

# ΑΠ-ΕΙΚΟΝΪΣΕΙΣ της Αμερικής



Επιμέλεια

Τατιανή Γ. Ραπατζίκου

Σμάτη Γεμενετζή-Μαλαθούνη

# **Απ-εικονίσεις της Αμερικής**

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



**Θεσσαλονίκη 2021**



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 © 2021 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: “Audrey Hepburn in Little Italy, New York” (διατίθεται ελεύθερα στο σύνδεσμο: <https://pixabay.com/photos/new-york-newyork-manchattan-4536985/>)

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/65>

ISBN: 978-618-85422-0-4 (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 τη Γεωργία Θάνου για τις συμβουλές της κατά το αρχικό στάδιο επεξεργασίας των κειμένων και 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. Ραπατζίκου

Σμάτη Γεμενετζή-Μαλαθούνη

## Πίνακας Περιεχομένων

<b>Απ-εικονίσεις της Αμερικής: Εισαγωγή</b> Τατιανή Γ. Ραπατζίκου.....	5
---	---

### Μέρος Πρώτο: Κατασκευάζοντας την Εικόνα της Αμερικής

<b>Αμερικανικό Θέατρο και Ιδεολογία:</b> <b>(Ανα)παραστάσεις της Εθνικής Ταυτότητας</b> Ζωή Δέτση.....	14
--	----

<b>Απεικονίσεις των ΗΠΑ από Τρεις Συγγραφείς στον 19ο Αιώνα:</b> <b>Κοραής, Ροϊδης, Επισκοπόπουλος</b> Νίκος Μαυρέλος.....	30
--	----

<b>«Όπως τους είδα»:</b> <b>Η ελληνική μετανάστευση στον Τύπο,</b> <b>την ιστορία και τη λογοτεχνία των αρχών του 20ού αιώνα στις Η.Π.Α.</b> Γιώργος Καλογεράς.....	46
--	----

### Μέρος Δεύτερο: Αποτυπώνοντας την Εικόνα της Αμερικής

<b>Φωτογραφικά Ντοκουμέντα της Δεκαετίας του '30:</b> <b>LET US NOW PRAISE FAMOUS MEN</b> Γιούλη Θεοδοσιάδου.....	62
---	----

<b>Αριστεροί και δεξιοί κύκλοι ταινιών της δεκαετίας του '60,</b> <b>ή τι απέγινε ο τυπικός ήρωας του κλασικού Χόλιγουντ</b> Μιχάλης Κοκκώνης.....	73
--	----

<b>Ποπ-αρτ και εσωτερικά τοπία στην ποίηση του Frank O'Hara</b> Σταματίνα Δημακοπούλου.....	94
--	----

### Μέρος Τρίτο: Φωτογραφικό Οδοιπορικό

<b>Road Trip USA:</b> <b>Οδηγώντας 16.994 χιλιόμετρα σε 61 μέρες</b> Γιώργης Γερόλυμπος.....	112
--	-----

<b>Βιογραφικά Σημειώματα.....</b>	136
-----------------------------------	-----

## *Απ-εικονίσεις της Αμερικής: εισαγωγή*

**Τατιανή Γ. Ραπατζίκου**

**Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης**

Τα δοκίμια που συμπεριλαμβάνει ο παρών τόμος επιχειρούν να σκιαγραφήσουν την εικόνα της Αμερικής από το 19<sup>ο</sup> αιώνα μέχρι σήμερα όπως αυτή προσλαμβάνεται σε συγκεκριμένες χρονικές στιγμές και κοινωνικο-πολιτικές συγκυρίες μέσω διαφόρων λογοτεχνικών, θεατρικών, ποιητικών, κινηματογραφικών και φωτογραφικών αναζητήσεων. Κάθε ένα από τα άρθρα του τόμου αποδεικνύει ότι η σύνθεση, κατασκευή, και πρόσληψη της εικόνας μιας χώρας αποτελεί μια σύνθετη και πολύ-επίπεδη διαδικασία, η οποία είναι άρρητα συνδεδεμένη με τη συνεχώς μεταβαλλόμενη πραγματικότητα αλλά και ταυτότητα, όπως αυτές συνεχώς αναδιαμορφώνονται μέσω πολλαπλών ιστορικο-πολιτισμικών μεταβλητών.

Στην ομιλία που έδωσε ο Μπαράκ Ομπάμα στην Αθήνα στις 16 Νοεμβρίου 2016 πριν το τέλος της προεδρικής του θητείας ανέφερε χαρακτηριστικά: «Ο παγκοσμιοποιημένος πλανήτης μας διέρχεται μια περίοδο βαθιάς αλλαγής [...] και κανείς από εμάς δεν γνωρίζει το μέλλον. [...] Εντούτοις πιστεύω ότι η Ιστορία μας δίνει ελπίδα».<sup>1</sup> Τα λόγια αυτά μαρτυρούν τη διττή υπόσταση της καθημερινά μεταβαλλόμενης πραγματικότητας που όλοι βιώνουμε, όπου η ελπίδα συμβαδίζει με την αβεβαιότητα μέσα σε ένα ρευστό κοινωνικό, ιστορικό, και πολιτικό σκηνικό. Βέβαια την ίδια στιγμή, είναι σημαντικό να αναλογιστεί κανείς την ιδιαίτερη βαρύτητα και σημασία που έχουν οι παρατηρήσεις αυτές όταν προέρχονται από έναν Αφρικανο-Αμερικανό Πρόεδρο, του οποίου η παρουσία στην Αμερικανική πολιτική σκηνή αποτελεί σημαντικό σημείο αναφοράς εάν κανείς αναλογιστεί τις πολλαπλές αλλαγές και προκλήσεις που έχουν συντελεστεί στην Αμερική από την εποχή της «Διακήρυξης της Ανεξαρτησίας» της μέχρι σήμερα. Όπως μαρτυρά και η σύγχρονη επικαιρότητα, η Αμερική αποτελεί πάντα μέρος των ευρύτερων κοινωνικών και γεωπολιτικών συσχετισμών και ανακατατάξεων που επιτελούνται σε παγκόσμια κλίμακα. Αυτό βέβαια οδηγεί τις ερευνήτριες και τους ερευνητές σήμερα να αναλογιστούν τις λεπτές ισορροπίες που η Αμερική καλείται να διαχειριστεί τόσο στο εσωτερικό της ίδιας της χώρας όσο και στην παγκόσμια κοινότητα, όσον αφορά στην εικόνα μιας παντοδύναμης αλλά και ευάλωτης κοινωνίας, λόγω των πολλαπλών

---

<sup>1</sup> Obama, σελ. 68.

κρίσεων – πολιτικών, κλιματολογικών, εθνοτικών, μεταναστευτικών, οικονομικών – που καλείται να αντιμετωπίσει.

Σημαντικοί θεωρητικοί, όπως ο Carlos Rowe, ο George Lipsitz, και ο Donald Pease, από τα τέλη του 20<sup>ου</sup> αιώνα διατυπώνουν τον προβληματισμό τους ως προς τη σύγχρονη εικόνα της Αμερικής. Συγκεκριμένα αναφέρονται στα άρθρα τους στα πολλαπλά προσωπεία του αμερικανικού ιμπεριαλισμού, ο οποίος για τον Lipsitz οφείλεται στην ύπαρξη μιας «αδιαφοροποίητης και σαφέστατα αμερικανικής εθνικής ταυτότητας η οποία διαφέρει από τις ταυτότητες άλλων εθνότητων»,<sup>2</sup> ενώ ο Rowe αναφέρεται στην τάση «αποκλεισμού διαφορετικών πολιτισμών καθοριστικής ιστορικής σημασίας στην κοινωνική, πολιτική και οικονομική ανάπτυξη της Αμερικής».<sup>3</sup> Στη συνέχεια ο Pease επικεντρώνεται στο γεγονός ότι «η παγκοσμιοποίηση και η μετα-αποικιοκρατία ξεκινούν με την προϋπόθεση ότι ενώ το έθνος-κράτος δεν έχει ακριβώς πεθάνει, έχει υποστεί δραστικές αλλαγές [...] [οι οποίες όμως δεν έχουν οδηγήσει] σε περαιτέρω ανάπτυξη».<sup>4</sup> Οι απόψεις που διατυπώνονται εδώ εκφράζουν μια βαθύτερη ανάγκη ως προς τον τρόπο προσέγγισης, ανάλυσης και κατανόησης της Αμερικής, όχι ως μιας μονοδιάστατης δύναμης, αλλά ως μιας πολυεπίπεδης, σύνθετης, και συνεχώς μεταλλασσόμενης οντότητας σ' ένα διεθνές κοινωνικο-πολιτικό, εθνοτικό και φυλετικό επίπεδο. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα στις αρχές του 21<sup>ου</sup> αιώνα αναλυτές, όπως ο Paul Giles και η Shelley Fisher Fishkin, να τονίσουν την ανάγκη μελέτης της Αμερικής από ερευνήτριες και ερευνητές που κινούνται σε διαφορετικά πολιτισμικά και γεωγραφικά περιβάλλοντα, έτσι ώστε να υπάρξει μια πιο διεισδυτική ανάλυση του ρόλου που η Αμερική καλείται να διαδραματίσει στη διεθνή σκηνή σήμερα. Συγκεκριμένα, ο Giles στο άρθρο του με τίτλο “Transnationalism in Practice” μιλά για την ανάγκη «επαναδιαπραγμάτευσης και επανεξέτασης της εξουσίας», ενώ η Fishkin στην ομιλία της με τίτλο “Crossroads of Cultures: The Transnational Turn in American Studies” επικεντρώνεται στον εμπλουτισμό της έρευνας από κείμενα και μελέτες εκτός των αμερικανικών συνόρων. Όπως γράφει, «εάν πολλοί από εμάς αισθάνονται άνετα στο να μη διαβάζουν και να μη μιλούν καμιά άλλη γλώσσα εκτός της Αγγλικής, πολύ από εμάς δεν βλέπουν τίποτε να πηγαίνει λάθος»,<sup>5</sup> υποδηλώνοντας έμμεσα τον προβληματισμό της για τους κινδύνους που ενέχει η κατανόηση και ερμηνεία της πραγματικότητας όταν αυτή

<sup>2</sup> Lipsitz, σελ. 211.

<sup>3</sup> Rowe, σελ. 11.

<sup>4</sup> Pease, σελ. 1.

<sup>5</sup> Fishkin, σελ. 36.

στηρίζεται σε μία μόνο γλώσσα με την εμβέλεια και αφομοιωτική δυναμική όπως αυτή της Αγγλικής.

Επομένως, τα άρθρα που εμπεριέχει αυτός ο τόμος επιχειρούν να προσεγγίσουν την Αμερική μέσα από μια σειρά διαφορετικών διαπολιτισμικών αναγνώσεων. Οι συγγραφείς που συμμετέχουν στο εγχείρημα αυτό φωτίζουν μέσω της δικής τους ευρωπαϊκής οπτικής συγκεκριμένες πτυχές της Αμερικανικής κοινωνικής, πολιτικής, και πολιτισμικής ζωής, αναλύοντας διαφορετικά δείγματα της λογοτεχνικής και καλλιτεχνικής της παραγωγής. Τα άρθρα χωρίζονται σε τρεις ενότητες: στην **πρώτη ενότητα** έμφαση δίνεται στα κείμενα τα οποία εστιάζουν στην κατασκευή της εικόνας της Αμερικής στα τέλη του 19<sup>ου</sup> και αρχές 20<sup>ου</sup> αιώνα ως μιας τεχνολογικά και πολιτικά προηγμένης χώρας παρά τα εσωτερικά κοινωνικά προβλήματα που αντιμετωπίζει. Συγκεκριμένα, η **Ζωή Δέτση** επικεντρώνεται στη συμβολή το θεάτρου αλλά και στην ερμηνεία σημαντικών ηθοποιών, όπως του Edwin Forrest, ως μέσο ενίσχυσης και συνοχής της εθνικής ταυτότητας σε μια περίοδο ιδεολογικής αναζήτησης αλλά και αμφιβολίας· ο **Νικόλαος Μαυρέλος** επικεντρώνεται στο τρόπο με τον οποίο τρεις Έλληνες λόγιοι, όπως ο Αδαμάντιος Κοραής, ο Εμμανουήλ Ροΐδης και ο Νικόλαος Επισκοπόπουλος, παρουσιάζουν και σχολιάζουν την Αμερική και τα επιτεύγματά της ως προς το πολίτευμα αλλά και την κοινωνική και πολιτισμική παραγωγή παράλληλα με τη δημιουργία του ελληνικού κράτους· ο **Γιώργος Καλογεράς** σχολιάζει τις δυσκολίες ενσωμάτωσης και αποδοχής των Ελλήνων μεταναστών από την αμερικανική κοινωνία, την πραγματικότητα που καλούνταν να αφήσουν πίσω τους και τις θυσίες που απαιτούσε ο εξαμερικανισμός τους. Τα κείμενα τα οποία περιλαμβάνονται στη **δεύτερη ενότητα** αντλούν τα επιχειρήματά τους και το πρωτογενές υλικό τους από τη φωτογραφική, ποιητική, και κινηματογραφική παραγωγή σε διάφορες χρονικές στιγμές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, εστιάζοντας με αυτόν τον τρόπο στις αντίξοες κοινωνικο-πολιτικές συνθήκες της αμερικανικής πραγματικότητας, αλλά και στον τρόπο με τον οποίο αυτές οδήγησαν μια σειρά καλλιτεχνών σε έναν πρωτοποριακό τρόπο πρόσληψής της. Ειδικότερα, η **Γιούλη Θεοδοσιάδου** εστιάζει στην οικονομική ύφεση του 1920 και στον τρόπο με τον οποίο ο φωτογραφικός φακός σε συνδυασμό με την ποιητική γραφή των Walker Evans και James Agee όχι μόνο καταγράφει τις κακουχίες των κολίγων του αμερικανικού Νότου αλλά και βοηθά στο να διαλυθούν τα στερεότυπα εναντίον τους· η **Σταματίνα Δημακοπούλου** εστιάζει στην ποιητική γραφή του Frank O' Hara, όπως αυτή αναδύεται μέσα από διάφορα προσωπικά και δημόσια συμβάντα της



νεοϋρκέζικης ζωής τη δεκαετία του 1950, αλλά και των εικαστικών τάσεων του αφηρημένου εξπρεσιονισμού και της ποπ-αρτ σε μια προσπάθεια αποτύπωσης και αντίστασης στη ρευστή πραγματικότητα· ο **Μιχάλης Κοκκόνης** στοχεύει στη σύνδεση του κοινωνικού-πολιτικού σκηνικού των δεκαετιών του 1960 και 1970 στην Αμερική με την αναγέννηση του Χόλιγουντ εξαιτίας κινηματογραφικών παραγωγών που ακόμη και σήμερα ξεχωρίζουν για την πλοκή και τους ιδιαίτερους χαρακτήρες τους, σηματοδοτώντας μια περίοδο καλλιτεχνικής δημιουργίας η οποία λειτουργεί ως αντίβαρο της χολιγουντιανής εμπορευματοποίησης. Τέλος, στην **τρίτη ενότητα** περιλαμβάνεται το φωτογραφικό οδοιπορικό του **Γιώργη Γερόλυμπου**, το οποίο αποτελεί έναν στοχαστικό επίλογο στη διαχρονική θεματολογία που αναπτύσσεται από τα υπόλοιπα άρθρα του τόμου, σε μια προσπάθεια αποτύπωσης, μέσω των φωτογραφικών λήψεων του ίδιου του καλλιτέχνη, των αντιθέσεων, της ποικιλίας και διαφορετικότητας που χαρακτηρίζουν το αμερικανικό γεωγραφικό και αστικό τοπίο σήμερα, αλλά και κατ'επέκταση τον αμερικανικό πολιτισμό και ταυτότητα.

Αυτό που τα παραπάνω άρθρα υπογραμμίζουν είναι ότι η εικόνα της Αμερικής, όπως αυτή απορρέει από μια σειρά ιδεολογικών, κοινωνικών και πολιτικών συσχετισμών, συνδέεται τόσο με τις ιστορικές συγκυρίες κάθε εποχής όσο και με τις αντιλήψεις που κάθε φορά διαμορφώνουν τους τρόπους με τους οποίους η αμερικανική κοινωνία βλέπει ή προσεγγίζει ή ακόμη και κατασκευάζει την πραγματικότητα. Αυτό σημαίνει ότι και ο τρόπος με τον οποίο οι συγγραφείς και οι καλλιτέχνες επιλέγουν να δουν ή να ερμηνεύσουν την πραγματικότητα, όπως αποδεικνύεται από την κριτική ανάλυση και παραδείγματα που προσφέρουν τα άρθρα του τόμου, αποκαλύπτει τη συνθετότητά της αλλά και την πολυεπίπεδη οργάνωση και κατασκευή της. Σε αυτό ακριβώς οφείλεται και η συνεχώς μετεξέλιξη της προσέγγισης της εικόνας ή οπτικής αντίληψης της πραγματικότητας, όπως έχει διατυπωθεί μέσω των αγγλόφωνων θεωριών της πολιτισμικής, γλωσσικής, και οπτικής «στροφής» (ή “turn”) στις οποίες αναφέρονται οι ακόλουθοι ερευνητές. Συγκεκριμένα, η Margaret Dikovitskaya στο *Visual Culture: The Study of Visual Culture after the Cultural Turn* (2006) μιλά για τις εικόνες ως μια «αντανάκλαση της πολύπλοκης αλληλεξάρτησης μεταξύ δύναμης και γνώσης»,<sup>6</sup> το οποίο βοηθά να κατανοήσει κανείς τις κοινωνικο-πολιτικές και πολιτισμικές εντάσεις και αντιπαραθέσεις που μπορεί να (συν)υπάρχουν εντός μιας φαινομενικά συμπαγούς

---

<sup>6</sup> Dikovitskaya, σελ. 48.

οπτικής πρόσληψης της πραγματικότητας. Ο Richard Rorty με τη σειρά του στο έργο του με τίτλο *The Linguistic Turn: Essays in Philosophical Method* (1970) μιλά για τον τρόπο με τον οποίο κατά τον 20<sup>ο</sup> αιώνα η μετατόπιση της φιλοσοφικής διερεύνησης της πραγματικότητας από το συλλογισμό στη γλώσσα συνέβαλε στο να γίνει κατανοητή η αδυναμία της γλώσσας ως προς την πιστή αναπαράστασή της,<sup>7</sup> γεγονός το οποίο μαρτυρά τη δυναμική και όχι την ομοιογένεια της πραγματικότητας αυτής. Στη συνέχεια, ο W.J.T. Mitchell στη μελέτη του με τίτλο *Picture Theory* (1994) δεν αναφέρεται στη μίμηση ή αντιγραφή της πραγματικότητας αλλά «στην εικόνα ως μια σύνθετη αλληλεπίδραση μεταξύ οπτικής, συσκευών αποτύπωσης εικόνων, θεσμών, λόγου, σωμάτων και νοημοσύνης»,<sup>8</sup> το οποίο μας καλεί να δούμε τις εικόνες ως μια σύνθετη και πολυεπίπεδη και όχι μονοδιάστατη διεργασία που έχει τη δύναμη να αναπαραγάγει πολλαπλές ερμηνείες, ενώ την ίδια στιγμή, όπως σημειώνει ο Stuart Hall, αυτές υπόκεινται σε «περιορισμούς για το τί μπορεί κανείς να δει και τί να προβληθεί, να σκεφτεί και να ειπωθεί».<sup>9</sup>

Όλες οι παραπάνω απόψεις και οι διαδοχικές «στροφές» που έχουν συντελεστεί ως προς τον τρόπο κατανόησης, ερμηνείας, αλλά και οπτικής αντίληψης της πραγματικότητας ωθούν τους σύγχρονους μελετητές να αναγνωρίσουν τη διαλογική δυναμική που αναπτύσσεται όταν η αμερικανική λογοτεχνική και πολιτισμική παραγωγή προσεγγίζεται από διαφορετικές οπτικές γωνίες και φωνές, όπως επιχειρεί να κάνει ο παρών τόμος. Σε αυτήν την περίπτωση, το κάθε άρθρο σκοπό έχει να παρουσιάσει τις πολλαπλές εναλλαγές που χαρακτηρίζουν μία κοινωνία, βοηθώντας μας να δούμε την αμερικανική επικαιρότητα, και κατ' επέκταση την αμερικανική ταυτότητα, εντός μια παγκόσμιας και συνεχώς διαπραγματεύσιμης διάστασης την οποία χαρακτηρίζουν οι ποικίλες και συνεχώς αναδυόμενες απόψεις, εμπειρίες, και μαρτυρίες τόσο εντός όσο και εκτός Αμερικής. Ο Hall στο άρθρο του "Cultural Identity and Diaspora" μιλά για την πολιτισμική ταυτότητα ως κάτι που «ανήκει στο μέλλον αλλά και στο παρελθόν [...] [ως κάτι που υπόκειται] σ'ένα συνεχές 'παιχνίδι' της ιστορίας, πολιτισμού, και εξουσίας»,<sup>10</sup> σε μια προσπάθεια ανάδειξης μιας πιο διευρυμένης και όχι περιορισμένης και πάγιας, εξαιτίας ενός συγκεκριμένου εθνικού πλαισίου, κατανόησης των εννοιών αυτών. Εδώ ακριβώς έρχεται να προστεθεί η αντίληψη που διατυπώνουν οι ακόλουθοι μελετητές, η

<sup>7</sup> Voparil and Bernstein, σελ. 15-19.

<sup>8</sup> Mitchell, σελ. 16.

<sup>9</sup> Hall, αναφ. στο Evans and Hall, σελ. 311.

<sup>10</sup> Hall, σελ. 225.

Caroline F. Levander και ο Robert S. Levine στο βιβλίο τους *Hemispheric American Studies* (2008), οι οποίοι δηλώνουν την ανάγκη προσέγγισης της Αμερικής ως μιας «περίπλοκης γεωγραφίας, μετακίνησης και διασταύρωσης ανθρώπων, περιοχών, διασποράς, και εθνών εντός ενός αμερικανικού ημισφαιρίου [...] που μερικές φορές καθορίζεται από τεχνητά άκαμπτα όρια και σύνορα».<sup>11</sup> Το επιχείρημα αυτό το διανθίζει περαιτέρω ο Winfried Fluck στο άρθρο του “A New Beginning?: Transnationalisms” (2011). Εκεί μιλά για την μετεξέλιξη των εννοιών της διαπολιτισμικότητας και της διεθνικότητας σε πρακτικές πολλαπλής δυναμικής τόσο εντός όσο και εκτός Αμερικής. Σε αυτήν ακριβώς την αλλαγή θεωρεί ο Fluck ότι εντοπίζεται και η «πολυπλοκότητα της διεθνούς εμπλοκής της Αμερικής»<sup>12</sup> σε γεγονότα και δράσεις τα οποία μπορεί να ξεκινούν από εντόπια συμβάντα ή ακτιβιστικές πρωτοβουλίες, αλλά έχουν την ικανότητα γρήγορα να μεταδίδονται και μεταλαμπαδεύονται σε άλλα κοινωνικά περιβάλλοντα σε διεθνές επίπεδο, μεταλλάσσοντας το ρόλο της Αμερικής από μια διεθνή σε μια δια-εθνική δύναμη ικανή να ενεργοποιεί όχι μόνο άμεσα αλλά και έμμεσα πολλαπλές αλληλεπιδράσεις παγκόσμιας εμβέλειας. Ως αποτέλεσμα, η σχέση που διαμορφώνεται μεταξύ της Αμερικής και του υπόλοιπου κόσμου δεν είναι πλέον διπολική, δηλαδή «αυτοί» και «εμείς», όπως συνέβαινε κατά τη διάρκεια του 20<sup>ου</sup> αιώνα λόγω της αμερικανικής ηγεμονίας, αλλά πλέον πρόκειται για μία σχέση διεθνών αλληλεπιδράσεων, διαπραγματεύσεων και συσχετισμών που συνεχώς αναπροσδιορίζουν τόσο την εικόνα όσο και το ρόλο της Αμερικής στον κόσμο σήμερα.

Λαμβάνοντας υπόψη τις παρατηρήσεις που προηγήθηκαν, τα άρθρα που περιλαμβάνει αυτός ο συλλογικός τόμος δίνουν έμφαση στην κριτική ανάλυση συγκεκριμένων εκφάνσεων της αμερικανικής πολιτικής και κοινωνικής σκηνής αλλά και πολιτισμικής παραγωγής στα τέλη του 19<sup>ου</sup>, 20<sup>ου</sup>, και 21<sup>ου</sup> αιώνα, μεταφέροντας έτσι στην αναγνώστρια και στον αναγνώστη τη διαχρονική διαδικασία κατασκευής και ανασύνθεσης της εικόνας και του μυθεύματος της πραγματικότητας, η οποία πάντα θα αποτελεί ένα μείγμα ποικίλων, αλληλοσυγκρουόμενων, και ρευστών απόψεων, ιδεολογιών, αλλά και ιστορικών εναλλαγών. Επομένως προκύπτει ότι αυτό που βλέπουμε, όταν μάλιστα πρόκειται για την εικόνα ενός άλλου πολιτισμού, είναι αποτέλεσμα πολλαπλών κωδικοποιημένων μηνυμάτων, αλλά και μιας οπτικής ρητορικής που προάγει τη διάθλαση της πραγματικότητας. Τα ίδια τα άρθρα μας

---

<sup>11</sup> Levander και Levine, σελ. 3.

<sup>12</sup> Fluck, σελ. 380.

μιλούν για το θεατρικό σώμα στην σκηνή, την κινηματογραφική ταινία και τη βιομηχανία παραγωγής της, τα πολλαπλά τοπία που προσλαμβάνει ο φωτογραφικός φακός, το στερεότυπο του μετανάστη και τον αγώνα κοινωνικής ένταξής του, την εικόνα ενός κράτους και την επίδραση που αυτή ασκεί στη σύσταση ενός άλλου, το ποιητικό κείμενο ως έκφραση αντίστασης στις δυνάμεις που επηρεάζουν και διαμορφώνουν την πραγματικότητα, τα οποία αποτελούν ψήγματα ενός πολιτισμικού μωσαϊκού και όχι μιας ομογενοποιημένης εικόνας. Όλα αυτά φέρνουν στη μνήμη μας τον Michel Foucault που μιλά για την «παγίδα του ορατού»,<sup>13</sup> (σελ. 200), αλλά και τον Guy Debord που μιλά για την «κοινωνία του θεάματος», της οποίας «η βασική της λειτουργία είναι η πολιτισμική εξάλειψη της ιστορίας»,<sup>14</sup> δηλαδή η δημιουργία μιας γενικευμένης και επίπεδης αλλά ιστορικά απατηλής οπτικής πρόσληψης γεγονότων και συμβάντων.

Όπως προκύπτει, μπορεί κανείς να διαπιστώσει ότι δεν υπάρχουν στεγανά όρια στη διαπραγμάτευση και κριτική ανάλυση ενός πολιτισμικού χώρου όπως είναι η Αμερική, της οποίας η εικόνα συνεχώς αποτελεί μία διαστρωμάτωση ταυτοτήτων, εθνοτήτων, και πεποιθήσεων που συνεχώς αναδιαμορφώνουν αλλά και αναδιαμορφώνονται από τα εντόπια αλλά και παγκόσμια γεγονότα, τάσεις και κρίσεις. Η Barbara Groseclose στη μελέτη της για την αμερικανική τέχνη του 19<sup>ου</sup> αιώνα αναφέρεται στον Αμερικανό συγγραφέα Mark Twain και στη φράση του ότι «δεν υπάρχει ούτε ένα χαρακτηριστικό που να μπορεί να θεωρηθεί ως ‘Αμερικανικό’».<sup>15</sup> Η παρατήρηση αυτή υπογραμμίζει το διαπολιτισμικό χαρακτήρα της αμερικανικής κοινωνίας, ενώ παράλληλα στρέφει την προσοχή μας στον τρόπο με τον οποίο η Αμερική από το 19<sup>ο</sup> αιώνα έως σήμερα συνεχώς αναδιαπραγματεύεται την πολιτική, κοινωνική και πολιτισμική εικόνα αλλά και ύπαρξή της. Είναι η δύναμη και η ρευστότητα, η αμφισημία και η πολλαπλότητα της εικόνας που οδηγεί, όπως υποδηλώνουν και τα άρθρα αυτού του τόμου, στην επαναπροσέγγιση της Αμερικής μέσω των πολύπλευρων απεικονίσεών της αλλά και των πολυάριθμων αναγνώσεων και ερμηνειών που αυτές ενεργοποιούν.

---

<sup>13</sup> Foucault, σελ. 200. Στη μελέτη του *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* (1977), ο Foucault μιλά για το πανοπτικό σύστημα ως ένα «εργαλείο μόνιμης, εξουθενωτικής, πανταχού παρούσας επιτήρησης, ικανής να τα κάνει όλα ορατά αρκεί να παραμένει αόρατη» (σελ. 214).

<sup>14</sup> Debord, σελ. 191.

<sup>15</sup> Groseclose, σελ. 1.

### Βιβλιογραφία

- Debord, Guy. *The Society of the Spectacle*. Black and Red, 1977.
- Dikovitskaya, Margaret. στο *Visual Culture: The Study of Visual Culture after the Cultural Turn*. The MIT Press, 2006.
- Fishkin, Shelley Fisher. “Crossroads of Cultures: The Transnational Turn in American Studies – Presidential Address to the American Studies Association, November 12, 2004.” *American Quarterly*, Vol. 57, No.1, 2005, pp. 17-57.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Penguin, 1977.
- Giles, Paul. “Transnationalism in Practice.” *49<sup>th</sup> Parallel*, Special Edition: *Dislocations: Transatlantic Perspectives on Postnational American Studies*, Issue 8, 2001, [fortyninthparalleljournal.files.wordpress.com/2014/07/3-giles-transnationalism-in-practice.pdf](http://fortyninthparalleljournal.files.wordpress.com/2014/07/3-giles-transnationalism-in-practice.pdf) Access 20 November 2020.
- Groseclose, Barbara. *Nineteenth Century Art*. Oxford UP, 2000.
- Hall, Stuart. Introduction. *Culture: The Reader*, edited by Jessica Evans and Stuart Hall, Sage Publications, 2005, pp. 309-314.
- . “Cultural Identity and Diaspora.” *Identity: Community, Culture, Difference*, edited by Jonathan Rutherford, Lawrence & Wishart, 1990, pp. 222-237.
- Levander, Caroline F., and Robert S. Levine. *Hemispheric American Studies*. Rutgers UP, 2008.
- Lipsitz, George. “ ‘Sent for You Yesterday, Here You Come Today’: American Studies Scholarship and the New Social Movements.” *Cultural Critique*, Autumn 1998, pp. 203-225.
- Mitchell, W.J.T. *Picture Theory*. U of Chicago P, 1994.
- Obama, Barack. Remarks by President Obama to the People of Greece, 16 November, 2016, Stavros Niarchos Foundation Cultural Center, Athens, Greece. Keynote Address.
- Pease, Donald. “National Narratives, Postnational Narration.” *Modern Fiction Studies*, Vol. 43, No.1, 1997, pp.1-23.
- Rowe, Carlos. “Post-Nationalism, Globalism and the New American Studies.” *Cultural Critique*, Autumn 1998, pp. 11-28.
- Winfried Fluck στο άρθρο του “A New Beginning?: Transnationalisms.” *New Literary History*, Vol. 42, No. 3, SUMMER 2011, pp. 365-384.
- Voparil, Christopher J., and Richard J. Bernstein, editors. *The Rorty Reader*. Wiley-Blackwell, 2010.

**Μέρος Πρώτο:**  
**Κατασκευάζοντας την Εικόνα της Αμερικής**

**Αμερικανικό θέατρο και ιδεολογία:  
(Ανα)παραστάσεις της εθνικής ταυτότητας**

**Ζωή Δέτση  
Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης**

**Περίληψη**

Στόχος της μελέτης αυτής είναι να εξετάσει τον ρόλο του θεάτρου στην προσπάθεια της Αμερικής να διαμορφώσει την εθνική και πολιτική της ταυτότητα στις αρχές του 19ου αιώνα. Μέσα από μία σημειωτική ανάλυση της θεατρικής παράστασης και της υποκριτικής τέχνης κορυφαίων Αμερικανών ηθοποιών της εποχής, όπως ο Edwin Forrest, θα προσπαθήσω να δείξω πώς το μυώδες σώμα του ηθοποιού, η σκηνική του παρουσία, το στιβαρό ύφος και η έντονα πατριωτική γλώσσα των έργων που ανεβαίνουν στα θέατρα ουσιαστικά αντικατοπτρίζουν την πολιτική προσπάθεια της Αμερικής να προωθήσει την εικόνα ενός ρωμαλέου κοινωνικού (και εθνικού) σώματος. Σε μια εποχή έντονης ιδεολογικής σύγχυσης, το θέατρο καταγράφει τις ολοένα αυξανόμενες υλικές, κοινωνικές, και πνευματικές ανάγκες, καθώς και τις ολοένα πιο αισθητές ταξικές και φυλετικές διαφορές με τέτοιο τρόπο ώστε να ενισχύει τα εθνικά ιδεολογήματα της αμερικανικής κοινωνίας, τις αφηρημένες και άκρως ψευδαισθησιακές έννοιες της δημοκρατίας, της κοινωνικής συνοχής και των ίσων ευκαιριών.

---

Σύγχρονοι θεωρητικοί, όπως ο Benedict Anderson, που ασχολούνται με την εμφάνιση και ιστορική εξέλιξη του έθνους-κράτους, επιχειρούν να αναλύσουν τις διαδικασίες ανάπτυξης της έννοιας της εθνικής ταυτότητας στις διάφορες κοινωνίες. Παρόλο που επισημαίνουν τη συμβολή της λογοτεχνίας τόσο στην αναπαραγωγή ιδεολογημάτων όσο και στην κριτική τους, παραλείπουν να αναφερθούν στην ιδιότητα του θεάτρου σαν ένα μικρόκοσμο της ευρύτερης κοινωνίας όπου το κοινό καλείται να ερμηνεύσει εικόνες της καθημερινότητάς του και να αξιολογήσει την εγκυρότητα των σκηνικών αναπαραστάσεων πολιτικής ιδεολογίας και εθνικής ταυτότητας.<sup>1</sup> Από την άλλη μεριά, σε μία προσπάθεια να καλύψουν αυτό το κενό, ιστορικοί και θεωρητικοί του θεάτρου υπογραμμίζουν τη συμβολή του στη δημιουργία της έννοιας της εθνικής ταυτότητας ιδιαίτερα από τα τέλη του 18<sup>ου</sup> αιώνα

---

<sup>1</sup> Ο Benedict Anderson ορίζει το έθνος σαν μια φανταστική κοινότητα και επισημαίνει τον ρόλο της έντυπης δημοσιογραφίας και της λογοτεχνίας στη διαμόρφωση της έννοιας του έθνους (σελ. 67-82). Από την άλλη μεριά, ο Edward Said χρησιμοποιεί τον όρο «φανταστική γεωγραφία» (imaginative geography) για να τονίσει την ιδέα του κοινωνικού κατασκευάσματος (social constructionism); της κοινωνικής και πολιτισμικής διαφοροποίησης ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση (σελ. 49-73). Ακόμα και η πιο πρόσφατη μελέτη του Anthony D. Smith, που τοποθετεί τις διάφορες εκφάνσεις της έννοιας του εθνικισμού σε ένα καθαρά ιστορικό πλαίσιο, δεν στέκεται στη συμβολή του θεάτρου σαν το κύριο μέσο αναπαραγωγής εθνικών συμβόλων και μύθων (σελ. 84-90).

και μετά.<sup>2</sup> Βέβαια τα ερωτήματα που προκύπτουν από μία τέτοια θεώρηση ξεκινούν από το κατά πόσο το θέατρο, ιδιαίτερα σε περιπτώσεις κοινωνικής αναδιάρθρωσης, μπορεί πράγματι να χρησιμοποιηθεί ως πολιτικό και ιδεολογικό εργαλείο σμίλευσης εθνικής συνείδησης, και φτάνουν σε μια γενικότερη αμφισβήτηση της – κατά κύριο λόγο – ψευδαισθησιακής ομοιογένειας και συνοχής της εθνικής ταυτότητας.

Η γέννηση του αμερικανικού θεάτρου αποτελεί ίσως το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα προώθησης αυτού που ο Donald Pease ονομάζει «εθνική αφήγηση» ως κύριο μέσο διαμόρφωσης της εθνικής ταυτότητας μέσα από μια διαδικασία που συστηματικά απομονώνει τις όποιες πραγματικές ανισοροπίες που αφορούν ταξικές διαφορές, φυλετικές διακρίσεις, κοινωνικές εντάσεις και πολιτιστικές ιδιαιτερότητες.<sup>3</sup> Η αμερικανική «εθνική αφήγηση» όπως διαδραματίζεται στη σκηνή του αμερικανικού θεάτρου τόσο στα χρόνια της επανάστασης όσο και κατά τη διάρκεια των πρώτων δεκαετιών μετά τη συγκρότηση των Ηνωμένων Πολιτειών σε ανεξάρτητο κράτος είναι προϊόν ενός περίεργου συνδυασμού πολιτικής προπαγάνδας και ευσεβούς πόθου για την εφαρμογή του δημοκρατικού ιδεώδους της επανάστασης στο νέο κοινωνικό σύστημα. Κάθε σημαντικό ιστορικό γεγονός, που αποτελούσε απόδειξη της ανδρείας των Αμερικανών έναντι των Βρετανών, αλλά και ο πολιτικός λόγος των εφημερίδων, περιοδικών και δημοσίων ομιλιών, που εξυμνούσε τις δημοκρατικές αξίες του νεοσύστατου κράτους, μετουσιώνονταν σε θεατρικό κείμενο χαράζοντας έτσι το ιδεολογικό πλαίσιο για τη δημιουργία μιας καθαρά αμερικανικής θεατρικής γραφής.<sup>4</sup> Παρόλο που τα πρώτα έργα αισθητικά δανείζονται στοιχεία από Βρετανικές και ευρωπαϊκές θεατρικές επιτυχίες της εποχής,<sup>5</sup> θεματικά κινούνται γύρω από συγκεκριμένους ιδεολογικούς άξονες απεικονίζοντας μια σχεδόν ιδεατή κοινωνία όπου η ελευθερία, η ισότητα, οι δημοκρατικοί θεσμοί και η κοινωνική ηθική αποτελούν

---

<sup>2</sup> Συμπληρώνοντας τη βασική αυτή ιδέα, ο Marvin Carlson και ο Laurence Senelick επικεντρώνονται στην ανάπτυξη των εθνικών θεάτρων και την επίδρασή τους στη δημιουργία μιας πολιτιστικής ηγεμονίας και των συνεπακόλουθων προκλήσεων που αναπόφευκτα δέχεται (Carlson, σελ. 139-152· Senelick, σελ. 47-64).

<sup>3</sup> Pease, *National Identities and Post Americanist Narratives*, σελ.3-4

<sup>4</sup> Αναφέρομαι συγκεκριμένα στα πολιτικά έργα της επαναστατικής περιόδου, όπως του John Leacock με τίτλο *The Fall of British Tyranny* (1776) και του Hugh H. Brackenridge με τίτλο *The Battle of Bunkers-Hill* (1776), τα οποία επικεντρώνονται στις συγκρούσεις των Αμερικανών με τους αλγερινούς πειρατές, όπως επίσης το έργο της Susanna H. Rowson με τίτλο *Slaves in Algiers* (1794), και αργότερα στα έργα που αναφέρονται στον Πόλεμο του 1812, όπως της Mary Carr με τίτλο *The Fair Americans* (1815).

<sup>5</sup> Από τα πιο γνωστά παραδείγματα είναι το *The Contrast* (1787) του Royall Tyler ο οποίος δανείζεται σχεδόν εξ' ολοκλήρου από το *The School for Scandal* (1777) του Richard B. Sheridan τη δομή, τη σκιαγράφηση των χαρακτήρων και τις θεατρικές συμβάσεις της κωμωδίας των ηθών.



απαραίτητες προϋποθέσεις για τη βιωσιμότητά της.<sup>6</sup> Πίσω από την πολιτική χροιά των έργων αυτών διακρίνεται η τάση να ενισχυθεί η εθνική συνείδηση των αμερικανών πολιτών μέσα από τη σθεναρή αντίσταση σε κάθε ξένη πολιτική και πολιτιστική επιρροή καθώς και η προβολή της εικόνας μιας ενωμένης, ομοιογενούς κοινωνίας με κοινή ιδεολογική αφετηρία και κοινούς στόχους και μέλλον. Θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι αυτή η στάση, τόσο της πολιτικής ηγεσίας της εποχής όσο και του θεάτρου, το οποίο αποτελεί άλλωστε το κυριότερο είδος αστικής διασκέδασης, είναι απαραίτητη σε μια κοινωνία ραγδαίων κοινωνικο-οικονομικών αλλαγών, όπου, κατά έναν παράδοξο τρόπο, το αμερικανικό όνειρο των ίσων ευκαιριών και της προσωπικής επιτυχίας εύκολα μετατρέπεται στον εφιάλτη της περιθωριοποίησης και του κοινωνικού αποκλεισμού. Η τεράστια αντίφαση ανάμεσα στη πολυδιαφημισμένη υπόσχεση των Ηνωμένων Πολιτειών να ενσωματώσουν ανθρώπους διαφορετικής εθνότητας, και διαφορετικών θρησκευτικών και πολιτικών πεποιθήσεων στην ανερχόμενη καπιταλιστική και επεκτατική δύναμη της Αμερικής και στην πραγματικότητα των νομοθετικών διατάξεων κατά του πολυπολιτισμικού χαρακτήρα της αμερικανικής κοινωνίας κάνει ακόμα πιο επιτακτική την ενίσχυση του ιδεολογικού πλαισίου μιας ενιαίας και συμπαγούς εθνικής ταυτότητας.<sup>7</sup> Όσο περίεργο κι αν φαίνεται, η αντίφαση αυτή κατά κύριο λόγο διαμορφώνει την εθνική συνείδηση των Αμερικανών του 19<sup>ου</sup> αιώνα σε μια εποχή όπου γίνεται όλο και πιο δύσκολο να συνεχίζει να ορίζεται η Αμερική σαν ένα «νεογέννητο» κράτος. Σταδιακά, τα δημοκρατικά ιδεώδη της επαναστατικής περιόδου αρχίζουν να αμφισβητούνται ως αποτέλεσμα της ταχύτατης βιομηχανικής ανάπτυξης, της μετάβασης σε μια καπιταλιστική οικονομία, της αυξανόμενης ζήτησης εργατικού δυναμικού, της ασταμάτητης εισροής μεταναστών, των ταξικών ανακατατάξεων, και της δυναμικής πορείας προς την αμερικανική Δύση. Η έννοια της εθνικής ταυτότητας γίνεται ιδιαίτερα περίπλοκη καθώς η «φαντασιακή» εικόνα μιας ομοιογενούς κοινωνίας δεν

---

<sup>6</sup> Η πολιτική σκέψη της μετα-επαναστατικής Αμερικής συνδυάζει διαφορετικές – ίσως και αντιθετικές – ιδεολογίες που εκτείνονται από το κοινωνικό όραμα των Πουριτανών μέχρι τις ιδέες του Διαφωτισμού και τον ορθολογισμό του John Locke, από τις βασικές αξίες της κλασικής δημοκρατίας μέχρι τον πολιτικό λόγο της περιόδου της Κοινοπολιτείας της Αγγλίας. Το συνονθύλευμα αυτό, όσο παράξενο κι αν φαίνεται, αντικατοπτρίζει τη μοναδικότητα της αμερικανικής εμπειρίας και μετουσιώνεται στην ιδέα του ρεπουμπλικανισμού. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τις ιδεολογικές επιρροές του αμερικανικού πολιτικού λόγου, βλ. Bailyn.

<sup>7</sup> Ξεκινώντας από τη δεκαετία του 1790, όπου και ψηφίζονται μια σειρά από διατάξεις, γνωστές ως Naturalization laws, μέχρι το 1850 και το περίφημο Indian Removal Act, και λίγο αργότερα το 1880 με το Chinese Exclusion Act, το αμερικανικό κράτος δηλώνει ξεκάθαρα την τάση του να εξαλείψει σε πολιτικό επίπεδο τις εντάσεις και αντιπαραθέσεις που προέρχονται από ταξικές, φυλετικές, ακόμα και γεωγραφικές διαφορές.

είναι αρκετή να απαλύνει το γενικότερο αίσθημα ανασφάλειας και αβεβαιότητας που επικρατεί. Η αμερικανική κοινωνία κινείται σταθερά προς έναν μη αναστρέψιμο εσωτερικό κερματισμό ο οποίος φαίνεται καθαρά στην πολυπλοκότητα της καθημερινής ζωής, στο διαχωρισμό των αστικών περιοχών με βάση ταξικές και εθνοτικές διαφορές, στις εργατικές κινητοποιήσεις των δεκαετιών του 1840 και 1850, στα κινήματα για την κατάργηση της δουλείας και για την απόκτηση περισσότερων κοινωνικών δικαιωμάτων για τις γυναίκες. Όλα αυτά προδίδουν την ύπαρξη ενός «αντι-λόγου» που έρχεται να χαλάσει την ψευδαίσθηση της κοινωνικής συνοχής καθώς και μια πολυμορφία εικόνων, εκφράσεων, και αντιδράσεων. Το θέατρο της εποχής πιάνει αμέσως τον παλμό της νέας κοινωνικής πραγματικότητας και επηρεάζεται από τις ραγδαίες κοινωνικο-οικονομικές εξελίξεις τόσο όσον αφορά στη δομή και τον τρόπο λειτουργίας του όσο και στην επιλογή του ρεπερτορίου του. Τις πρώτες δεκαετίες του 19<sup>ου</sup> αιώνα, ο χώρος του θεάτρου αποτελεί έναν μικρόκοσμο της κοινωνίας με τον αρχιτεκτονικό του σχεδιασμό να αντανακλά την ταξική ιεραρχία. Η ανώτερη τάξη και οι επιτυχημένοι επαγγελματίες της μεσαίας τάξης απολαμβάνουν την άνεση που τους παρέχουν τα θεωρεία, τα οποία υπερηφωμένα καθώς είναι υπογραμμίζουν το κοινωνικό τους status και ικανοποιούν την ανάγκη τους να ξεχωρίσουν και να προβληθούν. Η εργατική τάξη χωρίζεται στους μικροεπαγγελματίες που καταλαμβάνουν το χώρο της πλατείας και τους ανειδίκευτους εργάτες και τους μετανάστες που στριμώχνονται στους εξώστες παρέα με γυναίκες αμφιβόλου ηθικής και μικροαπατεώνες. Οι θεατρικοί επιχειρηματίες ανταγωνίζονται τόσο στην πολυτέλεια που προσφέρουν όσο και στα θεάματα που παρουσιάζουν ώστε να κερδίσουν την εύνοια αλλά και τον οβολό των ευκατάστατων θεατών τους. Σε πολλές περιπτώσεις, τα θέατρα παρέχουν διαφορετική είσοδο για τα μέλη των ανώτερων κοινωνικών τάξεων έτσι ώστε να μην έρχονται καθόλου σε επαφή με τις υπόλοιπες κοινωνικές ομάδες του θεατρικού κοινού. Με την είσοδό τους στο θέατρο, οι ευκατάστατοι επιχειρηματίες και οι οικογένειές τους βρίσκονται σ' έναν ευρύχωρο και εξαιρετικά πολυτελή προθάλαμο όπου συναντούν φίλους, κλείνουν επαγγελματικές συμφωνίες, και φυσικά επιδεικνύουν την τελευταία λέξη της μόδας.<sup>8</sup>

Το θέατρο υπερβαίνει το ρόλο του σαν ένας δημόσιος χώρος πολιτιστικής έκφρασης καθώς ενισχύει το παιχνίδι της δημόσιας εικόνας και των κοινωνικών

---

<sup>8</sup> Όπως αναφέρει κι ένας Ιταλός ηθοποιός που έκανε περιοδεία στην Αμερική τη δεκαετία του 1830, «το μόνο που δεν τους ενδιαφέρει είναι να παρακολουθήσουν την παράσταση» (αναφ. στο McConachie, σελ. 7).

ρόλων. Πέρα από τη μίμηση που διαδραματίζεται πάνω στη σκηνή, υπάρχει και η παράσταση που δίνει το ίδιο το κοινό. Οι πλούσιοι θεατές των θεωρείων δίνουν τον καλύτερό τους εαυτό για να πετύχουν μια ρεαλιστική απεικόνιση της κοινωνικής τους ταυτότητας, για να πείσουν τους ίδιους και τους άλλους για την αυθεντικότητα της συμπεριφοράς τους και των κανόνων ευπρέπειας που προωθούν. Από την άλλη μεριά, η εργατική τάξη—που υπολείπεται σαφώς σε τρόπους καλής συμπεριφοράς—αντιστέκεται σ' αυτόν τον καθωσπρεπισμό με μια παράσταση αυτοσχεδιασμού όπου οι φωνές, η φασαρία, και το νταηλίκι υποδηλώνουν μια υποκουλτούρα η οποία, παρά τις επιμέρους διαφορές της ορίζεται, κάπως μονοδιάστατα, σαν λαϊκή, μαζική κουλτούρα. Ο ηθοποιός και συγγραφέας John Brougham, στο πολύ δημοφιλές μπουρλέσκο του *Po-Ca-Hon-Tas or, The Gentle Savage* (1855), υπογραμμίζει το διαχωρισμό ανάμεσα στην «υψηλή» και «λαϊκή» κουλτούρα καθώς προσκαλεί το κοινό της εργατικής τάξης να παρακολουθήσει ένα θέατρο που μιλά απευθείας στην καρδιά του και απευθύνεται αποκλειστικά στη δική του ιδιοσυγκρασία και τρόπο ζωής:<sup>9</sup>

Όλοι τώρα εσείς που σας αρέσει το θέατρο [...]
   
Ελάτε εδώ όπου τη γλώσσα μας καταλαβαίνετε καλά.<sup>10</sup>

Αναπόφευκτα, οι έντονες ταξικές και εθνοτικές διαφορές που αρχίζουν να διαφαίνονται στην αμερικανική κοινωνία οδηγούν στον διαχωρισμό των θεάτρων και των θεατρικών ειδών με βάση τις αισθητικές προτιμήσεις και ιδεολογικές ανησυχίες του κοινού στο οποίο απευθύνονται. Η ανώτερη κοινωνική τάξη απομονώνεται επιζητώντας πιο εξεζητημένα θεατρικά είδη, όπως η όπερα, το μπαλέτο, η τραγωδία, ενώ η μεσαία τάξη στρέφεται σε πιο «ευπόληπτα» θεάματα προωθώντας μια ιδεολογία κοινωνικής ηθικής και ενάρετης συμπεριφοράς.<sup>11</sup> Από την άλλη μεριά, το

<sup>9</sup> Ο Lawrence W. Levine επισημαίνει ότι ο διαχωρισμός σε «υψηλή» και «λαϊκή» κουλτούρα στα τέλη περίπου του 1830 έρχεται σαν αποτέλεσμα της σταδιακής απομάκρυνσης των ανώτερων από τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα στους δημόσιους χώρους διασκέδασης. Σε γενικές γραμμές, τα θέατρα στην περιοχή του Bowery της Νέας Υόρκης, όπως το ομώνυμο Bowery, το Chatham, και το Olympic προσελκύουν κατά κύριο λόγο ένα ανδρικό κοινό από την εργατική τάξη – εργάτες, τεχνίτες, μάστορες – και περιστασιακά έναν πολύ μικρό αριθμό από τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα (Henderson, σελ. 65). Η πλειοψηφία των κριτικών του θεάτρου και των κοινωνικών σχολιαστών της εποχής με δυσκολία συγκρατούν την απέχθειά τους για τη θορυβώδη και αντικοινωνική συμπεριφορά του κοινού της εργατικής τάξης. Για παράδειγμα, ο William K. Northall επιτίθεται λεκτικά κατά του Chatham χαρακτηρίζοντάς το σαν ένα υπόνομο απ' όπου περνάνε οι αποχετεύσεις της κοινωνίας (σελ. 152).

<sup>10</sup> Brougham, σελ. 14. Σημειώνεται επίσης εδώ ότι τόσο το συγκεκριμένο όσο και όλα τα αποσπάσματα που ακολουθούν αποτελούν δική μου μετάφραση.

<sup>11</sup> Τα νέα θέατρα- μουσεία στη Νέα Υόρκη, όπως το American Museum του P. T. Barnum, υπόσχονται έναν αξιοπρεπέστατο θέαμα απαγορεύοντας το αλκοόλ και την είσοδο σε άτομα αμφιβόλου ηθικής και προωθώντας ένα είδος οικογενειακής διασκέδασης. Ακόμη, τα μελοδράματα με ένα σαφές ηθικό δίδαγμα γίνονται πολύ δημοφιλή καθώς επίσης και τα πιο θεαματικά έργα με τις τεχνολογικές καινοτομίες και τα εντυπωσιακά σκηνικά τους αποτελώντας απόδειξη της πολιτιστικής κυριαρχίας της επιχειρηματικής τάξης σε μία ταχύτατα εξελισσόμενη καπιταλιστική οικονομία.

συνεχώς αυξανόμενο κοινό της εργατικής τάξης και των μεταναστών, γίνεται το μήλο της έριδας για τους θεατρικούς επιχειρηματίες που ανταγωνίζονται να προσελκύσουν όσο το δυνατόν περισσότερους θεατές προσφέροντας ένα πιο «λαϊκό» είδος διασκέδασης που συνδυάζει εντυπωσιακό θέαμα, μουσική, χορό, ακροβατικά, minstrel shows, σάτιρα της επιτηδευμένης συμπεριφοράς της ανώτερης τάξης καθώς και του καθωσπρεπισμού της μεσαίας τάξης.<sup>12</sup> Παρόλο που το κοινό της εργατικής τάξης παρουσιάζει εσωτερικές διαφοροποιήσεις με βάση την εθνοτική καταγωγή και τα επαγγέλματα των θεατών, μέσα στο χώρο του θεάτρου φαίνεται να έχει μια αξιοπερίεργη συνοχή.<sup>13</sup> Αυτό εκφράζεται τόσο μέσα από τον τρόπο με τον οποίο αντιδρά συλλογικά, δηλώνοντας την επιδοκimasία ή τη δυσαρέσκεία του με χειροκρότημα και συνεχείς επευφημίες ή με γιουχάισμα, ρίψεις τροφίμων και αντικειμένων, ακόμη και με διακοπή της παράστασης, όσο και μέσα από το αίσθημα αυτοπεποίθησης που βιώνει βλέποντας τη δική του πραγματικότητα να απεικονίζεται πάνω στη σκηνή μέσα από εικόνες που δηλώνουν τον δικό του αστικό χώρο και χαρακτήρες που εκφράζουν τις ανησυχίες, τις ελπίδες και τις προσδοκίες του.

Ενώ οι ανώτερες τάξεις προσπαθούν ολοένα και περισσότερο να διατηρήσουν την πολιτιστική τους ηγεμονία και την ψευδαίσθηση της κοινωνικής ενότητας και ομοιογένειας, το λαϊκό θέατρο της εποχής έρχεται να ταραξεί τα νερά θέτοντας το ερώτημα ποια κουλτούρα τελικά απεικονίζει καλύτερα την αμερικανική πραγματικότητα και τρόπο ζωής. Σε αντίθεση με τα θέατρα του Broadway που προσελκύουν το κοινό της ανώτερης τάξης με έργα του William Shakespeare και άλλες ευρωπαϊκές δοκιμασμένες επιτυχίες καθώς και με ηχηρά ονόματα ευρωπαϊών ηθοποιών, όπως του Charles Kemble και του William Macready, τα πιο «λαϊκά» θέατρα του Bowery αυτο-προσδιορίζονται σαν μια πιο γνήσια έκφραση της αμερικανικής εθνικής ταυτότητας. Στοχεύοντας σε μία όσο το δυνατόν πιο θεαματική παράσταση, τα θέατρα του Bowery ανεβάζουν έργα Αμερικανών συγγραφέων, με

---

<sup>12</sup> Ο διαχωρισμός αυτός γίνεται κατεξοχήν ορατός στο αστικό τοπίο της Νέας Υόρκης καθώς τα θέατρα μοιράζονται κατά μήκος των δύο μεγάλων λεωφόρων στην καρδιά του Manhattan: του κοσμοπολίτικου Broadway και του θορυβώδους Bowery. Οι οδηγοί της πόλης ενημερώνουν τους επισκέπτες για το διαχωρισμό αυτό και τους προτείνουν να επισκεφτούν το Bowery αν επιθυμούν να περάσουν μια πιο συναρπαστική βραδιά μ' ένα πιο πικάντικο είδος διασκέδασης (Stansell, σελ. 89).

<sup>13</sup> Ο Bruce A. McConechie καταγράφει την εσωτερική δομή αυτού του κοινού που κατά κύριο λόγο αντικατοπτρίζει το κοινωνικό προφίλ της εργατικής τάξης. Σύμφωνα με τον McConechie, υπάρχουν τρεις βασικές ομάδες εργατών: οι ριζοσπαστικοί ("radicals") που αγωνίζονται μέσα από συνδικάτα και σωματεία για μεγαλύτερες απολαβές και καλύτερες συνθήκες εργασίας, οι πιο παραδοσιακοί ("traditionalists") που αποτελούνται κυρίως από εξειδικευμένους εργάτες και ανεξάρτητους επαγγελματίες και κυρίως τροφοδοτούν τα θεάματα της εποχής από το θέατρο μέχρι τον ιππόδρομο, και, τέλος, αυτοί που έχουν πιο θρησκευτικό προσανατολισμό ("revivalists") και ουσιαστικά ενσωματώνουν τις αξίες της μεσαίας τάξης για σκληρή δουλειά, οικονομία, και μετριοπάθεια (σελ. 95-96).

Αμερικανούς ηθοποιούς, όπως ο Edwin Forrest, ο οποίος λατρεύεται κυριολεκτικά από το κοινό της εργατικής τάξης ως το απόλυτο σύμβολο του αμερικανισμού, το πρότυπο της απλότητας, της ανεξαρτησίας, και του δυναμισμού, και της ενσάρκωσης του αμερικανικού ονείρου. Πλασάροντας τον εαυτό του ως έναν αυτοδημιούργητο απλό Αμερικανό ο οποίος χρωστά την επιτυχία του στο θεόσταλτο ταλέντο του και τη σκληρή δουλειά, ο Forrest βλέπει την καριέρα του να εκτοξεύεται στα ύψη μέσα στο γενικότερο κλίμα μιας καπιταλιστικής οικονομίας που ευνοεί τον ανταγωνισμό και τη φιλελεύθερη ατομικότητα και δημιουργεί τις προϋποθέσεις για τη γέννηση του αμερικανικού star system.<sup>14</sup> Επιλέγει πολύ προσεκτικά έργα Αμερικανών συγγραφέων που εκφράζουν έναν έντονα πατριωτικό λόγο τον οποίο και ενισχύει με το μοναδικό παίξιμό του.<sup>15</sup> Ο Forrest προτιμά ηρωικά μελοδράματα και ρόλους που αναδεικνύουν τη ρητορική του ικανότητα, και το εντυπωσιακό του παράστημα, και εκφράζουν με ιδιαίτερο στόμφο τα ιδεώδη της ελευθερίας και της ισότητας καθώς και την αέναη πάλη ενάντια στην κοινωνική αδικία και οποιαδήποτε μορφή καταπίεσης. Τα έργα αυτά παρουσιάζουν έναν κόσμο στο χείλος της καταστροφής όπου οι κακοί είναι τυραννικοί αριστοκράτες που εκμεταλλεύονται τον απλό λαό. Ο λαός αντιδρά καθοδηγούμενος από έναν ήρωα-σύμβολο και επαναστατεί απαιτώντας κοινωνική δικαιοσύνη και ισότητα. Οι θεατές ταυτίζονται με τους ήρωες, την πλοκή, και βιώνουν ένα αίσθημα γλυκιάς δικαίωσης καθώς παρακολουθούν τους πλούσιους και ισχυρούς να τιμωρούνται και να χάνουν τη δύναμή τους. Το κοινό της εργατικής τάξης συγκλονίζεται από τις ερμηνείες του Forrest και αισθάνεται ασφάλεια και αισιοδοξία μέσα από τη ρομαντική απεικόνιση μιας κοινωνίας όπου η ελευθερία, η ακεραιότητα, η αξιοπρέπεια και το πατριωτικό αίσθημα αποτελούν τα κριτήρια και τις προϋποθέσεις για μια αληθινή δημοκρατία όπου το ατομικό συμφέρον και το κοινό καλό ταυτίζονται.

Οι πιο δημοφιλείς χαρακτήρες του Forrest – ο Jack Cade, ο Spartacus, ο Metamora – είναι οι ήρωες που προασπίζονται τα δημοκρατικά δικαιώματα των απλών

<sup>14</sup> Ο Forrest-ηθοποιός αποτελεί ζωντανό παράδειγμα κοινωνικής ανέλιξης και οικονομικής επιτυχίας, γίνεται το είδωλο ενός λαού στον οποίο το πρόσωπο διακρίνει την πραγμάτωση του αμερικανικού ονείρου και την καταξίωση της γνήσιας αμερικανικής ταυτότητας. Ως αποτέλεσμα το όνομά του δίνεται σε τρένα, ατιμόπλοια, πυροσβεστικά οχήματα, και άλογα αγώνων.

<sup>15</sup> Ο Forrest δίνει ώθηση στην αμερικανική θεατρική γραφή μέσα από τους διαγωνισμούς που προκηρύσσει για το καλύτερο θεατρικό έργο από Αμερικανό συγγραφέα. Τα σημαντικότερα έργα που έχουν κερδίσει στους διαγωνισμούς αυτούς είναι, το *Metamora* (1829) του John Augustus Stone, το *The Gladiator* (1821) του Robert M. Bird, και το *Jack Cade* (1835) του Robert T. Conrad, τα οποία ακολουθούν συγκεκριμένη φόρμουλα, προσδίδουν μια ρομαντική αύρα σε ιστορικά πρόσωπα και περιόδους και συνδυάζουν μια ποιητική γραφή, που θυμίζει τις τραγωδίες του Σαίξπηρ, μ' έναν έντονα πατριωτικό και φιλελεύθερο λόγο.

ανθρώπων και αγωνίζονται για την ελευθερία και τη δικαιοσύνη. Ο Ινδιάνος *Metamora* – το «πιο μεγαλειώδες πρότυπο ενός ισχυρού άνδρα»<sup>16</sup> – αντιστέκεται στην επεκτατική δύναμη των Άγγλων αποίκων του 17<sup>ου</sup> αιώνα υπερασπιζόμενος υψηλές αξίες και ιδανικά μέσα από την αγάπη του για τη γη των προγόνων του και την οικογένειά του. Ο *Spartacus*, στο *The Gladiator*, ηγείται της επανάστασης των σκλάβων στα χρόνια της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας επισημαίνοντας την αδικία και την ασυδοσία που έχουν παρεισφρήσει σε όλες τις κοινωνικές δομές:

Δεν υπάρχει μέρος σ' αυτούς εδώ τους λόφους που να μην έχει γίνει τάφος για χιλιάδες αθώες ζωές; Δεν υπάρχει κανένα σπουδαίο κατόρθωμα που να μην πραγματοποιήθηκε σε βάρος του έθνους; Δεν υπάρχει καμιά χαρά που να μπορεί να νιώσει αυτός ο λαός και τα συστατικά της να μην είναι δάκρυα και αίμα.<sup>17</sup>

Ο Jack Cade ξεσηκώνει τους φτωχούς αγρότες ενάντια στην ανισότητα και καταπίεση του φεουδαρχικού συστήματος στα σκοτεινά χρόνια του Μεσαίωνα αναφωνώντας με οργή:

Ματώνουμε για να στηρίξουμε τις δικές τους μάχες; χύνουμε τον ιδρώτα και το αίμα μας για να ενισχύσουμε την ξιपाσιά τους.<sup>18</sup>

Η πληθωρική παρουσία του Forrest πάνω στη σκηνή, η εξεζητημένη γλώσσα και το παθιασμένο παίξιμό του ταιριάζουν απόλυτα στους χαρακτήρες που ενσαρκώνει. Ο Forrest σαν *Spartacus*, *Metamora*, *Jack Cade* είναι ο χαρισματικός ήρωας που ξεπηδά μέσα από τον απλό λαό, αγωνίζεται γενναία ενάντια στην εκμετάλλευση και καταπίεση, και θυσιάζεται για την ελευθερία και τη δικαιοσύνη. Μ' αυτόν τον τρόπο, ο Forrest αγγίζει τις πιο ευαίσθητες χορδές του κοινού της εργατικής τάξης που βιώνει ένα αίσθημα λύτρωσης καθώς του προσφέρει μια διέξοδο για τις πολιτικές ανησυχίες και τις κοινωνικές του ανασφάλειες. Οι ρομαντικές εικόνες του ασυμβίβαστου ήρωα που παραμένει ακλόνητος στις ηθικές αξίες του και κερδίζουν το αβίαστο χειροκρότημα των θεατών ουσιαστικά προσδίδουν στην ερμηνεία του Forrest μία έντονα πολιτική χροιά. Η διάχυτη, μα εντελώς αφηρημένη, έννοια του πατριωτισμού που εκφράζεται μέσα από τα έργα αυτά ενώνει το παρελθόν με το παρόν σ' ένα καθαρά θεωρητικό επίπεδο ιδεών και ιδανικών δημιουργώντας μία αίσθηση κοινωνικής δικαιοσύνης και ηθικής που στόχο έχει να εξομαλύνει – σε θεωρητικό

<sup>16</sup> Stone, *Metamora* I, σελ. I (act I, scene i).

<sup>17</sup> Bird, *The Gladiator*, I, σελ. i (act I, scene i).

<sup>18</sup> Conrad, *Jack Cade*, II, σελ. iii (act II, scene iii).

πάντα επίπεδο – τις κοινωνικές εντάσεις και ταξικές συγκρούσεις μιας ραγδαία αναπτυσσόμενης βιομηχανικής κοινωνίας.

Ο Forrest ως Jack Cade υποστηρίζει με σθένος ότι «Δεν υπάρχουν φτωχοί εκεί όπου υπάρχει ελευθερία, ο πλούτος της φύσης δίνει αφθονία σε όλους»<sup>19</sup> (*δική μου μετάφραση*), τονίζοντας έτσι το θεϊκό πεπρωμένο της Αμερικής, ενώ ως *Metamora* υπενθυμίζει στους θεατές ότι οι έννοιες της ελευθερίας και της δημοκρατίας είναι άρρηκτα συνδεδεμένες με τη μοναδικότητα της γης και των ανθρώπων της.<sup>20</sup> Στη συνείδηση της εργατικής τάξης, η κάπως αφελής ταύτιση του Forrest με τους δυναμικούς χαρακτήρες που αποδίδει του χαρίζει μια ισότιμη θέση ανάμεσα στους άλλους υπερ-ήρωες της αμερικανικής ιστορίας – τον George Washington, τον Thomas Jefferson, και, φυσικά, τον Andrew Jackson.<sup>21</sup> Τέτοια είναι η επίδραση που έχει ο Forrest στους θαυμαστές του που δεν διστάζουν να υπερασπιστούν το είδωλό τους μ' έναν εξαιρετικά βίαιο τρόπο όταν ο διάσημος άγγλος και κατεξοχήν Σαιξπηρικός ηθοποιός William Charles Macready τολμά να κάνει πρεμιέρα ως *Macbeth* στο Astor Place της Νέας Υόρκης, ενός θεάτρου που προτιμά η ανώτερη κοινωνική τάξη, ταυτόχρονα με τον Forrest στο ρόλο του *Macbeth* που παίζεται στο πιο «λαϊκό» θέατρο Bowery. Θεωρώντας ότι υπάρχει μια έντονη κόντρα ανάμεσα στους δύο ηθοποιούς, μια κόντρα που, σύμφωνα με τους ιστορικούς, εντείνει ο ίδιος ο Forrest το 1845 όταν αποδοκιμάζει προκλητικά το παίξιμο του Macready στο Εδιμβούργο, οι φανατικοί θαυμαστές του διακόπτουν την πρεμιέρα του Macready πετώντας στη σκηνή χαλασμένα αυγά, σάπια μήλα και λεμόνια, ξηλώνοντας καθίσματα, και φωνάζοντας συνθήματα όπως «Αίσχος, Αίσχος», «Κάτω η αριστοκρατία».<sup>22</sup> Μετά απ' αυτό, ο Macready αποφασίζει να μη δώσει τις υπόλοιπες παραστάσεις του αλλά τελικά πείθεται από επιφανείς Νεοϋρκέζους να μην υποχωρήσει. Το γεγονός αυτό, σε συνδυασμό με την αγανάκτηση που συσσωρεύεται λόγω της οικονομικής κατάστασης της εποχής, οδηγούν το κοινό της εργατικής τάξης έξω από το θέατρο, στους δρόμους της πόλης όπου στήνεται ένα σκηνικό πρωτοφανούς βίας και καταστροφικής μανίας. Παρά τις εσωτερικές διαφορές τους, οι κάτοικοι του Bowery, με γνώμονα τη μανιαϊστική λογική, των μελοδραμάτων που τους συνεπαίρνουν, ενώνονται σε μια συμπαγή, φαινομενικά ομοιόμορφη, κοινωνική μάζα που κινείται ενάντια στην

<sup>19</sup> Conrad, I, σελ. iv (act I, scene iv).

<sup>20</sup> Stone, V, σελ. iii (act V, scene iii).

<sup>21</sup> Ο ιστορικός του θεάτρου Bruce A. McConachie επισημαίνει ότι «η εξιδανικευμένη εικόνα ηρωισμού που εισπράττουν οι θαυμαστές του Forrest είναι η ίδια εικόνα που διακρίνουν οι ένθερμοι Δημοκρατικοί στον Andrew Jackson» (σελ. 88).

<sup>22</sup> Βλ., McConachie, σελ. 147-150· Meserve, σελ. 31-33.

ανώτερη τάξη και τις αξίες που αντιπροσωπεύει. Η κατάσταση γρήγορα βρίσκεται εκτός ελέγχου, η αστυνομία και ο στρατός επεμβαίνουν, είκοσι-δύο πολίτες σκοτώνονται και πολλοί περισσότεροι τραυματίζονται σοβαρά. Το δυσάρεστο αυτό περιστατικό φέρνει στην επιφάνεια τις αγεφύρωτες ταξικές διαφορές της αμερικανικής κοινωνίας και ξεπερνά τα όρια της προσωπικής αντιζηλίας των δύο ηθοποιών αποκτώντας εθνικές και κοινωνικές διαστάσεις.<sup>23</sup> Η εργατική τάξη διοχετεύει το κοινωνικό άγχος και την ανασφάλεια της σε μια συλλογική αντίδραση που δηλώνει την πολιτιστική και πολιτική της ταυτότητα δίνοντας υπόσταση στην έννοια της διαφορετικότητας. Η επίθεση ενάντια στον ίδιο τον Macready και τους θαυμαστές του προκαλεί ένα αίσθημα δικαίωσης στην εργατική τάξη που νιώθει ότι έτσι προασπίζεται τα επαναστατικά ιδεώδη του πατριωτισμού απέναντι στην ευρωπαϊκή πολιτιστική «εισβολή» και της δημοκρατίας, απέναντι στην ταξική ηγεμονία. Ταυτόχρονα, όμως, επιβεβαιώνει τον διάχυτο φόβο της ανώτερης τάξης για τις ολέθριες συνέπειες της «υπερβολικής» ελευθερίας και της ανεξέλεγκτης δύναμης του απλού πολίτη.

Ο ιστορικός του αμερικανικού θεάτρου, Jeffrey D. Mason, υποστηρίζει ότι το θέατρο έχει τη δύναμη του μύθου με την έννοια ότι και τα δύο κατασκευάζουν φαντασιακές εικόνες που αντικαθιστούν την πραγματικότητα που τις εμπνέει.<sup>24</sup> Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο, θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι τα έργα που προτιμάει ο Forrest θέτουν τις βάσεις για τη δημιουργία μιας ιδεατής κατάστασης που γεφυρώνει τη βασική ιδεολογική αντίθεση μεταξύ της φιλελεύθερης ατομικότητας και της δημοκρατικής συνύπαρξης. Οι χαρακτήρες που υποδύεται ο Forrest υπερασπίζονται τα δικαιώματα των απλών ανθρώπων οι οποίοι αγωνίζονται ενάντια στην εξουσία της αριστοκρατίας, ενώ ταυτόχρονα έχουν όλα τα χαρακτηριστικά ενός ηγέτη τον οποίο ο απλός λαός εμπιστεύεται και ακολουθεί πιστά. Μ' αυτόν τον τρόπο, τα μέλη της εργατικής τάξης εμμένουν στις ιδέες της ισότητας και της κοινωνικής δικαιοσύνης σαν αντίδοτο στην αβεβαιότητα και εκμετάλλευση μιας ασταθούς οικονομίας και μιας βιομηχανικής κοινωνίας. Ωστόσο, κάτω από την έντονα συναισθηματική, και αρκετά ασαφή, απεικόνιση της ελευθερίας και της ισότητας, ο ταξικός διαχωρισμός και οι κοινωνικές αντιθέσεις συνεχίζουν να αποτελούν μια αδιαμφισβήτητη πραγματικότητα.<sup>25</sup>

<sup>23</sup> Για αναφορές από τον τύπο της εποχής στο συγκεκριμένο περιστατικό, βλ. Moody, σελ. 187· Moses, σελ. 260· Northall, σελ. 143.

<sup>24</sup> Mason, "The Politics of *Metamora*," σελ. 93.

<sup>25</sup> Όπως υποστηρίζει ο Matthew Jacobson, η εσωτερική διάσπαση της έννοιας του λευκού Αμερικανού φέρνει στην επιφάνεια νέες αντιθέσεις και διαχωρισμούς (σελ. 41) οδηγώντας σταδιακά στη



Όπως αναφέρει ο Homi Bhabha, το «άλλο» δεν βρίσκεται ποτέ έξω ή πέρα από εμάς; εμφανίζεται δυναμικά μέσα στο λόγο και την αφήγηση, και φυσικά μέσα στις ιδεολογικές ασάφειες που ορίζουν την έννοια της διαφορετικότητας.<sup>26</sup> Το θέατρο της εποχής αρχίζει να καταγράφει μια «άλλη» νοοτροπία και ένα «άλλο» σύστημα αξιών που προωθεί μια πιο «λαϊκίστικη» ερμηνεία του δημοκρατικού ιδεώδους της αμερικανικής επανάστασης. Πολύ γρήγορα αυτού του είδους η διασκέδαση αποκτά πολιτική σημασία καθώς δημιουργεί το πολιτιστικό πλαίσιο μέσα στο οποίο αναπτύσσεται μια λαϊκή κουλτούρα που εκφράζει τις αξίες της εργατικής τάξης και, ουσιαστικά, αντιπαράκειται στην κοινωνική ιδεολογία που προωθούν τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα, δηλαδή αυτήν της ηθικής, της εγκράτειας, της πειθαρχίας, και του μέτρου. Τα έργα που έχουν τη μεγαλύτερη απήχηση στο κοινό της εργατικής τάξης είναι αυτά που προβάλλουν τη θορυβώδη ιδιοσυγκρασία, τη φυσική δύναμη, τον ανδρισμό και τον ανεπιτήδευτο πατριωτισμό των μελών της.

Το έργο του Benjamin A. Baker, *A Glance at New York* (1848), για παράδειγμα, υπογραμμίζει την έννοια της διαφορετικότητας και αντιστέκεται στην πολιτική τάση της αμερικανικής κοινωνίας να επιβάλει μια φιλοσοφία δημοκρατικού ιδεαλισμού και κοινωνικής συνοχής. Το συγκεκριμένο έργο συνδυάζει στοιχεία της λαϊκής κουλτούρας – τραγούδια, σάτιρα, χιούμορ, διάλεκτο – με εικόνες από γνώριμες γειτονιές της Νέας Υόρκης. Σκηνές φτώχειας και πλούτου, οικείου και αλλότριου εναλλάσσονται σ' ένα κοινωνικό τοπίο όπου διαφορετικοί κόσμοι συνυπάρχουν, συναλλάσσονται, και συγκρούονται μέσα σε ευδιάκριτα ταξικά και φυλετικά όρια. Όπως χαρακτηριστικά αναφωνεί ο Harry Gordon στην πρώτη κιόλας σκηνή του έργου:

Εδώ είμαστε, λοιπόν, στη σπουδαιότερη μητρόπολη του Δυτικού Κόσμου[...] πέντε λεπτά περπάτημα θα σε μεταφέρουν από τον απόλυτο πλούτο στην απόλυτη φτώχεια.<sup>27</sup>

Η μεγαλύτερη συνεισφορά του έργου του Baker στην εξέλιξη του αμερικανικού θεάτρου της εποχής είναι η δημιουργία του Mose, του απλού, λαϊκού ήρωα, ο οποίος ξεπετάγεται μέσα από τους κόλπους της εργατικής τάξης και αναγνωρίζεται ως αληθινό σύμβολο της δύναμης του λαού.<sup>28</sup> Η επιτυχία του πάνω στη

---

συνειδητοποίηση των διαφοροποιήσεων και ιδιαιτεροτήτων πίσω από την έννοια της εθνικής ταυτότητας (Wiebe, σελ. 66).

<sup>26</sup> Bhabha, σελ. 1-7.

<sup>27</sup> Baker, I, σελ. i (act I, scene i).

<sup>28</sup> Ο Mose, ο εθελοντής πυροσβέστης, αποτελεί δείγμα «μιας πρώιμης εργατικής υποκουλτούρας» (Lott, σελ. 81). Τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της ζωής και των ανθρώπων της εργατικής τάξης αποκρυσταλλώνονται σε μια αναγνωρίσιμη κοινωνική ταυτότητα, σ' έναν συγκεκριμένο αστικό τύπο,

σκηνή είναι τόσο μεγάλη που πολύ γρήγορα αρχίζει να αποκτά διαστάσεις ενός θρύλου καθώς η ιδιόρρυθμη συμπεριφορά του ερμηνεύεται ως ένα είδος πληβείου ηρωισμού και αντισυμβατικότητας. Ο Mose καταπατά όλους τους μεσοαστικούς κανόνες καλών τρόπων και ευπρέπειας και αντιπροσωπεύει την πιο «τραχιά» εκδοχή της αμερικανικής εθνικής ταυτότητας. Δεν διστάζει να βρίσει δημόσια, να μπλεχτεί σε καυγά και να μεθύσει καθιερώνοντας μια κάθε άλλο παρά διακριτική συμπεριφορά, μια έντονα σωματική αντίδραση που ακυρώνει τις αξίες της μετριοπάθειας και της εγκράτειας:

Harry: Είναι πολύ αργά για το θέατρο. Πού αλλού μπορούμε να πάμε;  
Mose. «Γρώγομαι» για έναν καλό ξεσηκωτικό καυγά με κάποιον κάπου. Τι λες να πάμε στον «Στέκι των Χασομέρηδων»;<sup>29</sup>

Ο Mose είναι ένα συνονθύλευμα των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του θεατρικού Yankee, που διακηρύσσει μ' έναν εντελώς κωμικό τρόπο το ανεξάρτητο πνεύμα του, την απλότητα και αφοπλιστική ειλικρίνειά του, του Davy Crockett, που ξεχωρίζει για την προσκόλληση του στο καθήκον, και του Ιρλανδού μετανάστη, όπως απεικονίζεται στην αμερικανική θεατρική σκηνή με όλα τα στοιχεία ενός οξύθυμου, κουτοπόνηρου φωνακλά. Δεν είναι τυχαίο ότι η εικόνα του Mose, του απλού Αμερικανού με την κάπως άξεστη αλλά ειλικρινή συμπεριφορά, κατασκευάζεται στα χρόνια της προεδρίας του Andrew Jackson (1829-1837) κατά τη διάρκεια της οποίας κυρίως, οι έννοιες της δημοκρατίας και της ελευθερίας αποκτούν ταξική σφραγίδα. Το έργο του Baker γράφεται σε μια εποχή που η Αμερική έρχεται αντιμέτωπη με την πρόκληση να διατηρήσει την κοινωνική και πολιτική της σταθερότητα ενόψει των ταξικών αντιπαράθεσεων, κοινωνικών εντάσεων και μειονοτικών συγκρούσεων.<sup>30</sup> Από τη μια μεριά, το *A Glance at New York* ενισχύει την πίστη της εργατικής τάξης στις αφηρημένες έννοιες της δημοκρατίας και της κοινωνικής δικαιοσύνης στηρίζοντας την

---

του περίφημου "Bowery B'hoj." Δυναμικός, γενναιόδωρος, αλλά επιθετικός και τραχύς, ο εκπρόσωπος του Bowery είναι μια μορφή που συναντά κανείς τόσο στους δρόμους της περιοχής όσο και στη θεατρική σκηνή. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με την περιοχή του Bowery αλλά και την ιδιαίτερα εκκεντρική συμπεριφορά του "Bowery B'hoj" στους δρόμους της Νέας Υόρκης, βλ. Dayton, σελ. 164-165· Harlow, σελ. 212-214· Haswell, σελ. 270-271· Stansell, σελ. 90-96· Wilentz, σελ. 257.

<sup>29</sup> Baker, I, σελ. iv. (act I, scene iv).

<sup>30</sup> Η ανάπτυξη μιας βιομηχανικής οικονομίας στα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα προκαλεί σημαντικές κοινωνικές εντάσεις στις εργατικές τάξεις. Παρατηρείται αυξημένη εισροή μεταναστών κυρίως από την Ιρλανδία ανεβάζοντας ακόμα περισσότερο το ποσοστό ανεργίας και προκαλώντας συγκρούσεις μεταξύ των διαφορετικών εθνοτικών ομάδων. Ιδιαίτερα τις δεκαετίες 1840 και 1850, πολιτικο-κοινωνικά γεγονότα, όπως οι εργατικές κινητοποιήσεις στη Νέα Υόρκη, οι απεργίες των εργατών που δουλεύουν στην κατασκευή του σιδηρόδρομου, το κίνημα κατά της δουλείας και το κίνημα υπέρ των δικαιωμάτων των γυναικών σκιαγραφούν το προφίλ μιας κοινωνίας σε ένταση και εσωτερική αναταραχή.

πολυδιαφημισμένη δύναμη της αμερικανικής κοινωνίας να αφομοιώνει το «άλλο», ενώ ταυτόχρονα υπονομεύει την υπόσχεση προόδου και ευημερίας για όλους καθώς παρουσιάζει χαρακτήρες που παραμένουν εγκλωβισμένοι μέσα σε ευδιάκριτα και απροσπέλαστα ταξικά όρια. Στο έργο του Baker, η αναγνωρίσιμη διαφορετικότητα του Mose, όπως προβάλλεται μέσα από τη συμπεριφορά του, τις συνήθειες και τον τρόπο με τον οποίο μιλάει καθώς και μέσα από τις αστικές περιοχές που κινείται, είναι ελεγχόμενη και περιορισμένη σ' ένα συγκεκριμένο κοινωνικό πλαίσιο το οποίο του είναι αδύνατον να υπερβεί. Ο Mose υπενθυμίζει στους Αμερικανούς ότι το Bowery είναι μια απτή πραγματικότητα όπου υπάρχουν άνθρωποι που:

Moses. [. . .] δεν θα ένιωθαν άνετα σε κανένα άλλο μέρος, που δεν σκέφτονται το παρελθόν ούτε ενδιαφέρονται για το μέλλον, που δεν διστάζουν να κλέψουν λίγες δεκάρες για να μπορούν να ζεσταθούν και να αγοράσουν ένα ποτήρι από αυτό το δηλητήριο.

George. Είναι δυνατόν να υπάρχουν τέτοιες περιοχές στην καρδιά της Νέας Υόρκης;

Harry. Όχι απλά δυνατόν! Αλίμονο, είναι μια πραγματικότητα.<sup>31</sup>

Η παρουσία του Mose στην αμερικανική θεατρική σκηνή είναι μια διαρκής συνειδητοποίηση αυτού που ο Nathaniel P. Willis, και άλλοι κοινωνικοί σχολιαστές της εποχής, ήλπιζαν να είναι απλά «ένα κακό όνειρο».<sup>32</sup> Το κοινό της εργατικής τάξης που χειροκροτεί τον Mose, τη μαγκιά και τα κατορθώματά του, προφανώς δυσκολεύεται να αντιληφθεί το βασικό παράδοξο της αμερικανικής κοινωνίας που, από τη μια μεριά, αφήνει κάποιο χώρο έκφρασης και αυτο-ορισμού για τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα, από την άλλη όμως, ο χώρος αυτός παραμένει αμετάβλητος και αμετακίνητος στο κοινωνικό περιθώριο ως μια υποκουλτούρα της οποίας οι εκπρόσωποι δεν γίνονται αποδεκτοί από την «καθωσπρέπει» κοινωνία των μεσαίων και ανωτέρων κοινωνικών στρωμάτων. Παρά το γεγονός ότι το *A Glance at New York* δίνει μορφή και λόγο σε μια εκκολαπτόμενη εργατική συνείδηση, η προσπάθεια αυτή ουσιαστικά ακυρώνεται τόσο μέσα από την υπερβολή που χαρακτηρίζει την καθαρά στερεότυπη απεικόνιση του Mose και των κατοίκων του Bowery όσο και μέσα από τη γενικότερη αποδοχή της κοινωνικής ιδεολογίας της σκληρής δουλειάς και του φιλελεύθερου ατομικισμού που προωθεί η μεσαία τάξη. Όταν ο Harry δίνει χρήματα σ' έναν ζητιάνο, ο οποίος χωρίς να χάσει λεπτό μπαίνει στο πρώτο μπαρ που συναντάει για να τα ξοδέψει, ο Mose είναι εκείνος που διατυπώνει το ηθικό δίδαγμα:

<sup>31</sup> Baker, I, σελ. v. (act I, scene v).

<sup>32</sup> Lott, σελ. 87.

Mose. Καλά, αν το έκανε αυτό κανένας πρωτάρης, θα μπορούσα να το παραβλέψω, αλλά εσύ!

Harry. Δεν έχεις καθόλου οίκτο για τους άτυχους της ζωής;

Mose. Μάλιστα κύριε, μπορώ να δείξω συμπόνια για έναν φτωχό άνθρωπο αλλά όχι για έναν τεμπέλη. Υπάρχει πολύ δουλειά για όλους σ' αυτή τη χώρα αρκεί να έχουν μυαλό και να ψάξουν να βρουν.<sup>33</sup>

Με τα λόγια του αυτά ο Mose ουσιαστικά αποδεικνύει ότι σαν χαρακτήρας έχει να προσφέρει κάτι σε όλους. Για το κοινό της εργατικής τάξης αποτελεί μια ηρωική φιγούρα, ένα πρότυπο θάρρους και ικανότητας που ενισχύει την αυτοπεποίθησή τους και εκτονώνει τις εντάσεις τους. Για τη μεσαία τάξη, τα κωμικά στοιχεία του Mose, η περιθωριοποίησή του, αλλά και ιδιαίτερα η προθυμία του να αναπαράγει τις αξίες και τα πιστεύω της δημιουργούν ένα αίσθημα ανωτερότητας και ασφάλειας καθώς εκμηδενίζεται ο φόβος της κοινωνικής ανατροπής. Αξίζει να σημειωθεί ότι παρά τη διαφορετικότητά του, ο Mose γίνεται εξίσου δημοφιλής με τους χαρακτήρες που ερμηνεύει ο Forrest και επευφημείται από το ίδιο κοινό. Το έργο του Baker έχει την ίδια καθησυχαστική επίδραση στο κοινό της εργατικής τάξης με τα αντίστοιχα μελοδράματα που πρωταγωνιστεί ο Forrest αλλά από διαφορετική οπτική γωνία. Όπως τα έργα του Forrest έτσι και το *A Glance at New York* επιχειρεί να μετριάσει το κοινωνικό άγχος που δημιουργείται μέσα σε μια ταξικά ιεραρχημένη κοινωνία και ανελέητα ανταγωνιστική οικονομία. Τόσο ο Jack Cade, ο Spartacus, και ο Metamora, όσο και ο Mose εγείρουν προσδοκίες για μια κοινωνία δημοκρατικών αξιών με ηγέτες που νοιάζονται για το κοινό καλό και απλούς πολίτες που δηλώνουν δυναμικά την παρουσία τους ταυτόχρονα με τη σχεδόν ασυνείδητη προσκόλλησή τους στις ιδέες της ηγεμονικής κουλτούρας. Οι ήρωες που λατρεύει το κοινό της εργατικής τάξης αντικατοπτρίζουν τόσο τη δυναμική όσο και τους περιορισμούς στην προοπτική της προόδου και της ευημερίας καθώς αμφιταλαντεύονται ανάμεσα στην πραγματικότητα και την ουτοπία, ανάμεσα στην επιθυμία να εκφράσουν τη δική τους φωνή και καθημερινότητα και στην ανάγκη να παραβλέψουν τις όποιες αντιφάσεις στην υπόσχεση του αμερικανικού ονείρου για ίσες κοινωνικές ευκαιρίες και οικονομική ανέλιξη. Παρά το γεγονός ότι στα έργα αυτά διαφαίνεται η ανάγκη επαναπροσδιορισμού της έννοιας της αμερικανικής εθνικής ταυτότητας μέσα από μια διαδικασία συνειδητοποίησης της ύπαρξης της διαφορετικότητας, αυτό που τελικά υπερισχύει είναι η ασάφεια ενός ιδεολογικού πλαισίου που απαλύνει τις αδρές ταξικές

<sup>33</sup> Baker, I, σελ. v. (act I, scene v).

και πολιτιστικές διαχωριστικές γραμμές αφήνοντας να αιωρείται ο μύθος του αμερικανικού ονείρου.

### Βιβλιογραφία

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. Verso, 1991.
- Baker, Benjamin A. *A Glance at New York*. 1848. S. French, 1857.
- Bailyn, Bernard. *The Ideological Origins of the American Revolution*. Belknap, 1992.
- Bhabha, Homi K., editor. *Nation and Narration*. Routledge, 1990.
- Bird, Robert M. *The Gladiator*. 1831. *American Plays*, edited by Allan Gates Halline, American Book Company, 1935, pp. 153-199.
- Carlson, Marvin. "Nationalism and t//he Romantic Drama in Europe." *Romantic Drama*, edited by Gerald Gillespie, John Benjamins Publishing, 1994, pp.139-152.
- Conrad, Robert T. *Jack Cade*. 1841. *Representative Plays by American Dramatists*, edited by Montrose J. Moses, Arno, 1978, pp. 425-520.
- Dayton, Abram C. *Last Days of the Knickerbocker Life in New York*. G. P. Putnam's, 1897.
- Harlow, Alvin F. *Old Bowery Days: The Chronicles of a Famous Street*. D. Appleton, 1931.
- Haswell, Charles H. *Reminiscences of an Octogenarian of the City of New York, 1816-1860*. Harper, 1896.
- Henderson, Mary C. *The City and the Theatre*. James T. White, 1973.
- Jacobson, Matthew Frye. *Whiteness of a Different Color: European Immigrants and the Alchemy of Race*. Harvard UP, 1999.
- Levine, Lawrence. *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Harvard UP, 1988.
- Lott, Eric. *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class*. Oxford UP, 1993.
- McConachie, Bruce A. *Melodramatic Formations Melodramatic Formations: American Theatre and Society, 1820-1870*. U of Iowa P, 1992.
- Mason, Jeffrey D. *Melodrama and the Myth of America*. Indiana UP, 1993.
- . "The Politics of *Metamora*." *The Performance of Power: Theatrical Discourse and Politics*, edited by Sue-Ellen Case and Janelle Reinelt. U of Iowa P, 1991, pp. 92-110.
- Meserve, Walter J. *Heralds of Promise: The Drama of the American People in the Age of Jackson, 1829-1849*. Greenwood, 1986.
- Moody, Richard. *The Astor Place Riot*. Indiana UP, 1958.
- Moses, Montrose J. *The Fabulous Forrest: The Record of an American Actor*. Little, Brown, 1929.
- Northall, William K. *Before and Behind the Curtain; or, Fifteen Years' Observation Among the Theatres of New York*. W. F. Burgess, 1851.
- Pease, Donald E. *National Identities and Post-Americanist Narratives*. Duke UP, 1994.
- Said, Edward W. *Orientalism*. Routledge, 1978.
- Senelick, Laurence. "Recovering Repressed Memories: Writing Russian Theatre History." *Writing and Rewriting National Theatre Histories*, edited by S.E. Wilmer, U of Iowa P, 2004, pp. 47-64.

- Smith, Anthony D. *Ethno-symbolism and Nationalism: A Cultural Approach*. Routledge, 2009.
- Stansell, Christine. *City of Women: Sex and Class in New York, 1789-1860*. U of Illinois P, 1987.
- Stone, John Augustus . *Metamora*. 1829. *Metamora and Other Plays*, edited by Eugene R. Page, Indiana UP, 1965, pp. 1-40.
- Wiebe, Robert H. *The Segmented Society: An Introduction to the Meaning of America*. Oxford UP, 1975.
- Wilentz, Sean. *Chants Democratic: New York City and the Rise of the American Working Class, 1788-1850*. Oxford UP, 2004.

## ***Απεικονίσεις των ΗΠΑ από τρεις συγγραφείς στον 19ο αιώνα: Κοραής, Ροΐδης, Επισκοπόπουλος***

**Νικόλαος Μαυρέλος  
Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο**

### **Περίληψη**

Στο παρόν κείμενο εξετάζονται τρία δείγματα απόψεων γνωστών Ελλήνων συγγραφέων του 19ου αιώνα για τις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής. Είναι ευρέως γνωστή η σχέση του Αδαμάντιου Κοραή με την Αμερική και κυρίως με τον Thomas Jefferson, με τον οποίο αλληλογραφούσε. Ωστόσο, εδώ επιχειρείται η ανίχνευση της σχέσης της εικόνας αυτής με το γενικότερο κοραϊκό όραμα στον αρχόμενο 19ο αιώνα για τη δημιουργία του νεοελληνικού κράτους στο πρότυπο του αμερικανικού. Στα μέσα του ίδιου αιώνα ο Εμμανουήλ Ροΐδης μάς δίνει μια επίσης θετική εικόνα (με κάποιες επιφυλάξεις ωστόσο) για το αμερικανικό κράτος και το πολίτευμά του, σε σύγκριση πια με το υπάρχον ελληνικό. Στο τέλος του 19ου αιώνα ακόμα ένας λόγιος, ο Νικόλαος Επισκοπόπουλος, πλέκει ένα σύντομο, αλλά άκρως θετικό, «Αμερικής εγκώμιον» σε άρθρο του στην εφημερίδα *Άστρ* (14/3/1898). Από τα τρία αυτά ενδεικτικά παραδείγματα επιφανών λογίων επιχειρείται η ανασύσταση μιας εικόνας απόλυτα συμβατής με το πνεύμα της νέας (ή νεωτερικής) εποχής.

---

Παρόλο που υπάρχουν και άλλα παραδείγματα λογίων (Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής κ.ά.) οι οποίοι αναφέρουν ή παρουσιάζουν την αμερικανική ζωή και τον πολιτισμό στα έργα τους, η επιλογή των τριών ενδεικτικών παραδειγμάτων –το πρώτο σχεδόν στην αρχή, το δεύτερο λίγο μετά τα μέσα και το τρίτο στο τέλος του 19ου αιώνα– γίνεται για να φανεί μια όσο το δυνατόν πιο αντιπροσωπευτική στη χρονική της ευρύτητα εικόνα, αλλά και γιατί κοινό τους σημείο είναι ότι γράφτηκαν και διαβάστηκαν από το ευρύ κοινό (κυρίως το πρώτο). Στο παρόν κείμενο δηλαδή, η πραγμάτευση του θέματος δεν είναι σε καμία περίπτωση εξαντλητική, ούτε καν για το έργο των εν λόγω συγγραφέων –του Κοραή, του Ροΐδη και του Επισκοπόπουλου– αλλά εστιάζεται στην ανίχνευση της εικόνας που αποκομίζουμε από μερικά κείμενά τους, τα οποία αναφέρονται στο πολίτευμα, την κοινωνία και γενικότερα στον πολιτισμό των Ηνωμένων Πολιτειών της Αμερικής (ΗΠΑ).

### **1. Αδαμάντιος Κοραής**

Είναι ευρέως γνωστή η σχέση του Κοραή με την Αμερική και κυρίως με τον Jefferson, με τον οποίο αλληλογραφούσε.<sup>1</sup> Επίσης γνωστό είναι το γεγονός ότι

---

<sup>1</sup>Βλ. ενδεικτικά Chaconas, σελ. 64-70 και 593-596 □ Μουλάκης, σελ. 269-283 □ και Κιτρομηλίδης,

θεωρούσε το αμερικανικό κράτος υπόδειγμα δημοκρατίας.<sup>2</sup> Ωστόσο, αξίζει να ανιχνευτεί η σχέση της εικόνας αυτής με το γενικότερο κοραϊκό όραμα στον αρχόμενο 19ο αιώνα, δηλαδή τη δημιουργία του νεοελληνικού κράτους στο πρότυπο του αμερικανικού. Χαρακτηριστικό δείγμα του θαυμασμού του για το πολίτευμα, τους νόμους και τη χώρα βρίσκουμε σε ένα κείμενο που διαδόθηκε και διαβάστηκε ευρέως τον 19ο αιώνα από τα Ελληνόπουλα, αφού χρησίμευσε ως αναγνωστικό και γι' αυτό μας ενδιαφέρει περισσότερο. Το κείμενο δεν είναι άλλο από τον γνωστό *Παπατρέχα*<sup>3</sup> ή, ορθότερα, τα «Προλεγόμενα» στην κοραϊκή έκδοση της *Ιλιάδας* του Ομήρου. Η θετικότερη εικόνα για τις ΗΠΑ που δίνει στους αναγνώστες του έναν χρόνο πριν από την Ελληνική Επανάσταση, στην τέταρτη επιστολή που είναι και η τελευταία τού κατά τα άλλα ενιαίου αφηγήματος, αποτελεί συνάμα και υπόδειξη του κράτους-πρότυπου για τους Έλληνες που σκέφτονται να επαναστατήσουν.<sup>4</sup>

Παρόλο που το βασικό πρότυπο πολιτεύματος, το οποίο ο Κοραΐς γνωρίζει καλά, εφόσον μένει στη χώρα αυτή, είναι η Γαλλική Δημοκρατία, οι εξελίξεις και οι υπερβολές που έγιναν μετά τη Γαλλική Επανάσταση του 1789, και συνεχίστηκαν για αρκετά χρόνια, τον βρίσκουν να διαφωνεί σε αρκετά σημεία, όπως τα εντοπίζει στις επιστολές που έστειλε στον πρωτοψάλτη Σμύρνης Δημήτριο Λώτο κατά τη διάρκεια των γεγονότων. Αντιθέτως, οι ελεύθερες Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής είναι το πρώτο κράτος που διατυπώνει τη Διακήρυξη της Ανεξαρτησίας, κείμενο που ακόμα και οι ηγέτες της Γαλλικής Επανάστασης θαυμάζουν. Στη διακήρυξη αυτή βασίστηκε το πολίτευμα των ΗΠΑ και είναι σημαντικό να επισημανθεί ότι εκεί μπορεί κανείς να διαπιστώσει την εφαρμογή των βασικών πολιτικών διακηρύξεων του Διαφωτισμού,<sup>5</sup> δηλαδή ισότητα όλων, ισονομία και δικαιοσύνη για όλους, ελευθερία, ανεξιθρησκία, ανάπτυξη της βιομηχανίας και της «μέσης τάξης», «φιλοσοφία,» που ελευθερώνει το πνεύμα από θρησκευτικές και άλλες προκαταλήψεις, και παιδεία, που διαμορφώνει

---

σελ. 419 και 591 (σημ. 67 και 68). Ο Κιτρομηλίδης μάλιστα θεωρεί ότι «ο θαυμασμός του [Ροΐδη] για τις Ηνωμένες Πολιτείες βρήκε συγκεκριμένη έκφραση το 1823, στην αλληλογραφία του με τον Thomas Jefferson» (σελ. 418).

<sup>2</sup> Βλ. ενδεικτικά την άποψη του Κιτρομηλίδη (σελ. 267 και 418-419).

<sup>3</sup> Χρησιμοποιείται η έκδοση του 1978 υπό την επιμέλεια του Άλκη Αγγέλου.

<sup>4</sup> Την εποχή αυτή αρχίζει στην Αμερική η συζήτηση για την ισότητα των πολιτών, με αφορμή τη μεταχείριση των σκλάβων, και επιφέρει σιγά-σιγά μια σειρά διευκρινίσεων στο αρχικό κείμενο της Διακήρυξης του 1776, σε σχέση με τα δικαιώματα και άλλων κοινωνικών ομάδων. Από το 1820 και μετά, ο Κοραΐς θα κάνει συχνότερες αναφορές (ενίοτε με εμμονή σε λεπτομέρειες) στο πολίτευμα της χώρας και στην ταυτότητα του αμερικανικού λαού, όπως διαμορφώθηκε από τη συγκεκριμένη πολιτειακή κατάσταση.

<sup>5</sup> Κιτρομηλίδης, σελ. 590, σημ. 65.



τους πολίτες από μικρά παιδιά.<sup>6</sup>

Κατά τη διάρκεια του εγκιβωτισμένου «Διαλόγου», που καταλαμβάνει σχεδόν όλη την τέταρτη επιστολή του *Παπατρέχα* –τις 48 από 49,5 σελίδες– θίγονται πολλά θέματα όπως πολιτικά, θρησκευτικά, κοινωνικά και πολιτισμικά. Στο πλαίσιο της γενικότερης αυτής συζήτησης των ηρώων για την ανεξιθρησκία, ο Παπατρέχας ζητά να μάθει την άποψη των φιλοσόφων του Διαφωτισμού: «Λέγε με τώρα τί παραγγέλλει περί των ετεροδοξούντων και η φιλοσοφία».<sup>7</sup> Με αφορμή, λοιπόν, το θέμα της τύχης των Εβραίων σε μια αντισημιτική Ευρώπη και της καταφυγής τους στην Αμερική,<sup>8</sup> ο αφηγητής μας σχολιάζει την ταυτότητα του αμερικανικού πολιτεύματος.<sup>9</sup> Η βασική εικόνα που, όπως προαναφέρθηκε, δίνει στο κείμενό του ο Κοραΐς είναι εκείνη ενός πολιτεύματος-προτύπου, για την οργάνωση του οποίου η φιλοσοφία παίζει εξαιρετικά σημαντικό ρόλο.<sup>10</sup> Ως γνήσιος διαφωτιστής, ο Κοραΐς συχνά επισημαίνει τη σημασία της φιλοσοφίας στη διαμόρφωση ενός κράτους, μια και θεωρεί ότι αυτή μαζί με τον ορθό λόγο θα το προφυλάξουν από τις δεισιδαιμονίες και την αμάθεια, διαμορφώνοντας μια παιδεία που θα δώσει τα «φώτα» της σε όσο το δυνατό μεγαλύτερο μέρος του εκάστοτε λαού από την παιδική ήδη ηλικία των πολιτών του, όπως κατά τη γνώμη του με υποδειγματικό τρόπο γίνεται στην Αμερική όπου «εξαπλούται της φιλοσοφίας το φως εις αυτά [τα παιδιά] και τελειοποιείται η παιδική ανατροφή».<sup>11</sup> Προσπαθώντας να μην είναι υπερβολικός στην επίθεσή του κατά της θρησκείας (αλλά κυρίως κατά των λειτουργών της), δίνει έμφαση στον διαχωρισμό των επίγειων και υλικών αναγκών μιας κοινωνίας, τις οποίες καλύπτουν η πολιτεία και η δικαιοσύνη, από τις μεταφυσικές ανάγκες του ανθρώπου, τις οποίες καλύπτει η θρησκεία. Αυτό είναι ξεκάθαρο στη φράση-κλειδί που διατυπώνει ο ήρωάς του ορμώμενος από το αμερικανικό πολίτευμα: «Αλλά ματαίως ελπίζει να πολιτευθή εις τον ουρανόν, όστις δεν αρχίσει από την επί της γης ζωήν να πολιτευέται αδελφικώς και ισονόμως με τους ομοίους του, χωρίς τύπον υπεροχής ή ευγενείας, μόνην ευγένειαν αληθεστάτην νομίζων την τήρησιν της δικαιοσύνης».<sup>12</sup> Για τη φράση αυτήν

<sup>6</sup> Κοραΐς, *Ο Παπατρέχας*, σελ. 129.

<sup>7</sup> Ο.π., σελ. 127.

<sup>8</sup> Ο.π., σελ. 128-129.

<sup>9</sup> Ο.π., σελ. 129-131.

<sup>10</sup> Ο.π., σελ. 129.

<sup>11</sup> Ο.π., σελ. 131. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο που, για τον λόγο αυτόν, εκτός από τον Jefferson, κάνει συχνότατες αναφορές στον ρόλο του Benjamin Franklin, ο οποίος υπήρξε φίλος του Jefferson και πρόεδρος της Αμερικανικής Φιλοσοφικής Ακαδημίας. Ο ίδιος ο Jefferson εξάλλου επιδείκνυε ζωηρό ενδιαφέρον για τη φιλοσοφία και ήταν μέλος της Ακαδημίας.

<sup>12</sup> Κοραΐς, *Ο Παπατρέχας*, σελ. 130.

ο Κοραΐς παραπέμπει βέβαια τους αναγνώστες του σε αρχαίο κείμενο του Ιωάννη Στοβαίου, για να επιβεβαιώσει την ορθότητα και να ενισχύσει την ανάγκη εφαρμογής της νεότερης αυτής αντίληψης, στην οποία βασίζεται το αμερικανικό πολίτευμα, δηλαδή στην αρχή της τήρησης του νομικού πλαισίου για την απονομή δικαιοσύνης στο εκάστοτε κράτος.

Τα σχόλια για τη σύσταση του αμερικανικού κράτους θα αυξηθούν στα κατοπινά χρόνια, μετά τη δημιουργία του ελληνικού κράτους. Ο Κοραΐς βαθμιαία θα εξειδικεύει τις αναφορές του όχι μόνο ως προς το αμερικανικό Σύνταγμα, αλλά και ως προς το κράτος, τον πολιτισμό και τους ανθρώπους, με σκοπό να φανούν οι σωστές προϋποθέσεις για να οργανωθεί σωστά και το ελληνικό κράτος κατά το αμερικανικό πρότυπο. Εξάλλου, η αλληλογραφία του Κοραΐ με τον Jefferson και ο θαυμασμός του προς αυτόν είναι ευρύτερα γνωστά από την έως τώρα βιβλιογραφία, όπως επισημάνθηκε. Μετά τη Δ' επιστολή του *Παπατρέχα*, το 1820, οι αναφορές είναι συχνές, αφού ο Κοραΐς μέσω της «Ελληνικής Βιβλιοθήκης,» αλλά και του έργου του γενικότερα, καταθέτει τους προβληματισμούς του για τη γλωσσική, εθνική, πολιτική και κοινωνική ταυτότητα του Νεοέλληνα. Έτσι, στρέφεται στην έκδοση κειμένων πολιτικής φιλοσοφίας των Αρχαίων Ελλήνων, όπως τα *Πολιτικά* του Αριστοτέλη, που εκδίδεται το 1821<sup>13</sup> και τα *Πολιτικά Παραγγέλματα* του Πλουτάρχου (1824), τα *Απομνημονεύματα* του Ξενοφώντος (1825), τον *Λόγο κατά Λεωκράτους* του Λυκούργου (1826), το *Εγχειρίδιον* του Επικτήτου (1826), τις *Επικτήτου Διατριβές* του Αρριανού (1827) και άλλα.<sup>14</sup> Σε αυτά όμως, που σκοπίμως αναφέραμε, και κυρίως στους Διαλόγους –«Περί Ελληνικών Συμφερόντων» Α' και Β', «Διάλογος Δημοχάρη και Πασιχάρη» και «Διάλογος περί της μελλούσης των Χίων τύχης»<sup>15</sup> – που «πλάθει» ο πολιτικός φιλόσοφος και ταυτόχρονα δημιουργικός συγγραφέας Κοραΐς, απεικονίζεται με έντονα χρώματα η απόλυτα θετική εικόνα της αμερικανικής πολιτείας στις επιμέρους λεπτομέρειές της. Με τον τρόπο αυτόν συμπληρώνεται ο πίνακας που ξεκίνησε με τον *Παπατρέχα*, και μάλιστα στην ίδια ειδολογική μορφή, δηλαδή το είδος του διαλόγου.

Η γέφυρα που ο Κοραΐς, ως πιστός διαφωτιστής, επιχειρεί να χτίσει ανάμεσα στους Αρχαίους και τους Νεότερους τον οδηγεί στην προσπάθεια να παρουσιάσει όχι μόνο το καθ' ημάς «ευκλεές παρελθόν», για να διαμορφώσει την ελληνική ταυτότητα

<sup>13</sup> Κοραΐς, *Προλεγόμενα Β'*.

<sup>14</sup> Τα πέντε τελευταία περιλαμβάνονται στο: Κοραΐς, *Προλεγόμενα Γ'*.

<sup>15</sup> Όλοι στο: Κοραΐς, *Προλεγόμενα Γ'*.

με στοιχεία «οικεία» (ή τέλος πάντων «ελληνικά»), αλλά και την αναγκαία στροφή προς το εξίσου ευκλεές παρόν του Δυτικού (βλέπε Νεότερου) Κόσμου. Κατά την άποψή του, ένα από τα σημαντικότερα παραδείγματα κράτους και πολιτεύματος που θα μπορούσε να αποτελέσει πρότυπο για το νεοσύστατο ελληνικό κράτος είναι εκείνο των Ηνωμένων Πολιτειών της Αμερικής. Εκτός του ότι η επανάστασή τους προηγήθηκε της Γαλλικής, είναι σημαντικό ότι περιέλαβε όλες τις ιδέες του Διαφωτισμού και, όπως ήδη αναφέραμε, ο Κοραΐς δεν θεωρεί ότι κατέληξε στις ακρότητες, τις οποίες με έμφαση επισημαίνει κατά τα γεγονότα της Γαλλικής Επανάστασης και που ο ίδιος βίωσε, ή στη μετατροπή του πολιτεύματος σε απολυταρχία του Ναπολέοντος.<sup>16</sup>

Εκτός από τον πρόεδρο του εντελώς νέου, και συνάμα «νεωτερικού», κράτους στον εξίσου «Νέο Κόσμο», ο Κοραΐς θαυμάζει και την ίδια του την υπόσταση και οργάνωση, υποδεικνύοντας στους Έλληνες την ανάγκη απεξάρτησης από κάθε είδους δυνάστη, και επισημαίνοντας τα κακώς κείμενα των πολιτευμάτων σε πολλές από τις Ευρωπαϊκές Δυνάμεις της εποχής, αναφέροντας την καταπίεση που ασκείται από τον αποικιοκράτη ως το πιο σημαντικό δεινό, από την οποία οι Αμερικανοί γλύτωσαν.<sup>17</sup> Όπως παρατηρεί ο Παναγιώτης Νούτσος, ο Κοραΐς είναι δυσαρεστημένος από την οργάνωση και τη λειτουργία του νέου κράτους και στο τέλος της πρώτης δεκαετίας μετά την επανάσταση προειδοποιεί ότι «η ταλαίπωρος Ελλάς δεν ανεστήθη αληθώς, αλλά τάφον μόνον ήλλαξε, και επέρασεν από των νεκροθαπτών Τούρκων χείρας εις χριστιανούς νεκροθάπτας».<sup>18</sup> Στο ίδιο κείμενό του, ο Νούτσος εύστοχα παρατηρεί επίσης ότι «η υπό συγκρότηση ελληνική κρατική εξουσία, μέσα από ένα περίγραμμα άκρως συντηρητικής “Προστασίας”, δεν επέτρεπε τη συνέχιση της δραστηριότητας

<sup>16</sup> Ο Κοραΐς ήξερε από την αρχή για την ανωτερότητα του αμερικανικού πολιτεύματος, αλλά η άποψη αυτή ενισχύθηκε μετά την τροπή της διακυβέρνησης του Ναπολέοντος, όπως παρατηρεί ο Παναγιώτης Νούτσος. Βλ. Νούτσος, σελ. 67.

<sup>17</sup> Γενικότερα η Αμερική είναι η χώρα του μέλλοντος για τους Ευρωπαίους διανοητές (π.χ. Hegel) και εκεί βρίσκουν εφαρμογή και οι πιο ριζοσπαστικές ιδέες του Διαφωτισμού. Από αυτήν τη χορεία των διανοητών δεν ήταν δυνατό να λείπει ο Κοραΐς. Βλ. σχετικά Νούτσος, σελ. 68-70. Το αμερικανικό έθνος, ωστόσο, δεν προϋπήρχε καν, όπως δεν προϋπήρχε και το κράτος, ενώ το ελληνικό έθνος και η αφηρημένη ιδέα της «Ελλάδας» προϋπήρχαν. Ο Κοραΐς, εντούτοις, θεωρούσε νεκρά και τα δύο, δηλαδή σαν να μην υπήρχαν, και γι' αυτό παρουσιάζει με εντονότερα χρώματα τις ομοιότητες των δύο εθνικών οντοτήτων, όπως τις εντοπίζει και ο Ροΐδης. Μετά την επικράτηση των Ρωμαίων ο Κοραΐς, ως γνωστόν, θεωρεί (μεροληπτώντας με τον τρόπο που υπέδειξε ο Edward Gibbon) ότι ο εκβαρβαρισμός οδήγησε σχεδόν στην απώλεια της ταυτότητας, την οποία ο ίδιος προσπαθεί να αναστήσει στο δράμα του, «φωτίζοντας» τη «φαντασιακή», κατά τον Στάθη Γουργουρή, οντότητα του Νεοέλληνα ως τη δημιουργία του κράτους (Γουργουρή, σελ. 154-155). Η πραγμάτωση του οράματος στο νέο κράτος, όμως, τον απογοητεύει, όπως θα δούμε αμέσως παρακάτω.

<sup>18</sup> Για την άποψη του Νούτσου και το παράθεμα από το κείμενο *Τι συμφέρει εις την ελευθερωμένην από Τούρκους Ελλάδα να πράξη εις τας παρούσας περιστάσεις δια να μη δουλωθή εις χριστιανούς τουρκίζοντας. Διάλογος δύο Γραικών* (1830), βλ. Νούτσος, σελ. 33.

ενός σφριγηλού ρεύματος διαφωτιστών...», όπως αυτή που ο Κοραΐς ή ο, ακόμα πιο ριζοσπαστικός, Ρήγας Φεραΐος οραματίζονταν. Εν ολίγοις, θα μπορούσαμε να επισημάνουμε πως το ιδεώδες πολίτευμα που ο Κοραΐς υποδεικνύει είναι το αμερικανικό, και όχι αυτό της Βασιλευομένης Δημοκρατίας που έχει η Ελλάδα στις τελευταίες μέρες της ζωής του, πολύ περισσότερο μάλιστα επειδή η επιλογή του βασιλιά είχε πραγματοποιηθεί από τις Μεγάλες Δυνάμεις, γεγονός που τον βρίσκει αντίθετο έως και τον θάνατό του το 1833, όπως παρατηρεί ο Κωνσταντίνος Άμαντος στις σημειώσεις για την «Ανέκδοτον επιστολήν του Α. Κοραή Περί Δημοκρατίας».<sup>19</sup> Εκεί ο Άμαντος δηλώνει ξεκάθαρα ότι «ο Κοραΐς επανέρχεται εις την έμμονον αυτού γνώμην, την οποία πολλάκις εξεδήλωσε [...] ότι οι Έλληνες συμφέρον είχαν να μη βασιλευθώσιν, αλλά να διοικηθώσι κατά πολίτευμα δημοκρατικόν, παρόμοιον με το πολίτευμα των Ηνωμένων Πολιτειών της Αμερικής».<sup>20</sup>

Από όσα παρατηρήσαμε πιο πάνω, θα λέγαμε συμπερασματικά ότι ο Χιώτης λόγιος έχει αρκετά σαφώς διατυπώσει τη θετική του γνώμη για το Σύνταγμα και το πολίτευμα της Αμερικής. Ένας από τους βασικούς παράγοντες που τον επηρέασαν είναι η φιλική του σχέση και η αλληλογραφία με τον Jefferson. Παράλληλα, φαίνεται ότι είχε μελετήσει προσεκτικά το Αμερικανό Σύνταγμα και είχε πληροφορηθεί για τη σύσταση του αμερικανικού κράτους, συγκρίνοντας και τα δύο με τα αντίστοιχα γαλλικά, με σκοπό να προτείνει για την πατρίδα του το καλύτερο κατά τη γνώμη του σύστημα διακυβέρνησης.

## 2. Εμμανουήλ Ροΐδης

Στα μέσα του 19ου αιώνα άλλος ένας, πάλι Χιώτης στην καταγωγή, ο Εμμανουήλ Ροΐδης, μας δίνει μια επίσης θετική εικόνα (με κάποιες επιφυλάξεις ωστόσο) για το αμερικανικό κράτος και το πολίτευμά του, και το συγκρίνει με το υπάρχον πια νεοελληνικό κράτος, αλλά χαρακτηρίζει «νεάζον» και το ίδιο το έθνος, το οποίο, κατά τρόπο όμοιο με εκείνον του Κοραή (ίσως και υπό έμμεση ή άμεση επίδραση),<sup>21</sup> όπως και το αμερικανικό, αφού και στα δύο «[. . .] τα πάντα είναι χθесινά. Όπως η Βοστώνη και η Νέα Υόρκη, ούτω και αι Αθήναι ουδέν έχουσιν ιστορικόν ουδέ καν οπωσούν ηλικιωμένον μνημείον», όπως παρατηρεί το 1900.<sup>22</sup> Η

<sup>19</sup> Για την επιστολή και τις σημειώσεις του Άμαντου, βλ. Σκιαδάς, σελ. 67-82.

<sup>20</sup> Ο.π., σελ. 82.

<sup>21</sup> Ροΐδης Β', σελ. 407.

<sup>22</sup> Ροΐδης Ε', σελ. 304. Για το θέμα αυτό, επίσης βλ. Μαυρέλος, *Το ψηλαφητό παλίμψηστο της ροϊδικής γραφής*, σελ. 175-177.

εκτενέστερη πρόιμη αναφορά στο αμερικανικό έθνος εντοπίζεται σε ένα ευρέως γνωστό κείμενο του Ροΐδη, την εισαγωγή για τη μετάφραση των διηγημάτων του Edgar Alan Poe με τίτλο «Εδγάρδος Πόου,» την οποία ο ίδιος ο συγγραφέας της *Πάπισσας Ιωάννας* είχε εκπονήσει ως πρόλογο στα διηγήματα που μετέφρασε το 1877.<sup>23</sup> Εκεί δηλώνει ότι οι Αμερικανοί είναι οι «πονηρότεροι ανθρώπων απάντων», γιατί η «διάνοιά» τους είναι «απορροφημένη ολόκληρος υπό βιομηχανικών συνδυασμών» και «δεν είχε καιρόν να προσέχη εις φιλοσοφικάς θεωρίας».<sup>24</sup> Φυσικά, υπάρχουν και άλλες αναφορές σε εξίσου γνωστά στην εποχή του κείμενα, όπως στην «Επιθεώρησιν του έτους 1879»,<sup>25</sup> αλλά και σε υστερότερα, όπως το προαναφερθέν «Διατί δεν έχει η σημερινή Ελλάς φιλολογίαν».<sup>26</sup> Η διαφορά όμως που εντοπίζει ανάμεσα στα δύο κράτη έγκειται στο γεγονός ότι οι ΗΠΑ είναι ένα κράτος που έχει μπει για τα καλά στο νεωτερικό πνεύμα και στις επιταγές της νέας εποχής, ενώ το ελληνικό κράτος ακόμη παραμένει εκτός του πνεύματος της εποχής, και ο Ροΐδης φοβάται ότι η Ελλάδα δεν θα επιτύχει να εκσυγχρονιστεί ποτέ, διότι αντιστέκεται σε οτιδήποτε νέο.<sup>27</sup> Η διαφορά τού Ροΐδη από τον Κοραή είναι ότι ο δεύτερος είναι έως το 1821 πιο αισιόδοξος για την πρόοδο του έθνους, ενώ ο πρώτος, αρκετά χρόνια μετά τον θάνατο του μεγάλου διαφωτιστή (και με το ελληνικό κράτος να έχει παγιώσει περισσότερο τον χαρακτήρα του), είναι ξεκάθαρα απαισιόδοξος για αυτό το θέμα: όχι χωρίς λόγο, αφού έχει ζήσει επιπλέον και πολύ δυσάρεστα γεγονότα, όπως τα Λαυρεωτικά και την εναλλαγή κυβερνήσεων Τρικούπη - Δεληγιάννη που είχαν ως αποτέλεσμα την απώλεια της δουλειάς του.<sup>28</sup>

Αυτή η διαφορά οπτικής, όμως, είναι το έναυσμα για μια διαφορετική παρουσίαση στο ελληνικό κοινό της θετικής εικόνας του αμερικανικού κράτους και των πολιτών του, με σκιές που μπορούμε να εντοπίσουμε στον υπαινικτικότατο, όπως πάντα, λόγο του Ροΐδη. Οι προσεκτικά τοποθετημένοι στο εκάστοτε κείμενό του θετικοί χαρακτηρισμοί για τις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής και οι επεξηγήσεις

<sup>23</sup> Ροΐδης Β', σελ. 233-235.

<sup>24</sup> Ο.π., σελ. 234.

<sup>25</sup> Ροΐδης Γ', σελ. 21-22.

<sup>26</sup> Ροΐδης Ε', σελ. 303-305.

<sup>27</sup> Βλ. Μαυρέλος, *Το ψηλαφητό παλίμψηστο της ροϊδικής γραφής*, σελ. 176 και ειδικά τη σημ. 43. Για τον Ροΐδη, το κράτος μας είναι σε προνεωτερική φάση και δύσκολα θα βγει από αυτήν (σελ. 175). Για τη σχέση της τέχνης με τη νεωτερικότητα στην κοινωνία για τον ίδιο, βλ. σελ. 186.

<sup>28</sup> Ο Κοραής θα προλάβει να δει λίγα από την πραγματικότητα του νέου κράτους και αυτά θα τον απογοητεύσουν ως κάποιον βαθμό, όπως ήδη αναφέρθηκε, αν και φαίνεται να διατηρεί κάποια αισιόδοξία έως και τον θάνατό του. Βλ. Μαυρέλος, *Το ψηλαφητό παλίμψηστο της ροϊδικής γραφής*, σελ. 169.

τους, όπως ο προαναφερθείς από το κείμενο “Εδγάρδος Πόου,” μας δίνουν μια εικόνα νεωτερικού κράτους, με όλα τα θετικά αλλά και τα αρνητικά στοιχεία του «πνευματικού σάλου» που, κατά τον Ροϊδη, χαρακτηρίζει τη νεωτερική εποχή, τόσο στην τέχνη όσο και στη ζωή γενικότερα.<sup>29</sup>

Από το πρώτο κείμενο που εδώ μας αφορά, το εισαγωγικό σημείωμα για τις μεταφράσεις των διηγημάτων του Poe (1877), οι Αμερικανοί χαρακτηρίζονται ως οι «πονηρότεροι ανθρώπων απάντων».<sup>30</sup> Εξίσου χαρακτηριστική και πολυχρησιμοποιημένη από τους μελετητές είναι και η φράση που θα χρησιμοποιήσει ο ίδιος ο Ροϊδης τρία χρόνια αργότερα, το 1880, στο κείμενο «Επιθεώρησις του έτους 1879»: «Το δημοκρατικότατον πάντων αμερικανικόν πολίτευμα».<sup>31</sup> Ωστόσο, και οι δύο φράσεις, μόνο αν τοποθετηθούν στα συμφραζόμενά τους, δίνουν την κατά Ροϊδη πραγματική εικόνα του κράτους και των πολιτών.

Η πρώτη φράση του 1877 στο κείμενο «Εδγάρδος Πόου», την οποία προαναφέραμε, συνοδεύεται από μια αναφορά στην έννοια της ωφελμιστικής λογικής και της τάσης για ψυχρό υλισμό στην καθημερινή ζωή των Αμερικανών. Με αφορμή την πρόσληψη του έργου του Πόου, ο Ροϊδης παρατηρεί πως ο μεγάλος αυτός συγγραφέας, μη θέλοντας να γίνει «money making author, ήτοι προσοδοφόρος συγγραφεύς», «ελιμοκτόνησεν».<sup>32</sup> Παρά τη μεγάλη «φιλολογική» του «αξία» και παρόλο που έκανε ό,τι μπορούσε για να απευθυνθεί στη «διάνοια» ή την «καρδιαν» των συμπατριωτών του, δεν κατάφερε τίποτα, παρατηρεί ο Ροϊδης. Ο λόγος είναι ότι η «διάνοια» είναι «απορροφημένη ολόκληρος υπό βιομηχανικών συνδυασμών», σχόλιο το οποίο υποδηλώνει την απόλυτα ορθολογιστική και υλιστική λογική της μαζικής παραγωγής προϊόντων, συμπεριλαμβανομένης και της τέχνης· ενώ η «καρδιά», συνεχίζει και πάλι ο Ροϊδης, «ολίγον κατέχει τόπον εις τον αριστερόν μαστόν», επισημαίνοντας έτσι την απομάκρυνση από ρομαντικά-ιδεαλιστικά ιδεώδη στη ζωή και την τέχνη.<sup>33</sup> Παρόλο που οι ακραίες αυτές συμπεριφορές τρομάζουν τον Ροϊδη και παρόλο που εντοπίζει την επικράτηση της πρώτης, δηλαδή αυτής του υλιστικού και ωφελμιστικού ορθολογισμού, δεν παύει να τις θεωρεί απαραίτητο κακό της εποχής

<sup>29</sup> Για την κατά Ροϊδη έννοια της νεωτερικότητας, βλ. Μαυρέλος, *Το ψηλαφητό παλίμψηστο της ροϊδικής γραφής*, σελ. 175-234.

<sup>30</sup> Ροϊδης Β', σελ. 234.

<sup>31</sup> Ροϊδης Γ', σελ. 21.

<sup>32</sup> Ροϊδης Β', σελ. 233.

<sup>33</sup> Ο.π., σελ. 234. Για τη σχέση της βιομηχανοποίησης με την τέχνη και την αισθητική στη Δύση κατά τον 19ο αιώνα και τη θέση του Ροϊδη στα συμφραζόμενα αυτά, βλ. Μαυρέλος, *Το ψηλαφητό παλίμψηστο της ροϊδικής γραφής*, σελ. 182-187.

του και ως τον μοναδικό τρόπο επιβίωσης για τα «νεάζοντα» έθνη.

Ο λόγος για τον οποίον μια τέτοια ωφελμιστική λογική φαίνεται στον Ροΐδη καλύτερη από την κατάσταση που επικρατεί στο ελληνικό κράτος έχει γίνει αντικείμενο σχολιασμού του ήδη από το 1871. Στο «Αγγέλου Βλάχου Κωμωδία» (1871), ο Ροΐδης σχολιάζει με καυστικό τρόπο την ατιμωρησία και την ανοχή που υπάρχουν σε όλους τους τομείς της ελληνικής κοινωνικής πραγματικότητας, με αποτέλεσμα τη μη εφαρμογή των νόμων και την επικράτηση της «αισχρότητας», τόσο στη ζωή όσο και στην τέχνη.<sup>34</sup> Αυτή την κατάσταση την αντιδιαστέλλει προς την πραγματικότητα στη νεωτερική Δύση, όπου η «βενθάμειος ή ωφεληματική σχολή» έχει μεν διαφθείρει τον κόσμο και έχει κάνει την ηθική να μη σχετίζεται με τη θρησκεία, αλλά η επιβολή της κοινωνικής ηθικής για την εύρυθμη λειτουργία της κοινωνίας δεν επιτυγχάνεται με κανέναν άλλον τρόπο παρά με την εφαρμογή των νόμων της πολιτείας.<sup>35</sup> Για τον Ροΐδη, ο ποινικός νόμος επιβάλλει την κοινωνικοπολιτική ηθική στην Ελλάδα ως δήμιος. Αυτό το πρότυπο που απορρέει από την ιδεολογία του Διαφωτισμού (όπως το είδαμε και παραπάνω για τον Κοραή) είναι αυτό το οποίο εφαρμόζεται στο κατεξοχήν «δημοκρατικό» αμερικανικό κράτος, και αυτό υπονοεί ο Ροΐδης στο κείμενο για τον Πόου όταν μιλά για την επέμβαση της «εισαγγελίας του Νεοβοράκου» μετά την εξαπάτηση των Αμερικανών από τον Πόου με τις λεγόμενες φάρσες του (hoaxes).<sup>36</sup> Αναίσθητοι μεν, αλλά λογικότατοι, πονηρότατοι και πρακτικότατοι, οι Αμερικανοί ζουν σε ένα κράτος το οποίο θα επιβιώσει στον νέο κόσμο σε αντιδιαστολή με αυτό των Ελλήνων στο οποίο επικρατούν η διαφθορά των πολιτικών και η τάση για ατιμωρησία. Τα θετικά και τα αρνητικά στοιχεία που παρουσιάζει εδώ ο Ροΐδης κρίνονται, εν ολίγοις, διά του αποτελέσματος.<sup>37</sup> Η εμμονή του στη σατιρική όψη του έργου του Πόου και η αποσύνδεσή του από το ρομαντικό πρότυπο συγγραφέα αποτελεί πρωτοτυπία του Ροΐδη,<sup>38</sup> αλλά και στοιχείο ιδεολογίας της πρώιμης νεωτερικότητας στο έργο του

<sup>34</sup> Ροΐδης Β', σελ. 44.

<sup>35</sup> Ο.π., σελ. 44.

<sup>36</sup> Ο.π., σελ. 235.

<sup>37</sup> Φυσικά, σε όλη αυτήν τη μη φιλική για την τέχνη «περιρρέουσα ατμόσφαιρα», πώς είναι δυνατό να μας δώσει ένα τέτοιο μεγάλο πνεύμα, θα αναρωτιόταν κανείς, αν πίστευε στο μεγαλύτερο μέρος των μελετητών που αποδίδουν στον Ροΐδη πιστή (λίγο ως πολύ ανάλογα με τον μελετητή) εφαρμογή του ταινικού [από τον *Ιππόλυτο Ταιν* /Hippolyte Taine] μοντέλου; Για το θέμα αυτό, βλ. Μαυρέλος, *Το ψηλαφητό παλίμψηστο της ροϊδικής γραφής*, σελ. 134-156.

<sup>38</sup> Βλ. σχετικά Μαυρέλος, «Η υποδοχή του Ροε στην Ελλάδα και ο φακός του Ροΐδη», σελ. 75-99, αλλά και την εισαγωγή και τις σημειώσεις στο: «Πόε», *Ο Σατιρικός Πόε. Διηγήματα*, σελ. 13-75 και 273-332.

Έλληνα συγγραφέα.<sup>39</sup> Δηλαδή, αποσυνδέει τον Πόου από τον Ρομαντισμό και τον εντάσσει σε εκείνους που, υιοθετώντας ένα κριτικό πνεύμα απέναντι στις εξελίξεις που έφεραν ο ορθολογισμός και ο υλισμός της νεωτερικής εποχής και εξαπολύοντας επίθεση στη χαύνωση των μαζών με εργαλείο το «ανθυπνωτικό φάρμακο» της σάτιρας ή της εξαπάτησης. Τη στάση αυτή τη θεωρεί εν τέλει προτιμότερη από την αποχαυνωτική κατάσταση της “*aurea mediocritas*” που χαρακτηρίζει τον Έλληνα, ο οποίος προτιμά τον εφησυχασμό και τη «χρυσή μετριότητα» έναντι της πνευματικής ανόρθωσης και της υλικής προόδου.

Αν έρθουμε τώρα στη δεύτερη (πολυχρησιμοποιημένη) φράση, «το δημοκρατικότερον πάντων αμερικανικών πολιτεύμα», και διαβάσουμε προσεκτικά τα συμφραζόμενά της, θα διαπιστώσουμε πως αναδεικνύει σημαντικές επιφυλάξεις για το πολιτεύμα αυτό.<sup>40</sup> Η αντίχνευση έστω και του αποδεκτού από τον Ροϊδη ρατσισμού, κατά τη σύγκριση μεταξύ Αμερικανών και Ρουμάνων στις σχέσεις τους με Κινέζους και Εβραίους αντίστοιχα, μας φέρνει στον νου τις παρατηρήσεις του Κοραή για τις προσπάθειες των Αμερικανών να καταργήσουν τη δουλεία θεσπίζοντας ισονομία και δικαιοσύνη για όλους κατά το πρώτο μισό του 19ου αιώνα.<sup>41</sup> Οι αντιδιαμετρικά αντίθετες αυτές εικόνες των δύο κρατών απαιτούν εξαιρετική προσοχή από τον μελετητή πριν καταλήξει σε ασφαλή συμπεράσματα για τη διατυπούμενη άποψη του συγγραφέα της *Πάπισσας Ιωάννας*. Ο Ροϊδης διατυπώνει εν ολίγοις την άποψη ότι αν το αμερικανικό πολιτεύμα, ως πρότυπο δημοκρατίας, «επιτρέπη την κυβερνητικήν άμυναν κατά του πολλαπλασιασμού των Σινών»,<sup>42</sup> τότε και κάθε άλλο πολιτεύμα μπορεί να κρίνει τους κινδύνους που το απειλούν και να αποφασίζει ανάλογα. Προσπαθεί δηλαδή εδώ ο Ροϊδης να δικαιολογήσει την απόφαση των Ρουμάνων να διώξουν τους Εβραίους ως τοκογλύφους, αλλά η σύγκριση είναι δυσανάλογη (φυλετική από τη μία, αφού οι Αμερικανοί δεν θέλουν να έχουν μεγάλο πληθυσμό από μια φυλή αλλά ίση κατανομή, και κοινωνικοοικονομική από την άλλη στη Ρουμανία και γι' αυτό ύποπτη όσον αφορά τη στάση του ρουμανικού κράτους). Όσο για τους Αμερικανούς, που μας ενδιαφέρουν εδώ, ο Ροϊδης δεν αφήνει να φανεί μέσω της διατύπωσης της προσωπικής του γνώμης αν ο ρατσισμός τους εναντίον των Κινέζων

---

<sup>39</sup> Για τον Ροϊδη η σάτιρα έχει σημαντικότερο ρόλο στην ανανέωση της υφιστάμενης πραγματικότητας και των κακώς κειμένων κατά τη νεωτερική εποχή. Βλ. σχετικά Μαυρέλος, *Το ψηλαφητό παλίμψηστο της ροϊδικής γραφής*, σελ. 162-164.

<sup>40</sup> Ροϊδης Γ', σελ. 21-22.

<sup>41</sup> Κοραής, σελ. 129-131.

<sup>42</sup> Ροϊδης Γ', σελ. 21-22.



είναι δικαιολογημένος ή αν απλά χρησιμοποιεί μια διαδεδομένη από τον Τύπο άποψη ως ρητορικό τέχνασμα για να δικαιολογήσει ή να επικρίνει έμμεσα κάτι άλλο, όπως είναι η στάση των Ελλήνων απέναντι σε έναν άλλο (γειτονικό μας) λαό, όπως είναι η περίπτωση των Ρουμάνων. Ας κρατήσουμε όμως επί του παρόντος την εκ πρώτης αναγνώσεως θετική πλευρά της εικόνας, δεδομένου ότι η τελική απόφαση θα απαιτούσε περισσότερο χώρο και χρόνο, σε μία νέα μελέτη εστιασμένη στον Ροΐδη και στις απόψεις του μόνο.

Τέλος, για τον ίδιο λόγο, αξίζει να αναφερθούμε έστω ακροθιγώς σε ένα ξεχωριστό θέμα σχετιζόμενο με το αμερικανικό πολίτευμα και το κράτος, αυτό της γλώσσας, για την οποία ο Ροΐδης έχει μια απόλυτα θετική εικόνα και τη θεωρεί ως θεσμό του αμερικανικού κράτους. Από την αρχή της δικής του γλωσσικής μελέτης, με τίτλο *Είδωλα*, το 1893, ο Ροΐδης επισημαίνει, απευθυνόμενος στον ίδιο τον βασιλιά ως πολιτειακό άρχοντα, τη σημασία της γλώσσας σε σχέση με την ταυτότητα ενός έθνους: «Αθρόοι εξηγέρθησαν πρό τινων ετών οι γλωσσολόγοι κατά του περιφανούς Αμερικανού William Dwight Whitney, διότι κατέταξεν εις τους θεσμούς του Κράτους την γλώσσαν. Άδικον όμως θα είχαν να εξεγερθώσι και οι σημερινοί Έλληνες κατά της τοιαύτης κατατάξεως. Η επίσημος τω όντι γλώσσα [...] ουδέν άλλο πράγματι είναι παρά θεσμός του Κράτους, υπαγόμενος ως τοιούτος εις του ανωτάτου αυτού άρχοντος την εποπτείαν».<sup>43</sup>

Γιατί άραγε ο Ροΐδης επικαλείται τη θεωρία του Whitney, όπως φαίνεται στο παραπάνω απόσπασμα, για να υποστηρίξει την άποψή του, ειρωνευόμενος ενδεχομένως, κατά τον ομιλούντα, τον ίδιο τον βασιλιά, και δεν επικαλείται τη γνωστότατη για τον 19ο αιώνα άποψη του Κοραή για τη σχέση της γλώσσας με το έθνος; Σκοπίμως δεν γίνεται από τον Ροΐδη αναφορά παραπάνω για τις γλωσσικές απόψεις του Κοραή, αφού ο τελευταίος δεν τις συνέδεε εμφανώς και άμεσα με την εικόνα της Αμερικής, όπως πράττει ο Ροΐδης στα *Είδωλα*. Γιατί άραγε ο τελευταίος αποκρύπτει την κοραϊκή άποψη, παρόλο που ξέρει το έργο του τελευταίου μεγάλου διαφωτιστή και το αφήνει διακριτικά να φαίνεται ως διακείμενο (με το οποίο συμφωνεί ή έχει αντιρρήσεις, αλλά πάντως διαλέγεται) ανάλογα με την περίπτωση; Όπως παρατηρεί εύστοχα ο Στάθης Γουργουρής, ο Κοραής διαβλέπει από την αρχή του 19ου αιώνα τον πολιτικό ρόλο που έχει η γλώσσα στην «(ανα)θέσμιση των ορίων

<sup>43</sup> Ροΐδης Δ', σελ. 94. Ο Whitney που αναφέρει ο Ροΐδης είναι ο William Dwight Whitney (1827-1894), Αμερικανός γλωσσολόγος που διατύπωσε την άποψη ότι η γλώσσα αποτελεί θεσμό του κράτους, όπως ακριβώς το τονίζει και ο Ροΐδης.

της ίδιας της Ελλάδας»,<sup>44</sup> αναφερόμενος στη σύνδεση της γραμματικής και της φθοράς της με την όλη εικόνα του Ελληνικού Έθνους το 1805 και επισημαίνοντας το 1812, στο «Στοχασμοί Αυτοσχέδιοι περί της ελληνικής παιδείας και γλώσσας», πως το πρώτο βιβλίο κάθε έθνους είναι το λεξικό της γλώσσας του.<sup>45</sup> Λίγο πριν από το τέλος της ζωής του θα καταλήξει στη λακωνική και λίαν εύγλωττη απόφαση ότι «Η γλώσσα είν' αυτό το Έθνος».<sup>46</sup>

Η σύνδεση της άποψης για τη γλώσσα με τον Whitney και όχι με τον Κοραή ίσως να οφείλεται στην απέχθεια των δημοτικιστών, αλλά και πολλών καθαρευουσιάνων, για το έργο και της απόψεις του Χιώτη λόγιου.<sup>47</sup> Ωστόσο, η άμεση σύνδεση της ροϊδικής με την κοραϊκή άποψη για τη γλώσσα, που σήμερα διαπιστώνουμε εξετάζοντας τη μελέτη του Ροΐδη, καθώς και η σχετική συνάφεια των γραφομένων του Ροΐδη με τις απόψεις του Διαφωτισμού περί δημοκρατίας και της εφαρμογής της στην Αμερική, αναδεικνύουν ακόμα έναν συνδυαστικό κρίκο ανάμεσα στη θετική εικόνα της δημοκρατίας στην Αμερική που δίνουν ο Ροΐδης και ο Κοραής. Ωστόσο, επιστρέφοντας στον Ροΐδη, απλά θα αναφέρουμε (αφήνοντας την εμβριθέστερη προσέγγιση για άλλη περίπτωση) ότι ο Ροΐδης σε όλη τη μελέτη του κάνει πολλές παραπομπές στις μελέτες του Αμερικανού γλωσσολόγου Whitney και κυρίως σε δύο από αυτές, με τίτλο *The Life and Growth of Language: An Outline of Linguistic Science* (1875) και *Language and the Study of Language* (1884), οι οποίες σκοπό έχουν να στηρίξουν επιστημονικά, με παραπομπές σε έγκριτες μελέτες, τις απόψεις που διατυπώνει ο συγγραφέας των *Ειδώλων*. Με λίγα λόγια, αυτό που αφορά τον Ροΐδη και το τονίζει είναι η «κλιτότητα» της αγγλικής γλώσσας και η βοήθεια που δίνει στη σαφήνεια, καθιστώντας τη χαρακτηριστική της «προόδου του πολιτισμού».<sup>48</sup>

<sup>44</sup> Γουργουρής, σελ. 143.

<sup>45</sup> Βλ. Κοραής, *Προλεγόμενα στους Αρχαίους Έλληνες Συγγραφείς και η αυτοβιογραφία του*, σελ. 68-69 και 496 αντίστοιχα.

<sup>46</sup> Βλ. τα «Προλεγόμενα» στο Κοραή, *Άτακτα κα΄*.

<sup>47</sup> Για το θέμα, βλ. Ηλιού, σελ. 35-61. Για την άποψη του Ροΐδη στο κείμενό του περί Ψυχάρη, βλ. Ηλιού, σελ. 38-39. Το κατά πόσον είναι αρνητική η υποδήλωση της άποψης του Κοραή από τον Ροΐδη, όχι μόνο στη βιβλιοκρισία για το *Ταξίδι μου* μα και αλλού στα *Είδωλα* (βλ. π.χ., Ροΐδης Δ΄, σελ. 292), χρειάζεται μια προσεκτικότερη διερεύνηση, η οποία δεν αποτελεί αντικείμενο της παρούσας μελέτης. Ο Ροΐδης εξάλλου συμφωνεί εν πολλοίς με τις απόψεις του Κοραή για το Βυζάντιο, στο πλαίσιο των οποίων διατυπώνονται οι κοραϊκές θεωρίες περί εκβαρβαρισμού της γλώσσας, στις οποίες «επιτίθεται» ο Ροΐδης το 1893 (Ροΐδης Δ΄, σελ. 292). Οι καιροί όμως έχουν αλλάξει και ο Ροΐδης επιμελώς εμφανίζεται εχθρικός απέναντι στον Κοραή.

<sup>48</sup> Ροΐδης Δ΄, σελ. 141. Είναι επίσης άραγε τυχαία η ομοιότητα των απόψεων του Ροΐδη με εκείνες του Κοραή ως προς τις ανωμαλίες στη γραμματική και γενικά ως προς όλα όσα ονομάζει «αλογίας της γλώσσας», τα οποία θεωρεί ότι χαρακτηρίζουν το «νήπιον λογικόν», ενώ η «φιλοσοφική γραμματική» (ως πιο πολιτισμένη και ορθότερη) είναι αυτή που δεν έχει ούτε ανώμαλα ούτε ετερόκλητα και «μανθάνεται εις ολίγων μηνών διάστημα» (βλ. Κοραή, *Άτακτα*, σελ. κβ΄-κγ΄); Ο Ροΐδης θα ξεκινήσει

### 3. Νικόλαος Επισκοπόπουλος

Στο τέλος του 19ου αιώνα, ακόμα ένας λόγιος, ο Νικόλαος Επισκοπόπουλος, πλέκει ένα σύντομο, αλλά άκρως θετικό, «Αμερικής εγκώμιον» σε άρθρο του στην εφημερίδα *Ήστυ*.<sup>49</sup> Οι αναφορές που ο συγγραφέας αυτός κάνει στην Αμερική και στον πολιτισμό της είναι αρκετές σε όλο του το έργο, από τους λογοτέχνες E. A. Poe, N. Hawthorne, W. Whitman κ.λ.π.<sup>50</sup> ως τους θεοσοφιστές, Ernest Temple Hargrove και Annie Besant.<sup>51</sup>

Το κείμενο που επελέγη για να παρουσιαστεί εδώ είναι εντελώς διαφορετικό στην ειδολογική ταυτότητά του από τα προαναφερθέντα του Κοραή και του Ροΐδη. Πρόκειται για ένα καθαρά δημοσιογραφικό κείμενο που προορίζεται για το ευρύ κοινό, χωρίς φιλοσοφικό υπόβαθρο και υπαινιγμούς, καθαρά επικοινωνιακό, με αφορμή ένα θέμα πολιτικό, τη διαμάχη και τον τότε επικείμενο πόλεμο μεταξύ Αμερικής και Ισπανίας για την Κούβα. Για τον Επισκοπόπουλο, το υποδειγματικό ως προς το Σύνταγμά του αμερικανικό πολίτευμα έχει εκείνη τη χρονική στιγμή κάνει το μεγάλο άλμα στη νεότερη εποχή. Από αμυνόμενο έθνος που απελευθερώνεται και προσπαθεί να ορθοποδήσει κατά τον 19ο αιώνα, στο τέλος του έχει τέτοια ανάπτυξη, που το ονομάζει «νέο κολοσσό».<sup>52</sup> Η υπερδύναμη αυτή, όπως θα παρατηρήσει ο αρθρογράφος, απειλεί ακόμα και τους πρώην δυνάστες του, τους Άγγλους, με όπλο το μυαλό των επιστημόνων του: «Ο Έδδισων πέρυσιν εις την απειλήν αγγλικής προσβολής ειδοποίησεν ότι θα κατέστρεφεν ολόκληρον τον στόλον τον γιγάντειον της Μεγάλης Βρετανίας πριν πλησιάση ακόμη εις τα αμερικανικά παράλια».<sup>53</sup> Είναι

---

από την απλότητα στη φωνητική για να περάσει και στη γραμματική (καταλήξεις κ.λ.π.), παραπέμποντας ωστόσο όχι στον Κοραή, όπως ίσως όφειλε, αλλά στον August Schleicher και στο έργο του *Die Sprachen Europas* (1850) (βλ. Ροΐδης, *Άπαντα*, τόμος Δ', σελ. 141-143). Τα όσα έμμεσα επισημάνθηκαν εδώ για τη διαλογική σχέση των δύο ανδρών θα απαιτούσαν πολύ ευρύτερη έρευνα (ως προς τα θέματα και τα κείμενα των δύο λογίων), η οποία θα αναδείκνυε και τη γενικότερη διακειμενική τεχνική του Ροΐδη (με τα παραθέματα και τις πηγές, αλλά και τον αφανή του διάλογο με πολλά κείμενα τα οποία δεν αναφέρονται), την οποία οι περισσότεροι μελετητές του παρεξηγούν, κατονομάζοντάς τη συχνά ως επιδειξιμανία, διαστρέβλωση, ελλιπή γνώση κ.λ.π.

<sup>49</sup> *Ήστυ* (14/3/1898, σελ. 1).

<sup>50</sup> Οι πρώτες αναφορές για τους Poe και Hawthorne είναι από το 1893, στο πρώτο του κριτικό άρθρο με τίτλο «Το σύγχρονον διήγημα» (18/12/1893, εφημερίδα *Το Ήστυ*). Εκεί φαίνεται πόσο θαυμάζει τον πρώτο κυρίως, τον οποίο θεωρεί ως έναν από τους αριστουργηματικούς συγγραφείς του σύγχρονου διηγήματος, του φανταστικού. Η θεματική αυτή που του αποδίδει ως χαρακτηριστική, λόγω της παραδοξότητάς της, φαίνεται ότι είναι για τον Επισκοπόπουλο το χαρακτηριστικό του αμερικανικού έθνους, όπως φαίνεται και από το «Αμερικής εγκώμιον».

<sup>51</sup> Για τους προαναφερθέντες και την Αμερικανική Θεοσοφική Εταιρεία, βλ. το άρθρο «Θεοσοφία», *Το Ήστυ* 21/9/1896.

<sup>52</sup> *Το Ήστυ* (14/3/1898), σελ. 1.

<sup>53</sup> Ο.π., σελ.1.

λογικό κατόπιν τούτου να θεωρεί ο Επισκοπόπουλος ότι πρόκειται για το έθνος των θαυμάτων και των εκπλήξεων. Το βασικό θαύμα που εντοπίζει ο Επισκοπόπουλος είναι ότι, με τον «πρακτικό» χαρακτήρα του και τον ακραίο ορθολογισμό του, το αμερικανικό έθνος κατόρθωσε το θαύμα: κάνει τον πρώτο επιθετικό πόλεμο και απειλεί μεγάλες αποικιοκρατικές δυνάμεις, όπως η Ισπανία και η Μ. Βρετανία. Οι Αμερικανοί, σημειώνει, «φαίνονται κανονιζόμενοι ως μηχαναί και ως ωρολόγια και οι οποίοι λειτουργούν μάλλον παρά [να] ζουν υπό την αιγίδα της επιστήμης».<sup>54</sup>

Η εικόνα που δίνει εν ολίγοις ο Έλληνας αρθρογράφος είναι σαν να βγαίνει από μυθιστόρημα επιστημονικής φαντασίας (όπως αυτά που θεωρεί ότι πρωτοδημιούργησε ο Poe), για να απεικονίσει το αμερικανικό θαύμα που θα οδηγήσει γενιές μεταναστών, ακόμη και από την Ελλάδα, στη νέα Γη της Επαγγελίας. Ας μην ξεχνάμε πως τότε είναι που φεύγει το πρώτο μεγάλο κύμα Ελλήνων για την Αμερική και που η χώρα αυτή αρχίζει να χτίζει το μέλλον της. Την περίοδο αυτή κατασκευάζονται σημαντικά έργα όπως, για παράδειγμα, ο υπόγειος σιδηρόδρομος της Νέας Υόρκης το 1904, αλλά ο Επισκοπόπουλος εμμένει στην αναφορά εφευρέσεων νέων τεχνολογικών εργαλείων, όπως μεταξύ άλλων ο «νέος φασματογράφος του υιού του Έδδισον», ο «λύχνος του Μπουνσών» και ο πύραυλος «του Μακ-Κίνλεϋ». Βλέπουμε, λοιπόν, πως ο παραγνωρισμένος από πολλούς Νικόλαος Επισκοπόπουλος διαβλέπει με προφητικό τρόπο τη σημασία της νέας αμερικανικής δύναμης και, κυρίως, την ικανότητα που έχει στις επιστήμες και στην πρακτική τους χρήση για να επιβληθεί πολιτικά και οικονομικά ανά τον κόσμο, παραμερίζοντας τις, έως τότε παντοδύναμες, αποικιοκρατικές δυνάμεις. Ως παράδειγμα δίνει την Ισπανία, η οποία διεκδικεί την Κούβα, αλλά ο Επισκοπόπουλος διαβλέπει ότι θα χάσει η παλιά δύναμη την αποικία της και η Αμερική θα ελέγχει την Κούβα, παρατηρώντας: «Όταν οι αντίπαλοί σας, κύριοι Ισπανοί, κρατούν ξίφη, έστω και δηλητηριασμένα, εις τας χείρας των, δύνασθε να προφυλαχθείτε και να τους αποκρούσητε, αλλ' όταν όμως κρατούν κεκρυμμένα ηλεκτρικά σύρματα και ηλεκτρικούς κεραυνούς, τότε πλέον καλλίτερον είναι να παραδώσετε την ζωήν σας εις τον Ύψιστον ή να τους εξορκίσητε».<sup>55</sup>

Η νέα εποχή, όπως φαίνεται από τα παραδείγματα που έχουν προηγηθεί, έχει ήδη αρχίσει και η δύναμη των μηχανών και της τεχνολογίας, εκτός από την πολιτική και τη

---

<sup>54</sup> Ο.π., σελ.1.

<sup>55</sup> Ο.π., σελ.1.

δημοσιογραφία, θα εμπνεύσει και την τέχνη με τα πρωτοποριακά κινήματα των αρχών του 20ού αιώνα.

#### 4. Συμπεράσματα

Από τα τρία αυτά ενδεικτικά παραδείγματα επιχειρήθηκε η ανασύσταση μιας εικόνας του αμερικανικού πολιτεύματος, του κράτους και των ανθρώπων του, απόλυτα συμβατής με το πνεύμα της νέας (ή νεωτερικής άραγε;) εποχής, την οποία παρουσιάζουν Έλληνες λόγιοι του 19ου αιώνα. Ο θαυμασμός που εκφράζεται από τον Κοραή για το αμερικανικό κράτος, όπως επίσης και από τον Ροΐδη και τον Επισκοπόπουλο, υπογραμμίζει δίχως αμφιβολία το γενικότερο ενδιαφέρον των Ευρωπαίων για το κράτος αυτό του Νέου Κόσμου. Δεν θα ήταν, εντούτοις, και δίχως έρεισμα αν διατυπώναμε την άποψη πως ενδεχομένως (συνειδητά ή ασυνειδητά, δεν έχει σημασία) η παρουσίαση αυτή να υπονοεί την αντιπαραβολή, και από τους τρεις, του εξαιρετικού παραδείγματος πολιτεύματος με εκείνο του ελληνικού κράτους, που τους απογοητεύει πολλαπλά. Η απογοήτευση που αισθάνονται διαφαίνεται από το γεγονός ότι ο Κοραής και ο Επισκοπόπουλος ζουν στο Παρίσι το μεγαλύτερο μέρος της ζωής τους, ενώ ο Ροΐδης, λόγω οικογενειακών και οικονομικών προβλημάτων, αναγκάζεται να παραμείνει στην Ελλάδα, παρόλο που θα ήθελε να ζει σε άλλη χώρα.

Η προνεωτερική φάση της οθωμανικής κοινωνίας πριν από την Επανάσταση, την οποία διαπιστώνει ο Κοραής, συνεχίζεται και κατόπιν, με τα πρώτα δείγματα κακής διακυβέρνησης μέσα στην πρώτη δεκαετία ζωής του ελληνικού κράτους, τα οποία τον λυπούν. Στη δεκαετία του 1870 ο Ροΐδης επιτίθεται με σφοδρότητα στο ελληνικό κράτος, ενώ στη δεκαετία του 1890 απογοητεύεται πλήρως και γίνεται απόλυτα αρνητικός προς το τέλος της ζωής του.<sup>56</sup> Τέλος, ο Επισκοπόπουλος, όντας «υπό τα όμματα του Ροΐδη», κατά την παρατήρηση του Γρηγορίου Ξενόπουλου, είναι εξίσου επιθετικός και εν τέλει αναχωρεί για τη Γαλλία, όπου θα μείνει έως τον θάνατό του.

Το αμερικανικό έθνος, που δημιουργεί ένα κράτος, υπό τις ίδιες προϋποθέσεις, πάντα κατά τη γνώμη των τριών λογίων μας, προελαύνει στη νέα Βιομηχανική Εποχή και γίνεται, μέσα σε έναν αιώνα, το 1898, ο «Νέος Κολοσσός», κατά τον Επισκοπόπουλο. Αντίθετα, το κατά Ροΐδη προνεωτερικό ακόμη<sup>57</sup> ελληνικό κράτος μαστίζεται όχι μόνο από την έλλειψη λογικής οργάνωσης σε σχέση με τη Μεγάλη

<sup>56</sup> Πέθανε το 1904.

<sup>57</sup> Βλ. σχετικά, Μαυρέλος, *Το ψηλαφητό παλίμψηστο της ροϊδικής γραφής*, σελ. 175-177 και 186.

Ιδέα, η οποία και το οδήγησε στην ισοπεδωτική ήττα του 1897, αλλά και από την προηγηθείσα οικονομική ισοπέδωση με τη χρεωκοπία του 1893.

## Βιβλιογραφία

### Ελληνικοί τίτλοι

- Γουργουρή, Στάθης. *Έθνος - όνειρο. Διαφωτισμός και θέσμιση της σύγχρονης Ελλάδας*, μτφρ. Αθαν. Κατσικερός, Κριτική, Αθήνα 2007.
- Δημαράς, Κωνσταντίνος Θ., *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, Ερμής, Αθήνα 1989.
- Επισκοπόπουλος, Νικόλαος, *Επιλογή κριτικών κειμένων από το Άστυ και το Νέον Άστυ*, εισαγ./επιμ./σημ. Ν. Μαυρέλος, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2011.
- . «Αμερικής εγκώμιον», *Το Άστυ* 14/3/1989, σελ. 1.
- . «Το σύγχρονον διήγημα», *Το Άστυ* 18/12/1893, σελ.1.
- . «Θεοσοφία», *Το Άστυ* 21/9/1896, σελ. 1.
- Ηλιού, Φίλιππος. *Οι ιδεολογικές χρήσεις του κοραϊσμού στον 20ό αιώνα*, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2003.
- Κιτρομηλίδης, Πασχάλης. *Νεοελληνικός Διαφωτισμός. Οι πολιτικές και κοινωνικές ιδέες*, μτφρ. Στ. Νικολούδη, ΜΙΕΤ, Αθήνα 2000.
- Κοραής, Αδαμάντιος. *Άτακτα*, τόμος Β΄, Ανατύπωση με εισαγωγή του Στεργ. Φασουλάκη, ABC, Χίος 1998.
- . *Προλεγόμενα στους Αρχαίους Έλληνες συγγραφείς και η αυτοβιογραφία του*, τόμοι Α΄-Δ΄, πρόλ. Κ. Θ. Δημαρά, ΜΙΕΤ, Αθήνα 1986.
- . *Ο Παπατρέχας*, επιμ. Άλκης Αγγέλου, Εστία, Αθήνα 1978.
- Μαυρέλος, Νίκος. *Το ψηλαφητό παλίμνηστο της ροϊδικής γραφής. Ζητήματα λογοτεχνικής και πολιτισμικής θεωρίας*, Σοκόλης, Αθήνα 2008.
- . «Η υποδοχή του Ροε στην Ελλάδα και ο φακός του Ροΐδη», *Σύγκριση* 14 (2003):σελ. 75-99.
- Μουλάκης, Αθανάσιος. «Η αλληλογραφία Κοραή-Jefferson», *Κοραής και Χίος*, τόμος Α΄, Ομήρειον Πνευματικόν Κέντρον, Αθήνα 1984. σελ. 269-283.
- Νούτσος, Παναγιώτης. *Νεοελληνικός Διαφωτισμός. Τα όρια της διακινδύνευσης*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2005.
- Πόε, Έντγκαρ Άλλαν. *Ο Σατιρικός Πόε. Διηγήματα*, εισαγ./μτφρ./σχόλια Νίκος Μαυρέλος, Σοκόλης, Αθήνα 2005.
- Ροΐδης, Εμμανουήλ. *Άπαντα*, τόμοι Α΄-Ε΄, επιμ. Α. Αγγέλου, Ερμής, Αθήνα 1978.
- Σκιαδάς Νίκος Ε. *Αδαμαντίου Κοραή, Αυτοσχέδιοι στοχασμοί – Γνώμες για τον τύπο και την τυπογραφία και το ύστατο κείμενό του περί δημοκρατίας*, Gutenberg, Αθήνα 1983.

### Αγγλόφωνος τίτλος

- Chaconas, Stephen. "The Jefferson-Koraes Correspondence." *The Journal of Modern History* vol.14, (1942), pp.64-70, 593-596.

**«Όπως τους είδα»:**  
**Η ελληνική μετανάστευση στον Τύπο, την ιστορία και τη λογοτεχνία**  
**των αρχών του 20ού αιώνα στις Η.Π.Α.**

**Γιώργος Καλογεράς**  
**Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης**

**Περίληψη**

Στις αρχές του 20ού αιώνα η μετανάστευση των Ελλήνων προς τις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής συνδέθηκε με την επαφή των μεταναστών με τη νεωτερική εποχή την οποία χαρακτήριζαν η ανάπτυξη της τεχνολογίας και η εκβιομηχάνιση των Ηνωμένων Πολιτειών. Ταυτόχρονα, η μετανάστευση σήμαινε και τη δύση θεσμών και παραδόσεων των μεταναστών που θυσιάζονταν στον βωμό του εξαμερικανισμού τους. Τα παραθέματα του κειμένου που αντλούνται από τον Τύπο της εποχής, τη λογοτεχνία αλλά και από τις κοινωνικές επιστήμες αντανακλούν αυτές τις διαδικασίες αλλά ταυτόχρονα προβάλλουν και τις αντιρρήσεις των συγγραφέων τους οι οποίοι συχνά αμφισβητούν την καταλληλότητα αυτών των Νοτιοευρωπαίων να ενσωματωθούν στην αμερικανική κοινωνία. Νεότερες μελέτες όμως δείχνουν ότι οι νέοι μετανάστες ήταν ικανοί και έτοιμοι να καταλάβουν και να αναλάβουν τις διαδικασίες ενσωμάτωσης και εξαμερικανισμού στη χώρα υποδοχής.

---

Το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα χαρακτηρίζεται μέσα στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής και μέσα στην αμερικανική ήπειρο από μια πολύ μεγάλη μετακίνηση πληθυσμών, κυρίως από την Ευρώπη προς την άλλη μεριά του Ατλαντικού. Η ραγδαία οικονομική ανάπτυξη του αμερικανικού Βορρά μετά τον εμφύλιο πόλεμο (1861-1865) και η βιομηχανική επανάσταση που ακολούθησε προκάλεσαν μεγάλες μετακινήσεις πληθυσμών εντός του αμερικανικού κράτους. Ιδιαίτερα μετά τον αμερικανικό εμφύλιο και κατά την περίοδο της Ανασυγκρότησης του Νότου (1865-1877), πολλοί απελευθερωμένοι Αφρικανο-Αμερικανοί των νότιων Πολιτειών μετανάστευσαν στις μεγάλες πόλεις του Βορρά προς αναζήτηση όχι μόνο πιο ανεκτικών κοινωνικών θεσμών και κοινωνιών, αλλά και περισσότερων ευκαιριών επικερδούς εργασίας που οι μεγάλες βιομηχανίες προσέφεραν. Παράλληλα, πολύ μεγάλος είναι ο αριθμός αυτών που μεταναστεύουν από το Μεξικό, τις Φιλιππίνες, την Κίνα, αλλά και τον Καναδά (κυρίως οι γαλλόφωνοι) προς τις αγροτοπαραγωγικές Πολιτείες της Καλιφόρνια, της Αριζόνα, του Νέου Μεξικού αλλά και προς τις βιομηχανικά αναπτυσσόμενες περιοχές της Νέας Αγγλίας. Οι πολιτικές και οικονομικές ανακατατάξεις στη Γηραιά Ήπειρο, όπως η μεγάλη πείνα που ξέσπασε στην Ιρλανδία λίγο πριν από τα μέσα του 19ου αιώνα μετά την καταστροφή της

παραγωγής της πατάτας, αλλά και οι αποτυχημένες ευρωπαϊκές αντιδυναστικές επαναστάσεις (1848) φέρνουν στις ακτές των Ηνωμένων Πολιτειών μεγάλους αριθμούς μεταναστών, στην πλειονότητά τους από την Ιρλανδία και την Κεντρική Ευρώπη. Ο κύριος όγκος των Ευρωπαίων μεταναστών στο τέλος του 19ου αιώνα, όμως, προέρχεται από τον ευρωπαϊκό Νότο και την Ανατολική Ευρώπη: Ιταλοί, Εβραίοι, Έλληνες, Αρμένιοι, Βαλκάνιοι κατακλύζουν τις ανατολικές ακτές της Αμερικής αναζητώντας την πραγμάτωση του αμερικανικού ονείρου. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα το 80% του πληθυσμού της Νέας Υόρκης μέχρι το 1880 να έχει γεννηθεί εκτός των Ηνωμένων Πολιτειών της Αμερικής ή να είναι παιδιά μεταναστών. Το ποσοστό αυτό έφτασε το 87% στο Σικάγο, το 84% στο Ντιτρόιτ, ενώ στο Σεντ Λούις και στο Σαν Φρανσίσκο το 78%.<sup>1</sup> Στο κείμενο που ακολουθεί, περιγράφεται πώς η πληθυσμιακή αυτή έκρηξη καταγράφεται από τον Τύπο, τις κοινωνικές επιστήμες, αλλά και πώς αναπαριστάται στη λογοτεχνία των ίδιων των μεταναστών. Το ζητούμενο του κειμένου είναι αφενός να γίνουν ορατές κάποιες από τις διαδικασίες που βοήθησαν το πέρασμα του μετανάστη/στριας από την προβιομηχανική εποχή της πατρίδας του στις βιομηχανοποιημένες Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής, και αφετέρου να επισημανθεί ο άθλος της προσαρμογής τους στις νέες συνθήκες, με δεδομένες τις προκαταλήψεις που αντιμετώπισαν.

Η μετανάστευση από τη Νότια και τη Νοτιανατολική Ευρώπη αλλά και από τη Μέση Ανατολή που ξεκίνησε γύρω στο 1880 είναι γνωστή ως η **Δεύτερη Μεγάλη Μετανάστευση**, ενώ όσοι συμμετείχαν σε αυτήν είναι γνωστοί ως οι «**νέοι μετανάστες**». Αυτοί κατευθύνθηκαν κυρίως, αλλά όχι αποκλειστικά, στις μεγάλες αμερικανικές πόλεις. Αγρότες ή ανειδίκευτοι εργάτες στην πλειονότητά τους, αναζητούσαν την ασφάλεια και την ανωνυμία των αστικών κέντρων, καθώς σκοπός τους ήταν να κερδίσουν άμεσα χρήματα και να αυτονομηθούν οικονομικά, είτε αργότερα να εγκατασταθούν σε αγροτικές περιοχές των Ηνωμένων Πολιτειών, είτε ακόμα να αποταμιεύσουν για να επιστρέψουν κάποια στιγμή στις πατρίδες τους. Το νέο κύμα μεταναστών αριθμούσε μέχρι το 1924 γύρω στα 25 εκατομμύρια άτομα, γεγονός που περιοδικά οδήγησε τους αγγλο-σαξωνικής καταγωγής Αμερικανούς σε εξάρσεις ξενοφοβίας, με κατά κύριο λόγο αντι-σημιτικό και αντι-καθολικό χαρακτήρα. Η μετανάστευση την περίοδο αυτή έγινε συνώνυμη με την αναρχία, την κοινωνική αναταραχή, και το εισαγόμενο έγκλημα. Οι προκαταλήψεις αυτές

---

<sup>1</sup> Howard, σελ. 33.



τεκμηριώνονται και από τον ημερήσιο Τύπο της εποχής, με παραδείγματα όπως αυτό της Emma Goldman (που την εξορίζουν), του δολοφόνου του Προέδρου McKinley (που ήταν αναρχικός Πολωνός), των βομβιστών της Wall Street (που δεν τους ανακαλύπτουν ποτέ), και των Sacco and Vanzetti (που τους εκτελούν).

Ταυτόχρονα με την κοινωνική κατακραυγή που αντιμετώπιζαν, οι μετανάστες αναγκάστηκαν να διαχωρίσουν τη θέση τους, φυλετικά τουλάχιστον, από τους Αφρικανο-Αμερικανούς και να επαναπροσδιοριστούν ως λευκοί σε μία κοινωνία που έμπρακτα αμφισβητούσε τη φυλετική τους καταγωγή και τους τοποθετούσε κάπου ανάμεσα σε λευκούς και μαύρους.<sup>2</sup> Ωστόσο, πρακτικά, αυτό τους βοήθησε να ανταγωνιστούν με επιτυχία τους Αφρικανο-Αμερικανούς και άλλες φυλετικές μειονότητες στον εργασιακό χώρο. Ιδεολογικά όμως αυτός ο φυλετικός επαναπροσδιορισμός τους προϋπέθετε τον ενστερνισμό των ρατσιστικών προκαταλήψεων της κοινωνίας μέσα στην οποία ζούσαν, όπως επισημαίνει η Toni Morrison σε σχόλιό της που αφορά την ταινία του Elia Kazan *America, America*.<sup>3</sup>

Το βιβλίο του Henry James με τίτλο *The American Scene* [*Το αμερικανικό τοπίο*] (1907) ρίχνει φως στις φοβίες των «παλαιάς κοπής» Αμερικανών, φοβίες που προκύπτουν από την παρουσία των νέων μεταναστών. Το 1904, ο Henry James επέστρεψε στη Νέα Υόρκη, είκοσι χρόνια μετά τη μόνιμη εγκατάστασή του στην Αγγλία. Η επιστροφή του τον έφερε αντιμέτωπο με τις καινούργιες συνθήκες που η μετανάστευση είχε δημιουργήσει στη μεγαλούπολη. Το πατρικό του στην πλατεία Ουάσινγκτον είχε δώσει τη θέση του σε βιοτεχνία πουκαμίσων. Στους γύρω δρόμους περιφέρονταν Ιταλοί μετανάστες που του φαίνονταν ιδιαίτερα βλοσυροί και επικίνδυνοι, καθώς και Εβραίοι από την Πολωνία, τη Ρωσία και την Ουκρανία, τους οποίους χαρακτηρίζει ως δραστήριους αλλά επιθετικούς. Παρατηρεί τις λαϊκές πολυκατοικίες Lower East Side και γράφει:

Σ' αυτά τα άντρα που οριακά ανήκουν στον πολιτισμένο κόσμο είδαμε τον όχλο να μετακινείται και να στριμώχνεται, και ο εκνευρισμός να είναι ακόμα πιο έντονος, χωρίς αμφιβολία, επειδή αυτό που η διαδικασία ίσως επέτρεπε κάποτε να προκύψει ήταν η πιθανότητα μιας κάποιας νοημοσύνης. Τέτοια στοιχεία αποτελούσαν το σπέρμα της δημιουργίας ενός κοινού, αλλά ήταν

<sup>2</sup> Roediger, σελ. 21· Anagnostou, σελ. 81· Kalogeras, "Narrating an Ethnic Group," σελ. 22.

<sup>3</sup> Η Morrison αναφέρεται στη σκηνή έξω από το κατάστημα όπου δουλεύει ως λούστρος ο Σταύρος. Ο ιδιοκτήτης διώχνει έναν μαύρο λούστρο που θεωρεί ότι παίρνει την πελατεία του μαγαζιού του. «Αυτός ο παρείσακτος [ο μαύρος λούστρος] στον χώρο του Σταύρου είναι απαραίτητος στη σύνθεση των συμβόλων που οδηγούν στο happy ending της ταινίας: μια δουλειά, ένα ψάθινο καπέλο, ένα γοητευτικό χαμόγελο – κι ένας περιφρονημένος μαύρος. Είναι η πράξη της φυλετικής περιφρόνησης που μεταμορφώνει αυτόν τον γοητευτικό Έλληνα σε λευκό με δικαιώματα».

αδύνατον να βρεθεί κανείς ανάμεσά τους χωρίς να νιώσει πόσο πρωτόγνωρο θα ήταν το κοινό αυτό που θα προέκυπτε. Εκεί λοιπόν επικεντρώνονταν το άγχος του μορφωμένου ανθρώπου – περιεργαζόμενος τα πρόσωπα γύρω του αναζητούσε έστω μια απλή ένδειξη ευφυΐας, και τη γλωσσική παράδοση όπως την είχε γνωρίσει.<sup>4</sup>

Με το χαρακτηριστικά δαιδαλώδες συγγραφικό του ύφος, ο James καταθέτει στο απόσπασμα αυτό την ανησυχία του για τη διάλυση της κοινωνίας της Νέας Υόρκης όπως τη γνώριζε κάποτε και αποτυπώνει τα έντονα ρατσιστικά και ξενοφοβικά συναισθήματα τα οποία είχαν αρχίσει να δημιουργούνται και να επικρατούν την εποχή εκείνη και τα οποία φαίνεται να συμερίζεται. Προϋποθέτει ότι οι πνευματικά και πολιτισμικά υποδεέστεροι μετανάστες θέτουν σε κίνδυνο την ίδια την αγγλική γλώσσα και, συνακόλουθα, τον ίδιο τον Henry James ως συγγραφέα που εκφράζεται στη γλώσσα αυτή. Σε τέτοιου είδους ξενοφοβικά αισθήματα συμβάλλουν και αναφορές για την πτωτική πορεία των γεννήσεων των «αληθινών» Αμερικανών. Ο Τύπος επισημαίνει ότι οι τελευταίοι δεν μπορούν να αναπαραχθούν εξαιτίας των καταθλιπτικών συνθηκών που η πολιτική των «ανοικτών συνόρων» έχει δημιουργήσει στις μεγάλες πόλεις και μιλούν για «φυλετική αυτοκτονία».<sup>5</sup> Αυτός ο φόβος της εξαφάνισης της αγγλο-σαξωνικής φυλής ήταν η σημαία κάτω από την οποία συντάχθηκαν όσοι πέτυχαν τελικά να περάσουν τον νόμο περί μορφωτικού επιπέδου των μεταναστών το 1917, τον πρώτο νόμο ποσόστωσης το 1921 και την πράξη «Εθνικής καταγωγής» του 1924. Όλες αυτές οι νομοθετικές πράξεις σκοπό είχαν, και πέτυχαν τελικά, να σταματήσουν τη μετανάστευση από τη Νότια και τη Νοτιοανατολική Ευρώπη για περίπου σαράντα χρόνια.

Η ελληνική μετανάστευση προς τις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής άρχισε το 1882 και έφθασε στο απόγειό της τις πρώτες δύο δεκαετίες του 20ού αιώνα. Υπολογίζεται ότι περίπου μισό εκατομύριο Έλληνες μετανάστευσαν από το μικροσκοπικό ελληνικό βασίλειο στις Ηνωμένες Πολιτείες έως και το 1924. Μετανάστες, κυρίως νέοι άνδρες, κατευθύνθηκαν πέρα από τον Μισισσιπή για να εργαστούν στα ορυχεία της Γιούτα και του Κολοράντο ή στα μεγάλα σιδηροδρομικά έργα της εποχής. Η πλειονότητά τους, όμως, εγκαταστάθηκε στις μεγαλουπόλεις, όπως η Νέα Υόρκη, το Σικάγο και το Σαν Φρανσίσκο, όπου η μηχανοποίηση της παραγωγής προϊόντων βοήθησε τους ανειδίκευτους εργάτες να επιδοθούν σε

---

<sup>4</sup> James, σελ. 98-99. Η μετάφραση του παραθέματος από την αγγλική γλώσσα είναι του Γιώργου Καλογερά.

<sup>5</sup> Howard, σελ. 86.

εργασίες που λίγα χρόνια πριν απαιτούσαν ειδικές γνώσεις και εμπειρία. Με την εφαρμογή των νέων τεχνολογιών όμως, όσοι από τους μετανάστες είχαν κάποια ειδίκευση στην πατρίδα τους με απογοήτευση ανακάλυπταν πως οι ειδικότητές τους ήταν παρωχημένες στο νέο αστικό και βιομηχανικό περιβάλλον και έπρεπε να προσαρμοστούν ανάλογα.

Τα παραθέματα από εφημερίδες, περιοδικά, ιστορικά μελετήματα αλλά και διηγήματα που ακολουθούν αναφέρονται στην επαφή του μετανάστη με τον αμερικανικό αστικό και βιομηχανικό χώρο της περιόδου αυτής. Ακόμη, περιλαμβάνουν παρατηρήσεις των ίδιων των μεταναστών καθώς και σχόλια Αμερικανών ακαδημαϊκών αλλά και Ελλήνων δημοσιογράφων που παρατηρούν τις αντιδράσεις των νεοφερμένων στις νέες συνθήκες διαβίωσης, τα οποία είναι συχνά ειρωνικά, ενίοτε συγκαταβατικά, πολλές φορές ξεκάθαρα ρατσιστικά. Αντανακλούν, όμως, όχι μόνο την αντίδραση των συγγραφέων τους στη διαδικασία αστικοποίησης των μεταναστών, αλλά και τις ταξικές και έμφυλες προκαταλήψεις τους, όσο και τα εθνικά και ρατσιστικά στερεότυπα που προβάλλουν μέσα από τη γραφή τους. Επιπλέον, τα παραθέματα αυτά καταγγέλλουν πολιτισμικούς θεσμούς που, κατά τη γνώμη των συγγραφέων, γίνονται εμπόδια στην ένταξη του μετανάστη στη νέα εκβιομηχανισμένη κοινωνία. Για παράδειγμα, εμπειρικά δεδομένα επισημαίνουν ότι οι περισσότεροι Έλληνες μετανάστες κατάγονταν ως επί το πλείστον από μικρά χωριά της Νότιας Ελλάδας και της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Οι άνθρωποι αυτοί δεν είχαν δει ποτέ πόλη και γι' αυτό η επαφή τους κυρίως με τη Νέα Υόρκη απαιτούσε ένα τεράστιο άλμα πίστης. Γι' αυτό και στις αφηγήσεις τους η αμερικανική μεγαλούπολη συνήθως προσλαμβάνεται ως ένα τοπίο τεχνολογικού παραμυθιού, ενίοτε τεχνολογικού εφιάλτη. Ο μετανάστης επιδιώκει όχι μόνο να κατανοήσει το νέο τοπίο, αλλά και να περιγράψει τις εμπειρίες του μέσα σε αυτό με οικείους όρους.

Συγκεκριμένα, η Θεανώ Παπάζογλου-Μάργαρη (Αβάτικα/Τροία 1906 - Σικάγο 1991) στο διήγημα «Η άλλη Ευγενία», από τη συλλογή *Το χρονικό του Χόλστεντ στρητ* (1962), παρουσιάζει την αφηγήτρια να φαντάζεται την Αμερική από την Κωνσταντινούπολη το 1922 καθώς αποχαιρετά τη φίλη της που μεταναστεύει στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής:

Στην Αμερική πήγαινε αυτή! – εκεί που τα σπίτια αγγίζουνε τον ουρανό κι έχουν μέσα βρύσες με νερά κρύα, ζεστά, χλιαρά, βραστά κι όπως τα θες και δεν σκουπίζουν οι γυναίκες παρά κολλούν ένα κάτι στον τοίχο και σκουπίζεται μοναχό του το σπίτι.<sup>6</sup>

Η επαφή της αφηγήτριας όμως με την πραγματικότητα είναι τελείως διαφορετική:

Σε κείνη τη Νέα Υόρκη στο Ηστ Σάιντ που μέναμε, μονάχα μαυροκαπνισμένα χτίρια έβλεπε το μάτι σου, και κείνο το σκέλεθρο πάνου από το κεφάλι σου – τις σκουριασμένες ράγες της ελεβέτας, που οι γραμματιζούμενοι γρεκοί την έλεγαν εναέριο σιδηρόδρομο. Όλη η πρασινάδα κάτι γλάστρες με βασιλικά στα παράθυρα της αντικρυνής Ναπολιτάνας, και καθόμουν εκεί και κοίταγα και κοίταγα.<sup>7</sup>

Η διαφορά μεταξύ του μηχανολογικά παραμυθένιου κόσμου που οραματίζεται η αφηγήτρια στην Κωνσταντινούπολη και της αστικής πραγματικότητας της μετανάστριας είναι εμφανής. Το αμερικανικό τους όνειρο συγκρούεται τελικά με την αμείλικτη πραγματικότητα της βιομηχανοποιημένης χώρας υποδοχής. Και την απογοητεύει.

Με δεδομένη την αμηχανία του κοινού μετανάστη στην πλήρως εκβιομηχανισμένη νέα του πατρίδα, εκδίδονται Οδηγοί μεταναστών για να εξυπηρετήσουν τους νεοφερμένους και να τους εξοικειώσουν με το νέο τους περιβάλλον. Οι Οδηγοί περιγράφουν κυρίως το αμερικανικό καπιταλιστικό μοντέλο που κυριαρχεί, όπου μόνο η σκληρή προσωπική εργασία δικαιώνει το άτομο κοινωνικά και το βοηθάει να ανελιχθεί φυλετικά σε Αμερικανό πολίτη. Τα παρακάτω παραθέματα είναι από τον *Οδηγόν Μετανάστου εν Αμερική* (1909) των Σεραφείμ Κανούτα (Ευρυτανία 1868 - Νέα Υόρκη 1944) και Μ. Α. Σαββαΐδη. Πρωταρχικό μέλημα του Οδηγού είναι να κάνει γνωστές στον μετανάστη τις αμερικανικές απόψεις περί εργασίας και ελεύθερου χρόνου.

Ο αμερικανικός βίος και τα έθιμα διαφέρουσιν εντελώς από τον ευρωπαϊκόν βίον και τα ευρωπαϊκά έθιμα. Ο Έλλην μετανάστης ή ταξιδιώτης ας μην αναμένη να εύρη εν Νέα Υόρκη ή εν οιανδήποτε πόλει της Αμερικής καφενεία ή καφεστιατόρια, όπως τα ημέτερα ή τα ευρωπαϊκά με τραπέζια ή καθίσματα επί των πεζοδρομίων. Ας μη αναμένη να εύρη εν οιανδήποτε ώρα της ημέρας, νέους κομψευόμενους, σπουδαστές, επιστήμονες, αξιωματικούς ή υπαλλήλους παίζοντας, αναγινώσκοντας εφημερίδας, συζητούντας περί πολιτικών ή ευφυολογούντας. Ας μην αναμένη να συναντήσει εν ταις οδούς περιπατητάς ασκόπως περιφερόμενους με εστρεμμένον μύστακαν, ή

<sup>6</sup> Θεανώ Παπάζογλου-Μάργαρη, «Η άλλη Ευγενία», σελ. 12.

<sup>7</sup> Ο.π., σελ. 8.

επιμελημένον πάγωνα και με ράβδον και χειράκτια εις τας χείρας. Πάντα ταύτα είνε άγνωστα εις τον Αμερικάνον.<sup>8</sup>

Οι Κανούτας / Σαββαΐδης, έχοντας ήδη επισημάνει τις πολιτισμικές διαφορές και τις εργασιακές συνήθειες των κατοίκων της χώρας υποδοχής, συνεχίζουν περιγράφοντας τις διαφορές ανάμεσα σε καθαρά ανδρικούς τόπους στην Ελλάδα και στις Ηνωμένες Πολιτείες, όπως αυτός του κουρείου και του εστιατορίου· επιπλέον περιγράφουν και την αστική εμφάνιση των «καθαρών» Αμερικανών, καθώς ο μετανάστης δεν πρέπει μόνον να εργάζεται ως Αμερικανός αλλά και να μοιάζει με Αμερικανό αν επιθυμεί την ταξική αναβάθμιση και την κοινωνική ομογενοποίησή του:

Ο διά πρώτην φοράν επισκεπτόμενος τον Ν. Κόσμον, εάν συμβή να διέλθη έξωθεν κουρείου, θα νομίση ότι ευρίσκεται προ αιθούσης χειρουργικής. Οι ξυραφιζόμενοι δεν κάθηνται κατά το ημέτερον ή ευρωπαϊκόν σύστημα επί των καθισμάτων, αλλ' εξαπλούνται επ' αυτών οριζοντίως ως επί χειρουργικής τραπέζης. Ο πάγων είνε σπανιότατος παρά τοις Αμερικανοίς πολλοί ξυρίζουσι και τον μύστακα, άλλοι δε κόπτουσιν αυτόν βραχύ.<sup>9</sup>

Όμως και οι διατροφικές συνήθειες των κατοίκων της νέας χώρας γίνονται αντικείμενου θαυμασμού.

Ευθύς ως ο πελάτης καθήση παρά την τράπεζαν ή εις τον πάγκον (εις πολλά λαϊκά εστιατόρια δεν υπάρχουσι τράπεζαι, αλλ' εις μεγάλος πάγκος), ο υπηρέτης ή η υπηρέτρια τω φέρει ποτήριον ύδατος με τεμάχιον πάγου εντός. Ο πάγος προσφέρεται τόσο εν καιρώ θέρους όσο και εν καιρώ χειμώνος. Είνε [sic] αδύνατον να συλλάβη τις ιδέαν του υπό των Αμερικανών καταναλισκόμενου πάγου.<sup>10</sup>

Ο Έλληνας μετανάστης καθοδηγείται βήμα-βήμα. Ο Οδηγός εκλαμβάνει ως δεδομένη την απειρία σε αστική συμπεριφορά και στο «know-how» του υποψήφιου Αμερικανού. Αλλά και θέματα προσωπικής καθαριότητας είναι στις προτεραιότητες που ο μετανάστης πρέπει να γνωρίζει, καθώς και θέματα έμφυλης διαστρωμάτωσης και συμπεριφοράς στη νέα κοινωνία για να αποφεύγονται οι αυστηρές κατηγοροποιήσεις ανδρών - γυναικών που ισχύουν στην πατρίδα του:

Οι Αμερικάνοι αγαπώσι πολύ το λουτρόν. Άπασαι αι οικίαι και τα ξενοδοχεία, λέσχαι και άλλα καταστήματα έχουσιν αρκετόν αριθμόν λουτρών θερμών τε και ψυχρών. Εν τοις θαλασσίσις λουτροίς εκείνο, όπερ παρ' ημίν θεωρείται ως προσβολή της δημοσίας ηθικής και απαγορεύεται υπό του νόμου ή αστυνομικών διατάξεων, επιτρέπεται εν Αμερική ελευθέρως και δεν προκαλεί

<sup>8</sup> Κανούτας και Σαββαΐδης, σελ. 29.

<sup>9</sup> Ο.π., σελ. 34.

<sup>10</sup> Ο.π., σελ. 30-31.

ουδεμίαν παρεξήγησιν. Άνδρες και γυναίκες, νέοι και νεανίδες λούονται και κολυμβώσιν ομού ουχί εντός σκεπασμένων λουτήρων αλλ' εν τη ανοικτή παραλία, εξερχόμενοι δε του ύδατος εξαπλώνονται ή κυλίνονται αναμίξ επί της άμμου.<sup>11</sup>

Αν αυτά συμβουλευεί ο Οδηγός απευθυνόμενος στους άρρενες μετανάστες, τα αυτοβιογραφικά σχόλια μιας Ελληνίδας προσθέτουν ακόμα μία πινελιά, γυναικεία αυτήν τη φορά. Ακόμη και οι μετανάστες από μεγαλουπόλεις, όπως η Κωνσταντινούπολη, νιώθουν αμήχανοι στο καινούργιο περιβάλλον. Τα νέα πολιτισμικά δεδομένα αλλά και η πανίδα και η χλωρίδα της «Νέας Ηπείρου» τούς εκθέτουν και τους καθιστούν αντικείμενο χλεύης στα μάτια των ντόπιων. Αναπολώντας τις πρώτες της μέρες στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής, η Δήμητρα Βακά-Μπράουν (Πρίγκηπος 1877 - Σικάγο 1946) θυμάται τις πρώτες της μέρες στις ΗΠΑ:

Κάθε μέρα ανακάλυπτα την άγνοιά μου. Το βράδυ στο εστιατόριο του ξενοδοχείου το τραπέζι όπου καθίσαμε ήταν στολισμένο με παράξενα λουλούδια που δεν είχα ξαναδεί. Ήταν πρασινωπά με κιτρινωπές ρίγες. Το θεώρησα πολύ ευγενικό εκ μέρους του ιδιοκτήτη να μας προσφέρει αυτά τα εξωτικά άνθη και έτσι εγώ και η φίλη μου τα καρφитσώσαμε στα φορέματά μας.

Το γκαρσόν μάς κοίταξε με έκπληξη, αλλά όταν σηκωθήκαμε να πάμε στο σαλόνι, η εντύπωση που προκαλέσαμε ήταν μοναδική. Οι υπόλοιποι πελάτες σκουντούσαν ο ένας τον άλλον και μας κοίταζαν. Ρωτήσαμε τη Γαλλίδα υπηρέτρια που ήρθε να μας περιποιηθεί:

«Φαινόμαστε τόσο ξένες;»

«Όχι, αλήθεια...» απάντησε.

«Τότε γιατί μας χάζευαν στο εστιατόριο;»

Έπνιξε ένα γελάκι.

«Είναι το λουλούδι που φοράτε.»

«Γιατί, τί συμβαίνει;»

«Τίποτα, μόνο που δεν είναι λουλούδι αλλά λαχανικό – λέγεται σέλερυ».<sup>12</sup>

Το επεισόδιο με το σέλερυ/σέλινο συμβολίζει την αμηχανία της αφηγήτριας να τηρήσει μία έμφυλη κοινωνική σύμβαση της ευρωπαϊκής μέσης τάξης σε ένα ανοίκειο περιβάλλον με διαφορετικά μέσα. Το πόσο σύντομα, όμως, η μετανάστρια εξοικειώνεται με την πραγματικότητα, τα ήθη και τις συνήθειες της νέας της πατρίδας γίνεται το μέτρο της επιτυχημένης της ένταξης. Ταυτόχρονα, η επιτυχημένη ένταξη σημασιοδοτεί την απεξάρτηση της γυναίκας από τα πατριαρχικά πρότυπα της γενέτειράς της, στην περίπτωση αυτή της Ελλάδας, και προαναγγέλλει τις

<sup>11</sup> Ο.π., σελ. 41-42.

<sup>12</sup> Βακά-Μπράουν, σελ. 260-261.

δυνατότητες που θεωρητικά τής παρέχονται για κοινωνική και επαγγελματική εξέλιξη. Βέβαια, στην πραγματικότητα, οι επιλογές μιας Ελληνίδας μετανάστριας, όπως επισημαίνει η ανθρωπολόγος Phyllis Pease-Chock, ήταν προκαθορισμένες και περιορισμένες, πολλές φορές ανύπαρκτες.<sup>13</sup> Στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής επιτυχία θεωρούνταν πάντοτε η δυνατότητα να είσαι αυτοδημιούργητος. Ωστόσο τέτοια δυνατότητα στις αρχές του αιώνα προσφερόταν μόνο στους άνδρες μετανάστες, όχι όμως και στις γυναίκες.

Παρ' όλα αυτά, προκαλεί ιδιαίτερο ενδιαφέρον, όπως φαίνεται στο παρακάτω παράθεμα από ένα άλλο διήγημα της Θεανώς Παπάζογλου-Μάργαρη, η εξοικείωση της Ελληνίδας μετανάστριας με την τεχνολογία της εκβιομηχανοποιημένης Αμερικής. Συγκεκριμένα, η Μπέση/Βασιλική, ο βασικός χαρακτήρας του διηγήματος, εύκολα προσαρμόζεται σε αυτήν την εκβιομηχανισμένη πραγματικότητα, γεγονός που συμβάλλει στην εύκολη προσαρμογή της αλλά και στη σταδιακή εξέλιξή της από μετανάστρια σε επιτυχημένη επιχειρηματία:

Η Τζίμαινα το κατάλαβε πως κάποια μέρα κάποια θα γινόταν η Μπέση στην παροικία από την τρίτη μέρα που την είχε μαζί της – όσο να 'βρισκε απάρτμεντ κοντά στο μαγαζί του ο Γκως.

Του τηλεφωνούσε το μεσημέρι «έτοιμο το φαί, μην ξεχάσης ψωμί».

Την άλλη μέρα, «έτοιμη η σούπα, φέρε μαζί σου λεμόνια». Την Τρίτη κατά το μεσημέρι, κατέβηκε για το ταχυδρομείο, κι η Μπέση (Βασιλική την έλεγαν ακόμη) πάει στην κουζίνα, δοκιμάζει το φαΐ και στο τηλέφωνο! «Έτοιμη η φασολάδα, Κωσταντή, έλα να φάμε και φέρε από κείνα τα κίτρινα φρούτα που μοσκοβολούν, ακούς, Κωσταντή», μα μια γυναικεία φωνή κάτι λέει και δεν το καταλαβαίνει η Μπέση.

«Σκασμός, μωρή, να μιλήσω στον άνδρα μου», μα η γυναικεία φωνή το χαβά της και θυμώνει η Μπέση!

«Τι έπαθες και ξεφωνίζεις έτσι;» ρωτάει η Τζίμαινα που έτρεξε πάνω.

«Λέω του Κωσταντή να έρθει να φάμε, μα μια κατσικά δε μ' αφήνει και με περιγελάει».

«Τρεις μέρες στην Αμερική και ξέρεις και τηλεφωνάς», μα σαν έβαλε το ακουστικό στ' αυτή της ξεκαρδίστηκε στα γέλια.

«Δε σε περιγελάει! Είναι η οπεράτορ και ρωτάει το νούμερο ν' ανοίξει τη γραμμή» και ξεκαρδισμένη ακόμα λέει του Γκως να φέρει και μπανάνες «τα κίτρινα, τα μακρουλά φρούτα, λέει η γυναίκα σου».

«Βλέπω να σηκώνεις κείνο το χωνί να μιλάς του Κωσταντή, μα δεν κατάλαβα πως έδινες νούμερο», λέει η Μπέση κι η Τζίμαινα της εξηγεί και γράφει η Μπέση – θρη, σιζ, φάιβ, νάιν, και μπορούσε μόνο αυτή να το διαβάσει, γιατί ως την τρίτη τάξη πήγε σκολειό, μα δεν την έβγαλε.

<sup>13</sup> Pease-Chock, σελ. 243.

Την άλλη μέρα το μεσημέρι με το χαρτί στο χέρι (Η Τζίμαινα δίπλα της) ανοίγει το τηλέφωνο, και σαν άκουσε τη φωνή του Γκως έκανε σαν το τρελλό χαρούμενο αγριοκάτσικο, κι η Τζίμαινα λέει μπράβο!

«Εγώ που ήρθα κι από μεγαλύτερο χωριό, ήμουν δυο χρόνια εδώ προτού μάθω να τηλεφωνώ και συ τρεις μέρες».<sup>14</sup>

Η γραφή που παντρεύει τα ελληνικά με τα μεταγραμμένα αγγλικά και η λαϊκή εκφορά του λόγου δίνουν στο ανωτέρω απόσπασμα μια αυθεντικότητα αλλά και επισημαίνουν το πέρασμα της Μπέσης/Βασιλικής από την ελληνική κουλτούρα σε αυτήν της εθνοτικής κοινότητας των Ηνωμένων Πολιτειών της Αμερικής, το οποίο αποτελεί το πρώτο σημάδι της επιτυχημένης της πορείας ως αυτοδημιούργητης Αμερικανίδα.

Εντούτοις, πολύ νωρίς η πορεία αυτή αμφισβητήθηκε από τους κατοίκους της χώρας υποδοχής. Η στοχοποίηση των μεταναστών ως φυλής ιδιαίτερα ανίκανης να ενταχθεί στον καινούργιο της χώρο εκφράζεται από πολύ νωρίς όχι μόνο σε εφημερίδες και περιοδικά αλλά και σε «επιστημονικές» μελέτες όπως αυτή του Henry Pratt Fairchild. Τα κείμενα που παρατίθενται προέρχονται από τη διδακτορική διατριβή του που εκπονήθηκε στο Γέιλ και κατόπιν εκδόθηκε σε βιβλίο το 1911, με τίτλο *Greek Immigration to the US/Ελληνική μετανάστευση στις ΗΠΑ*. Το βιβλίο αυτό αποτελεί και την πρώτη μελέτη στην αγγλική γλώσσα που ασχολείται με τη μετανάστευση των Ελλήνων. Τονίζονται η προσήλωσή των Ελλήνων στον ομαδικό τρόπο ζωής και η απόσταση που τους χωρίζει από τον καθωσπρεπισμό της αμερικανικής μεσαιάς αστικής τάξης:

Η ελληνική παροικία του Lowell είναι μάλλον η πιο πολυπληθής παροικία στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής. [...] Όπως και στο Σικάγο, ακόμα πιο πολύ εδώ, οι συνθήκες στις οποίες είναι συνηθισμένοι οι Έλληνες αναπαράγονται με μεγάλη πιστότητα. Υπάρχουν αυτά τα περίεργα παντοπωλεία, τα ρυπαρά εστιατόρια, τα στενά γεμάτα καπνό καφεενία, γεμάτα όπως στην Ελλάδα όλες τις ώρες με σκνηρούς, μεγάλους άντρες που, αντί να εργάζονται, καπνίζουν, χαρτοπαίζουν, ενώ κάποιο μικρό παιδί παλεύει για το μεροκάματο για να τους ζήσει. Ο μεγάλος αριθμός καφεενίων είναι ξεκάθαρο σημάδι ότι οι Έλληνες μετέφεραν τα έθιμά τους ατόφια στη νέα τους πατρίδα.<sup>15</sup>

Πιο κάτω ο Fairchild σκιαγραφεί με απέχθεια τις συνθήκες που επικρατούν στα εργένικα καταλύματα των νεαρών Ελλήνων. Αλλά βέβαια δεν αναφέρεται καθόλου στον κοινωνικό αποκλεισμό και στις συνθήκες διαβίωσης που οι Έλληνες

<sup>14</sup> Παπάζογλου-Μάργαρη, «Η Καταφυγή», σελ. 114

<sup>15</sup> Fairchild, σελ. 134.



αναγκάζονται να βιώσουν εξαιτίας της διαστρωμάτωσης μιας κοινωνίας που τους τοποθετεί στο κατώτερο επίπεδό της:

Οι χειρότερες συνθήκες διαβίωσης παρατηρούνται ανάμεσα στους Έλληνες και τους Σύρους. Οι Έλληνες ζουν κυρίως στο κέντρο των πόλεων σε πολύ παλιά ξύλινα κτίρια.(134) [...]Οι Έλληνες υπήρξαν και είναι ακόμα συνηθισμένοι να στιβάζονται πολλοί μαζί σε στενούς χώρους και να διατηρούν ανθυγιεινές συνήθειες, κυρίως να χρησιμοποιούν τους διαδρόμους και τα υπόγειά τους ως ουρητήρια.<sup>16</sup>

Ξεκάθαρα τίθεται ως θέμα ότι η παραμονή των Ελλήνων μεταναστών ανάμεσα στους πολίτες των Ηνωμένων Πολιτειών είναι μια πολιτισμική ανωμαλία που καλύτερα να απαλειφθεί. Ο Fairchild εκφράζει αυτό που ο Etienne Balibar χαρακτηρίζει ως «μεταναστευτικό σύνδρομο» δηλαδή,

έναν ρατσισμό του οποίου το κυρίως θέμα δεν είναι η βιολογική καταγωγή αλλά η αδυναμία να υπερκεραστούν οι πολιτισμικές διαφορές, είναι ένας ρατσισμός που εκ πρώτης όψεως δεν πριμοδοτεί την ανωτερότητα ορισμένων ομάδων σε σχέση με άλλες, αλλά επικεντρώνεται «μονάχα» στη ζημία που θα προκαλέσει η κατάλυση των συνόρων και η ασυμβατότητα τρόπων ζωής και παραδόσεων.<sup>17</sup>

Ο πιο ασύμβατος πολιτισμικά χώρος για πολλούς Έλληνες και Αμερικανούς παρατηρητές είναι το καφενείο, παρ' όλο που στον χώρο αυτόν οι μετανάστες συγκεντρώνονται για να πάρουν την αλληλογραφία τους, να μάθουν νέα, να βρουν ελληνικό φαγητό και να ακούσουν τη μουσική της πατρίδας τους. Ο ανδροκρατούμενος και ομοκοινωνικός αυτός χώρος εύκολα παρεξηγείται από τους εξωτερικούς παρατηρητές. Περιγράφεται ως χώρος παραβατικότητας από τους Αμερικανούς, ως χώρος εξαθλίωσης και κοινωνικής υποκουλτούρας από τους Έλληνες δημοσιογράφους. Η Μαρία Οικονομίδου-Σαραντοπούλου, μία από τις πρώτες Ελληνίδες δημοσιογράφους στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής, ταξίδεψε στις δυτικά/δυτικές Πολιτείες προκειμένου να εγγράψει συνδρομητές στην εφημερίδα *Νίκη* που εξέδιδε ο σύζυγός της στη Νέα Υόρκη. Διακείμενη αρνητικά απέναντι στη μετανάστευση που την έβλεπε ως κοινωνική πληγή για τη χώρα αποστολής, δηλαδή την Ελλάδα, περιγράφει με τα μελανότερα χρώματα τι είδε σε αυτοσχέδιο καφενείο στη Γιούτα:

<sup>16</sup> Ο.π., σελ. 138.

<sup>17</sup> Balibar, σελ. 21.

Παρευρέθην εις μίαν επιδρομήν πλανοδίου χορεύτριας.

Ένα ορθογώνιον ξύλινον παράπηγμα εστημένο πλησίον των καλυβών και επιπλωμένων διά καθέκλων [sic] καρεκλών και τραπεζών αορίστου χρωματισμού και εποχής πολύ μεμακρυσμένης κατείχε την θέσιν καφερείου, εντός του οποίου την ημέραν της μισθοδοσίας συγκεντρύντο οι εργάται, όπως απολαύσωσι των θεληγών της βραχύνης φωνής της επήλυδος. Εξέδρα εντός αυτού ως συνήθως δεν υπήρχεν όπως στήση επ' αυτής τον θρόνον της η επίσημος επισκέπτρια και η Κυρά Σοφία περιστοιχιζομένη κατ' ανάγκην από το Επιτελείον των λαούτων και των βιολιών ποζάριζεν επί του πατώματος του καφερείου πυρπολούσα με τα νυσταλέα μάτια της τους ευτυχείς κατά την εσπέραν εκείνην θαυμαστάς της.

Οι βραχνοί ήχοι της «Ανδριάνας» και του «Γιαρούμπι» προυκάλουν ρίγη ενθουσιασμού εις τα σώματα των δυστυχών αυτών εξορίστων, ως ηδυνάμην ν' αντιληφθώ εκ των εκφράσεων του προσώπου των και το «συνκαθιστό» και το «νησιώτικο» έδιδε διέξοδον εις τραγικές αναφωνήσεις θαυμασμού.

Γεια σου Κυρά Σοφία!  
Σύρτον... λεβέντισσα!

Η Κυρά Σοφία, ο κινούμενος εκείνος όγκος, με τους εξηντλημένους εκ των καταχρήσεων και των κοπάσεων [sic] οφθαλμούς, και τας παρειάς της κοίλας από της επιφανείας των οποίων έλειπε μόνον το κλασσικόν εκείνο των Αθηναϊκών δρόμων, «Απαγορεύεται διά ροπάλου», η Κυρά Σοφία η θεά της οποίας ηδύνατο να τρέψη εις φυγήν αγέλην ελεφάντων και η φωνή της να μεταβάλη τον δρόμον πειναλέων λύκων, αυτή η Κυρά Σοφία ήτο το αντικείμενον του θαυμασμού, το κέντρον της έλξεως, η πηγή της ευτυχίας εκείνην την εσπέραν διά τα ατυχή εκείνα όντα.<sup>18</sup>

Το χωρίο αυτό περιγράφει με συμπάθεια αρχικά τις απάνθρωπες συνθήκες κάτω από τις οποίες εργάζονται οι μετανάστες. Ο σκοπός της αφηγήτριας είναι να απομυθοποιήσει τις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής ως τη χώρα με ευκαιρίες για οικονομική και κοινωνική ανέλιξη. Το επεισόδιο με την κυρά Σοφία εντούτοις λειτουργεί διαφορετικά από ό,τι πιστεύει η αφηγήτρια. Η ίδια πιστεύει ότι καταγράφει την αποκτήνωση του μεταλλωρύχου όσο περιγράφει την παρακμιακή εμφάνιση της τραγουδίστριας του μπουλουκιού, που διασκεδάζει τους μετανάστες. Η αφηγήτρια καταδικάζει όμως τη λαϊκή «αιιδό» αγνοώντας ότι το ρεμπέτικο τραγούδι ανθούσε την εποχή αυτή (δεκαετίες 1910 μέχρι και 1940) στις Ηνωμένες Πολιτείες και γινόταν κρίκος που ένωνε όχι μόνο τους μετανάστες από διάφορες περιοχές της Ελλάδας αλλά και με τους μετανάστες από τη Μέση Ανατολή. Έχοντας εξ αρχής και προγραμματικά απορρίψει τη μετανάστευση ως «πληγή», η Σαραντοπούλου δεν βλέπει τη βαθμιαία μετάλλαξη του Ελληνα σε Ελληνο-Αμερικανό· διότι τα ορυχεία της Γιούτα και του Κολοράντο υπήρξαν για τους μετανάστες μονάχα πρόσκαιροι

<sup>18</sup> Οικονομίδου-Σαραντοπούλου, σελ. 61-62.

σταθμοί σύντομης παραμονής τους καθ' οδόν προς την ενσωμάτωσή τους στην κοινωνία των Ηνωμένων Πολιτειών της Αμερικής.

Σίγουρα ο εκσυγχρονισμός και η ένταξη των μεταναστών στην αμερικανική κοινωνία υπήρξαν περίπλοκες διαδικασίες που ούτε οι Οδηγοί μετανάστη ούτε τα ανθρωπολογικά, κοινωνιολογικά, δημοσιογραφικά ή λογοτεχνικά κείμενα της εποχής μπορούσαν να ψηλαφίσουν ικανοποιητικά. Μόνον μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, ιστορικές μελέτες επικεντρώνονται σε θέματα που αναλύουν τη νοητή απόσταση που διένυσαν οι μετανάστες, Έλληνες και άλλοι, από τις προ-βιομηχανικές τους πατρίδες στην εκβιομηχανισμένη Αμερική.<sup>19</sup> Το ακόλουθο παράδειγμα είναι ενδεικτικό αυτής της πορείας τους.

Όπως ανέφερα προηγουμένως, πολλοί μετανάστες κατευθύνθηκαν δυτικά και δούλεψαν είτε στα ορυχεία του Κολοράντο και της Γιούτα, μεταξύ άλλων, είτε στους σιδηροδρόμους. Πολλοί από αυτούς κατάγονταν από την Κρήτη. Αξίζει να σημειώσουμε εδώ το περιστατικό με τον Αναστάσιο Σπαντιδάκη ή Λούις Τίκας, όπως αναβαπτίστηκε από τις αμερικανικές Αρχές. Το 1914 ο Τίκας/Σπαντιδάκης πρωτοστάτησε στη μεγάλη απεργία στα ορυχεία της οικογένειας Rockefeller στο Λάντλοου της Πολιτείας Κολοράντο. Η συνειδησιακή και πολιτική απόσταση που ο Τίκας διένυσε από νεαρός ταβερνιάρης στα Λούτρα Ρεθύμνου πριν από το 1908 σε μετανάστη, συνδικαλιστή και εκπρόσωπο των απεργών το 1914 είναι τεράστια, καθώς αυτό τον ώθησε στο να επαναπροσδιορίσει την ταυτότητά του εθνοτικά με το να γίνει Αμερικανός ελληνικής καταγωγής. Η ανάδυση της εθνοτικής του ταυτότητας τον έφερε κοντά στην ενσωμάτωσή του στην πολυπολιτισμική κοινότητα του Λάντλοου και τον ανέδειξε από Κρητικό παλικάρι σε Αμερικανό συνδικαλιστή ή συντονιστή των εργατικών Σωματείων στην Αμερική. Στο τέλος, η δολοφονία του από την εθνοφρουρά στις 20 Απριλίου 1914 τον αγιοποίησε ως μάρτυρα των εργατικών αγώνων των μεταναστών στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής στις αρχές του 20ού αιώνα.<sup>20</sup>

Η αποκατάσταση της ιστορίας του Λούις Τίκας είναι ενδεικτική της αναθεώρησης και της κατανόησης της πορείας που ακολούθησαν πολλοί μετανάστες του Δεύτερου Μεγάλου Μεταναστευτικού ρεύματος στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής. Η συνάντησή τους με μια εκβιομηχανισμένη και προοδευτική χώρα δεν

<sup>19</sup> Βλ. Anagnostou· Bodnar· Christou Higham· Καλογεράς, *Εθνοτικές γεωγραφίες: κοινωνικο-πολιτισμικές ταυτίσεις μίας μετανάστευσης*· Kindinger· Roediger· Saloutos.

<sup>20</sup> Papanikolas, σελ. 246 κε.

οδήγησε ούτε στην περιθωροποίησή τους ούτε όμως και στον άκριτο εναγκαλισμό του αμερικανικού ονείρου ενός μεσοαστικού καθωσπρεπισμού. Τα άλλοτε συγκαταβατικά, άλλοτε καθαρά ρατσιστικά κείμενα που παρατέθηκαν σε αυτό το σύντομο άρθρο και που είναι σύγχρονα του Δεύτερου Μεγάλου Μεταναστευτικού ρεύματος αντανakλούν τις προειλημμένες θέσεις των συγγραφέων τους, θέσεις που πηγάζουν είτε από επίσημες πολιτικές κρατών, είτε από διαδομένες δημοφιλείς ιδεοληψίες που ο Τύπος της εποχής καλλιέργησε και στήριξε. Η αλήθεια βέβαια ήταν κάπου αλλού: στις εθνικιστικές φοβίες των Αμερικανών, στη ρατσιστική δομή της αμερικανικής κοινωνίας, στην ταξική διαστρωμάτωση την οποία είχε επιβάλει ο ρατσισμός και, φυσικά, σε ένα οικονομικό σύστημα που προαπαιτούσε όλα τα παραπάνω. Τα αντανakλαστικά επιβίωσης των μεταναστών από τη Νότια και τη Νοτιανατολική Ευρώπη τούς βοήθησαν να κατανοήσουν σύντομα αυτό το σύστημα και να αντιδράσουν ανάλογα διαμορφώνοντας συνειδήσεις, μένοντας μακριά από δομές και φορείς που τους στοχοποιούσαν.<sup>21</sup>

## Βιβλιογραφία

### Αγγλόφωνοι τίτλοι

- Anagnostou, Yiorgos. *Contours of White Ethnicity: Popular Ethnography and the Making of Usable Pasts in Greek America*. Ohio UP, 2009.
- Bodnar, John. *The Transplanted: A History of Immigrants in Urban America*. Indiana UP, 1988.
- Balibar, Etienne, and Immanuel Wallerstein. *Race, Nation, Class: Ambiguous Identities*. Verso, 1991.
- Christou, Anastasia and Russell King. “Migrants Encounter Migrants in the City: The Changing Context of ‘Home’ for Second Generation Greek-American Return Migrants.” *International Journal of Urban and Regional Research*, vol.30, no. 4, December 2006, pp.816-835.
- Fairchild, Henry Pratt. *Greek Immigration to the U. S.* Yale UP, 1911.
- Higham, John. *Send These to Me: Immigrants in Urban America*. Johns Hopkins, 1984.
- Howard, June. *Form and History in American Literary Naturalism*. U of North Carolina P, 1985.
- Kalogeras, Yiorgos. “Narrating an Ethnic Group.” *Journal of the Hellenic Diaspora*, vol. 18, no. 2, 1992, pp.13-34.
- Kindinger, Evangelia. *Homebound: Diaspora Spaces and Selves in Greek American Return Narratives*. Heidelberg, 2014.
- James, Henry. *The American Scene*. St Martins, 1987.
- Morrison, Toni. “On the Backs of Blacks.” *Time*, 2 Dec. 1993, [www.time.com/time/magazine/article/0,9171,979736-1,00.html](http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,979736-1,00.html). Accessed 24 October 2008.

<sup>21</sup> Όλες οι μεταφράσεις των πρωτογενών πηγών από τα αγγλικά είναι του Γιώργου Καλογερά.

- Pease-Chock, Phyllis. "The Self-Made Woman: Gender and the Success Story in Greek-American Family Histories." *Naturalizing Power: Essays in Feminist Cultural Analysis*, edited by Carol Delaney and Sylvia Yanagisako, Routledge, 1995, pp. 239-256.
- Roediger, David R. *Working Toward Whiteness; How America's Immigrants Became White: The Strange Journey from Ellis Island to the Suburbs*. Basic, 2005.
- Saloutos, Theodore. *The Greeks in the United States*. Harvard UP, 1964.
- Vaka Brown, Demetra. *A Child of the Orient*. Houghton and Mifflin, 1914.

### Ελληνικοί τίτλοι

- Καλογεράς, Γιώργος, *Εθνοτικές γεωγραφίες: κοινωνικο-πολιτισμικές ταυτίσεις μίας μετανάστευσης*, Κατάρτι, Αθήνα 2007.
- Κανούτας, Σεραφείμ και Μ. Α. Σαββαΐδης, *Οδηγός μετανάστου εν Αμερική*, Αφοί Χέλμη, Νέα Υόρκη 1909.
- Οικονομίδου-Σαραντοπούλου, Μαρία, *Οι Έλληνες της Αμερικής όπως τους είδα*, Δίβρης, Νέα Υόρκη 1916.
- Παπάζογλου-Μάργαρη, Θεανώ, «Η άλλη Ευγενία», *Στο Χρονικό του Χωλστεντ Στρητ: Ελληνοαμερικανικά διηγήματα*, Εθνικός Κηρυξ, Νέα Υόρκη 1988 (αρχική έκδοση 1962), σελ. 7-20.
- . «Καταφυγή», *Ένα δάκρυ για τον μπάρμπα-Τζίμη*, Δίφρος, Αθήνα 1958, σελ.109-122.
- Papanikolas, Zeese, *Αμοιρολόγητος: Ο Λούις Τίκας και η σφαγή στο Λάντλοου*, μτφρ. Πελαγία Μαρκέτου, Κατάρτι, Αθήνα 2002.

**Μέρος Δεύτερο:**  
**Αποτυπώνοντας την Εικόνα της Αμερικής**

## **Φωτογραφικά ντοκουμέντα της δεκαετίας του '30: *LET US NOW PRAISE FAMOUS MEN*<sup>1</sup>**

**Γιούλη Θεοδοσιάδου  
Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης**

### **Περίληψη**

Το κείμενο των Walker Evans και James Agee με τίτλο *Let Us Now Praise Famous Men* διερευνά τη ζωή τριών οικογενειών κολίγων στην Αλαμπάμα την περίοδο της οικονομικής ύφεσης (Depression). Το εγχείρημα, που δημοσιεύτηκε σε μορφή βιβλίου το 1941, επιχειρεί να αποκρούσει τη στερεότυπη αντίληψη ότι οι φτωχοί κολίγοι του αμερικανικού Νότου, εκτός από οικονομικά στερημένοι, ήταν και πνευματικά αποδυναμωμένοι. Στο βιβλίο αποκαλύπτεται ο διττός σκοπός του Agee: ως ποιητής να συλλάβει τον ρυθμό της ζωής στην ύπαιθρο και ως κοινωνικός ιστορικός να καταγράψει τις συνθήκες του «άλλου» με ευαισθησία και αυθεντικότητα. Επιπλέον, οι φωτογραφίες του Evans μαρτυρούν τον δυναμικό ρόλο της φωτογραφικής μηχανής στην τεκμηρίωση του αγώνα των κολίγων και στην ανάκληση ενός συγκεκριμένου τρόπου ζωής κατά την περίοδο της οικονομικής ύφεσης στις ΗΠΑ. Το άρθρο επιχειρεί να καταδείξει πως ο συγκερασμός της φωτογραφίας και της δημιουργικής γραφής στο *Let Us Now Praise Famous Men* καταλήγει σε μια αρμονική συνέργεια.

---

Όταν στις 2 Ιουλίου 1932, κατά τη διάρκεια της ομιλίας του στο συνέδριο των Δημοκρατικών, ο Franklin Delano Roosevelt, αποδεχόμενος το χρίσμα για την προεδρική υποψηφιότητα, δεσμεύτηκε για μια Νέα Συμφωνία (New Deal) για τον αμερικανικό λαό, είχε συλλάβει την ιδέα ενός προγράμματος για την αντιμετώπιση της οικονομικής ύφεσης: πιο συγκεκριμένα, είχε μελετήσει την εφαρμογή του στον αμερικανικό Νότο που είχε υποφέρει περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη περιοχή στη χώρα εξαιτίας μιας σοβαρής ξηρασίας, της φθίνουσας οικονομίας, της ανεργίας και της σημαντικής μείωσης του ετήσιου κατά κεφαλήν εισοδήματος. Αρκετά από τα προγράμματα που προσπάθησε να εφαρμόσει ο Roosevelt την πρώτη τετραετία της προεδρικής του θητείας είχαν περιφερειακό χαρακτήρα. Η Υπηρεσία Γεωργικής Ασφάλειας (Farm Security Administration) ήταν ένας κλάδος της ομάδας υπηρεσιών οι οποίες λειτουργούσαν υπό την αιγίδα της Νέας Συμφωνίας και στόχευαν στη βελτίωση της ζωής των αγροτών. Επιπλέον, η Farm Security Administration έχει συνδεθεί άρρηκτα με «μία από τις πιο φιλόδοξες προσπάθειες που έγιναν ποτέ ώστε να αποτυπωθεί μια κοινωνία σε φωτογραφίες», καθώς ένας αρκετά μεγάλος αριθμός φωτογράφων, υπό την επίβλεψη του Roy Emerson Stryker, προσπάθησε να

---

<sup>1</sup> Μια πρόωμη εκδοχή του άρθρου στα Αγγλικά, με τίτλο “The Symbiosis Between Image and Text in Walker Evans’s and James Agee’s *Let Us Now Praise Famous Men*,” δημοσιεύτηκε στον τόμο *Redefining Modernism and Postmodernism* (2010).

απεικονίσει τις αλλαγές που συνέβαιναν στην ύπαιθρο.<sup>2</sup> Οι φωτογράφοι στέλνονταν από την Ουάσινγκτον σε ταξίδια που μερικές φορές διαρκούσαν μήνες, εφοδιασμένοι με υλικό για την περιοχή που επρόκειτο να επισκεφτούν, καθώς έπρεπε να καλύψουν μια ευρεία γκάμα καταστάσεων που κυμαίνονταν από καθημερινά συμβάντα έως εθνικές καταστροφές. Οι ομάδες των φωτογράφων προσπαθούσαν να συλλέξουν στοιχεία για τις απάνθρωπες συνθήκες της αγροτικής φτώχειας και να αποδείξουν, μέσα από τη δύναμη της εικόνας, ότι τα ομοσπονδιακά προγράμματα του New Deal έπρεπε να συνεχιστούν. Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου δημοσιεύθηκαν αρκετά βιβλία που συνδύαζαν κείμενο με φωτογραφίες του Farm Security Administration όπως το *You Have Seen Their Faces* (1937) των Erskine Caldwell και Margaret Bourke-White, το *Land of the Free* (1938) του Archibald MacLeish, το *Hometown* (1941) του Sherwood Anderson, το *An American Exodus* (1939) της Dorothea Lange και του Paul Taylor και το *Let Us Now Praise Famous Men* (1941) των Walker Evans και James Agee.

Η μεγάλη δημοτικότητα που απέκτησε η φωτογραφία-ντοκουμέντο τη δεκαετία του 1930 οφείλεται στην επιρροή των φωτογράφων του Farm Security Administration, οι οποίοι μαζί με τους κινηματογραφιστές, τους δημοσιογράφους και τους συγγραφείς χρησιμοποίησαν την έννοια της «τεκμηρίωσης» για να δημιουργήσουν μια αλήθεια όπως εκείνοι την αντιλαμβάνονταν, καθώς καταλάβαιναν ότι η ουσία του ντοκιμαντέρ δεν είναι η φόρμα, το στυλ ή το μέσον, αλλά κυρίως το περιεχόμενο. Το σπουδαιότερο, βέβαια, είναι ότι οι φωτογράφοι κατανοούσαν το στοιχείο του δράματος όπως αυτό χρησιμοποιούνταν στις ταινίες του Χόλιγουντ της δεκαετίας του 1930. Πράγματι, η οπτική ρητορική των φωτογραφιών του Farm Security Administration ήταν παρόμοια με την οπτική ρητορική των ταινιών: το στοιχείο του δράματος συνέβαλλε στο να εμπλέξει τον θεατή με το εικονιζόμενο υποκείμενο. Οι κινηματογραφιστές είχαν από καιρό συνειδητοποιήσει ότι η σύνδεση ή ακόμη και η ταύτιση των θεατών με τα εικονιζόμενα πρόσωπα έπρεπε με κάποιον τρόπο να επιτευχθεί όχι μόνο μέσω της κοινωνικής τάξης, της φυλής ή του φύλου, αλλά και μέσω της αναγνώρισης της κοινής τους ανθρώπινης μοίρας. Οι φωτογραφίες του Farm Security Administration προσπαθούσαν να δημιουργήσουν στον θεατή τη ψευδαίσθηση μιας είτε εμπειρικής είτε φανταστικής «πραγματικότητας» και να τον παρακινήσουν σε δράση.

---

<sup>2</sup> Hagen, σελ. 1.



Ο Alfred Kazin, στο σημαντικό του κείμενο *On Native Grounds*, υπογραμμίζει τον σύνθετο ρόλο της φωτογραφικής μηχανής στο πολιτιστικό κίνημα του 1930 και τη συμβολή της στην αναπαραγωγή «ατέλειωτων κλασμάτων της αλήθειας».<sup>3</sup> Στο ίδιο κείμενο σχολιάζει: «Κάποιος έπρεπε να κοιτάζει τον Νότο των κολίγων για να πιστέψει ότι αυτό που έβλεπε ήταν το αμερικανικό δράμα του σήμερα, με όλες τις πιέσεις της εποχής συγκεντρωμένες στο ανώτατο σημείο περιέργειας και θυμού».<sup>4</sup> Ο William Stott αποκάλεσε τη φόρμα τεκμηρίωσης (ντοκιμαντέρ) «ένα ριζοσπαστικά δημοκρατικό είδος»,<sup>5</sup> ενώ ο Walker Evans περιέγραψε τη φωτογραφία ως «την πιο λόγια από τις γραφικές τέχνες».<sup>6</sup> Είναι γενικά αποδεκτό ότι η πρόοδος στην τεχνολογία της φωτογραφικής μηχανής καθώς και η διάδοση της βιομηχανίας του κινηματογράφου μετά την εισαγωγή του ήχου, προς το τέλος του 1920, οδήγησαν στην ανάπτυξη μιας νέας οπτικής κουλτούρας.

Αν και η δεκαετία του 1930 γενικά θεωρήθηκε μια δεκαετία που τη χαρακτήριζαν τα ιδεολογικά πάθη και οι συγκρούσεις, σύμφωνα με τον ιστορικό Walter Susman, ήταν μια εποχή περισσότερο συναίνεσης παρά διαφωνίας. Η πλειοψηφία των Αμερικανών πίστευε ότι «ο αμερικανικός τρόπος ζωής» απειλούνταν από οικονομικές αποτυχίες στο εσωτερικό και από τον φασισμό στο εξωτερικό. Η οικονομική ύφεση αποτελούσε μία ένδειξη ότι η χώρα είχε παρεκκλίνει από τους στόχους της εξαιτίας της ανεπιτυχούς προσαρμογής της σ' ένα νέο μοντέλο βιομηχανικής ανάπτυξης. Για τον λόγο αυτόν, στη δεκαετία του 1930 υπήρχε η απαίτηση για επιστροφή στις βασικές αξίες, δηλαδή στον θεμελιώδη αμερικανικό τρόπο ζωής. Αντί για μια ιδεολογική πολιτική ή τις κοινωνικές θεωρίες του John Dewey, η λέξη-κλειδί ήταν «ο πολιτισμός, μια αναζήτηση στην καθημερινή ζωή και στις μνήμες του λαού γι' αυτό που ήταν καθαρά αμερικανικό».<sup>7</sup> Όσο για το έργο του Walker Evans, αυτό μπορεί να θεωρηθεί ότι ανήκει στο γενικό πλαίσιο που περιγράφει ο Susman, δηλαδή στην αναζήτηση για έναν αυθεντικό αμερικανικό πολιτισμό και την αμερικανική ταυτότητα. Πράγματι, κατά τη διάρκεια συνεντεύξεων που έδωσε κάποιες δεκαετίες αργότερα, ο Evans επέμενε να αρνείται οποιαδήποτε πολιτική σκοπιμότητα στις φωτογραφίες του από την εποχή της οικονομικής ύφεσης (Depression). Συγκεκριμένα, σε μια συνέντευξή του που δημοσιεύτηκε το 1974 στο

<sup>3</sup> Kazin, σελ. 496.

<sup>4</sup> Ό.π.

<sup>5</sup> Stott, σελ. 49.

<sup>6</sup> Trachtenberg, σελ. 241.

<sup>7</sup> Ό.π., σελ. 247.

περιοδικό *Image Magazine* αναφέρει: «Με ενδιέφερε να ερμηνεύονται κάποια πράγματα στο έργο μου, αλλά πραγματικά δεν στοχεύω στο να χρησιμοποιούνται οι ιδέες μου, το έργο μου και η οπτική μου ως πολιτική δράση ... Δεν αναλαμβάνω ποτέ άμεση πολιτική δράση. Κάθε φορά που είχα κάποια πολιτική ιδέα, αποδείχτηκε εντελώς λάθος».<sup>8</sup>

Δημοσιευμένο το 1941, το *Let Us Now Praise Famous Men* είναι ένα βιβλίο που συνδυάζει φωτογραφίες και αφήγηση σε μια προσπάθεια να καταγράψει τον τρόπο ζωής τριών οικογενειών λευκών κολίγων στην κομητεία Χέιλ της Αλαμπάμα. Ο James Agee και ο Walker Evans ανέλαβαν αυτό το εγχείρημα που αρχικά επρόκειτο να αποτελέσει ένα άρθρο στο περιοδικό *Fortune*, αλλά τελικά κατέληξε σε ολόκληρο βιβλίο. Είναι πιθανό ότι όταν οι δύο καλλιτέχνες έφτασαν στην Αλαμπάμα το καλοκαίρι του 1936 δεν γνώριζαν καθόλου τις προκλήσεις που θα αντιμετώπιζαν σχετικά με την αναπαράσταση της δουλειάς τους. Πρώτα απ' όλα έπρεπε να εντοπίσουν τα υποκείμενά τους και να κερδίσουν την εμπιστοσύνη τους. Ο ιστορικός Stuart Kidd αναφέρει ότι δέχτηκαν περίπου διακόσιες αρνητικές απαντήσεις από υποψήφια υποκείμενα μελέτης προτού συναντήσουν τυχαία τρεις αγρότες έξω από το δικαστήριο του Γκρίνσμπορο στην Αλαμπάμα. Η πρώτη συνάντηση των δύο καλλιτεχνών με την οικογένεια Tenge περιγράφεται από τον Agee με όρους πανικού για τα μέλη της οικογένειας, επειδή την αντιμετώπισαν ως εισβολή από τον έξω κόσμο.<sup>9</sup> Ο κριτικός Jack Delano εξηγεί ότι η απροθυμία πολλών φτωχών αγροτών από τον Νότο να φωτογραφηθούν οφειλόταν στη χαμηλή αυτοεκτίμησή τους: «Συγκρίνοντας τις αντιδράσεις αγροτών στο Πουέρτο Ρίκο και στον Νότο, ο Delano συμπέρανε ότι αιώνες κυριαρχίας από άρχουσες τάξεις ή κάστες τούς είχαν δημιουργήσει τέτοια αίσθηση κατωτερότητας, ώστε δεν μπορούσαν να διανοηθούν τους εαυτούς τους να απεικονίζονται με τον τρόπο που είχαν συνδέσει με διασημότητες και σταρ του κινηματογράφου».<sup>10</sup> Ωστόσο, ο εντοπισμός των υποκειμένων τους δεν ήταν το μόνο εμπόδιο για τον Agee και τον Evans. Όπως αναφέρει ο Peter Cosgrove, «το εκφρασμένο τους ιδανικό ήταν να αναπαραστήσουν τις ζωές των κολίγων από τη σκοπιά των ίδιων των κολίγων και σύμφωνα με τις σχέσεις που συντηρούσαν στην αυτόνομη κοινότητα και όχι μέσα από ένα προνομιούχο βλέμμα που θα τους μετέτρεπε σε αισθητοποιημένα αντικείμενα ή

<sup>8</sup> Evans, σελ. 14.

<sup>9</sup> Kidd.

<sup>10</sup> Kidd, σελ. 134-135.

υποκείμενα παρατήρησης και πειθαρχίας».<sup>11</sup> Για τον Evans, αυτό σήμαινε να πάει ενάντια στη «φωτογραφία του σαλονιού» ή στη «φωτογραφική επεξεργασία» (όπως την ονόμαζε ο Alfred Stieglitz) για να αποδώσει στη φωτογραφία την αισθητική ιδιότητα της ζωγραφικής.<sup>12</sup> Σύμφωνα με τον Alan Trachtenberg, σκοπός του Stieglitz και των οπαδών του ήταν να ορίσουν τι είναι τέχνη, να ταυτοποιήσουν τη δική τους αισθητική με συγκεκριμένες συμβολικές, ιμπρεσιονιστικές, ή νεωτερικές φόρμουλες και να απομονώσουν την αισθητική από κοινωνικές λειτουργίες.<sup>13</sup> Ο Evans υποστήριζε ότι ο καλλιτέχνης της τεκμηρίωσης κάνει ό,τι μπορεί ώστε να μην αλλάξει την πραγματικότητα πνευματικά. Προσπαθεί να μην προσθέσει τίποτε σ' αυτήν: καμιά ιδεολογία, καμιά πολεμική, καμιά εξωγενή συγκίνηση, καμιά υπερβολή,<sup>14</sup> καθώς στόχος του ήταν η αυτονομία του καλλιτέχνη και ένα στυλ βασισμένο στην αποσιώπηση και τη συγκρατημένη αφήγηση.

Στο μεταξύ, ο Agee πρέπει να είχε αντιληφθεί ότι δεν ήταν σε θέση να γράψει το είδος του άρθρου που απαιτούσε το περιοδικό *Fortune*, όπως εκμυστηρεύτηκε σε μια επιστολή στον επί πολλά χρόνια φίλο του, τον Πατέρα Flye. Σύμφωνα με τη βιογράφο του Genevieve Moreau, ο Agee:

[θ]α μπορούσε να επιλέξει ανάμεσα από μια μεγάλη γκάμα φόρμας: κοινωνικό δοκίμιο, ημερολόγιο, ρεαλιστική αφήγηση, ντοκιμαντέρ, ποίημα κοσμική θεώρηση. Τελικά αποφάσισε ότι δεν μπορούσε να περιορίσει το εγχείρημά του σε μια συγκεκριμένη φόρμα: έτσι προσπάθησε να ενσωματώσει όλες τις πιθανές εκδοχές σε μια μοναδική αφήγηση όπου θα χρησιμοποιούσε διάφορες φόρμες σε ένα ενοποιημένο σύνολο. Ήταν αποφασισμένος να δημιουργήσει μια δική του καλλιτεχνική φόρμα, παραμερίζοντας τους παρωχημένους κανόνες τους οποίους αυτές οι λογοτεχνικές φόρμες ακολουθούσαν. Ταυτόχρονα σκόπευε να αφηγήσει τις συμβάσεις της τέχνης και της λογοτεχνίας όπως αυτές ήταν γενικά αποδεκτές.<sup>15</sup>

<sup>11</sup> Cosgrove, σελ. 331.

<sup>12</sup> Ο Alfred Stieglitz προσπάθησε να εδραιώσει τη φωτογραφία ως τέχνη και να τονίσει τη σημασία του πειραματισμού και της προσωπικής αισθητικής του καλλιτέχνη ενάντια στην παραδοσιακή αισθητική. Μαζί με άλλους φωτογράφους δημιούργησαν μια κίνηση που την ονόμασαν «Φωτογραφική Αποστασία» με σκοπό να ξεφύγουν από την παραδοσιακή φωτογραφική αντίληψη και να διερευνήσουν νέα φωτογραφικά θέματα.

<sup>13</sup> Trachtenberg, σελ. 175. Στην άλλη άκρη της κλίμακας βρίσκεται ο φωτογράφος Lewis Hine, ο οποίος επεδίωκε να χρησιμοποιήσει τη φωτογραφική μηχανή ως εργαλείο κοινωνικής μεταρρύθμισης. Η πιο χαρακτηριστική δουλειά του υπήρξε η φωτογραφική καταγραφή της ζωής των εργατών χαλυβουργίας και των οικογενειών τους για την έκδοση του "Pittsburgh Survey" το 1907. Οι φωτογραφίες του Hine έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην αλλαγή των νόμων για την παιδική εργασία στις ΗΠΑ.

<sup>14</sup> Cosgrove, σελ. 332.

<sup>15</sup> Agee, σελ. 166.

Ο Agee ήθελε να αποφύγει τις απρέπειες που είχε εντοπίσει στο πόνημα των Margaret Bourke White και Erskine Caldwell που εκδόθηκε το 1937 με τον τίτλο *You Have Seen Their Faces* και με θέμα τη ζωή των κολίγων. Η κύρια αντίρρησή του σ' αυτό το έργο ήταν ότι μιμούνταν τις στρατηγικές της βιομηχανίας της επικοινωνίας και μετέτρεπε τη φωτογραφία, δηλαδή το καλλιτεχνικό αντικείμενο, σε κάτι πιο σημαντικό από το υποκείμενο μπροστά στη φωτογραφική μηχανή. Για το ίδιο κείμενο ο Stott υποστηρίζει ότι «οι λεζάντες, όπως και το υπόλοιπο βιβλίο, μειώνουν τις ζωές και τη συνείδηση των κολίγων ώστε να εξαναγκάσουν το κοινό να τους λυπηθεί».<sup>16</sup> Τα υποκείμενα λένε είτε «Κοίταξέ με, η ζωή μου είναι τόσο άθλια» είτε «Κοίταξέ με, η ζωή μου είναι τόσο άθλια που ούτε θέλω να το γνωρίζω».<sup>17</sup> Σκοπός του Agee λοιπόν ήταν να γίνει το άυλο μάτι, να μετατραπεί σε θεατή που μπορούσε να είναι παρών χωρίς να επηρεάζει την υπό παρατήρηση σκηνή. Ο βαθύς σεβασμός του για τη φωτογραφική μηχανή αποκαλύπτεται όταν στο τμήμα με τίτλο “On the Porch: 2” του βιβλίου *Let Us Now Praise Famous Men* υποστηρίζει ότι, όπως οι δίσκοι του φωνογράφου και τα επιστημονικά όργανα, έτσι και «η φωτογραφική μηχανή είναι αδύνατο να καταγράψει οτιδήποτε άλλο πέρα από την απόλυτη, στεγνή αλήθεια».<sup>18</sup> Δύο σελίδες πιο κάτω προσθέτει ότι οι λέξεις «είναι αναπόφευκτα το πιο ανακριβές από όλα τα μέσα καταγραφής και επικοινωνίας».<sup>19</sup> Ενώ λίγες σελίδες παρακάτω δηλώνει ότι ενδιαφέρεται περισσότερο για τη ζωή παρά για την τέχνη (υπογραμμίζοντας την εμμονή του με την ακρίβεια της περιγραφής).<sup>20</sup> Φαίνεται ότι οι απόψεις του Agee σχετικά με τη φωτογραφία συμπίπτουν με τις ιδέες του Roland Barthes σχετικά με το μέσο αυτό, όταν ο τελευταίος υποστηρίζει στο έργο του *Camera Lucida* (1980) ότι «η φωτογραφία δεν επινοεί αλλά είναι η ίδια η αυθεντικότητα».<sup>21</sup> Ως αποτέλεσμα, έμφαση δίνεται πάντα στην αλήθεια, στο ότι η φωτογραφία δεν λέει ποτέ ψέματα, τουλάχιστον ως προς την ύπαρξη του αντικειμένου.

Αυτό που φαίνεται ανορθόδοξο για τον αναγνώστη του *Let Us Now Praise Famous Men* είναι η διάταξη του έργου. Οι τριάντα φωτογραφίες είναι τοποθετημένες ανάμεσα στο μπροστινό κάλυμμα και στο εσώφυλλο του κειμένου του Agee και δεν υπάρχουν λεζάντες. Η πρώτη εντύπωση που δημιουργείται στον αναγνώστη είναι

---

<sup>16</sup> Stott, σελ. 221.

<sup>17</sup> Ο.π., σελ. 221.

<sup>18</sup> Agee, σελ. 211.

<sup>19</sup> Ο.π., σελ. 213.

<sup>20</sup> Ο.π., σελ. 218.

<sup>21</sup> Barthes, σελ. 87.

αυτή της ξεχωριστής αλλά ίσης σπουδαιότητας διάταξης του υλικού, όπου η κάθε ενότητα είναι ανεξάρτητη από μια άλλη. Δεν είναι γνωστό ποιος επέλεξε αυτού του είδους τη διάταξη, αλλά πιθανό να ήταν ο ίδιος ο Evans, καθώς παρόμοια ήταν και η οργάνωση που ο φωτογράφος επέλεξε για το βιβλίο του *The Crime of Cuba* (1933).<sup>22</sup> Ωστόσο το κείμενο του Agee για το *Let Us Now Praise Famous Men* προσπαθεί να δώσει μια σαφή εικόνα για τις φωτογραφίες που προηγούνται και υπαινίσσεται μια διαδραστικότητα ανάμεσα στο κείμενο και τις φωτογραφίες. Χρησιμοποιεί ευρέως μεταφορικό λόγο και προσπαθεί να συνδέσει τη γραφή με τη φωτογραφική μηχανή. Για παράδειγμα, όταν αναφέρεται στην περιγραφή του σπιτιού των Gudger, υιοθετεί τη μεταφορά του δέρματος και του σκελετού ενός ζωντανού οργανισμού για να υπογραμμίσει την «έμψυχη» διάσταση του οικοδομήματος.<sup>23</sup> Ο Agee επιθυμεί να καθοδηγήσει τον αναγνώστη ώστε να προσεγγίσει το έργο ως ένα παράδειγμα πραγματικής εμπειρίας και να κατανοήσει πώς ήταν να ζει κάποιος σε καθημερινή βάση με τους κολίγους στον Νότο. «Είναι σημαντικό», σημειώνει, «ότι, όσο είναι δυνατό, πρέπει κάποιος να ξεχάσει ότι αυτό είναι ένα βιβλίο».<sup>24</sup> Η εμμονή του Agee με την πραγματικότητα (actuality) αποδεικνύεται επίσης από το ακόλουθο σχόλιο: «Αν μπορούσα να το κάνω, δεν θα χρησιμοποιούσα καθόλου κείμενο εδώ. Θα ήταν φωτογραφίες και το υπόλοιπο θα ήταν κομμάτια από ύφασμα, κομμάτια από βαμβάκι, σβόλοι από χώμα, καταγραφές ομιλίας, κομμάτια από ξύλο και σίδηρο, φιαλίδια με μυρωδιές, πιάτα με φαγητό και περιττώματα».<sup>25</sup> Ο Agee επιδιώκει να εξαφανίσει το εγώ του, ώστε ο αναγνώστης να κατορθώσει να βιώσει άμεσα αυτό που ο συγγραφέας καταγράφει.

Επομένως, είναι η εμπειρία του πραγματικού που ο Agee προσπαθεί να μεταφέρει μέσα από το κείμενό του, παρά το γεγονός ότι γνώριζε, σύμφωνα με τη Shelley Fisher Fishkin, ότι «ο κόσμος που θα εισέπραττε ο αναγνώστης δεν θα ήταν εκείνος των κολίγων, αλλά ο κόσμος των λέξεων που είχε υφάνει ο συγγραφέας».<sup>26</sup> Φοβάται δηλαδή, ότι ο συγγραφέας δεν μπορεί να αποφύγει την ερμηνεία και τη μυθοπλασία και, επομένως, είναι ένοχος γι' αυτό που αποκαλεί «χαριτωμένα

<sup>22</sup> Ο Walker Evans εξέδωσε το βιβλίο του *The Crime of Cuba* με τον συγγραφέα Carleton Beals το 1933. Το βιβλίο είναι μια έντονη κριτική των αμερικανικών καπιταλιστικών συμφερόντων που υποστήριζαν το καθεστώς του Κουβανού δικτάτορα Gerardo Machado. Μέσα από τις φωτογραφίες του, ο Evans απεικονίζει την ανθρώπινη διάσταση των ιστορικών γεγονότων τα οποία περιγράφονται στο εν λόγω βιβλίο του Beals.

<sup>23</sup> Agee, σελ. 420.

<sup>24</sup> Ο.π., σελ. 221.

<sup>25</sup> Ο.π., σελ. 12.

<sup>26</sup> Fishkin, σελ. 151.

ψέματα». Ο Agee στο *Let Us Now Praise Famous Men* παίρνει τη θέση του κατασκόπου, του ηδονοβλεψία, και τα υποκείμενά του (οι κολίγοι) «δείχνουν ότι ούτε τον εμπιστεύονται αλλά ούτε και τον φοβούνται».<sup>27</sup> Φυσικά, η δύναμη της όρασης είναι κεντρική στο κείμενό του. Οι τρεις ενότητες στο πρώτο τμήμα του κειμένου, με τους τίτλους “Late Sunday Morning” [Αργά το Πρωί της Κυριακής], “At the Forks” [Στο Φορκς] και “Near A Church” [Κοντά σε μια Εκκλησία] υπογραμμίζουν την αποτυχία του βλέμματος να αποκαταστήσει την επικοινωνία και να γεφυρώσει τις σχέσεις ανάμεσα σε μαύρους και λευκούς, πλούσιους και φτωχούς. Η δύναμη της όρασης απεικονίζεται επίσης σ’ ένα μεταγενέστερο σημείο του βιβλίου, όταν ο Agee συνειδητοποιεί ότι ο ίδιος μετατρέπεται σε υποκείμενο του οπτικού ελέγχου μιας νεαρής κοπέλας: το βλέμμα της νεαρής κοπέλας λειτουργεί ως φωτογραφική μηχανή, καθώς τον καθλώνει με την έντασή του.<sup>28</sup> Κατά μία έννοια, το βλέμμα της νεαρής κοπέλας μετατρέπεται στη φωτογραφική μηχανή που είχε νωρίτερα αιχμαλωτίσει το πορτρέτο της. Η δύναμη του βλέμματος του Agee είναι επίσης παρούσα στην ενότητα με τον τίτλο “The Gudger House” που περιέχεται στο ίδιο βιβλίο. Ο Agee ξεκινά την επιθεώρησή του σαν να περιγράφει μια τυπική αναμέτρηση: «Στεκόμαστε ακριβώς μπροστά του, αντικρίζοντάς το στο ήρεμο φως αυτού του αυγουστιάτικου πρωινού. Και αυτό στέκεται μπροστά μας αντικρίζοντάς μας, σιωπηλό και ανυπεράσπιστο στον ήλιο».<sup>29</sup> Ο Agee αναφέρεται στο αντικείμενο της παρατήρησής του σαν μια περίπλοκη χειρουργική διαδικασία, καθώς συνεχίζει καταγράφοντας με εξονυχιστικές λεπτομέρειες τα διάφορα τμήματα του σπιτιού. Ο συγγραφέας φαίνεται να ταλαντεύεται ανάμεσα στη συμπονετική και στην αδιάκριτη ματιά, καθώς δεν επιτρέπει σε τίποτε να διαφύγει της προσοχής του.

Η Margaret Olin στο άρθρο της σχετικά με την έννοια της αντίληψης στο *Let Us Now Praise Famous Men* συνδέει το κείμενο με το βιβλίο του Jean Paul Sartre, *Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology* (1943) και την έννοια της ετερότητας: «Χρησιμοποιώντας ανάμεσα σε άλλα παραδείγματα το παράδειγμα του κατασκόπου που αισθάνεται ότι τον κατασκοπεύουν, ο Sartre υποστηρίζει ότι, κοιτάζοντάς με, το Άλλο με καθλώνει στον χώρο και στον χρόνο,

<sup>27</sup> Agee, σελ. 33.

<sup>28</sup> Ο.π., σελ. 363.

<sup>29</sup> Ο.π., σελ. 125.

στερώντας μου την ελευθερία μου και κλέβοντας τον κόσμο μου».<sup>30</sup> Και η Olin συνεχίζει:

Ο Sartre πίστευε ότι το να δοκιμάσει κάποιος την εμπειρία του υποκειμένου της παρατήρησης σήμαινε να δοκιμάσει ντροπή, την ντροπή του να είναι ένα σταθερό, καθορισμένο αντικείμενο παρά ένα ελεύθερο υποκείμενο. Επειδή, ωστόσο, μόνο το βλέμμα του Άλλου μάς κάνει να έχουμε συνείδηση του εαυτού μας, συνεχώς «φτιάχνουμε» τους εαυτούς μας ως ένα αντικείμενο για το Άλλο. Στο βιβλίο των Evans και Agee, το να επιστρέψουμε το βλέμμα των φωτογραφιών σημαίνει να συμβιβαστούμε με την ντροπή μας.<sup>31</sup>

Μια σημαντική διαφορά ως προς την έννοια του βλέμματος στους Agee / Evans και στον Sartre είναι, σύμφωνα πάντα με την Olin, ότι:

Για τον Sartre το παρατηρούμενο άτομο που επιστρέφει το βλέμμα αντικειμενοποιεί τον αρχικό παρατηρητή, κυριαρχώντας στη συγκεκριμένη στιγμή και έτσι εξουδετερώνοντας τη δύναμη του βλέμματος. Δύο άτομα δεν μπορεί να είναι υποκείμενα ταυτόχρονα για τους εαυτούς τους και το Άλλο. Πράγματι ο Sartre δεν αναφέρεται στην εμπειρία δύο υποκειμένων που κοιτούν το ένα το άλλο. Ωστόσο, οι Agee και Evans (όπως συμπεραίνεται από το κείμενό τους) αναγνωρίζουν τη μεγάλη σημασία του αμοιβαίου-επιστρεφόμενου βλέμματος και την επικοινωνιακή δύναμη της ανθρώπινης ματιάς. Το επιστρεφόμενο βλέμμα υπόσχεται μοιρασμένη υποκειμενικότητα και επομένως θέτει ένα τέλος στην εκμετάλλευση.<sup>32</sup>

Η Olin φαίνεται να εντοπίζει και μια ηθική διάσταση στη διαδικασία του αμοιβαίου βλέμματος όπως παρουσιάζεται στο *Let Us Now Praise Famous Men*. Είναι φανερό ότι ο Agee δηλώνει ότι έχει επίγνωση της προβληματικής φύσης του βλέμματος και επιπλέον παραδέχεται την προνομιούχο θέση αυτού που εμπλέκεται στην πράξη του βλέμματος. Μετά από μια σειρά περιπτώσεων δοκιμής και πλάνης, παραδέχεται ότι το να επικοινωνήσει κάποιος διά μέσου του βλέμματος και να κερδίσει την εμπιστοσύνη του υποκειμένου δεν είναι εύκολη διαδικασία.

Επίσης, ο Agee στο βιβλίο *Let Us Now Praise Famous Men* επιχειρεί μια ανάλυση των προβλημάτων της μειονεκτικής κοινωνικο-οικονομικής κατάστασης και τα αποδίδει όχι μόνο σε περιβαλλοντολογικές, αλλά και σε ψυχολογικές, εννοιολογικές και παραδοσιακές αιτίες. Επικρίνει το σύστημα της μίσθωσης γης, που παγιδεύει τους αγρότες σε σκληρές συνθήκες δουλειάς μέχρι την ημέρα που θα πεθάνουν:

<sup>30</sup> Olin, σελ. 97.

<sup>31</sup> Ο.π.

<sup>32</sup> Ο.π.

Την ημέρα που παντρεύεσαι, γύρω στα δεκαέξι αν είσαι κορίτσι, γύρω στα είκοσι αν είσαι αγόρι, ένα κλειδί γυρνάει, με έναν ήχο όχι εύκολα διακριτό, και βρίσκεσαι κλειδωμένος ανάμεσα στη στείρα γη και στον ουρανό: το κλειδί γυρνάει στην κλειδαριά πίσω σου και η δουλειά ολόκληρης της ζωής σου αρχίζει και δεν υπάρχει τίποτε που μπορεί να τη σταματήσει εκτός από τον θάνατό σου που είναι ακόμη αρκετά μακριά.<sup>33</sup>

Η έλλειψη επιλογής, όπως περιγράφεται εδώ, δημιουργεί μια αίσθηση παγίδευσης στους κολίγους, ενώ η σκληρότητα της δουλειάς επηρεάζει και τη σωματική αλλά και την ψυχική τους υγεία. Ο Agee σχολιάζει πως οι κολίγοι είναι «βαθιά αναισθητοποιημένοι» στην πλήρη γύμνια των σπιτιών τους. Επειδή στερούνται βασικές ανέσεις (όπως τουαλέτες), αναγκάζονται να ζουν σε πρωτόγονες συνθήκες χειρότερα και από τα ζώα. Αν και ο Agee χρησιμοποιεί πολλές λεπτομέρειες για να περιγράψει την εξαθλίωση των υποκειμένων του, ποτέ δεν τοποθετεί τον εαυτό του σε πλεονεκτική θέση συγκριτικά με εκείνους και εκφράζει συμπόνια και σεβασμό στον αγώνα τους.

Αν και δεν είναι εύκολο να κατατάξουμε με ακρίβεια το *Let Us Now Praise Famous Men* ως είδος γραφής, το βέβαιο όμως είναι ότι αποτελεί ένα σημαντικό παράδειγμα συγκερασμού δύο τρόπων αναπαράστασης και ένα κλασικό κείμενο της δεκαετίας του 1930. Η δύναμη της φωτογραφίας και η νοσταλγία για μια προ-τεχνολογική περίοδο που χαρακτηρίζουν το έργο των James Agee και Walker Evans δρουν συμπληρωματικά και υπογραμμίζουν το παιχνίδι ανάμεσα στην τεκμηρίωση και την καλλιτεχνική διάθεση. Η περιοχή που απεικονίζεται είναι μια κατεστραμμένη γη, αλλά τα πρόσωπα των φωτογραφιών φαίνεται να διατηρούν την αποφασιστικότητα και την αξιοπρέπειά τους παρ' όλες τις αντιξοότητες.

### Βιβλιογραφία

- Agee, James, and Walker Evans. *Let Us Now Praise Famous Men*. Houghton, 1941.
- Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*, translated by Richard Howard, Cape, 1980.
- Cosgrove, Peter. "Snapshots of the Absolute: Mediamachia in *Let Us Now Praise Famous Men*." *American Literature* vol.67, no.2, 1995, pp. 329-357.
- Evans, Walker. "The Thing Itself Is Such A Secret and so Unapproachable." *Image Magazine* vol.17, no.4, 1974, pp. 12-18.
- Fishkin, Shelley Fisher. "The Borderlands of Culture: Writing by W.E.B. Du Bois, James Agee, Tillie Olsen, and Gloria Anzaldua." *Literary Journalism in the Twentieth Century*, edited by Norman Sims, Oxford UP, 1990, pp. 133-182.

<sup>33</sup> Agee, σελ. 292.



- Hagen, Charles. *Introduction to American Photographers of the Depression: Walker Evans, Dorothea Lange and the FSA Photographers*. Thames & Hudson Ltd, 1982.
- Kazin, Alfred. *On Native Grounds: An Interpretation of Modern American Prose Literature*. Harcourt, 1942.
- Kidd, Stuart. *Farm Security Administration Photography, the Rural South, and the Dynamics of Image-Making, 1935-1943*. *Studies in American History* vol. 52. Mellen, 2004.
- Lowe, James. *The Creative Process of James Agee*. Louisiana State UP, 1994.
- Olin, Margaret. "It Is Not Going to Be Easy to Look into Their Eyes: Privilege of Perception in *Let Us Now Praise Famous Men*." *Art History* vol.14, no.1, 1991, pp. 92-115.
- Sartre, Jean-Paul. *Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology*. Trans. Hazel E. Barnes. Methuen, 1943.
- Susman, Warren. "The Thirties." *The Development of an American Culture*, edited by Stanley Cobman and Lorman Ratner, St. Martin's, 1983, pp. 179-218.
- Stott, William. *Documentary Expression and Thirties America*. U of Chicago P, 1986.
- Theodosiadou, Youli. "The Symbiosis Between Image and Text in Walker Evans's and James Agee's *Let Us Now Praise Famous Men*." *Redefining Modernism and Postmodernism*, edited by Şebnem Toplu and Hubert Zapf, Cambridge Scholars Publishing, 2010, pp. 138-144.
- Trachtenberg, Alan. *Reading American Photographs: Images as History; Mathew Brady to Walker Evans*. Hill, 1989.

# *Αριστεροί και δεξιοί κύκλοι ταινιών της δεκαετίας του '60, ή τι απέγινε ο τυπικός ήρωας του κλασικού Χόλιγουντ*

Μιχάλης Κοκκώνης  
Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

## Περίληψη

Η μικρή περίοδος που ορίζεται από τα τέλη της δεκαετίας του '60 και τις αρχές της δεκαετίας του '70 έχει να επιδείξει, στο πλαίσιο της ιστορίας του αμερικανικού κινηματογράφου, παραγωγές που διαφέρουν σημαντικά από τις ταινίες που προηγήθηκαν, αλλά και από αυτές που ακολούθησαν. Ήταν μια σύντομη περίοδος, κατά την οποία οι αμερικανικές ταινίες ανέπτυξαν έναν ιδιαίτερο, πιο καλλιτεχνικό χαρακτήρα, και πλησίασαν αρκετά την ποιότητα των ευρωπαϊκών ταινιών τέχνης. Μάλιστα, ορισμένοι κριτικοί χαρακτήρισαν την προσπάθεια για ανανέωση και πειραματισμό των ανεξάρτητων παραγωγών-σκηνοθετών αυτής της δεκαετίας σημάδι της αναγέννησης του Χόλιγουντ.<sup>1</sup> Αρκεί μια απλή αναφορά σε μερικούς τίτλους ταινιών και το πνεύμα της εποχής εκείνης αναδύεται από τη μνήμη μας ολοζώντανο: *Μπόννυ και Κλάιντ* [*Bonny and Clyde*], *Ο προotάρης* [*The Graduate*], *Ξέγνοιαστος καβαλάρης* [*Easy Rider*], *Άγρια συμμορία* [*The Wild Bunch*], *Πέντε εύκολα κομμάτια* [*Five Easy Pieces*], *M\*A\*S\*H\** [*M\*A\*S\*H\**], *Ο κάουμποϊ του μεσονυχτίου* [*Midnight Cowboy*], *Η έντιμος κυρία και ο χαρτοπαίχτης* [*McCabe and Mrs. Miller*], *Οι δύο ληστές* [*Butch Cassidy and the Sundance Kid*], *Ο νονός* [*The Godfather*] και *Ταξιτζής* [*Taxi Driver*].

Τι έχουν οι ταινίες αυτές που τις κάνει τόσο ξεχωριστές σε σύγκριση με εκείνες του κλασικού Χολιγουντιανού κινηματογράφου; Πρώτιστα, δημιουργήθηκαν σε μια περίοδο που τα παραδοσιακά στούντιο του Χόλιγουντ (MGM, Paramount, 20th Century Fox, Warner, Universal και Columbia) είχαν χάσει την παντοδυναμία τους και αντιμετώπιζαν το φάσμα της χρεοκοπίας. Δεύτερον, δημιουργήθηκαν από μια ομάδα νέων ανεξάρτητων σκηνοθετών-παραγωγών<sup>2</sup> που είχαν είτε πανεπιστημιακή μόρφωση είτε προϋπηρεσία στην τηλεόραση ή στο θέατρο και σφυρηλατήθηκαν στην

<sup>1</sup> Αναφορά στον όρο «αναγέννηση του Χόλιγουντ» γίνεται στο πρώτο κύμα κριτικού ενδιαφέροντος για τις δεκαετίες του 1960 και του 1970 της κινηματογραφίας του Χόλιγουντ, το οποίο εκδηλώθηκε γύρω στα 1970 και 1980 από συγγραφείς όπως ο Larry Kanfer, ο Michael Madsen, η Jane Jacobs, ο Thomas Elsaesser (στο άρθρο του “The Pathos of Failure”) και ο Douglas Gomery (“The American Film Industry of the 1970s: Stasis in New Hollywood”). βλ. επίσης και Michalis Kokonis, “Hollywood’s Major Crisis and the American Film ‘Renaissance.’” Στους μετά το 1985 κριτικούς κυριαρχεί ο όρος “New Hollywood.”

<sup>2</sup> Αυτοί οι ανεξάρτητοι σκηνοθέτες-παραγωγοί προέρχονταν από διαφορετικούς χώρους: οι Peter Bogdanovich και Paul Schrader ήταν κριτικοί κινηματογράφου· ο Stanley Kubrick ήταν φωτο-δημοσιογράφος· ο Mike Nichols προερχόταν από το θέατρο· οι Milos Forman, Francis Ford Coppola, George Lucas, Roman Polanski, Terence Malick, Martin Scorsese και John Millius είχαν αποφοιτήσει από σχολές κινηματογράφου· οι Robert Altman, Arthur Penn, Steven Spielberg, Paul Mazursky και Sam Peckinpah είχαν κάνει καριέρα στην τηλεόραση· οι Warren Beatty, Peter Fonda και Jack Nicholson είχαν ξεκινήσει ως ηθοποιοί (Krämer, σελ. 83-88· Kokonis, σελ. 190).

τέχνη της ανεξάρτητης παραγωγής στο ιδιότυπο εργαστήριο του Roger Corman.<sup>3</sup> Απολάμβαναν επομένως περισσότερη ελευθερία στην παραγωγή, απ' ό,τι οι σκηνοθέτες της παλιάς φρουράς του κλασικού Χόλιγουντ, οι περισσότεροι από τους οποίους είχαν παροπλιστεί ή συνταξιοδοτηθεί.<sup>4</sup> Οι νέοι ανεξάρτητοι σκηνοθέτες εξέφραζαν μια τάση για καλλιτεχνική ανανέωση και επέβαλαν ένα πιο προσωπικό ύφος στις ταινίες τους. Σ' αυτό συνέβαλε και η εξασθένηση του θεσμού της λογοκρισίας, γνωστού ως Production Code ή Hays Office, που τελικά καταργήθηκε το 1966 και αντικαταστάθηκε από ένα σύστημα κατάταξης (MPAA Ratings) για την καταλληλότητα θέασης των ταινιών ανάλογα με τις ηλικίες του φιλοθεάμονος κοινού.

Οι κυριότεροι λόγοι, όμως, για την επικράτηση των ανεξάρτητων σκηνοθετών ήταν οι εξής δύο: Ο προϋπολογισμός των παραπάνω παραγωγών ήταν πολύ χαμηλότερος από τα υπέρογκα ποσά που ξοδεύονταν για τις υπερπαραγωγές και τα υπερθεάματα των δεκαετιών του '50 και του '60, για παράδειγμα βιβλικά έπη, όπως *Οι δέκα εντολές* και *Μπεν Χουρ*· ιστορικά έπη, όπως *Κλεοπάτρα* και *Η γέφυρα του ποταμού Κβαί*· γουέστερν, όπως *Καί οι 7 ήταν υπέροχοι* και *Η κατάκτηση της Δύσης*· μιούζικαλ, όπως *Η μελωδία της ευτυχίας* και *Δόκτωρ Ντουλίτλ*· μελοδράματα, όπως *Ο γίγας* και *Ανατολικά της Εδέμ*· και περιπέτειες, όπως οι ταινίες με τον James Bond. Για να κατανοήσουμε το μέγεθος των οικονομικών δεικτών, αξίζει να αναφερθούμε στην ακριβότερη από αυτές τις παραγωγές, την ταινία *Κλεοπάτρα*, η οποία κόστισε 44.000.000 δολάρια και απέφερε έσοδα μόλις 26.000.000 δολάρια στην πρώτη της προβολή. Ενώ οι ακριβότερες από τις ταινίες της χολιγουντιανής αναγέννησης, δηλαδή, *Οι δύο ληστές* και *Ο νονός*, δεν ξεπέρασαν το κόστος παραγωγής των 6.000.000 δολαρίων η καθεμία, απέφεραν όμως πολύ περισσότερα κέρδη από αυτά που αρχικά αναμένονταν (46.000.000 δολάρια και 87.000.000 δολάρια αντίστοιχα). Οι σπουδαιότερες ταινίες της αναγέννησης του Χόλιγουντ (*Μπόννυ και Κλάιντ*, *Ο*

<sup>3</sup> Ο Roger Corman υπήρξε ένας θεσμός από μόνος του στον χώρο του αμερικανικού κινηματογράφου. Ιδρυτής των εταιρειών American International Pictures (και αργότερα New World Pictures), παραγωγός, διανομέας β' διαλογής ταινιών τρόμου, πορνό και βίας (exploitation movies) ιδιαίτερα χαμηλού προϋπολογισμού, δραστηριοποιήθηκε στις παρυφές του Χόλιγουντ, μιμούμενος τις πρακτικές των στούντιο. Έπαιξε σημαντικό ρόλο στη διάδοση των νέων ευρωπαϊκών ταινιών (art films) ως αποκλειστικός εισαγωγέας. Αλλά κυρίως υποστήριξε την ανεξάρτητη παραγωγή, προσφέροντας τη δυνατότητα σε νέους φιλόδοξους κινηματογραφιστές να μαθητεύσουν στα μυστικά του επαγγέλματος στα ιδιότυπα κινηματογραφικά του στούντιο. Ανάμεσα στους μαθητευόμενους του ήταν και τα ονομαζόμενα «παλιόπαιδα» του Χόλιγουντ, Francis Ford Coppola, Peter Bogdanovich, Monte Hellman, Martin Scorsese, Dennis Hopper, Jack Nicholson, Peter Fonda, Ron Howard, Jonathan Demme, Joe Dante, James Cameron, John Millius, Nestor Almendros, Lazlo Kovacs, John A. Alonso (Kokonis, σελ. 190-191).

<sup>4</sup> Από τους παλιούς σκηνοθέτες του Χόλιγουντ που εργάζονταν για τα στούντιο, μόνο τρεις συνέχισαν να κάνουν ταινίες σε μεγάλη ηλικία, ο Alfred Hitchcock, ο Howard Hawks και ο Orson Welles (Ray, σελ. 288).

πρωτάρης και Ξέγνοιαστος καβαλάρης) δεν ξεπέρασαν το κόστος των 3.000.000 δολαρίων η καθεμία, ενώ απέφεραν κέρδη<sup>5</sup> 23.000.000 δολαρίων, 44.000.000 δολαρίων και 19.000.000 δολαρίων αντίστοιχα, σημειώνοντας τεράστια εισπρακτική αλλά και καλλιτεχνική επιτυχία· ειδικά ο Ξέγνοιαστος καβαλάρης, με κόστος μόλις 400.000 δολάρια.<sup>6</sup> Τη στιγμή που μεγάλες παραγωγές σημείωναν θεαματικές εισπρακτικές αποτυχίες (χρέος 11.000.000 δολάρια για το Δόκτωρ Ντουλίτλ το 1968, 15.000.000 δολάρια για το Η σαρ και 16.000.000 δολάρια για το Αλό Ντόλλυ το 1969)<sup>7</sup> οι ταινίες χαμηλού προϋπολογισμού της αναγέννησης, με την εισπρακτική τους επιτυχία, ουσιαστικά έσωσαν τα στούντιο από την επικείμενη χρεοκοπία, έστω και προσωρινά (βλ. εικ. 1).



Εικ. 1. 1967-1969: Ταινίες που «έσπασαν τα ταμεία»: *Doctor Dolittle*, google.com, 20 Φεβ. 2020, [www.google.com/search?tbm=isch&q=Doctor+Dolittle#imgrc=UNibBU0vDiGJ0M](http://www.google.com/search?tbm=isch&q=Doctor+Dolittle#imgrc=UNibBU0vDiGJ0M) και *Hello Dolly*, imdb.com, 20 Φεβ. 2020, <https://www.imdb.com/title/tt0064418/mediaviewer/rm1064983296/>.

Ο δεύτερος λόγος αφορά την αισθητική των ταινιών. Με τη διαφορετική θεματική τους και με ένα ανανεωτικό, προσωπικό καλλιτεχνικό ύφος, οι ταινίες της χολιγουντιανής αναγέννησης είχαν τεράστια απήχηση στο νεανικό κυρίως κοινό, που όμως εκείνη την εποχή ήταν και το πιο ενθουσιώδες κινηματογραφικό κοινό στις

<sup>5</sup> Γίνεται αναφορά σε κέρδη που εισπράχθηκαν μόνο από ενοίκια των ταινιών στους κινηματογράφους. Τα συνολικά έσοδα των ταινιών ήταν περισσότερα. Για παράδειγμα, τα κέρδη της ταινίας *Ο πρωτάρης* ανέρχονται στα 105.000.000 δολάρια.

<sup>6</sup> Krämer, σελ. 8.

<sup>7</sup> Schatz, σελ. 14.

ΗΠΑ (ηλικίας 17 με 35 ετών).<sup>8</sup> Ένα κοινό που ήταν πιο μορφωμένο και πιο προοδευτικό στις αντιλήψεις του από ό,τι το παραδοσιακό κοινό του κλασικού Χόλιγουντ. Κυρίως ένα κοινό πλήρως ενημερωμένο πάνω στις συμβάσεις του κλασικού κινηματογράφου, δεδομένου ότι μεγάλωσε μπροστά στην τηλεόραση, όπου καθημερινά παίζονταν όλες οι κλασικές ταινίες. Επομένως, το κοινό αυτό, που ήταν σε θέση να αντιλαμβάνεται τις κινηματογραφικές συμβάσεις ως συμβάσεις, ήταν ικανό να αναπτύξει μια ειρωνική στάση προς τα κινηματογραφικά δρώμενα της εποχής, από όπου δεν έλειπαν η παρωδία, το καμπ και η σάτιρα.<sup>9</sup>

Οι ταινίες, λοιπόν, της χολιγουντιανής αναγέννησης είχαν απήχηση, γιατί πραγματεύονταν θέματα που άπτονταν της αμερικανικής κοινωνίας και κουλτούρας και αντανάκλασαν τα φλέγοντα ζητήματα της εποχής, όπως η αμφισβήτηση των κοινωνικών αξιών, το χάσμα των γενεών, η «επανάσταση» στα κρατούντα ήθη και έθιμα. Ενώ, αντίθετα, τα υπερθεάματα του '50 και του '60 είχαν χάσει τον αμερικανικό τους χαρακτήρα, καθώς για διάφορους λόγους οι παραγωγές είχαν διεθνοποιηθεί (εξωτερικά γυρίσματα σε εξωτικές χώρες, θέματα ιστορικού περιεχομένου με ελάχιστες ή καθόλου αναφορές στην Αμερική, διεθνές καστ ηθοποιών, κυρίως Βρετανών κ.ά.). Και ενώ, όπως διατείνονται οι περισσότεροι ιστορικοί του κινηματογράφου, οι αμερικανικές ταινίες ουδέποτε ξέφυγαν ριζικά από το ύφος συνέχειας (βασικό χαρακτηριστικό του κλασικού Χολιγουντιανού κινηματογράφου), οι ταινίες της αναγέννησης του Χόλιγουντ δανείστηκαν πολλά υφολογικά στοιχεία από το ρεύμα της γαλλικής *νουβέλ βαγκ*, αλλά κυρίως πρωτοτύπησαν στο θεματικό επίπεδο.<sup>10</sup> Τη στιγμή ακριβώς που εξέλειπαν οι περιορισμοί του κώδικα παραγωγής (δηλαδή της λογοκρισίας), άρχισαν να εμφανίζονται και τολμηρά θέματα που μέχρι τότε παρέμεναν ταμπού: σεξουαλικότητα, βία, εγκληματικότητα, φυλετικές διακρίσεις.

Στα χρόνια της μετάβασης (δηλαδή τις δεκαετίες του '50 και του '60), αν υπήρχαν κάποιες σεξουαλικά τολμηρές σκηνές, δικαιολογούνταν μέσα από το

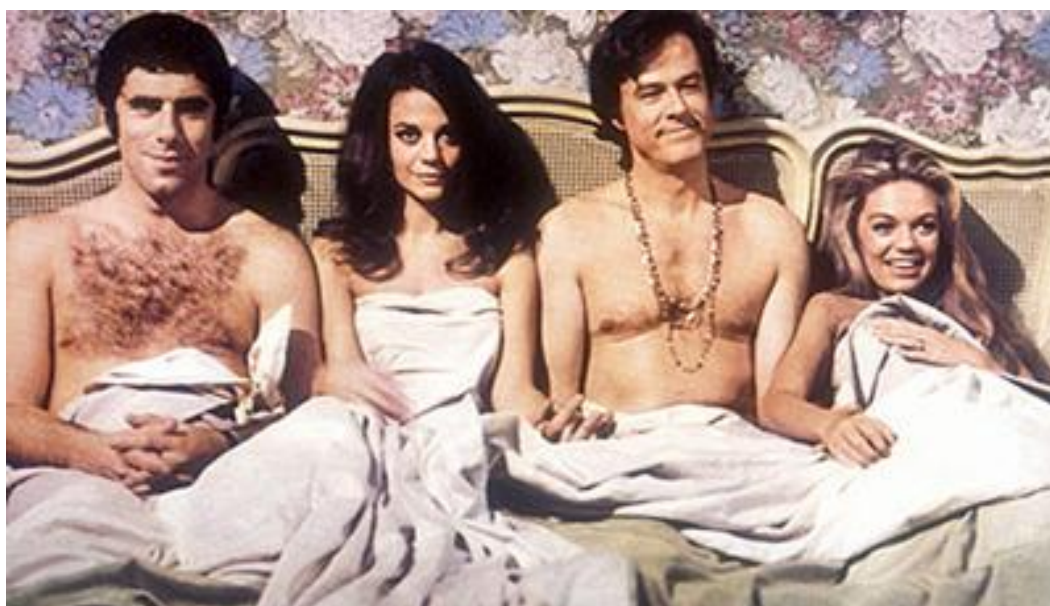
<sup>8</sup> Krämer, σελ. 87.

<sup>9</sup> Ο όρος «κάμπ» (camp) συνήθως σχετίζεται με το ύφος μιας ταινίας και αναφέρεται στην ειρωνική διάθεση με την οποία οι θεατές προσεγγίζουν μια τέτοια ταινία που φαντάζει εξωτική ή μπανάλ, ψευτο-αισθηματική, τετριμμένη κ.ά. (Ray, σελ. 406).

<sup>10</sup> Το γαλλικό *νέο κύμα* στον κινηματογράφο (la nouvelle vague), ένα νέο είδος κινηματογραφίας, νεανικό και γεμάτο ζωντάνια, που αναπτύχθηκε στη Γαλλία από τα τέλη της δεκαετίας του '50, με σημαντικές θεματικές και κυρίως στυλιστικές αποκλίσεις από το παραδοσιακό κατεστημένο του παλιού γαλλικού κινηματογράφου αλλά και του κλασικού μοντέλου του Χόλιγουντ. Βασικοί του εκπρόσωποι ο Jean-Luc Godard (*Με κομμένη την ανάσα* [Breathless], 1960), François Truffaut (*Τα τετρακόσια χτυπήματα* [Les 400 coups], 1959), Alain Resnais (*Χιροσίμα, αγάπη μου* [Hiroshima Mon Amour], 1959), (βλ. Monaco, *The New Wave*· Ray, σελ. 294-295).

ιστορικό πλαίσιο της ταινίας (*Κλεοπάτρα* [Cleopatra], *Επιχείρηση κρεβατοκάμαρα/Τομ Τζόουνς* Tom Jones). Ενώ η επιτυχία της ταινίας *Ο πρωτάρης* [The Graduate], μίας από τις πρώτες ταινίες με τολμηρές σκηνές εκτός ιστορικού πλαισίου, ενέπνευσε την παραγωγή μιας σειράς ταινιών με σεξουαλικά θέματα (βλ. εικ. 2). Ο Peter Krämer επισημαίνει:

Μετά την εμφάνιση της ταινίας *Ο πρωτάρης*, εκτεταμένες απεικονίσεις γυμνών, άνδρες που χαριεντίζονται με ιερόδουλες ή που εκπορνεύονται οι ίδιοι, παντρεμένα ζευγάρια που σκέφτονται την ανταλλαγή ερωτικών συντρόφων, πόρνες που εμφανίζονται σε ρόλους κωμικής ηρωίδας, άνδρες που ξενοκοιμούνται σε αναζήτηση όχι αγάπης αλλά απλής σεξουαλικής ικανοποίησης, και εξωσυζυγικές σχέσεις ανάμεσα σε ώριμες γυναίκες και νεαρούς μπορούσαν πλέον να βρεθούν σε πολλές ταινίες γυρισμένες στη σύγχρονη Αμερική, περιλαμβανομένων και των παρακάτω επιτυχιών (από τη λίστα των top 10): *Ο κάουμποϊ του μεσονυκτίου* [Midnight Cowboy] (3<sup>η</sup>/1969, rated "X"), *Ξέγνοιαστος καβαλάρης* [Easy Rider] (4<sup>η</sup>/1969, "R"), *Μπομπ και Κάρολ και Τεντ και Αλίκη* [Bob & Carol & Ted & Alice] (6<sup>η</sup>/1969, "R"), *Γούντστοκ* [Woodstock] (5<sup>η</sup>/1970, "R"), *Η τροτέζα και ο πρωτάρης* [The Owl and the Pussycat] (10<sup>η</sup>/1970, "R"), *Ο άνθρωπος από τη Γαλλία* [The French Connection] (3<sup>η</sup>/1971, "R"), *Η γνωριμία της σάρκας* [Carnal Knowledge] (8<sup>η</sup>/1971, "R"), *Η τελευταία παράσταση* [The Last Picture Show] (9<sup>η</sup>/1971, "R").<sup>11</sup>



Εικ. 2. Η σεξουαλική απελευθέρωση τη δεκαετία του '60:  
Bob & Carroll & Ted & Alice, imdb.com, 20 Φεβ. 2020, [www.imdb.com/title/tt0064100/](http://www.imdb.com/title/tt0064100/).

Όλες οι παραπάνω ταινίες, και πολλές άλλες ακόμη που δεν αναφέρονται στο απόσπασμα, είχαν τεράστια επιτυχία, ιδιαίτερα στο νεανικό κινηματογραφικό κοινό στα τέλη της δεκαετίας του '60, ακριβώς επειδή βασίστηκαν στην παραβίαση

<sup>11</sup> Krämer, σελ. 50. Η μετάφραση των αγγλικών κειμένων είναι του Μιχάλη Κοκκώνη.

θεμάτων ταμπού για την εποχή εκείνη και περιείχαν πολλές τολμηρές σκηνές σεξ και βίας. Γι' αυτό και είχαν τον χαρακτηρισμό "X" (μόνο για ενήλικες) ή "R" (ακατάλληλο για άτομα κάτω των 17).

Επίσης, η βία αποτέλεσε κύριο θέμα αρκετών ταινιών. Το 1967 ήταν η χρονιά που εμφανίστηκαν δύο από τις εξαιρετικά βίαιες ταινίες, το *Μπόννυ και Κλάιντ* και *Τα 12 καθάρματα* [*The Dirty Dozen*], που έδωσαν το έναυσμα για μια πληθώρα ταινιών με τη βία ως κεντρική θεματική επιλογή: βία σε σχέση με την εγκληματικότητα, όπως στις ταινίες *Μπούλλιτ* [*Bullitt*], *Ο επιθεωρητής Κάλαχαν* [*Dirty Harry*], *Ο άνθρωπος από τη Γαλλία* [*The French Connection*], *Σκυλίσια μέρα* [*Dog Day Afternoon*], *Ήταν δυο φουγάδες* [*The Getaway*], *Το δίκαιό σου το παίρνεις με αίμα* [*Coogan's Bluff*], *Καθαρά χέρια* [*Walking Tall*], *Ο νονός I και II* [*The Godfather I & II*]), αλλά και βία σε σχέση με τη σεξουαλικότητα, όπως οι ταινίες *Αδέσποτα σκυλιά* [*Straw Dogs*], *Το κουρδιστό πορτοκάλι* [*A Clockwork Orange*], *Το μωρό της Ροζμαρί* [*Rosemary's Baby*], *Το τελευταίο τανγκό στο Παρίσι* [*Last Tango in Paris*], *Ο εξορκιστής* [*The Exorcist*]). Η απεικόνιση της βίας με αυτά τα θεματικά χαρακτηριστικά σε συνδυασμό (υφολογικά) με τη γραφική της αναπαράσταση (τεράστια γκρο πλαν, *slow motion* κ.ά) θα ήταν αδιανόητη μερικά χρόνια πριν στην επικρατούσα τάση της διανομής ταινιών. Οι ταινίες της αναγέννησης, επομένως, θεματικά και υφολογικά, παραβίαζαν ταμπού δεκαετιών.

Αυτή η απόκλιση από το κλασικό μοντέλο σε επίπεδο μορφής και περιεχομένου δεν ήταν άμοιρη των αλλαγών που παρατηρήθηκαν στην αφηγηματική δομή των νέων ταινιών και κατ' επέκταση και στην απεικόνιση των χαρακτήρων-ηρώων, εφόσον πλοκή και χαρακτήρας είναι άρρηκτα συνδεδεμένα. Για να βάλουμε τα πράγματα στη σωστή τους διαστάση, ας θυμηθούμε πρώτα πώς λειτουργούσε το κλασικό αφήγημα στο Χόλιγουντ. Βασιζόταν σε μια δραματουργία μυστηρίου και ίντριγκας και έδινε μεγάλη έμφαση στην πλοκή, χάρη στην οποία χωρικές και χρονικές ακολουθίες μεταμορφώνονταν σε ένα σύνολο γεγονότων με σχέσεις αιτίας και αποτελέσματος. Κάθε εικόνα και σκηνή μιας ταινίας έδειχνε τι είχε προηγηθεί και τι έμελλε να ακολουθήσει, στοιχειοθετώντας έτσι μια λογική συνέχεια, εδραιώνοντας μια αιτιότητα που συμπεριλάμβανε και τον ήρωα και τον συνέδεε με τον κόσμο του. Είτε έβλεπες ένα θρίλερ του Hitchcock είτε μια κωμωδία του Hawks, είχες την αίσθηση ότι τα πλάνα ήταν σαν τα γρανάζια μιας καλοκουρδισμένης μηχανής, καθένα είχε έναν λόγο ύπαρξης για το μέρος όπου βρισκόταν, επειδή έδειχνε τα κίνητρα και τη δράση των χαρακτήρων ακόμη και εάν υπήρχαν συγκρούσεις,

αντιθέσεις και αντιφάσεις.<sup>12</sup> Στο τέλος, το αφήγημα άφηνε μια αίσθηση απόλυτης τάξης και ψυχολογικής ολοκλήρωσης και, όπως εύστοχα αναφέρει ο Elsaesser, η δραματουργία συχνά πρόβαλλε φιγούρες που τόσο σε ψυχολογικό όσο και συναισθηματικό επίπεδο είχαν κάποιο κίνητρο: μια υπόθεση να εξιχνιάσουν, μια υπόληψη να καθαρίσουν, έναν άνδρα (ή γυναίκα) ν' αγαπήσουν, έναν στόχο να φτάσουν.<sup>13</sup>

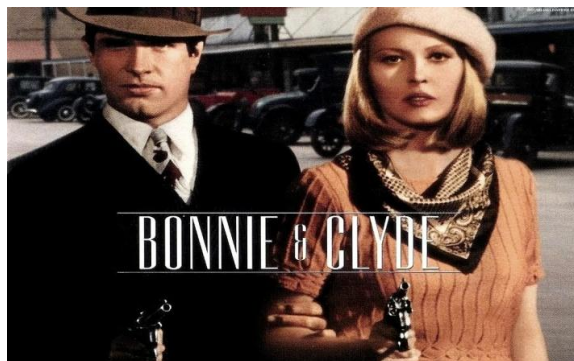
Εδώ ακριβώς, κατά τον Elsaesser, βρίσκεται η διαφορά στις ταινίες στα τέλη του '60 και στις αρχές του '70. Αυτή η υπονοούμενη αυτοπεποίθηση εξέλιπε από τους χαρακτήρες και την πλοκή. Το αφήγημα σε αρκετές περιπτώσεις δεν είχε έναν ξεκάθαρο τελεολογικό προορισμό, εξ ου και το ανοιχτό τέλος σε πολλές από αυτές τις ταινίες. Αλλά κυρίως οι χαρακτήρες φαινόταν να πορεύονται στη ζωή χωρίς κάποιον συγκεκριμένο σκοπό, χωρίς στόχο. Αυτό είναι φανερό σχεδόν κυριολεκτικά στις ταινίες δρόμου, όπως το *Μπόννυ και Κλάιντ* και το *Ξέγνοιαστος καβαλάρης*, είναι όμως φανερό και στην περίπτωση του Μπέντζαμιν Μπράντοκ στην ταινία του *Ο πρωτάρης*, σε μεταφορικό επίπεδο. Η Μπόννυ και ο Κλάιντ δεν είναι παρά δύο εμφανίσια μεν, κάπως αποπροσανατολισμένα δε, νεαρά παιδιά που καταφεύγουν στις ληστείες τραπεζών για να αποφύγουν τους περιορισμούς της καταπιεστικής και βαρετής επαρχιακής ζωής. Οι ληστείες καθ' εαυτές δεν είναι αυτοσκοπός, αλλά το μέσο για τη φυγή προς την ελευθερία, την περιπέτεια που υπόσχεται η ζωή του υποκόσμου, ακόμη και η διασημότητα του παράνομου ήρωα, την οποία και καλλιεργούν σε κάθε ευκαιρία. Σε κάποια ανάπαυλα από τις ανηλεείς καταδιώξεις της αστυνομίας, η Μπόννυ ρωτάει τον Κλάιντ: «Αν ξαναρχίζαμε από την αρχή, τι θα ήθελες να κάναμε;». Αφού σκέφτεται για λίγο, ο Κλάιντ απαντά ότι θα έκαναν περίπου τα ίδια, μόνο που θα προτιμούσε να ληστεύουν τις τράπεζες στη διπλανή πολιτεία και να γυρίζουν για ασφάλεια στη δική τους. Παρ' όλες τις ληστείες, μαζεύουν τελικά ελάχιστα χρήματα. Προτιμούν τη φαντασία της απόδρασης από τα τετριμμένα και χαίρονται την αίγλη του λαϊκού ήρωα. Ο δρόμος που έχουν πάρει δεν φαίνεται να τους προσφέρει διέξοδο και ο τραγικός και βίαιος θάνατός τους μετά από ενέδρα μας αφήνει μια πικρή γεύση (βλ. εικ. 3 και 4).

---

<sup>12</sup> Ray, σελ. 48-85.

<sup>13</sup> Elsaesser, σελ. 281.





Εικ. 3. «Ληστεύουμε τράπεζες!»: *Bonnie & Clyde*, cinematerial.com, 20 Φεβ. 2020, <https://www.cinematerial.com/movies/bonnie-and-clyde-i61418/p/iskbwgst>.



Εικ. 4. Έντονα βίαιη αναπαράσταση του τραγικού τέλους των ηρώων στο φινάλε της ταινίας *Μπόννυ και Κλάιντ*: «Ο θάνατος σε αργή κίνηση», cinemorgue.fandom.com, 20 Φεβ. 2020, [cinemorgue.fandom.com/wiki/Faye\\_Dunaway](https://cinemorgue.fandom.com/wiki/Faye_Dunaway).

Ο σχεδόν παρανοϊκός και ευέξαπτος Μπίλλυ (Dennis Hopper) και ο απαθής, ήρεμος και μειλίχιος Τζακ (Peter Fonda) του *Ξέγνοιαστου καβαλάρη* [*Easy Rider*] στοιχειοθετούν τις πιο εμβληματικές φιγούρες χίππυ που έχουν υπάρξει στο κινηματογραφικό στερέωμα. Καβάλα στις μοτοσικλέτες τους ξεκινούν για ένα ταξίδι, όχι προς τα δυτικά όπως θα περιμέναμε, αλλά ανατολικά από το L.A. στη Νέα Ορλεάνη με κάπως αόριστο σκοπό –τις γιορτές της Αποκριάς– και σε αληθινό στιλ της δεκαετίας του '60 με μαριχουάνα, LSD και τη συνοδεία των τραγουδιών των Steppenwolf, The Byrds και The Band στο σάουντρακ (βλ. εικ. 5).



Εικ. 5. Ο Μπίλλν and ο Τζακ στο *Easy Rider*: «Ελευθερία, φίλε μου», theguardian.com, 20 Φεβ. 2020, [www.theguardian.com/film/2019/jul/15/easy-rider-at-50-how-the-rebellious-road-movie-shook-up-the-system](http://www.theguardian.com/film/2019/jul/15/easy-rider-at-50-how-the-rebellious-road-movie-shook-up-the-system).

Καθώς διασχίζουν αμέριμνοι τα πανέμορφα τοπία και τις απέραντες ερημιές, οι ίδιοι φαίνονται να μη νοιάζονται για τίποτε, παρά για τη χαρά του ταξιδιού και την απόλυτη ελευθερία του δρόμου που φαίνεται ατελείωτος. Ούτε φαίνονται να συνειδητοποιούν τι πρεσβεύουν. Τους το ξεκαθαρίζει ο Τζωρτζ (Jack Nicholson), ένας επαρχιώτης δικηγόρος που τους συνοδεύει σ' ένα μέρος του ταξιδιού:

ΤΖΩΡΤΖ: Δεν φοβούνται [αυτοί που είχαν αρνηθεί να νοικιάσουν δωμάτια μωτέλ στον Ουάιατ και στον Μπιλ] εσένα. Φοβούνται αυτό που εκπροσωπείς.

ΜΠΙΛΛΥ: Σιγά! Γι' αυτούς δεν είμαστε παρά κάτι τύποι που χρειάζονται κούρεμα.

ΤΖΩΡΤΖ: Εσείς γι' αυτούς εκπροσωπείτε την ελευθερία.

ΜΠΙΛΛΥ: Και τι το κακό έχει η ελευθερία; Γι' αυτό ακριβώς πρόκειται. Την ελευθερία όλοι τη θέλουν.

ΤΖΩΡΤΖ: Ναι, σωστά – γι' αυτό ακριβώς πρόκειται. Μόνο που άλλο πράγμα το να τη συζητάς και άλλο το να την πρεσβεύεις – πρόκειται για δύο διαφορετικά πράγματα. Αυτό που θέλω να πω είναι ότι δύσκολα μπορείς να είσαι ελεύθερος, όταν κάθε μέρα αγοράζεις και πουλιέσαι στην αγορά. Μόνο μην πεις σε κάποιον ότι δεν είναι ελεύθερος, γιατί θα σκιστεί και θα κάνει τα πάντα για να σου αποδείξει ότι και καλά είναι. Δεν σταματάνε να μιλάνε για την ελευθερία του ατόμου, αλλά, μόλις δουν ένα ελεύθερο άτομο, τρομάζουν.

ΜΠΙΛΛΥ: Χμμ, δεν τους είδα να το βάζουν και στα πόδια πάντως.

ΤΖΩΡΤΖ: Όχι, αλλά γίνονται επικίνδυνοι.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Ray, σελ. 328.

Το παράδοξο και εντελώς απρόσμενο τέλος της ταινίας, όπου οι δύο ήρωες πυροβολούνται εν ψυχρώ εντελώς ξαφνικά και χωρίς φανερή αιτία από δύο άξεστους χωρικούς του Νότου, επιβεβαιώνει απόλυτα τα λόγια του Τζωρτζ.

Ο Μπέντζαμιν Μπράντοκ στην ταινία *Ο πρωτάρης*, παρατηρεί ο Geoff King, «φαίνεται να τα έχει όλα: εμφάνιση (λίγο-πολύ), εξυπνάδα, νιάτα, φυσική κατάσταση και ένα σωρό οικογενειακούς φίλους με τις γνωριμίες τους για επαγγελματική αποκατάσταση».<sup>15</sup> Όμως, φαίνεται κάτι να τον στεναχωρεί και να τον πνίγει. Στις επίμονες ερωτήσεις του πατέρα του, «Τι τρέχει;», δεν φαίνεται ικανός να προσδιορίσει με ακρίβεια τι τον ανησυχεί, και η απάντηση που με το ζόρι εκμαιεύει ο πατέρας του, «Το μέλλον μου», μοιάζει πιο πολύ με υπεκφυγή. Η συμβουλή των μεγαλύτερων είναι ότι το μέλλον βρίσκεται στα «πλαστικά» τα οποία αποτελούν επιτομή του ψεύτικου, του αφύσικου και του τεχνητού, όπως και ο κόσμος των γονιών του, ένας κόσμος «πλαστικός», το ίδιο λαμπερός και συνάμα ρηχός και εξωπραγματικός, όπως το ενυδρείο πίσω του (βλ. εικ. 6).



Εικ. 6. Ο Μπέντζαμιν Μπράντοκ σκεπτικός για το μέλλον: *Ο πρωτάρης*, vox.com, 20 Φεβ. 2020, [www.vox.com/culture/2017/12/21/16801324/graduate-50-years-dustin-hoffman-anne-bancroft-katherine-ross-sexual-assault](http://www.vox.com/culture/2017/12/21/16801324/graduate-50-years-dustin-hoffman-anne-bancroft-katherine-ross-sexual-assault).

Επειδή ίσως δεν έχει το ηθικό σθένος να κάνει ό,τι περιμένουν απ' αυτόν οι συνομήλικοί του, δηλαδή να οργιστεί, να ξεσπαθώσει ή να επαναστατήσει, ενδίδει στην αποπλάνηση της κας Ρόμπινσον (βλ. εικ. 7).

<sup>15</sup> Brandock, σελ. 15.



Εικ. 7. «Μήπως προσπαθείτε να με αποπλανήσετε, κα Ρόμπινσον;»: *Ο πρωτάρης*, vox.com, 20 Φεβ. 2020,

[www.vox.com/culture/2017/12/21/16801324/graduate-50-years-dustin-hoffman-anne-bancroft-katherine-ross-sexual-assault](http://www.vox.com/culture/2017/12/21/16801324/graduate-50-years-dustin-hoffman-anne-bancroft-katherine-ross-sexual-assault).

Τελικά, βρίσκει τον ρόλο του με το που ερωτεύεται την κόρη της κας Ρόμπινσον και επαναστατεί ενάντια στο κατεστημένο, κλέβοντάς την από την εκκλησία λίγο πριν παντρευτεί με κάποιον αριστοκράτη. Αλλά το διαφορούμενο τέλος της ταινίας υπονοεί ότι ο Μπέντζαμιν υποχωρεί μέσα στον ίδιο κόσμο απ' όπου ήθελε να δραπετεύσει.

Την ίδια αβεβαιότητα θα συναντήσουμε στην αφηγηματική εξέλιξη των ιστοριών και στην απεικόνιση των χαρακτήρων στις υπόλοιπες ταινίες της περιόδου. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Maitland McDonagh, ακόμη και τα μεγάλα στούντιο έβγαζαν ταινίες που είχαν ως ήρωες εκκεντρικούς μοναχικούς τύπους, καταφερτζήδες, τοξικομανείς, εικονοκλάστες, κοινούς κλέφτες, παρατημένους, πόρνες, αποτυχημένους, σεξο-επαναστάτες, ακόμη και δολοφόνους (βλ. εικ. 8).<sup>16</sup>



Εικ. 8. *Midnight Cowboy*, με τους Jon Voight και Dustin Hoffman: «Εεε, περπατάω εδώ, δεν βλέπετε;», youtube.com, 20 Φεβ. 2020, [www.youtube.com/watch?v=Z-tCU-sULA](https://www.youtube.com/watch?v=Z-tCU-sULA).

<sup>16</sup> McDonagh, σελ. 107.

Η νέα γενιά ηθοποιών που έκαναν την εμφάνισή τους ή καθιερώθηκαν σ' αυτήν τη δεκαετία απέδωσε ένα νέο είδος κινηματογραφικού αστέρα, εξαιτίας της αναπτυσσόμενης αυτοεπίγνωσης της περιόδου για τους παραδοσιακούς αμερικανικούς μύθους. Στο κλασικό Χόλιγουντ θα συναντούσαμε τέτοιους ηθοποιούς μόνο σε δεύτερο ρόλο, στα περιθώρια των ταινιών είδους. Όπως επισημαίνει ο Ray,

[ο] Elliot Gould, ο Walter Matthau, ο Dustin Hoffman, ο Al Pacino, ο Robert DeNiro, ο Woody Allen, Ο Gene Wilder, ο Gene Hackman, ο Mel Brooks, ο Jack Nicholson, η Jane Fonda, η Goldie Hawn και η Jill Clayburgh υποδύονταν εκκεντρικούς ρόλους, των οποίων οι αυτο-αναστοχαστικές, αυτο-αμφισβητούμενες περσόνες έρχονταν σε έντονη αντίθεση με τη σιγουριά και την απόλυτα φυσική ψυχραιμία των Gary Cooper, Cary Grant, Clark Gable και John Wayne. Ενώ οι αστέρες του κλασικού Χόλιγουντ είχαν στηριχτεί στη σωρευτική δύναμη της τυποποίησης των ηθοποιών και των συμβάσεων του κάθε κινηματογραφικού είδους, αυτοί οι νέοι ερμηνευτές ειδικεύονταν στο να παίζουν ενάντια στις προσδοκίες που δημιουργούσε είτε το είδος της ταινίας είτε οι ρόλοι τους σε προηγούμενες ταινίες.<sup>17</sup>

Πώς εξηγείται αυτή η μετάλλαξη στη μορφή του παραδοσιακού χολιγουντιανού ήρωα; Το ζήτημα αυτό θα μπορούσε να συζητηθεί σε πολλά διαφορετικά επίπεδα και οι απαντήσεις να αλληλοσυμπληρώσουν η μία την άλλη. Πάντως, μια σημαντική παράμετρος υπήρξε η ριζική αλλαγή στην ίδια την κοινωνία. Αυτό συνέβη την εκρηκτική δεκαετία του '60, όταν μια σειρά συγκλονιστικών γεγονότων, από τη δολοφονία του Προέδρου Κέννεντι μέχρι το σκάνδαλο του Γουότεργκεϊτ, συντάραξε την Αμερική.

Τα γεγονότα αυτής της δεκαετίας πόλωσαν την αμερικανική κοινωνία περισσότερο από κάθε άλλη κρίση, από την εποχή του Εμφύλιου Πολέμου, και η ανάδυση πολιτικών ζητημάτων υπέδειξε ότι άτομα και ομάδες ήταν πλέον λιγότερο ανεκτικά και περισσότερο πρόθυμα να επιμείνουν ηχηρά στις ανάγκες τους. Πού και πού και οι δύο πόλοι κατέφευγαν στη βία, άγνωστη μέχρι εκείνη τη στιγμή στην αμερικανική πολιτική του 20ού αιώνα.<sup>18</sup>

Καταλυτικό ρόλο στην πόλωση του κοινού, όπως σημειώνεται παραπάνω, έπαιξαν τα ΜΜΕ, και ειδικά η τηλεόραση που έγινε αναπόσπαστο μέρος της οικογενειακής ζωής. Κάμερες και κασέτες δεν κατέγραφαν απλά τα γεγονότα, αλλά έπαιζαν ουσιαστικό ρόλο στη δημιουργία τους. Η ίδια η πολιτική είχε μετατραπεί σε σόου, όπως απέδειξαν τα περίφημα ντιμπέιτ Κέννεντι - Νίξον. Το περίεργο είναι ότι τόσο η

<sup>17</sup> Ray, σελ. 281.

<sup>18</sup> Ο.π., σελ. 271.

Αριστερά όσο και Δεξιά κατέφευγαν στην παραδοσιακή αμερικανική ιδεολογία για να ενισχύσουν τις διακηρύξεις τους, αλλά η μία παράταξη δανειζόταν στοιχεία από την ιδεολογική πλατφόρμα της άλλης.

Επιφανειακά, η Αριστερά αντιπροσώπευε αξίες που ιστορικά συσχετιζόνταν με τον ατομικισμό του παράνομου ήρωα:

- ελευθερία από περιορισμούς,
- προτίμηση της διαίσθησης,
- δυσπιστία προς τους νόμους,
- παράταση της εφηβείας,
- προκατάληψη κατά της τεχνολογίας, της γραφειοκρατίας και της αστικής ζωής.<sup>19</sup>

Ταυτόχρονα η Αριστερά εισήγαγε μια αίσθηση της κοινότητας, με έμφαση στην οικολογία, τη συνεργασία και την αντι-ανταγωνιστικότητα, αξίες συνυφασμένες με τον επίσημο ήρωα. Ενώ η Δεξιά πρότασσε τις αξίες του επίσημου ήρωα:

- νόμος και τάξη,
- διατήρηση της ειρήνης σε διεθνές επίπεδο,
- σεβασμός για τη μεσαία τάξη.<sup>20</sup>

Όμως, για να επιβάλλει τις αξίες αυτές, η Δεξιά με τη σειρά της υπερασπίστηκε το είδος της προσωρινής, άμεσης, *ad hoc* δράσης, που συνήθως σχετίζεται με τον παράνομο ήρωα, ο οποίος αποτελούσε την ενσάρκωση της Αριστεράς. Έτσι δημιουργήθηκαν δύο κύκλοι ταινιών στο Χόλιγουντ, ο αριστερός και ο δεξιός κύκλος, ως αντανάκλαση των σχιζοφρενικών αυτών τάσεων στην πολωμένη κοινωνία του '60. Πρώτα έκαναν την εμφάνισή τους αριστερές ταινίες, όπως οι *Μπόννυ και Κλάιντ* και *Ο πρωτάρης* το 1967. Όμως, «η εκλογή του Νίξον στην Προεδρία και η επιτυχία του παλιομοδίτικου *Διεθνές αεροδρόμιο* (1970) απέδειξαν την ύπαρξη ενός πολυπληθούς συντηρητικού κοινού», καθόλου ευκαταφρόνητου, με αποτέλεσμα η βιομηχανία να προχωρήσει στη δημιουργία ενός κύκλου δεξιών ταινιών».<sup>21</sup>

Ο παρακάτω πίνακας παρουσιάζει σχηματικά τις πιο δημοφιλείς ταινίες των δύο κύκλων ως εξής:

<sup>19</sup> Ο.π., σελ. 275.

<sup>20</sup> Ο.π.

<sup>21</sup> Ο.π., σελ. 320.

Αριστερός κύκλος	Δεξιός κύκλος
<i>Ο πρωτάρης [The Graduate] (1967)</i>	<i>Μπούλλιτ/ [Bullitt] (1968)</i>
<i>Μπόφι και Κλάιντ [Bonnie and Clyde] (1967)</i>	<i>Το δίκιο σου το παίρνεις με αίμα [Coogan's Bluff] (1968)</i>
<i>Ο μεγάλος δραπέτης/Λουκ Τζάκσον: ο μεγάλος δραπέτης [Cool Hand Luke] (1967)</i>	<i>Πάττον [Patton] (1970)</i>
<i>2001: Η Οδύσσεια του διαστήματος [2001: A Space Odyssey] (1968)</i>	<i>Ο επιθεωρητής Κάλαχαν [Dirty Harry] (1971)</i>
<i>Ο κάουμποϊ του μεσονυχτίου [Midnight Cowboy] (1969)</i>	<i>Ο άνθρωπος από τη Γαλλία [The French Connection] (1971)</i>
<i>Ξέγνοιαστος καβαλάρης [Easy Rider] (1969)</i>	<i>Καθαρά χέρια/Άγριος, σκληρός εκδικητής [Walking Tall] (1973)</i>
<i>Οι δύο ληστές [Butch Cassidy and the Sundance Kid] (1969)</i>	<i>Ο Εκτελεστής της νύχτας [Death Wish] (1974)</i>
<i>Άγρια συμμορία [Wild Bunch] (1969)</i>	
<i>Το μεγάλο ανθρωπάκι [Little Big Man] (1970)</i>	
<i>Η έντιμος κυρία και ο χαρτοπαίχτης [McCabe and Mrs. Miller] (1971)</i>	
<i>Μπίλλυ Τζακ [Billy Jack] (1972)</i>	
<i>Το κουρδιστό πορτοκάλι [A Clockwork Orange] (1972)</i>	
<i>Στη φωλιά του κούκου [One Flew Over the Cuckoo's Nest] (1975).</i>	

Κοινό χαρακτηριστικό των ταινιών και των δύο πόλων υπήρξε η τάση να αντλούν στοιχεία από την αμερικανική μυθολογία, στα οποία παρατηρείται μια ιδεολογική απόκλιση. Τα στοιχεία αυτά, τα οποία θα σχολιαστούν συνοπτικά παρακάτω, είναι τα εξής:

- η αντίδραση στο κλείσιμο της μεθορίου,
- τα χαρακτηριστικά του ήρωα (παράνομος - επίσημος),
- η προθυμία ή απροθυμία για αυτεπίγνωση.<sup>22</sup>

Στην πολιτική, η Δεξιά αρνούσαν να αναγνωρίσει ότι η μεθόριος εξέλιπε, ενώ η Αριστερά επέμενε ότι η μεθόριος, τόσο ως γεωγραφική όσο και ως μεταφορική έννοια είχε εξαφανιστεί και μαζί της όλοι οι θεσμοί, οι τρόποι ζωής και οι αξίες που απέρρεαν από την ύπαρξή της. Έτσι, στις αριστερές ταινίες οι παραδοσιακοί τρόποι ζωής εμφανίζονταν ως αναχρονιστικοί, τα κλειστοφοβικά σκηνικά δήλωναν τον περιορισμένο χώρο, οι κακοί χαρακτήρες αντιπροσωπεύονταν από απρόσωπες, αμείλικτες δυνάμεις που έρχονταν σε σύγκρουση με τους ήρωες (συνήθως παράνομους και ατομικιστές), και στα γουέστερν ειδικά η υπόθεση μετατοπίζονταν χρονολογικά προς το τέλος του 19ου και τις αρχές του 20ού αιώνα για να υποδηλώσει την αέναη πρόοδο της νεωτερικότητας. Το πιο χτυπητό παράδειγμα αυτού του μοτίβου, όπως αναφέρει ο Ray, είναι οι άνδρες του Πίνκερτον στην ταινία *Οι δύο ληστές*, που αντιπροσωπεύουν «το χέρι του νόμου» και καταδιώκουν ανηλεώς τους ήρωες Σάντανς και Μπουτς. Ποτέ δεν παρουσιάζονται σε κοντινά πλάνα, αλλά είναι πάντοτε παρόντες, «σαν δύναμη της φύσης».<sup>23</sup> Η φράση των ηρώων που επαναλαμβάνεται στην αρχή χιουμοριστικά, μετά ανησυχητικά, «Μα ποιοι είναι αυτοί οι τύποι;», «έγινε σλόγκαν στην αντικουλτούρα της εποχής και συνόψιζε την αγωνία της Αριστεράς για τον εξευρωπαϊσμό της Αμερικής» (βλ. εικ. 9).<sup>24</sup>



Εικ. 9. *Butch Cassidy and the Sundance Kid*, [unsungfilms.com](http://unsungfilms.com), 20 Φεβ. 2020, [www.unsungfilms.com/19234/butch-cassidy-and-the-sundance-kid/](http://www.unsungfilms.com/19234/butch-cassidy-and-the-sundance-kid/).

<sup>22</sup> Ο.π., σελ. 323-348.

<sup>23</sup> Ο.π., σελ. 325.

<sup>24</sup> Ο.π.



Στις δεξιές ταινίες, με εξαίρεση το *Patton*, οι οποίες ασχολούνταν αποκλειστικά με το έγκλημα στις συνωστισμένες και παρακμάζουσες μεγαλουπόλεις, το κλείσιμο της μεθορίου έβρισκε υπόρρητα παραδοχή, όμως στην υπόθεση των ταινιών τα προβλήματα δεν πήγαζαν από κάποιους γενικούς εξασθενημένους θεσμούς, αλλά, αντίθετα, από συγκεκριμένα πρόσωπα, με ονόματα που μπορούσαν να ανακαλυφθούν και να εξουδετερωθούν από τους ήρωες, ώστε να επιστρέψει ξανά η τάξη στην κοινωνία.<sup>25</sup>

Η πιο χαρακτηριστική διαφορά που επήλθε από την πόλωση, ομολογουμένως, αφορούσε τα χαρακτηριστικά του ήρωα. Το κλασικό μοντέλο επέτρεπε την πάλη των αξιών μέσα στην πλοκή της ταινίας από τις φιγούρες του παράνομου και του επίσημου ήρωα, καθώς στο φινάλε όλες οι διαφορές εξαλείφονταν χάρις στη συμφιλίωση των αντιθέτων. Στις μοντέρνες ταινίες, η επιλογή του συστήματος αξιών γινόταν πριν αρχίσει η ταινία, κι έτσι υπήρχε μόνο ο παράνομος ήρωας (ατομικισμός) στις αριστερές ή ο επίσημος ήρωας (κοινότητα) στις δεξιές ταινίες. Το κοινό επέλεγε ποιες αξίες του ταιριάζουν και παρακολουθούσε τον ανάλογο κύκλο ταινιών. Έτσι, οι αριστερές ταινίες ήταν *Καζαμπλάνκες* χωρίς τον επίσημο ήρωα Βίκτωρ Λάζλο και οι δεξιές *Λίμπερτι Βάλανς* χωρίς τον Ρανς Στόνταρντ.<sup>26</sup>

Ωστόσο, το Χόλιγουντ προσπάθησε εσκεμμένα να θολώσει τις διαφορές ανάμεσα στους δύο κύκλους. Έτσι, ενώ ο ατομικιστής ήρωας στις κλασικού μοντέλου ταινίες ήταν πάντοτε μια μοναχική φιγούρα, όπως για παράδειγμα ο Σέιν, στις αριστερές ταινίες παρατηρούμε τους παράνομους να σχηματίζουν ομάδες, εφόσον η αντικουλτούρα είχε αναμείξει αυθαίρετα τις αξίες του ατομικισμού και της κοινότητας. Εξ ου και τα δίδυμα των ηρώων Μπόννυ και Κλάιντ στο έργο με τον ομώνυμο τίτλο, των Σάντανς και Μπουτς στους *Δύο ληστές, των Ουάιτ και Μπίλλυ στον Ξέγνοιαστο καβαλάρη*, των ΜακΚέιμπ και κα Μίλερ στο *Η έντιμος κυρία και ο χαρτοπαίχτης* ή ολόκληρες ομάδες, όπως τα μέλη της *Άγριας συμμορίας* και ο Άλεξ και η παρέα του στο *Κουρδιστό πορτοκάλι*. Μάλιστα, η συμμορία των Μπάρροουζ στο *Μπόννυ και Κλάιντ* διευρύνεται στο μέγεθος μιας περιπλανώμενης οικογένειας, έστω με ετερόκλητα μέλη, που διακωμωδείται μέσω των σκηνών διαπληκτισμού και γκρίνιας, στοιχείο το οποίο αποτελεί παρωδία της πατροπαράδοτης αξίας στο σύστημα του επίσημου ήρωα.

<sup>25</sup> Ο.π., σελ. 329.

<sup>26</sup> Ο.π., σελ. 321.

Αντίθετα, οι επίσημοι ήρωες των δεξιών ταινιών, οι οποίοι θα έπρεπε να είναι άνθρωποι της κοινότητας και οικογενειάρχες, είναι όλοι τους εντελώς μοναχικοί – μπάτσοι, σερίφηδες, αυτόκλητοι τιμωροί κι ένας στρατηγός –, δεν είναι κάπου μόνιμα εγκαταστημένοι, δεν έχουν πραγματικούς φίλους, ούτε φυσιολογικές σχέσεις με γυναίκες. Ακόμη και ο Μπιούφορντ Πάσερ, στην ταινία *Καθαρά χέρια*, χάνει τη γυναίκα του και το παιδί του στα μέσα της ταινίας και συνεχίζει τον αγώνα του μόνος. Ως μπάτσοι, ο Κούγκαν, ο επιθεωρητής Κάλαχαν, ο Μπιούφορντ, ο Ποπάι<sup>27</sup> και ο Μπούλλιτ, έχουν πάρει τα χαρακτηριστικά του παράνομου ήρωα, επιδεικνύοντας τη χαρακτηριστική δυσπιστία στους νόμους και έχουν πιο πολύ να αντιπαλέψουν τους ανωτέρους τους (συχνά διεφθαρμένους) απ' ό,τι τους ίδιους τους εγκληματίες.

Τέλος, ακόμη μία διαφορά ανάμεσα στον δεξιό και αριστερό κύκλο ταινιών έχει να κάνει με το βαθμό αυτεπίγνωσης των ηρώων. Ενώ οι δεξιές ταινίες αφηγούνταν τις ιστορίες τους με έναν ευθύ και διαφανή τρόπο, οι αριστερές ταινίες παρουσίαζαν μια αξιοσημείωτη αυτεπίγνωση για τους μύθους και τις συμβάσεις από όπου οι ήρωες αντλούν τη συμπεριφορά τους. Εμπνευσμένος από την άγρια ομορφιά του τοπίου, ο Μπίλλυ στον *Ξέγνοιαστο καβαλάρη* θα σχολιάσει: «Εδώ έξω στην ερημιά, κυνηγώντας καουμπόηδες και Ινδιάνους». Ο Μπουτς και ο Σάντανς συνεχώς φωτογραφίζονται, όπως και η Μπόννυ και ο Κλάιντ, καμαρώνοντας για την εικόνα τους στα μίντια ως λαϊκοί ήρωες. Το μοτίβο της φωτογραφίας επίσης απαντάται και στην ταινία *Ο μεγάλος δραπέτης*. Ο ΜακΚέιμπ στην αρχή παρουσιάζεται ως βλοσυρός πιστολέρο, «ένας άνδρας», κατά τον David Denby, «που υιοθετεί τους τρόπους και την εμφάνιση ενός θρυλικού χαρακτήρα της παλιάς Δύσης, αλλά στην πραγματικότητα έχει τη φαντασία και το χιούμορ ενός πλασιέ δεύτερης κατηγορίας».<sup>28</sup>

Αυτός ο αυξημένος βαθμός αυτεπίγνωσης των χαρακτήρων στις αριστερές ταινίες κυρίως έχει τη χρηστικότητά του στη δομή των ταινιών. Βοηθάει, ως μπρεχτικό τέχνασμα, στη συνειδητοποίηση από το κοινό της ανακολουθίας ανάμεσα στην πραγματικότητα και τον μύθο, και στη σταδιακή απόσυρση της ταύτισης με τον ήρωα, ώστε να επιτευχθεί το ειρωνικό ύφος της ταινίας ή μια διάθεση παρωδίας των συμβόλων και συμβάσεών της. Κάποιες φορές το χάσμα ανάμεσα στην αυτοεικόνα

<sup>27</sup> Ο Ποπάι εδώ είναι ο ήρωας στην ταινία *Ο άνθρωπος από τη Γαλλία* [*The French Connection*] και δεν θα πρέπει να συγχέεται με τον ομώνυμο ήρωα του κόμικ.

<sup>28</sup> Αναφ. στον Ray, σελ. 341.

του ήρωα και την πραγματικότητα χρησιμοποιήθηκε απλά χάριν της κωμωδίας: Ο Μπέντζαμιν δεν μπορεί να θυμηθεί ποιο όνομα να χρησιμοποιήσει στο ξενοδοχείο που πρόκειται να συναντήσει την κα Ρόμπινσον. Ο Κλάιντ προσπαθεί να κάνει ληστεία σε τράπεζα που έχει φαλιρίσει. Ο Σάντανς και ο Μπουτς έχουν ξεχάσει τις λέξεις στα Ισπανικά, για να κάνουν ληστεία στη Βολιβία. Η άγρια συμμορία πυροβολεί μια ολόκληρη πόλη και, αντί για χρυσό, το έπαθλο είναι ροδέλες μολύβδου. Ο ΜακΚέιμπ χάνει συνεχώς στα χαρτιά και δεν καταφέρνει να «ρίξει» την κα Μίλερ (βλ. εικ. 10).



Εικ.10. «*Wild Bunch*, η επικείμενη σφαγή», [dvdbeaver.com](http://dvdbeaver.com), 20 Φεβ. 2020, [www.dvdbeaver.com/film/DVDReviews8/wild-bunch.htm](http://www.dvdbeaver.com/film/DVDReviews8/wild-bunch.htm).

Σε τελική ανάλυση, αν και ο πλούτος της κλασικής περιόδου χάθηκε, εντούτοις η σύγχρονη περίοδος με τη διαφορετικότητά της προσέφερε αξιομνημόνευτους χαρακτήρες και αναπάντεχα απρόσμενες και «φρέσκες» ταινίες, έστω σαν μια μικρή ανάπαυλα στο παραδοσιακά εμπορικό χολιγουντιανό σινεμά. Αν και για τους κριτικούς η σύντομη περίοδος της αναγέννησης του Χόλιγουντ θα αποτελεί μέτρο σύγκρισης ανάμεσα στον κλασικό και μετακλασικό κινηματογράφο, για τους απλούς θεατές θα ξεχωρίζει ως μια κινηματογραφική περίοδος που σηματοδοτεί ό,τι πιο έξυπνο και δημιουργικό συνέβη ποτέ στο Χόλιγουντ.

### Βιβλιογραφία

#### Αγγλόφωνοι τίτλοι

Denby, David, editor. *Film 71/72*. Simon and Schuster, 1972.

Elsaesser, Thomas. "The Pathos of Failure: American Films in the 1970s: Notes on the Unmotivated Hero." *Monogram*, Vol. 6, 1975, pp. 13-19. Reprint in *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s*, edited by Thomas Elsaesser, Alexander Horwath, and Noel King, pp. 279-292.

- Elsaesser, Thomas, Alexander Horwarth, and Noel King, editors. *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s*. Amsterdam UP, 2004.
- Gomery, Douglas. "The American Film Industry of the 1970s: Stasis in the 'New Hollywood.'" *Wide Angle*, vol.5, no.4, 1983, pp. 52-59.
- Jacobs, Diane. *Hollywood Renaissance*. Barnes, 1977.
- Kanfer, Stefan. "The Shock of Freedom in Films." *The Movies: An American Idiom*, edited by Arthur F. McClure, 1967, Farleigh Dickinson UP, 1971, pp. 322-333.
- King, Geoff. *New Hollywood Cinema: An Introduction*. I. B. Tauris, 2002.
- Kokonis, Michalis. "Hollywood's Major Crisis and the American Film 'Renaissance'." *Revisiting Crisis/Reflecting the Conflict: American Literary Interpretations from World War II to Ground Zero. Gramma/Γράμμα. Journal of Theory and Criticism/Περιοδικό Θεωρίας και Κριτικής*, edited by Tatiani G. Rapatzikou and Aliko Varvogli, vol. 16, 2008, pp. 169-206.
- Krämer, Peter. *The New Hollywood: From Bonnie and Clyde to Star Wars*. Wallflower Press, 2005.
- Lehman, Peter, editor. "The New Hollywood." *Wide Angle*, vol. 5, no. 4, 1983, pp. 2-86.
- McDonagh, Maitland. "The Exploitation Generation. Or: How Marginal Movies Came in from the Cold." *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s*, edited by Thomas Elsaesser, Alexander Horwarth, and Noel King, Amsterdam UP, 2004, pp. 107-130.
- Madsen, Axel. *The New Hollywood*. Crowell, 1975.
- Monaco, James. *The New Wave*. Oxford UP, 1976.
- Schatz, Thomas. "The New Hollywood." *Film Theory Goes to the Movies*, edited by Jim Collins, Hilary Radner, and Ava Preacher Collins, Routledge, 1993, pp. 8-36.

### Ελληνικός τίτλος

- Ray, Robert B. *Μια κάποια τάση του χολιγουντιανού κινηματογράφου, 1930-1980*, Μετφρ. Νίκη Σπυροπούλου. Επιμ. Μιχάλης Κοκκώνης. Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2011.

### Φιλμογραφία

- Aldrich, Robert, director. *The Dirty Dozen* [*Τα 12 καθάρματα*]. Prod. MGM, 1967.
- Altman, Robert, director. *Mc Cabe and Mrs. Miller* [*Η έντιμος κυρία και ο χαρτοπαίχτης*]. Prod. David Foster Productions/Warner Bros, 1971.
- Altman, Robert, director. *M\*A\*S\*H*. Prod. Aspen Prod., Ingo Preminger Productions/20<sup>th</sup> Century Fox, 1970.
- Bertolucci, Bernardo, director. *Last Tango in Paris* [*Τελευταίο танγκό στο Παρίσι, Το*]. Prod. Les Productions Artistes Associés, Produzioni Europee Associate/United Artists, 1972.
- Bogdanovich, Peter, director. *The Last Picture Show* [*Η τελευταία παράσταση*]. Prod. BBS Productions/Columbia, 1972.
- Coppola, Francis Ford, director. *The Godfather II* [*Ο νονός II*]. Prod. American Zoetrope/Paramount, 1974.
- . *The Godfather* [*Ο νονός*]. Prod. Alfran Productions/Paramount, 1972.

- DeMille, Cecile B., director. *The Ten Commandments* [Οι δέκα εντολές]. Prod. Motion Picture Associates/Paramount, 1956.
- Fleischer, Richard, director. *Doctor Dolittle* [Δόκτωρ Ντουλίτλ]. Prod. APJAC Productions/20<sup>th</sup> Century Fox, 1967.
- Ford, John, and Henry Hathaway, directors. *How the West Was Won* [Η κατάκτηση της Δύσης]. Prod. Cinerama Production Corp./MGM, 1962.
- Forman, Milos, director. *One Flew Over the Cuckoo's Nest* [Στη φωλιά του κούκου]. Prod. Fantasy Films/United Artists, 1975.
- Friedkin, William, director. *The Exorcist* [Ο εξορκιστής]. Prod. Hoya Productions/Warner Bros, 1973.
- . *The French Connection* [Ο άνθρωπος από τη Γαλλία]. Prod. Philip D; Antoni Productions/20<sup>th</sup> Century Fox, 1971.
- Hopper, Dennis, director. *Easy Rider* [Ξέγνοιαστος καβαλάρης]. Prod. Pando Company, Raybert Productions/Columbia, 1969.
- Karlson, Phil, director. *Walking Tall* [Καθαρά χέρια/Άγριος, σκληρός εκδικητής]. Prod. Bing Crosby Productions/Cinerama Releasing, 1973.
- Kazan, Elia, director. *East of Eden* [Ανατολικά της Εδέμ]. Prod. Warner Bros, 1955.
- Kelly, Gene, director. *Hello Dolly!* [Αλό Ντόλλυ]. Prod. Chenault Productions/20<sup>th</sup> Century Fox, 1969.
- Kubrick, Stanley, director. *A Clockwork Orange* [Το κουρδιστό πορτοκάλι]. Prod. Hawk Films, Polaris Productions/Warner Bros, 1972.
- . *2001: A Space Odyssey* [2001: Η Οδύσσεια του διαστήματος]. Prod. Stanley Kubrick Productions/MGM, 1968.
- Laughlin, Tom, director. *Billy Jack* [Μπίλλυ Τζακ]. Prod. Eaves Movie Ranch/Warner Bros, 1972.
- Lean, David, director. *The Bridge on the River Kwai* [Η γέφυρα του ποταμού Κβάι]. Prod. Horizon Pictures/Columbia, 1957.
- Lumet, Sidney, director. *Dog Day Afternoon* [Σκυλίσια μέρα]. Prod. Artists Entertainment Complex Productions/Warner Bros, 1975.
- Mankiewicz, Joseph L., director. *Cleopatra* [Κλεοπάτρα]. Prod. MCL Films S.A./20<sup>th</sup> Century Fox, 1963.
- Nichols, Mike, director. *Carnal Knowledge* [Η γνωριμία της σάρκας]. Prod. Embassy Pictures, 1971.
- . *The Graduate* [Ο πρωτάρης]. Prod. Lawrence Turman/Embassy Pictures, 1967.
- Peckinpah, Sam, director. *The Getaway* [Ήταν δυο φηγάδες]. Prod. Foster-Brower Productions/Solar Productions/National General Pictures, 1972.
- . *Straw Dogs* [Αδέσποτα σκυλιά]. Prod. ABC Pictures, 1971.
- Peckinpah, Sam, director. *The Wild Bunch* [Άγρια συμμορία]. Prod. Warner Bros/Seven Arts, 1969.
- Penn, Arthur, director. *Little Big Man* [Το μεγάλο ανθρωπάκι]. Prod. Cinema Center Films, Stockbridge Hiller Productions/20<sup>th</sup> Century Fox, 1970.
- . *Bonnie and Clyde* [Μπόννυ και Κλάντ]. Prod. Tatira-Hiller Productions/Warner Bros./Seven Arts, 1967.
- Polanski, Roman, director. *Rosemary's Baby* [Το μωρό της Ροζμαρί]. Prod. William Castle Productions/Paramount, 1968.
- Rafelson, Bob, director. *Five Easy Pieces* [Πέντε εύκολα κομμάτια]. Prod. BBS Productions/Columbia, 1970.
- Richardson, Tony, director. *Tom Jones* [Επιχείρηση κρεβατοκάμαρα/Τομ Τζούνς]. Prod. Woodfall Film Productions/United Artists, 1963.

- Rosenberg, Stuart, director. *Cool Hand Luke* [Μεγάλος δραπέτης, Ο Λουκ Τζάκσον: ο μεγάλος δραπέτης]. Prod. Jalem Productions/Warner Bros, 1967.
- Ross, Herbert, director. *The Owl and the Pussycat* [Η τροτέζα και ο πρωτάρης]. Prod. Rastar Pictures, Tom Ward Enterprises/Columbia, 1970.
- Roy Hill, George, director. *Butch Cassidy and the Sundance Kid* [Οι δύο ληστές]. Prod. George Roy Hill/Paul Monash Production/20<sup>th</sup> Century Fox, 1969.
- Schlesinger, John, director. *Midnight Cowboy* [Ο κάουμποϊ του μεσονυκτίου]. Prod. Jerome Hellman Productions/United Artists, 1969.
- Scorsese, Martin, director. *Taxi Driver* [Ταξιτζής]. Prod. Bill/Philips/Columbia, 1976.
- Seaton, George, and Henry Hathaway, directors. *Airport* [Διεθνές αεροδρόμιο]. Prod. Ross Hunter Productions/Universal, 1970.
- Shaffner, Franklin J., director. *Patton* [Πάττον]. Prod. 20<sup>th</sup> Century Fox, 1970.
- Siegel, Don, director. *Dirty Harry* [Ο επιθεωρητής Κάλαχαν]. Prod. The Malpaso Company/Warner Bros, 1971.
- . *Coogan's Bluff* [Το δίκιο σου το παίρνεις με αίμα]. Prod. The Malpaso Company/Universal, 1968.
- Stevens, George, director. *Giant* [Ο γίγας]. Prod. George Stevens Productions/Warner Bros, 1956.
- Sturges, John, director. *The Magnificent Seven* [Και οι επτά ήταν υπέροχοι]. Prod. The Mirish Company, Alpha Productions/United Artists, 1960.
- Wadleigh, Michael, director. *Woodstock* [Γούντστοκ]. Prod. Wadleigh Maurice/Warner Pro, 1970.
- Winner, Michael, director. *Death Wish* [Εκτελεστής της νύχτας]. Prod. Dino de Laurentiis Cinematografica/Paramount, 1974.
- Wise, Robert, director. *Star!* [Η Σταρ]. Prod. Robert Wise Productions/20<sup>th</sup> Century Fox, 1968.
- . *The Sound of Music* [Η μελωδία της ευτυχίας]. Prod. Robert Wise Productions/20<sup>th</sup> Century Fox, 1965.
- Wyler, William, director. *Bob & Carol & Ted & Alice* [Μπομπ και Κάρολ και Τεντ και Αλίκη]. Prod. Frankovich Productions/Columbia, 1969.
- . *Ben Hur* [Μπεν Χουρ]. Prod. MGM, 1959.
- Yates, Peter, director. *Bullitt* [Μπούλλιτ]. Prod. Solar Productions/Warner Bros, 1968.

## **Ποπ-αρτ και εσωτερικά τοπία στην ποίηση του Frank O'Hara**

**Σταματίνα Δημακοπούλου**  
**Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών**

### **Περίληψη**

Η ποίηση του Frank O'Hara τη δεκαετία του '50 διαμορφώθηκε μέσα από τη σχέση του με τους εικαστικούς και κριτικούς του αφηρημένου εξπρεσιονισμού, καθώς και την ιδιοσυγκρασιακή, για την εποχή του, αφομοίωση τόσο της αμερικανικής ποιητικής παράδοσης όσο και των ευρωπαϊκών πρωτοποριών. Στη συνέχεια, η κριτική ανέδειξε τη γραφή του ως χαρακτηριστική της διαμόρφωσης του λογοτεχνικού μεταμοντερνισμού στην Αμερική. Η γραφή του O'Hara απηχεί επίσης όψεις της μεταπολεμικής Αμερικής, τις οποίες προσέγγισαν οι καλλιτέχνες και οι κριτικοί της ποπ-αρτ. Μέσω της ειρωνικής αποστασιοποίησης, η ποίηση του O'Hara αποτυπώνει τις αντιφάσεις μιας κουλτούρας που προβάλλει πληθωρικά την κατανάλωση αγαθών και εικόνων. Με ευαισθησία, ειρωνεία και αγωνία, ο O'Hara καταλύει το αμφιλεγόμενο όριο ανάμεσα στην υψηλή και τη μαζική κουλτούρα, συγκροτώντας εκλεκτικές συγγένειες με μορφές του αμερικανικού σινεμά και της αστικής νεοϋορκέζικης καθημερινότητας, καθώς και με μορφές της ιστορίας της τέχνης, της ιστορικής πρωτοπορίας και της σύγχρονης εικαστικής σκηνης (κυρίως του αφηρημένου εξπρεσιονισμού). Η ποίηση του O'Hara συναντά την εικαστική παραγωγή της ποπ-αρτ, αλλά και απόψεις που διατυπώνονται στα κείμενα των καλλιτεχνών που συνδέθηκαν με το κίνημα, όπως φανερώνει ο τρόπος με τον οποίο αποτυπώνει την ένταση ανάμεσα στη συνενοχή και το αίσθημα απόγνωσης αλλά και εσωτερικής αποδυνάμωσης που συχνά καθορίζει έργα και κείμενα καλλιτεχνών της ποπ-αρτ.

---

Ποιητής, κριτικός τέχνης και επιμελητής εκθέσεων, ο Frank O'Hara ήταν ένας σπουδαίος συγγραφέας με αξιοσημείωτη ικανότητα στο να συνάπτει φιλίες. Από το τέλος της δεκαετίας του '50 και μέχρι τον πρώιμο θάνατό του το 1966, διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στην καλλιτεχνική σκηνή της Νέας Υόρκης, κυρίως με την ιδιότητά του ως επιμελητή εκθέσεων στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης. Οι φιλίες του ήταν φυσική συνέχεια της ποίησής του – ο O'Hara ήταν αυθόρμητος, απολύτως άμεσος και άξιος δεξιοτέχνης. Στη γραφή του, όπως και στη ζωή του, είχε μια εντυπωσιακή ικανότητα για απρόσμενους συσχετισμούς καθώς και για καθολική ενύπαρξη στο παρόν. Όπως ως ποιητής αρνήθηκε τον συμβατικό διαχωρισμό της υψηλής τέχνης από τη μαζική κουλτούρα, έτσι και ως τεχνοκριτικός δεν έθεσε σε αντιπαράθεση τους αφηρημένους εξπρεσιονιστές, που ένθερμα υποστήριξε, με την παραστατική τέχνη καλλιτεχνών που επίσης θαύμαζε. Στήριξε εξίσου την Jane

Freilicher, τον Jackson Pollock και τη Lee Krasner, συνεργάστηκε με τον Norman Bluhm και τον ζωγράφισε ο Alex Katz.<sup>1</sup>

Στην εύστοχη παρουσίαση του έργου και της προσωπικότητας του O'Hara, στο πλαίσιο της περιοδικής έκθεσης με έργα καλλιτεχνών με τους οποίους συνεργάστηκε, ο David Carrier συνοψίζει τους κύριους άξονες των κριτικών αναγνώσεων του έργου του τις τρεις τελευταίες δεκαετίες.<sup>2</sup> Συνειδητά αποστασιοποιημένος από σύγχρονους του ποιητές κυρίως της εξομολογητικής παράδοσης, οι οποίοι όπως ο Robert Lowell βιώνουν την ποιητική τους ανταγωνιστικά προς την αμερικανική νεωτερική παράδοση, ο O'Hara διαμορφώνει το ιδίωμά του μέσα από τη σχέση του με τους εικαστικούς του αφηρημένου εξπρεσιονισμού, καθώς και από την ιδιοσυγκρασιακή για την εποχή του αφομοίωση των ευρωπαϊκών πρωτοποριών και κυρίως του υπερρεαλισμού. Η σχέση του O'Hara με τον υπερρεαλισμό διαμορφώθηκε μέσω της φιλίας του με τους καλλιτέχνες του αφηρημένου εξπρεσιονισμού, καθώς και μέσω της φιλίας του με τους ποιητές της Νέας Υόρκης, πρωτίστως με τον John Ashbery. Η παρουσία των υπερρεαλιστών στη Νέα Υόρκη στα χρόνια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου ήταν καταλυτική στους εικαστικούς πειραματισμούς με τη λειτουργία του ασυνειδήτου στον αφηρημένο εξπρεσιονισμό, και, ταυτόχρονα, η υπερρεαλιστική ποίηση επίσης λειτούργησε καταλυτικά στους λεκτικούς πειραματισμούς μιας γενιάς που αναζητούσε νέες μορφές έκφρασης.

Παράλληλα, η εμπλοκή του ποιητή με την αμερικανική νεωτερική ποιητική παράδοση<sup>3</sup> και τις εικαστικές τέχνες, η *camp*<sup>4</sup> αισθητική του σε ένα κυρίαρχα ετεροφυλόφιλο περιβάλλον, το ενδιαφέρον του για τον τυχαίο χαρακτήρα της καθημερινής ζωής στη Νέα Υόρκη, η ειρωνική αυτοαναφορικότητα και, τέλος, η emphatic επαναφορά του υποκειμένου στο ποιητικό κείμενο αποτέλεσαν τους

<sup>1</sup> Carrier, σελ. 709.

<sup>2</sup> Η αμερικανική κριτική στράφηκε στον O'Hara στις αρχές της δεκαετίας του '80, καθώς σημαντικοί μελετητές εστίασαν στο έργο του μετά την κυκλοφορία της μονογραφίας της Marjorie Perloff, *Frank O'Hara: Poet Among Painters* (1998). Η πρώτη σημαντική συλλογή κριτικών κειμένων για τον O'Hara εκδόθηκε από τον Jim Elledge το 1990 με τον τίτλο *Frank O'Hara: To Be True To A City*.

<sup>3</sup> Όπως αναφέρει στο παρωδιακό του μανιφέστο «Περσονισμός», με τη χαρακτηριστική του παιγνιώδη ελαφρότητα, «Τελικά, απ' όλους τους Αμερικανούς ποιητές, μόνο τον Whitman, τον Crane, τον Williams, προτιμώ περισσότερο από το σινεμά» (O'Hara, σελ. 498).

<sup>4</sup> Η Susan Sontag όρισε την *camp* αισθητική στο σύντομο κείμενο «Notes on 'Camp'» (1964) ως την ειρωνική και παρωδιακή προσέγγιση του κοινότοπου, του τεχνητού, της υπερβολής, της εκζήτησης και της ευτέλειας σε μορφές τόσο της υψηλής όσο και μαζικής κουλτούρας. Η ειρωνική ή σατιρική οικειοποίηση στοιχείων που είτε προκαλούν αμηχανία είτε συχνά απαξιώνονται από την αστική κουλτούρα συνιστά, όπως επισημαίνει η Sontag, μια «ευαισθησία» που δεν στερείται εκλέπτυνσης και ριζοσπαστικότητας.



κύριους άξονες των κριτικών αναγνώσεων του έργου του. Τα χαρακτηριστικά αυτά απασχόλησαν εξίσου κριτικούς που προσέγγισαν την ποίηση του Ο' Hara ως πεδίο διαμόρφωσης ενός νέου μεταμοντέρνου ποιητικού ιδιώματος με αμερικανική ταυτότητα, το οποίο επιστρέφει στους καινοτόμους Ezra Pound και William Carlos Williams, παρακάμπτοντας την παράδοση του T.S. Eliot.<sup>5</sup> Πιο πρόσφατες αναθεωρητικές κριτικές προσεγγίσεις αναδεικνύουν την πολιτική διάσταση της πεζολογικής, *camp* αισθητικής του και εστιάζουν στους τρόπους με τους οποίους ο Ο' Hara τοποθετείται κριτικά στα πολιτικά και κοινωνικά συμφραζόμενα της εποχής του. Σημείο εκκίνησης αυτών των αναγνώσεων αποτέλεσε κείμενο του συγγραφέα και κριτικού Bruce Boone το οποίο δημοσιεύτηκε δυο μόλις χρόνια μετά την έκδοση της μονογραφίας της Marjorie Perloff. Στο κείμενο αυτό, ο Boone εξετάζει πως ο Ο' Hara χρησιμοποιεί τους κώδικες της gay γλώσσας της εποχής του και πως στη γραφή του αναδύεται η συνείδηση μιας κοινωνικής ομάδας που εναντιώνεται στο κατεστημένο της εποχής της, η οποία όμως παρέμενε στο περιθώριο μιας κυρίαρχης ετερόφυλης αρρενωπότητας.<sup>6</sup> Πιο πρόσφατα, ο Terrell Scott Herring σκιαγράφησε πως ο Ο' Hara οικειοποιείται την αποπροσωποποιημένη μαζική κουλτούρα και τους σταρ της βιομηχανίας του θεάματος ώστε να μιλήσει για ενδόμυχους δεσμούς, συναισθήματα και κώδικες μιας *queer* κοινότητας που ήταν κατά κύριο λόγο άρατη τη δεκαετία του '50. Ο David Jarraway επίσης τονίζει πως Ο' Hara αντέταξε την *queer* ευαισθησία του στο ψυχροπολεμικό κλίμα όπου στόχος διώξεων ήταν και οι ομοφυλόφιλοι.<sup>7</sup> Στο πλαίσιο αυτών των αναγνώσεων, η συνάφεια της γραφής του Ο' Hara με την ποπ-αρτ έχει εξεταστεί ελάχιστα. Αξίζει να σημειώσουμε τη μοναδική αλλά σημαντική αναφορά στην ποπ-αρτ από τον David Jarraway: ο τυχαίος και πρόωρος θάνατος του ποιητή, γράφει ο κριτικός, συμπίπτει με τη σύγκρουση των μορφών του αφηρημένου εξπρεσιονισμού και του αναδυόμενου “νέο-ρεαλισμού της ποπ-αρτ.”<sup>8</sup> Σε άρθρο του όπου καταδεικνύει πως ο Ο' Hara οικειοποιείται και αποδομεί την ιδεολογία της ατομικής και ελεύθερης επιλογής στη μεταπολεμική Αμερική, ο Michael Clune αναφέρεται στη στάση του Ο' Hara έναντι της ποπ-αρτ σε ένα τεχνοκριτικό κείμενό του για τον φίλο του ζωγράφο Larry Rivers: σε

<sup>5</sup> Βλ. κυρίως Altieri, σελ. 108-122.

<sup>6</sup> Βλ. Boone, σελ. 65, 66, 71.

<sup>7</sup> David Jarraway, βλ. το κεφάλαιο “ ‘Vanilla Hemorrhages’: The Queer Perversities of Frank O' Hara” σελ. 98-138 και 102-104. Ο Michael Davidson, στη μελέτη του για τη λειτουργία προτύπων αρρενωπότητας στην αμερικανική ποίηση την περίοδο του Ψυχρού Πολέμου, αναφέρεται εκτενώς στο διάλογο του Ο' Hara με τον Whitman ως ομοφυλόφιλο ποιητή.

<sup>8</sup> Jarraway, σελ. 99.

αντιδιαστολή με τους ποπ καλλιτέχνες που υπερθεματίζουν τον κοινότοπο και ευτελή χαρακτήρα των προϊόντων της μαζικής κουλτούρας, τόσο ο Rivers όσο και ο ίδιος ο ποιητής προσδίδουν σημασία στα πράγματα της καθημερινότητας με ενδόμυχο τρόπο.<sup>9</sup> Η σχέση του με την ποπ-αρτ εντοπίζεται όχι μόνο στην εικονογραφία των ποιημάτων του – που περιλαμβάνει αστέρες του Χόλιγουντ και κατανάλωση κόκα-κόλα – ή στην υπέρβαση του αμφιλεγόμενου ορίου ανάμεσα στην υψηλή και τη μαζική κουλτούρα, αλλά και στην προσέγγιση της μεταπολεμικής Αμερικής με όρους συννεοχής και ειρωνικής αποστασιοποίησης.<sup>10</sup> Ο O'Hara προσεγγίζει το πολιτισμικό γίνεσθαι του Ψυχρού Πολέμου με τρόπο που προοιωνίζει το διττό κριτικό έρεισμα αρκετών καλλιτεχνών της ποπ αρτ, οι οποίοι οικειοποιούνται αναγνωρίσιμα σύμβολα και εικόνες με στόχο να σατιρίσουν την κορεσμένη από αγαθά καταναλωτική κουλτούρα της ψυχροπολεμικής Αμερικής, αλλά και να αποστασιοποιηθούν από τη μη-παραστατική ζωγραφική των αφηρημένων εξπρεσιονιστών.

Στη διττή συγγένεια του O'Hara με τον αφηρημένο εξπρεσιονισμό και την ποπ-αρτ πραγματοποιείται ένας δυναμικός συγκερασμός της πολιτικής διάστασης και της αισθητικής δύο εκ προοιμίου αντιτιθέμενων αντιλήψεων όχι μόνο για τη μορφή της τέχνης, αλλά και για τον ρόλο της στη μεταπολεμική Αμερική. Στα τέλη της δεκαετίας του '50, ο O'Hara αφομοιώνει από τον αφηρημένο εξπρεσιονισμό μια νέα αντίληψη για το έργο τέχνης, ένα ζήτημα που οι Αμερικανοί καλλιτέχνες είχαν ήδη προτάξει ως ιστορική αναγκαιότητα κατά τη διάρκεια του Β' Παγκόσμιου Πολέμου. Η τέχνη προάγεται ως δυναμικός χώρος που φέρει την ατομικότητα και την προσωπική εμπειρία του δημιουργού της χωρίς έκδηλες αναφορές στην ιστορική και κοινωνική πραγματικότητα που αυτός ανήκει, οδηγώντας με αυτόν τον τρόπο στη ρήξη των καλλιτεχνών με τον κοινωνικό ρεαλισμό που είχε επικρατήσει την περίοδο του μεσοπολέμου. Όπως χαρακτηριστικά είχε δηλώσει ο υποστηρικτής του κινήματος Harold Rosenberg στον πρόλογο της πρώτης σημαντικής έκθεσης αμερικανικής τέχνης στο Παρίσι το 1947, με τίτλο "Introduction to Six American Artists" [«Εισαγωγή σε έξι Αμερικανούς καλλιτέχνες»], η γενιά που αναδύθηκε με τη λήξη

<sup>9</sup> Clune, σελ. 194. Σχετικά με τη συνάφεια της γραφής του O'Hara με την ποπ-αρτ, βλ. επίσης και το κεφάλαιο "Why I Am Not a Painter: Visual Art, Semiotic Exchange, Collaboration," στο Hazel Smith, *Hyperscapes in the Poetry of Frank O'Hara: Difference, Homosexuality Topography*, σελ. 166-195. Ο Smith εξετάζει συνοπτικά τη σχέση του O'Hara με τον αφηρημένο εξπρεσιονισμό και την ποπ-αρτ στο κεφάλαιο "Why I am Not a Painter: Visual Art, Semiotic Exchange, Collaboration" (σελ. 175-187). Ο σχολιασμός αφορά κυρίως στοιχεία μορφής.

<sup>10</sup> Η Mutlu Konuk Blasing είναι ίσως η πρώτη κριτικός που εξετάζει το ζήτημα της ριζοσπαστικότητας και της συννεοχής, στο βιβλίο της *Politics and Form in Postmodern Poetry: O'Hara, Bishop, Ashbery, and Merrill* (1995). Βλ. το κεφάλαιο "Frank O'Hara: 'How Am I to Become a Legend?," σελ. 30-66.

του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου αποποιείται την αμερικανική θεματική της προηγούμενης γενιάς.<sup>11</sup>

Στη συνέχεια, η ρήξη της ποπ αρτ με τον αφηρημένο εξπρεσιονισμό πραγματώνεται όχι μόνο με την επιστροφή στην παραστατικότητα, αλλά και με τη στροφή της σε αναγνωρίσιμη αμερικανική θεματική και πολιτιστικά στοιχεία που είχαν απορρίψει οι αφηρημένοι εξπρεσιονιστές. Επιπλέον, η ποπ αρτ έρχεται σε ρήξη με τον θεωρητικό λόγο της προηγούμενης γενιάς, καθώς σημαντικοί καλλιτέχνες που συνδέθηκαν με το κίνημα –πρωτίστως η εμβληματική φυσιογνωμία του Andy Warhol– διεκδικούν την ένταξη της τέχνης τους στο πεδίο των συμβόλων και των εικόνων της αμερικανικής μαζικής κουλτούρας. Σε συνέντευξή του με τον θεωρητικό και ιστορικό τέχνης Benjamin Buchloh το 1985, ο Warhol δηλώνει πως ερχόμενος στη Νέα Υόρκη προτίμησε να δουλέψει στην εμπορική τέχνη γιατί «ενώ η σοβαρή τέχνη υποστηριζόταν από το δίκτυο των γκαλερί, ήταν πιο δύσκολο να επιβιώσει κανείς ως εμπορικός καλλιτέχνης, επειδή εκείνη την εποχή η φωτογραφία είχε περισσότερη ζήτηση, με αποτέλεσμα οι εικονογράφοι να μένουν χωρίς δουλειά».<sup>12</sup> Είτε επειδή – όπως με ειρωνεία και πραγματισμό υπαινίσσεται ο Warhol – η αξία της τέχνης είναι αναπόδραστα συνδεδεμένη με τη ονομαστική της αξία και τη θεσμική της κατοχύρωση είτε επειδή η μεταπολεμική τέχνη απομυθοποιεί τα ριζοσπαστικά οράματα των ευρωπαϊκών πρωτοποριών του μεσοπολέμου και την αξία της αυτονομίας του έργου τέχνης που ταυτίστηκε με τον μοντερνισμό, οι καλλιτέχνες της ποπ-αρτ στρέφονται στα πιο αναγνωρίσιμα σύμβολα της αμερικανικής κοινωνίας της κατανάλωσης. Διεκδικώντας δημοσιότητα και τη διάχυση του έργου τους σε ευρύτερο κοινό, οι καλλιτέχνες της ποπ-αρτ αποκαθλώνουν την ηρωική περσόνα του καλλιτέχνη όπως αυτή είχε προβληθεί μέσω του αφηρημένου εξπρεσιονισμού. Στα κείμενά τους μιλούν κυρίως για την αναπόδραστη συνενοχή της τέχνης με τους όρους της αγοράς, καθώς και για την κριτική τους στάση απέναντι στην αμερικανική μαζική καταναλωτική κοινωνία που προάγει πληθωρικά την αυτάρκειά της. Σημαντικοί καλλιτέχνες της ποπ αρτ τοποθετούνται κριτικά απέναντι τους μηχανισμούς της αγοράς και της προώθησης έργων τέχνης, στους οποίους όμως συμμετέχουν, και ταυτόχρονα στοχεύουν να ευαισθητοποιήσουν το κοινό τους για τον κίβδηλο κατά μία έννοια χαρακτήρα των συμβόλων της αμερικανικής ευμάρειας, μέσω της αναπάντεχης σύζευξης ετερόκλητων συμβόλων, αλλαγής κλίμακας, και της

<sup>11</sup> Rosenberg, σελ. 75.

<sup>12</sup> Michelson, σελ. 122.

ενσωμάτωσης εμπορευματοποιημένων, αμφιλεγόμενων ή απαξιωμένων εικόνων στα έργα τους.<sup>13</sup>

Ο Ο'Hara τοποθετείται στο μεταίχμιο ανάμεσα σε αυτές τις δύο θεωρήσεις, διεκδικώντας μια σύνθετη προσέγγιση αφενός της ιδιοσυγκρασιακής παρουσίας του δημιουργού στο έργο και αφετέρου του πολιτισμικού και ιστορικού του πλαισίου. Συγκεκριμένα, ο Ο'Hara δημιουργεί πεδία όπου συνυπάρχουν αντικρουόμενες θεάσεις της πολιτισμικής λογικής του Ψυχρού Πολέμου και της προσωπικής του εμπειρίας και ταυτότητας. Οι δύο αυτοί άξονες συνυπάρχουν με ένταση, συγκροτώντας μια πολιτική στάση που απέχει από την πριμοδότηση της ατομικότητας του καλλιτέχνη στον αφηρημένο εξπρεσιονισμό και από την ειρωνική απεμπόληση της ατομικότητας μέσω της αναγνωρίσιμης θεματολογίας στην ποπ-αρτ. Η ποίηση του Ο'Hara δικαιώνει την έννοια του έργου τέχνης ως πεδίου προσωπικής έκφρασης, ενώ ταυτόχρονα η στροφή του προς το εφήμερο και το ασήμαντο προοιωνίζει τη στροφή προς τις εικόνες και τις στιγμές που συγκροτούν τις προσλαμβάνουσες παραστάσεις της καθημερινής ζωής. Καθώς η γραφή του Ο'Hara διανύει το τέλος του αφηρημένου εξπρεσιονισμού και την εμφάνιση της ποπ-αρτ, τα ποιήματά του πραγματεύονται την εμπλοκή της ιδιωτικής ζωής με μια καθημερινότητα που συμπεριλαμβάνει έντονες συγκινήσεις αλλά και αναπόδραστη κοινοτοπία. Ο Ο'Hara καθιστά τον αναγνώστη του συμμετοχο στην ποιητική δημιουργία, με τα ποιήματά του να λειτουργούν σε ποικίλες φόρμες και διαφορετική κάθε φορά έκταση και κλίμακα ανάλογα με τα συναισθήματα και τις εμπειρίες που ο ίδιος επιλέγει να προβάλλει μέσα από αυτά. Ο Charles Altieri είναι από τους πρώτους κριτικούς που αναφέρθηκαν στη σχέση του Ο'Hara με την ποπ-αρτ και ανέδειξε την τάση του ποιητή να καταγράφει την «αξία της λεπτομέρειας», χωρίς όμως να της προσδίδει κάποια βαθύτερη σημασία,<sup>14</sup> ενώ ταυτόχρονα να εμμένει σε ασήμαντες λεπτομέρειες εντείνοντας «επιφανειακά συναισθήματα» καθώς και ένα «αίσθημα πόνου».<sup>15</sup>

Ένα από τα πρώτα ποιήματα του Ο'Hara που μοιάζει με ντανταϊστικό κολάζ, με τίτλο "Today" [«Σήμερα», 1950], στοιχειοθετείται ως ειρωνικό σχόλιο για την όποια

<sup>13</sup> Βλ. Stich, σελ. 162-163, 206. Όπως χαρακτηριστικά δηλώνει η Sidra Stich, πολλοί καλλιτέχνες της μεταπολεμικής περιόδου αποτυπώνουν στο έργο τους την ένταση ανάμεσα στον μύθο μιας ευημερούσας Αμερικής και στην πραγματικότητα μιας βίαιης κοινωνίας παγιδευμένης στις αντιφάσεις της.

<sup>14</sup> Αξίζει κανείς να λάβει υπόψη του το εξής κείμενο: Altieri, "Varieties of Immanentist Expression," σελ. 189-208.

<sup>15</sup> Altieri, σελ. 193-194.

συναισθηματική αξία των ευτελών πραγμάτων, καθώς και για την ελαφρότητα και το γούστο που συμβατικά ταυτίζεται με μια όψη της γκεί κουλτούρας:

Ω! εσείς καγκουρό, στρας  
 πούλιες, αναψυκτικά με γεύση σοκολάτα  
 Είστε υπέροχα! Μαργαριτάρια  
 φυσαρμόνικες  
 καραμέλες με γεύση βατόμουρο  
 ασπιρίνες! Χάρη σ' όλα αυτά  
 για τα οποία γινόταν πάντα λόγος  
 ένα ποίημα μπορεί να μας εκπλήξει!  
 Τα πράγματα αυτά είναι κοντά μας καθημερινά  
 ακόμα και σε οχυρώματα και νεκροφόρες  
 Έχουν νόημα. Είναι ακλόνητα σα βράχοι.<sup>16</sup>

Ο Ο'Hara παραθέτει ανομοιογενή αντικείμενα χωρίς λογική αλληλουχία και χωρίς προφανή συσχετισμό με τον τίτλο του ποιήματος. Μέσω της ηθελημένα άσκοπης σύζευξης ετερόκλητων λέξεων, ο Ο'Hara όχι μόνο παρωδεί τη σαγήνη ασήμαντων ή καθημερινών αγαθών, αλλά απενοχοποιεί και διεκδικεί με παιγνιώδη διάθεση στοιχεία που δεν συνάδουν με την κυρίαρχη δομή της ετεροφυλόφιλης αρρενωπότητας. Η φαινομενικά κυνική ελαφρότητα που εξομοιώνει την έμμεση αναφορά στη θητεία του στο αμερικανικό ναυτικό στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και ευτελή αντικείμενα της καθημερινότητας προεικάζει την εικονοκλαστική διάθεση των ποπ-αρτ καλλιτεχνών.

Ο Ο'Hara προτάσσει μέσω της ποίησής του έναν διαφορετικό τρόπο πρόσληψης της νεοϋορκέζικης πραγματικότητας, ο οποίος χαρακτηρίζεται από εξωστρέφεια αλλά και την έλξη του εφήμερου. Γι' αυτό και γράφει ποιήματα που αναφέρονται σε μορφές του αμερικανικού σινεμά και στην καθημερινότητα της πόλης, με την ίδια ένταση που γράφει ποιήματα αφιερωμένα σε φίλους, συνεργάτες, καλλιτέχνες ή εραστές. Η πολυσυλλεκτικότητα που χαρακτηρίζει την ποιητική γραφή του είναι λιγότερο έκφραση συνενοχής και άνευ όρων αποδοχής, και περισσότερο συνειδητοποιημένη κριτική στάση απέναντι σε μια νέα τάξη πραγμάτων· μια στάση που νοηματοδοτεί την προσωπική πορεία που καθορίζει την ταυτότητά του.

Στην πρώιμη ποίησή του, η διάθεσή του αυτή διατυπώνεται στο ποίημα "Memorial Day 1950" [«Ημέρα των πεσότων, 1950», 1950] όπου χαρτογραφεί τις ποιητικές του καταβολές με ειρωνικές αναφορές στη διαδικασία ενηλικίωσης μέσα από τη ζωή και την τέχνη. Έτσι, η ταυτότητα την οποία συγκροτεί εδώ ο Ο'Hara

<sup>16</sup> Ο' Hara, σελ.15.

λειτουργεί διττά, καθώς το ποίημα γίνεται χώρος συνάντησης «πεσόντων» καλλιτεχνών και συγγραφέων της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας αλλά και της ανάμνησης μιας ενηλικίωσης σε έναν συντηρητικό και καταπιεστικό μικρόκοσμο. Στο ποίημα αυτό, ο Arthur Rimbaud συναντά τον Max Ernst, τον Pablo Picasso, τον Boris Pasternak, την Gertrude Stein, τον W.H. Auden και τον Guillaume Apollinaire.<sup>17</sup> Ο φόρος τιμής που αποτίει ο O'Hara είναι συνυφασμένος με την ανατρεπτική του ειρωνεία, καθώς αρκετοί από τους καλλιτέχνες και ποιητές που «μνημονεύει» ήταν εν ζωή τη δεκαετία του '50, ενώ ο Ernst και ο Apollinaire στρατεύτηκαν στον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και ο Auden είχε πάει στην Ισπανία ως παρατηρητής του εμφυλίου το 1937.

Το ποίημα ξεκινά με αναφορά στον Picasso ο οποίος, γράφει ο O'Hara, τον δίδαξε πώς να είναι «σκληρός και γρήγορος»,<sup>18</sup> τη στιγμή που έξω από το παράθυρο του «ένα συνεργείο δημιουργών» «κόβει δέντρα».<sup>19</sup> Και συνεχίζει με παρωδιακή διάθεση σε υπερρεαλίζουσα γραφή:

Μετά από τέτοια χειρουργική επέμβαση νόμιζα  
πως είχα πολλά να πω, και κατέγραψα αρκετά πράγματα  
που δεν είχε προλάβει να ονομάσει η Γερτρούδη Στάιν. Αλλά, τελικά,  
ο πόλεμος τελείωσε, και κάποια πράγματα επέζησαν  
κι ακόμα κι όταν φοβάσαι η τέχνη δεν χρησιμεύει ως λεξικό.  
Αυτό μας λέει ο Μαξ Ερνστ.<sup>20</sup>

Η ενδεχομένως συγκεκαλυμμένη αναφορά στον Marcel Duchamp προς το τέλος του ποιήματος εντείνει την ειρωνεία. Η «αγάπη» ορίζεται ως «μάθημα στη χρησιμότητα των πραγμάτων», καθώς ο O'Hara ακούει «τα λύματα που τραγουδούν / κάτω από το κάθισμα της τουαλέτας, γνωρίζοντας / πως κάπου, κάποτε θα φτάσουν στη θάλασσα».<sup>21</sup> Αξίζει να σημειωθεί όμως πως O'Hara δεν απαξιώνει με κυνισμό τη

<sup>17</sup> Ο John Lowney επισημαίνει πως στην «Ημέρα των πεσόντων» ο ποιητής κάνει χρήση της νεωτερικότητας αισθητικής του κολάζ με σκοπό να επιτύχει «μια μεταμοντερνιστική απεικόνιση του παρελθόντος σαν ένα μπρικόλαζ» (σελ. 250). Ο κριτικός αναφέρεται στη διάκριση που έχει εδραιωθεί σε σημαντικούς θεωρητικούς και ιστορικούς του μεταμοντέρνου, που σηματοδοτούν τη ρήξη του μεταμοντερνισμού από τον μοντερνισμό στο επίπεδο της χρήσης μορφολογικών πειραματισμών ως εξής: ενώ η τεχνική του κολάζ απελευθέρωσε τον καλλιτέχνη από τη δεξιοτεχνία του ζωγράφου, ώστε να οδηγηθεί μέσω της σύζευξης στοιχείων σε μια νέα ενόραση της πραγματικότητας, οι καλλιτέχνες του μεταμοντερνισμού συναιρούν και οικειοποιούνται στοιχεία σε νέους συσχετισμούς, χωρίς απαραίτητα να οραματίζονται την ανατροπή της καθιερωμένης τάξης, ενώ συχνά απομυθοποιούν τις ριζοσπαστικές τάσεις των πρωτοποριακών κινημάτων των αρχών του 20ού αιώνα.

<sup>18</sup> O'Hara, σελ. 17.

<sup>19</sup> Ο.π.

<sup>20</sup> Ο.π.

<sup>21</sup> Ο.π. Επίσης, στον στίχο αυτό, στο πλαίσιο της αναδρομής του O'Hara στις επιρροές του από την ευρωπαϊκή πρωτοπορία, η αναφορά στο κάθισμα της τουαλέτας ενδέχεται να είναι έμμεση αναφορά στην εμβληματική *Κρήνη* του Marcel Duchamp.

ρίζοσπαστικότητα της τέχνης. Εμμέσως υπαινίσσεται πως, παρόλο που τα επαναστατικά οράματα του μεσοπολέμου έχουν εκπνεύσει, η παρακαταθήκη αυτή λειτουργεί καταλυτικά για τον ίδιο τον ποιητή και ενέχει τους διαύλους μέσω των οποίων διαμεσολαβεί την προσωπική του εμπειρία.

Η ποίησή του είναι ένα πεδίο απρόβλεπτων συσχετισμών, τόσο ευρύ όσο και ευμετάβλητο, ώστε να περιλαμβάνει αρκετά διευρυμένες αναφορές, όπως, για παράδειγμα, από τον Sergei Rachmaninoff και τον Arnold Schoenberg μέχρι τον Arthur Rimbaud, τον Samuel Beckett και τη Lana Turner, που θα μπορούσαν αρχικά να θεωρηθούν αγεφύρωτες. Όμως εδώ ακριβώς εντοπίζεται ο ιδιοσυγκρασιακός και εκλεκτικιστικός χαρακτήρας της γραφής του O'Hara, καθώς όλα αυτά τα στοιχεία ούτε συγχωνεύονται ούτε ισοπεδώνονται, αλλά συνδέονται με τη συγκινησιακή αξία της προσωπικής του εμπειρίας. Οι ανοιχτές και πεζολογικές φόρμες της ποίησής του είναι πεδία συμμετοχικότητας και εκφράζουν την ανάγκη του ποιητή για εξατομικευμένους δεσμούς. Συχνά, όπως στα ευρέως σχολιασμένα ποιήματά του για τη Lana Turner με τον τίτλο “Lana Turner has collapsed!” [«Η Λάνα Τέρνερ κατέρρευσε!»] (1962)], και για τον θάνατο της Billie Holiday, “The Day Lady Died” [«Την ημέρα που πέθανε η Lady Day», (1959)] και στα πολύ προσωπικά ποιήματά του για φίλους του καλλιτέχνες, οι ισχυροί συναισθηματικοί δεσμοί με τα πρόσωπα με τα οποία συνδέεται ή θαυμάζει δικαιώνουν όλες αυτές τις αναφορές ενάντια σε μια ισοπεδωτική μαζικότητα.<sup>22</sup>

Η παρουσία καλλιτεχνών, ηθοποιών, μουσικών, χορευτών και εραστών στην ποίησή του εντάσσεται στον συγκινησιακά φορτισμένο χώρο της προσωπικής του εμπειρίας, ενώ σχετίζεται με τη διάθεση αμφισβήτησης της διάστασης ανάμεσα στην υψηλή τέχνη και τη μαζική κουλτούρα. Ο O'Hara θέτει και καταργεί άλλου είδους όρια τα οποία αφορούν κυρίως τη σχέση της ποίησής του με την καθημερινότητα της ζωής του. Ίσως έτσι μπορούμε να κατανοήσουμε την απόσταση ανάμεσα στον πρώιμο επιτηδευμένο υπερρεαλισμό του ποιήματος «Στον τάφο του Arnold Schoenberg» (1951) και τη συναισθηματική εγγύτητα και αμεσότητα που αποτυπώνεται στο ποίημα “The Day Lady Died.” Είναι αξιοσημείωτη η απόσταση ανάμεσα στον τρόπο με τον οποίο μιλά για τον θάνατο της Billie Holiday με τους όρους της καθημερινότητάς του το 1959 και στις πρώιμες ειρωνικές υπερρεαλίζουσες εικόνες που απαρτίζουν τον επικήδειο για τον Schoenberg – «πιανοφόρτε ενός

<sup>22</sup> O' Hara, σελ. 325.

ουράνιου κινδύνου / στραγγαλίζοντας του κύκνους της ειρήνης με χέρια από μαλλιά».<sup>23</sup> Ένα από το γνωστότερα ποιήματα του, το οποίο έχει σχολιαστεί από τους σημαντικότερους μελετητές της ποίησής του, η αντισυμβατική ελεγεία του για την Billie Holiday, τοποθετεί την είδηση του θανάτου της μπλουζ τραγουδίστριας στην καθημερινότητα του μεσημεριανού διαλείμματος από τη δουλειά του στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης. Ο O'Hara συνειρμικά ανατρέχει, μεταξύ άλλων, στην ποίηση του Paul Verlaine, στα θεατρικά έργα του Jean Genet, στο λογοτεχνικό περιοδικό *New World Writing*, καθώς τρώει χάμπουργκερ ή όταν ένας νεαρός γυαλίζει τα παπούτσια του, μέχρι το ποίημα να καταλήξει με την ανάμνηση μιας βραδιάς στο μπαρ που τραγουδούσε η Holiday.

Ο O'Hara συγκροτεί στα ποιήματά του τις προσωπικές του εκλεκτικές συγγένειες, καθώς και έναν άλλο κώδικα συνδιαλλαγής με την καθημερινότητα και πρόσληψης του πολιτισμικού γίνεσθαι της μεταπολεμικής Αμερικής. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει ο τρόπος με τον οποίο δικαιώνει την προσωπική συγκίνηση και συναισθηματική εμπλοκή, ενώ συγχρόνως απομυθοποιεί τις ψευδαισθήσεις της αμερικανικής βιομηχανίας του θεάματος. Στο ποίημα "For James Dean" [«Για τον James Dean», (1955)], ο O'Hara προβάλλει τα συναισθήματα μιας γενιάς αλλά και τη δική του υπαρξιακή αγωνία μέσω της αμεσότητας που δημιουργεί η έκφραση της συγκινησιακής φόρτισης για τον τραγικό θάνατο του ειδώλου της δεκαετίας του '50.<sup>24</sup> Η ταύτιση του ποιητή με το είδωλο αποπλίζει τον ποιητικό του λόγο από κάθε αίσθηση ειρωνείας σε ένα ποίημα στο οποίο ο πειραματισμός με απρόσμενες και άλογες συζεύξεις εικόνων συνυπάρχει με τον χαμένο ηθοποιό και με το αίσθημα διάψευσης και οργής που τον διακατέχει αυτήν τη συγκεκριμένη στιγμή:

Για έναν νέο ηθοποιό, εκλιπαρώ  
ανάπαυση, θεοί. Μόνος  
στους άδειους δρόμους της Νέας Υόρκης  
είμαι τα βρώμικα της πόδια και το κεφάλι της  
και εκείνος είναι νεκρός.<sup>25</sup>

Το ποίημα είναι πεδίο διαμεσολάβησης ενός συμβάντος που ο O'Hara επιχειρεί να αποτυπώσει ενάντια στη χειραγώγηση και εμπορευματοποίηση της είδησης στον

<sup>23</sup> O'Hara, σελ. 69.

<sup>24</sup> Το ποίημα αυτό αποτελεί μία από τις ελάχιστες στιγμές στο έργο του, όπου θα μπορούσαμε να πούμε πως ο O'Hara προσεγγίζει την ορμή και την οργή που κατέστησε την «Κραυγή» του Allen Ginsberg εμβληματική του αντικομφορμισμού και της εναντίωσης στο κατεστημένο τη δεκαετία του '50 στις Η.Π.Α.

<sup>25</sup> O'Hara, σελ. 228.



Τύπο ευρείας κυκλοφορίας. Στις «Τέσσερις μικρές ελεγείες», ο πολύ προσωπικός τόνος και πεζολογικός λυρισμός συναιρούν τον απόηχο της ζωής του ηθοποιού με έναν ιδιοσυγκρασιακό εσωτερικό μονόλογο. Στα αποσπάσματα που συγκροτούν τις «ελεγείες» εντοπίζουμε σημεία όπου αναπαράγει ανοικειωτικά την αποπροσωποποιημένη γλώσσα των μέσων μαζικής επικοινωνίας: η αρχή της τρίτης «ελεγείας» που συμπεριλαμβάνει αναφορές στη ζωή του James Dean είναι χαρακτηριστική. Η ελεγεία ξεκινά ως εξής:

«3 ΑΝΑΓΓΕΛΙΑ ΘΑΝΑΤΟΥ ΝΤΗΝ, 30 ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ 1955»

Δεσποινίς Lombard,<sup>26</sup> να ένας νεαρός ηθοποιός του σινεμά που μόλις σκοτώθηκε με την αγωνιστική του Porsche κοντά στο Πάσο Ρόμπλες, ενώ πήγαινε να συμμετάσχει σε αγώνα στο Σαλίνας. Carole Lombard, αυτός είναι ο James Dean κι ελπίζω να είσαι καλή μαζί του εκεί ψηλά».<sup>27</sup>

Αν δούμε τα ποιήματα αυτά αντιστικτικά με τις μεταξοτυπίες με τη Marilyn Monroe, τις οποίες παρουσίασε ο Andy Warhol το 1962 λίγο μετά τον θάνατό της, ή με τις μεταξοτυπίες με τη μορφή της Jackie Kennedy, οι οποίες κυκλοφόρησαν λίγο μετά τη δολοφονία του προέδρου Κένεντι, διαπιστώνουμε πως τόσο ο Ο'Ηαρα όσο και στη συνέχεια ο Warhol ανταποκρίνονται κριτικά στη χειραγώγηση της σαγήνης του θανάτου δημόσιων προσώπων στην ψυχροπολεμική Αμερική. Αρκεί να αναλογιστούμε τα ινδάλματα των δεκαετιών του '50 και του '60, όπως, για παράδειγμα, τον Jackson Pollock και τον James Dean ή την Jackie Kennedy και τη Marilyn Monroe, των οποίων οι ζωές είναι συνυφασμένες με αυτοκτονίες, δολοφονίες, θανατηφόρα ατυχήματα που στιγματίζουν τη συλλογική πολιτισμική μνήμη και μυθοποιούνται από τη μαζική κουλτούρα. Πρέπει όμως να σημειωθεί η διάσταση ανάμεσα στη συγκινησιακή φόρτιση με την οποία ο Ο'Ηαρα εξατομικεύει τη σχέση του με την προσωπικότητα του διάσημου προσώπου και στο αποστασιοποιημένο βλέμμα που στρέφει ο Warhol στην παράδοξη εξοικείωση με τη βία στη μεταπολεμική Αμερική. Οι μεταξοτυπίες με ηλεκτρικές καρέκλες, στιγμιότυπα αυτοκινητιστικών δυστυχημάτων και αυτοκτονιών τα οποία αποτέλεσαν τον κύκλο εικόνων θανάτου και καταστροφής (*Death and Disaster series*), που ο Andy Warhol παρουσίασε στο κοινό το 1962, φέρουν την αμέτοχη αλλά και ταυτόχρονα καταγγελτική στάση του Warhol έναντι της εξοικείωσης με τη βία και έναντι της αποδυνάμωσης της όποιας αντίδρασης του κοινού, που έρχεται αντιμέτωπο

<sup>26</sup> Ο Ο'Ηαρα αναφέρεται στην Αμερικανή ηθοποιό Carole Lombard, που πρωταγωνίστησε σε κωμωδίες της δεκαετίας του '30 και σκοτώθηκε σε αεροπορικό δυστύχημα στη Νεβάδα σε ηλικία 33 ετών.

<sup>27</sup> Ο' Hara, σελ. 248.

με καθημερινές σκηνές ωμότητας. Όπως επισημαίνει η Sidra Stich, «η πραγματική ζωή έχει τόσο πολύ αλωθεί από τα μαζικά μέσα επικοινωνίας και η βία έχει τόσο πολύ εισχωρήσει και στα δυο πεδία»,<sup>28</sup> που ο καλλιτέχνης μέσα από τα έργα του «καταδεικνύει τη χειραγώγηση της εθνικής μνήμης και συνείδησης μετά τον θάνατο της Jackie Kennedy από τα μαζικά μέσα ενημέρωσης».<sup>29</sup> Στην περίπτωση του O'Hara, αυτό που τον απασχολεί περισσότερο είναι η διεκδίκηση της προσωπικής εμπειρίας και των συναισθημάτων και λιγότερο η εθνική συλλογική μνήμη και συνείδηση.

Αξίζει να αναφερθούμε σε ακόμα ένα πεζό ποίημά του, με τίτλο “To the Film Industry in Crisis” [« Για την κρίση της κινηματογραφικής βιομηχανίας» (1955)], στο οποίο ο O'Hara ειρωνικά απορρίπτει περιοδικά λόγου και τέχνης και αποτίει φόρο τιμής στους σταρ του αμερικανικού σινεμά:

Σε περιόδους κρίσης, οφείλουμε ξανά και ξανά να είμαστε σίγουροι τι αγαπάμε. Και να αποδώσουμε τα εύσημα εκεί που πρέπει: όχι στην κολλαριστή νταντά μου που μου έμαθε να είμαι κακό παιδί, που μου έμαθε να μην είμαι κακό αλλά καλό παιδί (και πρόσφατα αποκόμισε όφελος από αυτήν την πληροφορία) ούτε και στην καθολική εκκλησία που στην καλύτερη των περιπτώσεων παρέχει μια υπέρ το δέον επίσημη εισαγωγή σε ψυχαγωγία συμπαντικής σημασίας, ούτε και στην αμερικανική λεγεώνα που μισεί τους πάντες, αλλά σε σένα, ένδοξη κινηματογραφική βιομηχανία.<sup>30</sup>

Στην έκταση και στη ροή του κειμένου, ο O'Hara ειρωνικά οικειοποιείται και ανακυκλώνει τις φόρμες του Walt Whitman, κυρίως την παράθεση η οποία λειτουργεί σωρευτικά, καθώς και την επαναληπτική δομή των φράσεων. Ονόματα ηθοποιών και αναφορές σε χαρακτηριστικά στιγμιότυπα κυρίως από ταινίες της δεκαετίας του '20 και της δεκαετίας του '30 συνωστίζονται στο κείμενο παρατακτικά. Ο Mark Goble έχει επισημάνει στο παρακάτω σχόλιό του τη διάσταση ανάμεσα στη συγκεκριμένη ειρωνεία του O'Hara και στην ψυχροπολεμική προπαγάνδα για τα επιτεύγματα και τον εκδημοκρατισμό της ψυχαγωγίας στην Αμερική: «Ο O'Hara γράφει με το βλέμμα στραμμένο στο σινεμά μια συναρπαστική ιστορία της ψυχροπολεμικής Αμερικής» σε ένα «κινηματογραφικό μπουρλέσκο του οποίου η κριτική ενάργεια εξαρτάται αποκλειστικά από την εξοικείωση του ποιητή με ό,τι το

<sup>28</sup> Stich, σελ. 177.

<sup>29</sup> Ο.π., σελ. 182.

<sup>30</sup> O' Hara, σελ. 232.

σινεμά αναπαριστά». <sup>31</sup> Γι' αυτό και δεν μπορούμε να αποτιμήσουμε τον Ο' Hara είτε αποκλειστικά με όρους συννεοχής είτε αποκλειστικά με όρους ρήξης. Παρόλη τη συγκεκριμένη ειρωνεία, ο Ο' Hara δικαιώνει το Χόλιγουντ, καθώς οικειοποιείται τα είδωλα ακριβώς με μια νοσταλγική διάθεση που παρακάμπτει την αποπροσωποποίησή τους.

Όπως και στα ποιήματα όπου προσεγγίζει όψεις της αμερικανικής μαζικής κουλτούρας, έτσι και στα ποιήματα που μιλούν για προσωπική συγκίνηση, ο Ο' Hara πασχίζει να αποδώσει και να διατηρήσει την αμεσότητα των συναισθημάτων του. Η γραφή του επομένως λειτουργεί ως μια αγωνιώδης απόπειρα διατήρησης ενός προσωπικού χώρου έκφρασης, ως ένα μέσο διαμεσολάβησης συναισθημάτων. Η ποίησή του με αυτόν τον τρόπο επισημαίνει την επιτακτικότητα του επείγοντος και της συγκίνησης ως βασικών συστατικών για την παραγωγής τέχνης σε μια κουλτούρα που οι επικριτές της την κατήγγειλαν για χειραγώγηση και εφησυχασμό συνειδήσεων. Αυτήν την εγρήγορση εκφράζει η προσήλωσή του στην όραση και στις υπερδιεγερμένες αισθήσεις, όπως φαίνεται στο παρακάτω απόσπασμα από το πεζό ποίημά του με τίτλο "Meditations in an Emergency" [«Στοχασμοί σε κατάσταση συναγερμού», (1954)]:

Τα μάτια μου έχουν χρώμα γαλανό, σαν του ουρανού, κι αλλάζουν διαρκώς, ακαθόριστα μα φευγαλέα, εντελώς προσηλωμένα μα κι αδέσμευτα, και κανείς δεν μου έχει εμπιστοσύνη. Πάντα κοιτάζω αλλού. Ή ό,τι με έχει ήδη εγκαταλείψει. Κι έτσι είμαι συνέχεια ανήσυχος και δυστυχής, κι όμως διαρκώς στρέφω τα μάτια μου παντού. <sup>32</sup>

Σε ένα κείμενο που ξεκινά με τον Ο' Hara να αναρωτιέται εάν θα γίνει «έκλυτος» όπως μια «ξανθιά» ή «θρήσκος» σαν τους «Γάλλους», η ένταση των αισθήσεων και των συναισθημάτων συμφιλιώνεται με την απροθυμία δέσμευσης, την ελαφρότητα και την υπαρξιακή αγωνία. Σε υστερότερα ποιήματα, που είναι αποκάλυπτα προσωπικά, ο *camp* λυρισμός του ποιητή παίρνει πιο εξομολογητική τροπή, όπως στο ποίημα με τίτλο "Having a Coke With You" [«Μια κόκα-κόλα μαζί σου», (1960)]: «όλοι ξεγελαστήκαμε και χάσαμε υπέροχες εμπειρίες / που εγώ όμως δεν θα χάσω / και γι' αυτόν τον λόγο σου μιλώ γι' αυτό: πίνοντας κόκα-κόλα μαζί σου». <sup>33</sup> Στο ποίημα αυτό, το ιδεολογικά φορτισμένο σύμβολο αποσυνδέεται από τον ιδεολογικό του ρόλο, ενώ η τέχνη μετατίθεται δυσμενώς, καθώς ο ποιητής, περιδιαβαίνοντας

<sup>31</sup> Goble, σελ. 59.

<sup>32</sup> Ο' Hara, σελ. 197.

<sup>33</sup> Ο. π., σελ. 360.

εκθέσεις τέχνης, συνειδητοποιεί πως «στο σπίτι ποτέ δεν σκέφτομαι το “Γυμνό που κατεβαίνει μια σκάλα”».<sup>34</sup>

Με παρόμοιο τρόπο εκφράζεται ο O'Hara και στο παρωδιακό μανιφέστο του “Personism” [«Περσονισμός», (1959)], όπου αναζητά εναλλακτικούς τρόπους διαμεσολάβησης της προσωπικής εμπειρίας σε ένα περιβάλλον το οποίο χαρακτηρίζεται από τη διαρκή συσσώρευση θεαμάτων, εικόνων και αγαθών. Με ειρωνική διάθεση, αναρωτιέται αν αξίζει να γράφει κανείς ερωτικά ποιήματα, τη στιγμή που μπορεί ανά πάσα στιγμή να μιλήσει με τον εραστή του στο τηλέφωνο: «Το ποίημα απ' το τηλέφωνο βρίσκεται κυριολεκτικά ανάμεσα στον ποιητή και τον αναγνώστη», και καταλήγει ειρωνικά πως ίσως έτσι «μπορεί και να επέλθει το τέλος της λογοτεχνίας στην παρούσα μορφή της».<sup>35</sup> Η εμμονή του με τον άμεσο αλλά και αναλώσιμο χαρακτήρα της τέχνης απηχεί τόσο την αγωνία του για το εφήμερο όσο και τον κίνδυνο εξομοίωσης της τέχνης με οτιδήποτε μαζικό και αναλώσιμο. Ο παιγνιώδης σαρκασμός του O'Hara στο προγραμματικό κείμενο που παρωδεί τις θεωρητικές τοποθετήσεις για την ποίηση από σύγχρονους του και απομυθοποιεί τα μανιφέστα των ευρωπαϊκών πρωτοποριακών κινημάτων του μεσοπολέμου, προεικάζει, για παράδειγμα, τη στάση του Αμερικανού καλλιτέχνη Claes Oldenburg. Στο κείμενό του «Είμαι υπέρ μιας τέχνης...» που εν είδει μανιφέστου φέρει τον τίτλο της εγκατάστασης *Store Days* (1967),<sup>36</sup> ο Oldenburg ειρωνικά γράφει ότι στρατεύεται υπέρ «μιας τέχνης που φέρει τα περιγράμματα και τις διαδρομές της καθημερινής ζωής. Μια τέχνη που μπορείς να την καπνίσεις [...] με την οποία μπορείς να φυσήξεις τη μύτη σου... που τη φοράς και τη βγάζεις σαν παντελόνι...».<sup>37</sup> Η συνάφεια της αντίληψης των δύο καλλιτεχνών εντοπίζεται στην έμφαση που δίνεται στην αμεσότητα αλλά και στην εγγύτητά μας με το εφήμερο, το χρηστικό και το αναλώσιμο. Τόσο ο Oldenburg όσο και ο O'Hara διεκδικούν μια τέχνη με παροντικό και βιωματικό χαρακτήρα.

<sup>34</sup> Ο.π. Επίσης ο O'Hara στο σημείο αυτό αναφέρεται στον πίνακα του Duchamp. Έργο που τοποθετείται ως απαρχή του κυβισμού και του φουτουρισμού, όπου η κίνηση της ανθρώπινης μορφής αποδίδεται αφαιρετικά και το σώμα προσιδιάζει σε μηχανή. Ο πίνακας συμπεριλήφθηκε στην έκθεση που διοργάνωσε ο σύνδεσμος Αμερικανών καλλιτεχνών στη Νέα Υόρκη το 1913. Η έκθεση έγινε γνωστή ως *Armory Show*, επειδή στεγάστηκε σε ένα παλιό οπλοστάσιο. Το έργο σόκαρε κοινό και κριτικούς.

<sup>35</sup> O'Hara, σελ. 499.

<sup>36</sup> Το *Μαγαζί* (*The Store*) ήταν μια εγκατάσταση του καλλιτέχνη στην γκαλερί Martha Jackson στη Νέα Υόρκη το 1961, όπου παρουσίασε κάπως παραμορφωμένα γύψινα ανάγλυφα καθημερινών αντικειμένων με ανομοιογενή υφή. Κατόπιν, για διάστημα δύο μηνών πουλούσε γύψινα και κάπως γκροτέσκα αντίγραφα εμπορευμάτων σε μαγαζί στο ανατολικό Μανχάταν.

<sup>37</sup> Livingstone, σελ. 51-52.

Βέβαια ο Ο'Harra καταφεύγει στο προσωπικό βίωμα και στον πιο απρόβλεπτο και δυνητικό χώρο της προσωπικής εμπειρίας και δημιουργίας, έτσι ώστε να αντισταθεί στην ισοπέδωση της καθημερινότητας από τη μαζική παραγωγή και κατανάλωση όχι μόνο προϊόντων αλλά και εικόνων, συναισθημάτων και ινδαλμάτων. Η ποίησή του συγκροτεί διόδους διαμεσολάβησης με τη συλλογική εμπειρία και με τον ευμετάβλητο χώρο της μαζικής κουλτούρας που τον περιβάλλει μέσω της προσωπικής συγκίνησης, της οικειοποίησης και της ειρωνείας. Η μαζική κουλτούρα, η τέχνη και το αστικό τοπίο ενέχουν ποικιλομορφία, ετεροδοξία και ιδιαιτερότητες τις οποίες ο Ο'Harra αναζητά και εντοπίζει εξατομικεύοντας το δημόσιο και εξωστρεφές ιδίωμα της αναδυόμενης ποπ-αρτ. Ενώ η ποπ-αρτ μέσα από το παραμορφωτικό κάτοπτρο της απεικόνισης καθιστά ταυτόχρονα οικεία και ανοίκεια τη μαζική κουλτούρα, η ματιά του Ο'Harra δεν είναι εξ ορισμού ανοικειωτική. Πρόκειται για στάση αποδοχής, τόσο όμως βαθιά προσωπικής, που η ριζοσπαστικότητά της συνίσταται στην αδιαπραγμάτευτη δυναμική της ως τρόπου ζωής και έκφρασης. Ο Ο'Harra δεν επιχειρεί να απομυθοποιήσει τα όρια και τους λόγους ύπαρξης της νέας τάξης πραγμάτων, αλλά χαρτογραφεί περιθώρια για έκφραση στις παρυφές της τέχνης και της καθημερινότητας: η επαφή με την τέχνη δεν είναι καταφυγή ή αντίδοτο στον αλλοτριωτικό χαρακτήρα ενός άκριτα καταναλωτικού τρόπου ζωής που χαρακτηρίζει τη μεταπολεμική Αμερική αλλά μάλλον εγχειρίδιο επιβίωσης. Στην εμβληματική ποπ-αρτ σύνθεσή του "I CAN SEE THE WHOLE ROOM... AND THERE'S NOBODY IN IT!", ο Roy Lichtenstein, όπως θα μπορούσαμε να πούμε και ο Ο'Harra στα ποιήματά του, δεν αναζητά διεξόδους από τη μαζική εισβολή της ομοιογένειας και της κατανάλωσης, αλλά τρόπους να εποικίσει το κενό που αυτή δημιουργεί. Σε αυτόν τον μετέωρο δυνητικό χώρο εντοπίζονται η αντίσταση και η ριζοσπαστικότητα του Ο'Harra ως αντίλογος στην ποπ-αρτ.

Ως αποτέλεσμα η ποίησή του δημιουργεί συναισθηματική εγγύτητα, αποστασιοποίηση και οικειοποίηση ταυτόχρονα, και συναντά αντιφατικά την ποπ-αρτ, όχι μόνο επειδή προτάσσει την αμεσότητα και την εξατομικευμένη προσωπική συγκίνηση και εμπειρία, αλλά επειδή αναζητά εναλλακτικούς –αν όχι ανατρεπτικούς– τρόπους διαμεσολάβησης της ισοπεδωτικής μαζικής αμερικανικής πραγματικότητας. Τα ποιήματά του αποτελούν μια εξατομικευμένη παρακαταθήκη συναισθημάτων και καταστάσεων που επαναπροσδιορίζουν τι είναι δημόσιο, ιδιωτικό, συλλογικό, αναλώσιμο, ανώνυμο ή αποπροσωποποιημένο. Ο Ο'Harra με τον τρόπο αυτόν αποκαλύπτει την προσωπική εμπλοκή του με τις εικόνες που αναπαριστά και

αναπαράγει στα έργα του, διατυπώνοντας έτσι μια «άλλη» ετερογενή ματιά πρόσληψης της καθημερινότητας, η οποία λειτουργεί ως μια «άλλη μορφή» αντίστασης στη μαζική και ισοπεδωτική δυναμική της. Μια τέτοια «άλλη» ματιά αποτυπώνεται στο ποίημα του O'Hara για τον Καναδό χορευτή Vincent Warren, με τίτλο "Poem V (F) W" [«Ποίημα για σένα V (F) W», 1959], όπου η προσήλωσή του στα στιγμιότυπα της προσωπικής του ζωής γίνεται τρόπος επιβίωσης στην ψυχροπολεμική Αμερική:

και προχωρήσαμε πίσω στο δωμάτιό μου  
να μείνω μόνος μέσα στο ανεξιχνίαστο βλέμμα σου  
ανάμεσα στα απομεινάρια υστερικών μεταπολεμικών απολαύσεων  
βλέπω τη διαστροφή μου  
να κείται σαν εγκαταλελειμμένο έργο τέχνης  
που δημιούργησα με τόση λαχτάρα  
ώστε να είναι σύγχρονο και απτό  
και μαζί μ' αυτό  
αυτά που δεν θυμάμαι  
τα βλέπω με τα δικά σου μάτια.<sup>38</sup>

Κατά μία έννοια, τόσο η ποίησή του όσο και η προσωπική του ζωή είναι το «έργο τέχνης» του O'Hara το οποίο είναι φτιαγμένο από υλικά ευμετάβλητα και άρρηκτα συνδεδεμένα με το κλίμα των καιρών του. Αντιστικτικά με τους καλλιτέχνες της ποπ-αρτ, ο O'Hara δεν αρκείται στην απεικόνιση της εσωτερικής αποδυνάμωσης σε μια κουλτούρα άκριτης και ανεξέλεγκτης συσσώρευσης αγαθών και εικόνων, αλλά συντάσσεται και συγκροτεί άμυνες ενάντια στην απογύμνωση και στη φθορά των συναισθημάτων. Η αποδοχή της κουλτούρας στην οποία ζει δεν οδηγεί στην απώλεια της συνοχής της υποκειμενικής και προσωπικής εμπειρίας, αλλά σε μια αδιαπραγμάτευτα προσωπική ποίηση που εμπλέκει ασύμβατα ή μη πεδία, ετερογενή ιδιώματα και χώρους πολιτισμικούς, προσωπικούς, δημόσιους και ιδιωτικούς, με σκοπό τη δημιουργία μιας διαφορετικής στάσης απέναντι σε ό,τι θεωρούμε καθημερινό και εφήμερο.

### Βιβλιογραφία

- Altieri, Charles. *Enlarging the Temple: New Directions in American Poetry During the 1960s*. Bucknell UP, 1979.  
Blasing, Mutlu-Konuk. *Politics and Form in Postmodern Poetry: O'Hara, Bishop, Ashbery, and Merrill*. Cambridge UP, 1995.

<sup>38</sup> O' Hara, σελ. 347.

- Boone, Bruce. "Gay Language as Political Praxis: The Poetry of Frank O'Hara." *Social Text*, No. 1, Winter 1979, pp. 59-92.
- Carrier, David. "Frank O'Hara and American Art." *The Burlington Magazine*, vol. 141, no. 1160, Nov. 1999, pp. 709-710.
- Clune, Michael. "'Everything We Want': Frank O'Hara and the Aesthetics of Free Choice." *PMLA*, Vol. 120, no. 1, Jan. 2005, pp. 181-196.
- Davidson, Michael. *Guys Like Us: Citing Masculinity in Cold War Poetics*. Chicago UP, 2004.
- Elledge, Jim, editor. *Frank O'Hara: To Be True To A City*. The U of Michigan P, 1990.
- Goble, Mark. "'Our Country's Black and White Past': Film and the Figures of History in Frank O'Hara." *American Literature*, vol.71, no 1, 1999, pp. 57-92.
- Herring, Terrell Scott. "Frank O'Hara's Open Closet." *PMLA*, Vol. 117, No. 3, May 2002, pp. 414-427.
- Jarraway, David R. *Going the Distance: Dissident Subjectivity in Modernist American Literature*. Louisiana State UP, 2003.
- Livingstone, Marco, editor. *Pop Art*. Royal Academy of Arts, 1991.
- Lowney, John. "The 'Post-anti-esthetic' Poetics of Frank O'Hara." *Contemporary Literature*, vol.32, no. 2, Summer 1991, pp. 244-264.
- Michelson, Annette, editor. *Andy Warhol*. The MIT Press, 2001.
- O'Hara, Frank. *The Collected Poems of Frank O'Hara*, edited by Donald Allen. U of California P, 1995.
- Perloff, Marjorie. *Frank O'Hara: Poet Among Painters*. 1977. U of Chicago P, 1998.
- Rosenberg, Harold. "Introduction to Six American Artists." *Possibilities*, Winter 1947-48, pp. 75-78.
- Smith, Hazel. *Hyperscapes in the Poetry of Frank O'Hara: Difference, Homosexuality Topography*. Liverpool UP, 2000.
- Sontag, Susan. "Notes on 'Camp.'" *Partisan Review*, vol. 31, no. 4, 1964, pp. 515-530.
- Stich, Sidra. *Made in U.S.A.: An Americanization of Modern Art, The '50s & the '60s*. U of California P, 1987.

**Μέρος Τρίτο:**  
**Φωτογραφικό Οδοιπορικό**



## ***Road Trip USA: Οδηγώντας 16.994 χιλιόμετρα σε 61 μέρες***

**Γιώργης Γερόλυμπος**

*Το 1955 ο Garry Winogrand αποφάσισε να κάνει ένα ταξίδι διασχίζοντας τις Ηνωμένες Πολιτείες. Κοιτάζοντας από απόσταση, το μόνο ενδιαφέρον πράγμα που μπορεί να ειπωθεί γι' αυτό είναι ότι δεν είχε κανέναν λόγο να το κάνει.*

Tod Papageorge, *Garry Winogrand; Public Relations* (1977)

Την 1η Φεβρουαρίου 2008 προσγειώνομαι στη Νέα Υόρκη μετά από ταξίδι 14 ωρών. Βρέχει καταρρακτωδώς, είναι νύχτα και ο συνδυασμός αϋπνίας και αλλαγής ώρας και τόπου δημιουργεί ζάλη αντίστοιχη με εκείνη της μέθης. Αρκετά χαμένος, ομολογώ, αναρωτιέμαι: Τι ήρθα να κάνω σε αυτόν τον ξένο τόπο; Γιατί μπαίνει κανείς σε ένα αεροπλάνο, ταξιδεύει έως την άλλη άκρη του ημισφαιρίου, επιβιβάζεται σε ένα αυτοκίνητο με σκοπό να διασχίσει την αμερικανική ήπειρο από την ανατολική ακτή ως τη δυτική και πίσω, έχοντας ως μόνη παρέα δύο φωτογραφικές μηχανές και ένα σημειωματάριο; Μήπως, και σ' αυτή την περίπτωση, δεν υπήρχε κανένας λόγος να γίνει;

Έχοντας, πλέον, επιστρέψει στον τόπο από όπου ξεκίνησε το ταξίδι μου, γνωρίζω πια ότι οι λόγοι ήταν σύνθετοι και διαφορετικοί, η αφετηρία τους όμως μπορεί να αναζητηθεί πολύ νωρίτερα, στη διάρκεια των φοιτητικών μου χρόνων. Εκείνη την εποχή, έμαθα να αγαπώ τη φωτογραφία μέσα από το έργο σημαντικών δημιουργών που αποτέλεσαν τους «ήρωές» μου. Φωτογράφοι όπως οι Robert Frank, Lewis Baltz, Joel Sternfeld και Richard Misrach ταξίδεψαν από τη μία άκρη των Ηνωμένων Πολιτειών ως την άλλη φωτογραφίζοντας το τοπίο, τις πόλεις και τον εαυτό τους μέσα σ' αυτήν τη χωρική αλλά και τόσο προσωπική αναζήτηση.

Η περιήγηση στην αμερικανική ήπειρο με αυτοκίνητο δεν είναι κάτι καινούργιο για τον κόσμο ή για τη φωτογραφική τέχνη. Θα ήταν όμως κάτι νέο για μένα, σε έναν κόσμο που βρισκόταν κυριολεκτικά και μεταφορικά τόσο μακριά από μένα. Μετά από μεγάλο διάστημα να παρατηρώ άλλους να το τολμούν, είχε έρθει η ώρα να απαντήσω αν θα συνέχιζα να κοιτάζω από απόσταση ή θα έκανα και εγώ αυτό το ταξίδι.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Το ταξίδι αυτό πραγματοποιήθηκε με την ευγενική φροντίδα του Ιδρύματος Fulbright, Ελλάδος, ενώ οι φωτογραφίες στο παρόν άρθρο δημοσιεύονται με άδεια του ίδιου του φωτογράφου.

Ξεκίνησα, λοιπόν, από τη χειμωνιάτικη Νέα Υόρκη. Η πολη παραμένει παγωμένη, απόμακρη και πολύ δύσκολα προσεγγίσιμη, σαν να αρνείται πεισματικά να μαλακώσει. Τι πρωτότυπο μπορεί κανείς να φωτογραφίσει στην πιο πολυφωτογραφημένη πόλη του κόσμου; Παρ' όλα αυτά επιμένω, μάταια ή όχι, ελπίζοντας ότι το όλο πλάνο θα φανεί αργότερα. Ο τρόπος που έχω επιλέξει να κάμψω την αντίστασή της είναι να την περπατώ. Κινούμαι παντού με τα πόδια, όσο και αν είναι το βάρος της μηχανής, της τσάντας ή των βιβλίων που έχω μαζί μου. Περπατάω ημέρα, απόγευμα, νύχτα, υπό βροχή ή με ήλιο, στους δρόμους ή μέσα στα πάρκα. Νομίζω ότι αυτό αρέσει πολύ στις πόλεις. Πιστεύω ότι αυτή εδώ θα συγκινηθεί στο τέλος από την προσπάθειά μου και θα μου ανοιχθεί. Περιμένω. Κατά διαστήματα στέκομαι σε σημεία της. Κάθομαι σε καφέ στο Μανχάταν και γράφω. Ο γραφικός μου χαρακτήρας μου φέρνει στο μυαλό, αναπόφευκτα, την τελευταία φορά που τον πρόσεξα. Συνηθισμένος κι εγώ, πλέον, να γράφω στον υπολογιστή, έχω χρόνια να γράψω με το χέρι. Η τελευταία φορά που κατέγραψα σκέψεις, συναισθήματα, ελπίδες και αγωνίες σε χαρτί ήταν πριν από δέκα χρόνια, στις αγγλικές ακτές το 1998. Και τότε, όπως και τώρα, πραγματοποιούσα ένα μακρύ ταξίδι, ένα εσωτερικό ταξίδι, παράλληλα με το εξωτερικό. Η ουσία και ο λόγος αυτού του ταξιδιού αρχίζουν σιγά-σιγά να ξεκαθαρίζουν.

Μετά από δέκα μέρες στη Νέα Υόρκη, επιβιβάζομαι σε ένα Ford Focus και ξεκινώ για την πρωτεύουσα των ΗΠΑ, την Ουάσινγκτον. Το αυτοκίνητο είναι μικρό και το φτηνότερο που κατάφερα να βρω. Παρ' όλα αυτά το όνομά του (Focus, δηλαδή Εστίαση) είναι σημαντική υπενθύμιση για έναν φωτογράφο και προσπαθώ να το έχω στο μυαλό μου. Ταξιδεύω νότια στη Βιρτζίνια μέσα στη νύχτα υπό βροχή. Ξέρω ότι ο καιρός θα αλλάξει όσο κατεβαίνω πιο νότια οπότε βάζω στόχο να φτάσω ως τη Φλόριντα πριν κατευθυνθώ δυτικά. Υπάρχουν εντάσεις, πάνω και κάτω. Στιγμές μεγάλης χαράς και άλλες ιδιαίτερης αγωνίας. Νιώθω πολύ μακριά από το σπίτι μου και νομίζω ότι ξέρω γιατί. Πέρα και πάνω από οτιδήποτε άλλο, κάποια στιγμή ο άνθρωπος αρχίζει να αντιλαμβάνεται την απόσταση μέσω του χρόνου και του χώρου. Όταν είσαι μόνος σου, ο χρόνος διαστέλλεται, μιλάς με τον εαυτό σου, γράφεις τις σκέψεις σου, επιλέγεις προς τα πού θα κινηθείς χωρίς αντίλογο ή συζήτηση. Ταυτόχρονα, βρίσκεσαι σε έναν τόπο τον οποίο αντιλαμβάνεσαι στο πλήρες μήκος και πλάτος του, καθώς έφτασες εκεί με επίγεια μέσα. Δεν νομίζω ότι υπάρχει εντονότερη αίσθηση του ταξιδιού από το να οδηγείς μόνος. Ξέρεις πού είσαι, ξέρεις πόσο απέχεις, ξέρεις πότε θα φτάσεις στον επόμενο προορισμό. Οι αισθήσεις αυτές αφήνονται στα χέρια σου,

βρίσκεσαι εκεί επειδή εσύ σε οδήγησες εκεί, θα φτάσεις στον επόμενο προορισμό όσο εσύ αντέχεις να οδηγείς, απέχεις από το σπίτι σου όσο εσύ σε απομακρύνεις.

Δική μου ελπίδα από αυτό το ταξίδι είναι να ξαναβρώ τη δική μου γλώσσα, την έκφραση του δικού μου λόγου. Πάει πολύς καιρός που, φοβάμαι ότι, αφήθηκα στη ροή του επαγγέλματος, στην αρχή από εργασιακή αγωνία, στη συνέχεια από σιγουριά. Το ταξίδι μου στην Αμερική, από τη μία άκρη ως την άλλη, φωτογραφίζοντας ό,τι πιάσει το βλέμμα μου χωρίς λίστα ή απαίτηση από κανέναν, είναι δική μου επιλογή, δικό μου ρίσκο. Είναι ωραίο να νιώθεις ξανά ζωντανός, μη σκεπτόμενος το αποτέλεσμα. Ταξιδεύω μέσα σ' ένα απέραντο τοπίο. Μετά τη Βόρεια Καρολίνα ακολουθεί η Νότια, μετά η Τζόρτζια, η Αλαμπάμα, το Μισσισιπίππι και η Λουιζιάνα. Κάνω πέντε μέρες για να διασχίσω το Τέξας από άκρη σε άκρη κι από εκεί, από τα σύνορα με το Μεξικό, ανεβαίνω βόρεια στο Νέο Μεξικό, την Αριζόνα και μέσω της Νεβάδα φτάνω στην Καλιφόρνια. Επισκέπτομαι εθνικά πάρκα, ανεβαίνω σε βουνά, διασχίζω ερήμους, κοιμάμαι όπου με πιάσει η νύχτα. Η κούραση συσσωρεύεται μαζί με τα χιλιόμετρα. Κάθε μέρα ξυπνάω πιο κουρασμένος, κάθε μέρα οδηγώ πιο δύσκολα, το μεσημέρι πιάνω τον εαυτό μου να μη συγκεντρώνεται στον δρόμο και να ετοιμάζεται να κοιμηθεί. Κάθε μέρα βυθίζομαι περισσότερο στην απόσταση, κάθε πρωί αισθάνομαι ότι σηκώνω τα χιλιόμετρα μαζί μου. Ο πρώτος μήνας στον δρόμο με βρίσκει στη μέση της διαδρομής.

Στην επιστροφή, σταματώ στο σημείο που ονομάζεται Four Corners όπου συνορεύουν οι τέσσερις Πολιτείες, Γιούτα, Κολοράντο, Νέο Μεξικό και Αριζόνα. Ο τόπος δεν παρουσιάζει κάποια ξεχωριστή ομορφιά και όμως, για κάποιον λόγο που δεν γνωρίζω ή δεν καταλαβαίνω, σου δίνει δύναμη το γεγονός ότι μπορείς να κινείσαι ανάμεσα σε διαφορετικές Πολιτείες, ή διαφορετικές χώρες, ή διαφορετικούς κόσμους. Καταλαβαίνεις ότι δεν ανήκεις πουθενά στην πραγματικότητα, ούτε εκεί που γεννήθηκες, ούτε εκεί που ζεις. Ανήκεις εκεί που εσύ σε πηγαίνεις, εκεί που εσύ αποφασίζεις ότι θα τον αποκαλείς τόπο σου. Το ταξίδι της επιστροφής συνεχίζεται. Από το Κολοράντο κατευθύνομαι ανατολικά προς το Κάνσας. Επί τρεις μέρες οδηγώ σε ευθεία μέσα σε ατελείωτες εκτάσεις με καλαμπόκια. Τα πάντα είναι επίπεδα σ' αυτόν τον τόπο, το ψηλότερο σημείο, όπου κι αν κοιτάξω, είναι το αυτοκίνητό μου. Περνάω στο Μιζούρι κι από κει στο Ιλλινόι, στην Ιντιάνα και στο Οχάιο. Δεν κοιτάζω, πλέον, τόσο έντονα, δεν βλέπω, αλλά ούτε κυνηγώ άλλες εικόνες. Οδήγηση, ώρες, μίλια, ήλιος, αέρας, κρύο, επίπεδη γη, νούμερα σε πινακίδες, ονόματα μακρινών προορισμών, νύχτες που έρχονται γρήγορα, μοτέλ δίπλα σε

αυτοκινητοδρόμους, δωμάτια με την ίδια τηλεόραση, το ίδιο μεγάλο κρεβάτι, το ίδιο μικρό μπάνιο.

Σε κάθε μοτέλ, οι ίδιες επαναλαμβανόμενες διαδικασίες για το όνομα και την εθνικότητά μου, κάθε φορά ακόμα μία ιστορία για την Ελλάδα, είτε από ανάμνηση είτε από επιθυμία επίσκεψης. Επαναλαμβανόμενα προγράμματα στο ραδιόφωνο, ιστορίες από την άλλη άκρη του κόσμου, συζητήσεις για τον πόλεμο στο Ιράκ, άνθρωποι που φοβούνται κι άλλοι άνθρωποι που ζητούν χρήματα για να κάνουν τη ζωή πιο εύκολη. Βρήκα το όριό μου, το ξεπέρασα και έσπασε. Δεν έγινε με κρότο, ούτε με κάποιο σημαντικό γεγονός. Πέρασα ένα σημείο, σταμάτησα, έβαλα τη μηχανή στο πορτμπαγκάζ και κάθισα κάτω. Κοίταξα γύρω μου, δεν υπήρχε τίποτα να προσέξω. Προσπάθησα να βρω κάτι να εστιάσω, ώστε να ξαναβρώ τον λόγο να βγάλω τη μηχανή, αλλά δεν βρήκα τίποτα εκεί. Από ένα σημείο και πέρα, οδηγώ πλέον σαν υπνωτισμένος, δεν ακούω μουσική, δεν προσέχω τις φωνές στο ραδιόφωνο, δεν ξέρω καν τι συζητούν. Κατά διαστήματα, αντιλαμβάνομαι ότι πρόκειται για το ίδιο ρεπορτάζ που άκουσα την προηγούμενη ημέρα, ή ίσως την παραπροηγούμενη. Μόνο νούμερα συγκρατώ, τον αριθμό μιλίων μπροστά μου, τις Πολιτείες που έχουν εκλογικές αναμετρήσεις τις επόμενες εβδομάδες ή τον αριθμό των νεκρών στρατιωτών που πλησιάζουν τους τέσσερις χιλιάδες.

Έχω πλέον φτάσει στην Πενσυλβάνια και το ταξίδι πλησιάζει προς το τέλος. Κοιμάμαι το βράδυ και δεν θυμάμαι ακριβώς πού είμαι. Δεν έχει σημασία. Ούτως ή άλλως, το δωμάτιο είναι πανομοιότυπο με αυτό που κοιμήθηκα την προηγούμενη, αλλά και το πάρκινγκ έξω είναι το ίδιο. Παρά την κούραση, νιώθω απερίγραπτα τυχερός που έχω ζήσει ένα τέτοιο ταξίδι, ακόμα και η απώλεια προσανατολισμού αναμειγμένη με την κόπωση είναι πολύτιμη. Είμαι καλά με αυτό, αποδέχομαι με ευγνωμοσύνη τα δείγματα ότι τελειώνει. Κοιτάζω τον χάρτη μου. Τον είχα αγοράσει πίσω στην Ελλάδα, τον θυμάμαι άδειο στο σπίτι μου, αναρτημένο στον τοίχο, όταν προσπαθούσα να οργανώσω το ταξίδι μου. Είναι γεμάτος πλέον με εικόνες και αναμνήσεις, λίγο ακόμα και θα τελειώσει. Ακόμα τετρακόσια μίλια και ο κύκλος θα κλείσει...

*Και τα έργα τα μεγάλα  
που γι' αυτά γεννήθηκαν. Μονάχα γι' αυτά γεννήθηκαν  
δεν τα τολμάς. Θρύβουν, χάνονται  
Ποτέ δεν θα ονομασθούν πράξεις.<sup>2</sup>*

---

<sup>2</sup> Σαίξπηρ, *Άμλετ*, III, ι, σελ. 86-88.

Κάποια λόγια με φοβίζουν πολύ λιγότερο πλέον. 16.994 χιλιόμετρα, 61 ημέρες, διασχίζοντας 27 Πολιτείες, 35 μεγάλες πόλεις, 4 ερήμους, 3 οροσειρές, 9 εθνικά πάρκα και 3 θάλασσες. Ταξίδεψα πιο πολύ και πιο μακριά απ' όσο είχα ελπίσει ποτέ. Τα μάτια μου βλέπουν, πλέον, λίγο πιο έντονα, λίγο πιο μακριά. Με το ταξίδι αυτό, είχα τη μοναδική ευκαιρία να με συναντήσω ξανά μετά από πολύ καιρό.

### **Βιβλιογραφία**

#### Αγγλόφωνος τίτλος

Parageorge, Tod. *Garry Winogrand; Public Relations*. New York, The Museum of Modern Art, 2004.

#### Ελληνικός τίτλος

Σαίξπηρ, Ουίλλιαμ, *Άμλετ, Πρίγκιπας της Δανίας* (Δράμα σε πέντε πράξεις και είκοσι σκηνές), μτφρ. Γιώργος Χειμωνάς, Εκδόσεις Κέδρος, Αθήνα 1988.



Φωτογραφία 1. Γιώργης Γερόλυμπος, *Apachee Reserve Arizona* (2008)



Φωτογραφία 2. Γιώργης Γερόλυμπος, *Blue Ridge North Carolina* (2008)

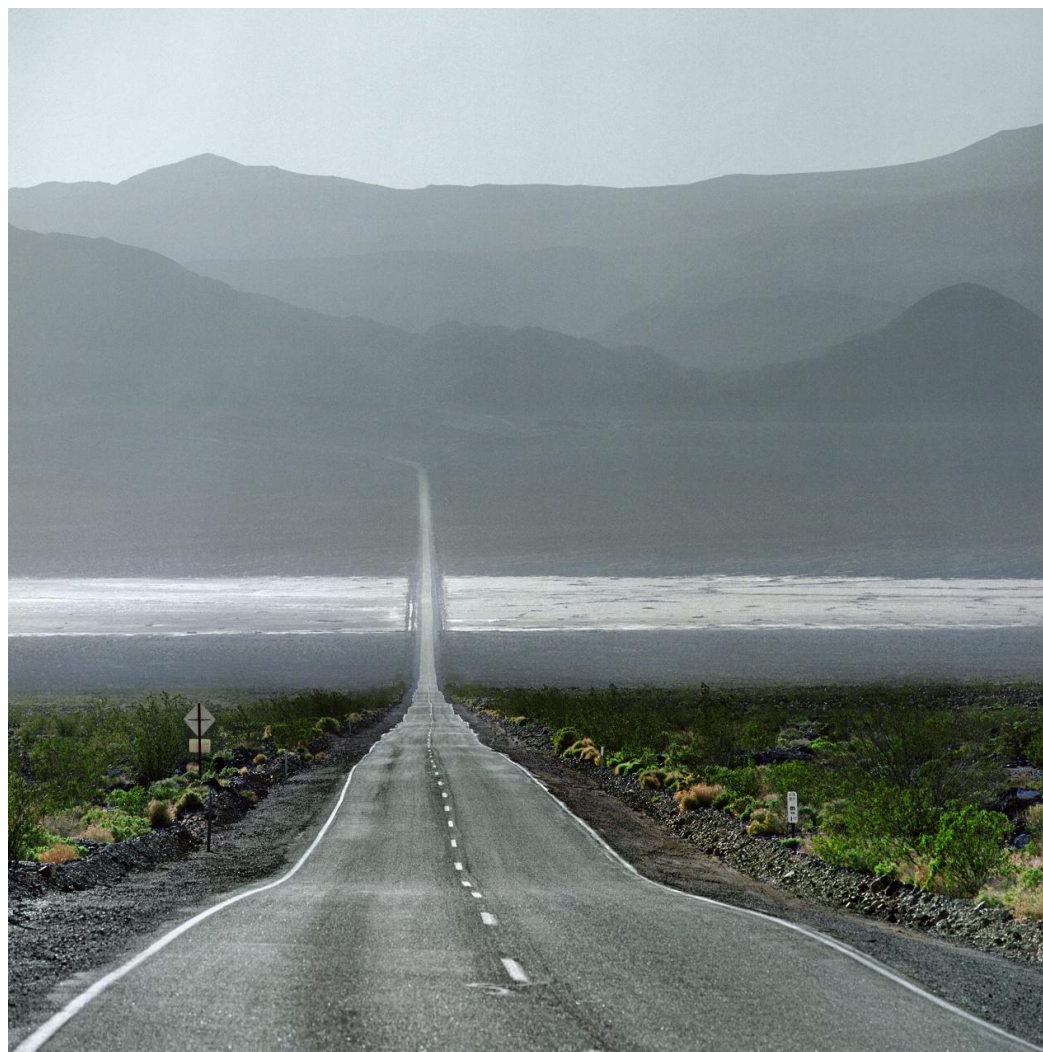


Φωτογραφία 3. Γιώργης Γερόλυμπος, *Canyon Lands Utah* (2008)





Φωτογραφία 4. Γιώργης Γερόλυμπος, *Central Park New York* (2008)



Φωτογραφία 5. Γιώργης Γερόλυμπος, *Death Valley California* (2008)



Φωτογραφία 6. Γιώργης Γερόλυμπος, *Golden Gate San Francisco California* (2008)



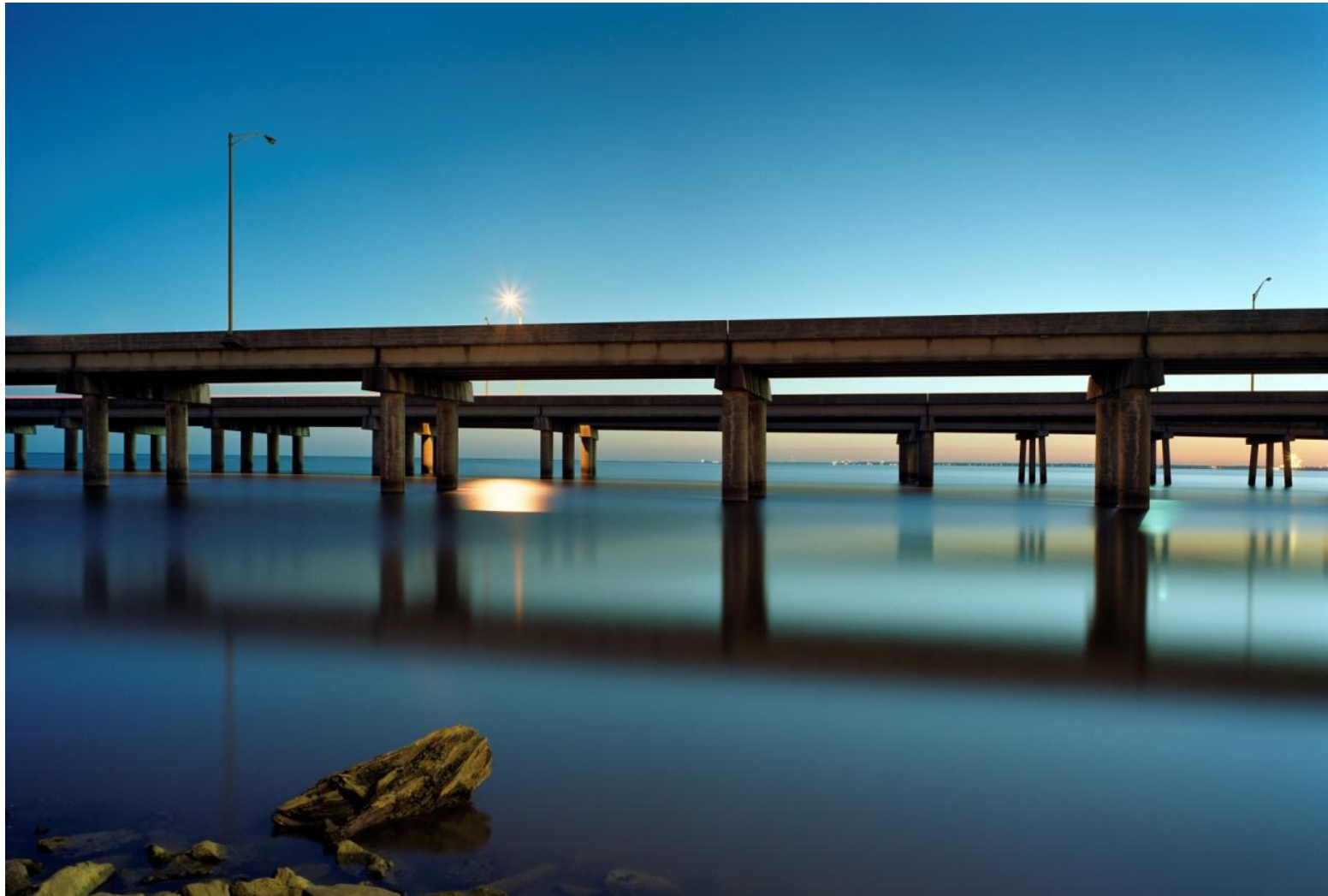
Φωτογραφία 7. Γιώργης Γερόλυμπος, *Hazelhurst Georgia* (2008)



Φωτογραφία 8. Γιώργης Γερόλυμπος, *Highway Kansas* (2008)



Φωτογραφία 9. Γιώργης Γερόλυμπος, *Las Vegas Nevada* (2008)



Φωτογραφία 10. Γιώργης Γερόλυμπος, *Louisiana* (2008)



Φωτογραφία 11. Γιώργης Γερόλυμπος, *Moab Utah* (2008)





Φωτογραφία 12. Γιώργης Γερόλυμπος, *Monument Valley* (2008)



Φωτογραφία 13. Γιώργης Γερόλυμπος, *New Mexico* (2008)



Φωτογραφία 14. Γιώργης Γερόλυμπος, *New York City* (2008)



Φωτογραφία 15. Γιώργης Γερόλυμπος, *Pensacola Florida* (2008)



Φωτογραφία 16. Γιώργης Γερόλυμπος, *Prono Utah* (2008)



Φωτογραφία 17. Γιώργης Γερόλυμπος, *San Francisco California* (2008)



Φωτογραφία 18. Γιώργης Γερόλυμπος, *White Sands New Mexico* (2008)



Φωτογραφία 19. Γιώργης Γερόλυμπος, *Zion Park Utah* (2008)



## Βιογραφικά Σημειώματα

Η **Σμάτη Γεμενετζή-Μαλαθούνη** σπούδασε στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο της Θεσσαλονίκης (ΑΠΘ) και στο Πολιτειακό Πανεπιστήμιο του Κεντ, ΗΠΑ. Δίδαξε επί 40 χρόνια στο Τμήμα Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του ΑΠΘ ως μέλος του Διδακτικού και Ερευνητικού Προσωπικού (ΔΕΠ) μαθήματα Αγγλικής και Αμερικανικής Λογοτεχνίας, Συγκριτικής Λογοτεχνίας και Θεωρία Λογοτεχνικής Κριτικής 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 κατά τον 17ο αιώνα καθώς και στην διαχρονικά καταλυτική επιρροή της φιλοσοφίας των πρωτοπόρων αυτών στην διαμόρφωση του Αμερικανικού πνεύματος και της Αμερικανικής ταυτότητας. Τα τελευταία χρόνια ασχολείται με την μελέτη της μεταναστευτικής ιστορίας των Ελλήνων στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής κατά την διάρκεια της Ελληνικής Επανάστασης και την συνεισφορά των Αμερικανών Φιλελλήνων σ αυτήν, απότοκο της ιδεολογίας και της φιλοσοφίας των Αμερικανών Πουριτανών του 17ου αιώνα. Έχει συνεπιμεληθεί την έκδοση συλλεκτικών τόμων με άρθρα στα Αγγλικά και Ελληνικά και είναι συνυπεύθυνη για την έκδοση του επιστημονικού περιοδικού της Ελληνικής Εταιρείας Αμερικανικών Σπουδών με τίτλο, *Ex-centric Narratives: Journal of Anglophone Literature Media and Culture (ExNa)*. 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.

Ο **Γιώργης Γερόλυμπος** γεννήθηκε στο Παρίσι το 1973. Σπούδασε Φωτογραφία και Αρχιτεκτονική ενώ ολοκλήρωσε μεταπτυχιακές σπουδές στο Goldsmiths College, University of London (1998) και διδακτορικό στην Τέχνη και το Design στο University of Derby (2007). Δίδαξε Φωτογραφία στο Τμήμα Αρχιτεκτόνων-Μηχανικών του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας στο Βόλο από το 2008 έως το 2011. Το 2008, με την υποστήριξη υποτροφίας του Ιδρύματος Fulbright, ολοκλήρωσε ένα οδοιπορικό στις ΗΠΑ, ταξιδεύοντας και φωτογραφίζοντας από τη μια ακτή ως την άλλη. Το 2012 αποτέλεσε μέλος της Ελληνικής συμμετοχής στην Μπιενάλε Αρχιτεκτονικής στη Βενετία, εκθέτοντας εικόνες μεγάλου μεγέθους της Αθήνας επιστρέφοντας εκ νέου το 2014 με τοπία της Ελληνικής επικράτειας, ενώ από το 2007 και για μία δεκαετία υπήρξε ο επίσημος φωτογράφος της κατασκευής του Κέντρου Πολιτισμού Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος από την αφετηρία ως την ολοκλήρωση των εργασιών. Το 2013 συμμετείχε στην κυρίως έκθεση «Παντού αλλά Τώρα» της 4ης Μπιενάλε Σύγχρονης Τέχνης Θεσσαλονίκης σε επιμέλεια της Adelina von Fürstenberg. Η μονογραφία του *Orthographs* με φωτογραφίες από το Κέντρο Πολιτισμού Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος εκδόθηκε και κυκλοφορεί

από τον εκδοτικό οίκο Yale University Press και παρουσιάστηκε στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης την 1<sup>η</sup> Ιουνίου 2017.

Η **Ζωή Δέτση** είναι καθηγήτρια του Τμήματος Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Α.Π.Θ. Τα ερευνητικά και επιστημονικά της ενδιαφέροντα περιστρέφονται γύρω από το τρίπτυχο θεάτρου, κοινωνίας, πολιτικής με έμφαση στα αμερικανικά δραματικά κείμενα από τον 18<sup>ο</sup> μέχρι τον 21<sup>ο</sup> αιώνα. Οι δημοσιεύσεις της περιλαμβάνουν άρθρα σε διεθνή και ελληνικά περιοδικά και συλλογικούς τόμους, ένα βιβλίο, και πέντε συν-επιμέλειες τόμων. Έχει συμμετάσχει σε συνέδρια στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Είναι υπότροφος του Ιδρύματος Fulbright.

Η **Σταματίνα Δημακοπούλου** είναι επίκουρη καθηγήτρια αμερικανικής λογοτεχνίας και πολιτισμού στο Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών. Οι δημοσιεύσεις της περιλαμβάνουν άρθρα για τον υπερρεαλισμό, τις πρωτοποριακές εκδόσεις την περίοδο του μοντερνισμού, αμερικανούς ποιητές και εικαστικούς, συλλογικούς τόμους και αφιερώματα. Είναι ιδρυτικό μέλος και συντάκτρια του περιοδικού *Synthesis: An Anglophone Journal of Comparative Literary Studies* <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/synthesis/index>.

Η **Γιούλη Θεοδοσιάδου** είναι αναπληρώτρια καθηγήτρια του Τομέα Αμερικανικής Λογοτεχνίας και Πολιτισμού στο Τμήμα Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Α.Π.Θ. Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα επικεντρώνονται στη μελέτη της λογοτεχνίας του Αμερικανικού Νότου, στις γυναικείες σπουδές και στο κίνημα πολιτικών δικαιωμάτων στις ΗΠΑ. Τα δοκίμιά της για τη Eudora Welty, την Carson McCullers, τη Flannery O' Connor, τη Harriet Jacobs, τον William Faulkner, τη Shay Youngblood, τον Anthony Grooms, κ.ά. έχουν δημοσιευθεί σε ελληνικά και διεθνή επιστημονικά περιοδικά και συλλογικούς τόμους. Έχει επιμεληθεί τον συλλογικό τόμο *Southern Ethnicities* (2008) και συν-επιμεληθεί τη συλλογή δοκιμίων *Histories and Myth-Histories: Made in the U.S.A.* (2000) και το τρίτο τεύχος του περιοδικού *Γράμμα/Gramma* με θέμα «Crossing Boundaries» (1995). Είναι μέλος της Ελληνικής Εταιρείας Αμερικανικών Σπουδών και επίσης μέλος του διοικητικού συμβουλίου του Southern Studies Forum.

Ο **Γιώργος Καλογεράς** είναι ομότιμος καθηγητής (2018) του Τμήματος Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Α.Π.Θ. με ειδικότητα στις Αμερικανικές Εθνοτικές και Μειονοτικές Σπουδές. Οι δημοσιεύσεις του περιλαμβάνουν στα Αγγλικά τις σχολιασμένες επανεκδόσεις των βιβλίων της Δήμητρας Βακά Brown *Haremlık: Some Pages from the Life of Turkish Women* (Gorgias Press, 2004), *The Unveiled Ladies of Stamboul* (Gorgias Press, 2005), το συλλογικό τόμο *Transcultural Localisms: Responding to Ethnicity in a Globalized World* (WinterVerlag, 2006· συνεπιμέλεια με Linda J. Manney), και στα ελληνικά *Εθνοτικές γεωγραφίες: κοινωνικο-πολιτισμικές ταυτίσεις μίας μετανάστευσης* (Κατάρτι, 2007). Η μελέτη

του για τον σεναριογράφο Albert Isaac Bezzerides “Working with and Against Conventions: The Hollywood Career of A. I. Bezzerides” κυκλοφόρησε στο *Journal of Modern Hellenism* (2016) και η μελέτη του “Revenge and the New Americans” (2017) στο ηλεκτρονικό περιοδικό *Ex-Centric Narratives: Journal of Anglophone Literature, Culture and the Media*. Τα πιο πρόσφατα βιβλία του είναι *Racial and Ethnic Identities in the Media* (Palgrave/MacMillan, 2016·συνεπιμέλεια με Jopi Nyman και Ελευθερία Αράπογλου) και *Ethnic Resonances in Performance, Literature and Identity* (Routledge, 2020·συνεπιμέλεια με Cathy C. Waegner). Είναι πρόεδρος της διεθνούς εταιρείας MESEA (The Society for the Multi-Ethnic Studies Europe and the Americas).

Ο **Μιχάλης Κοκκόνης** 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 σημειωτική 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 Χόλιγουντ* του Thomas Schatz. Υπήρξε Διευθυντής του Τομέα Μετάφρασης και Διαπολιτισμικών Σπουδών του Τμήματος Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας επί σειρά ετών και υπηρέτησε και σε άλλες διοικητικές θέσεις του Α.Π.Θ.

Ο **Νικόλαος Μαυρέλος** είναι καθηγητής Νεοελληνικής Φιλολογίας, στο Τμήμα Ελληνικής Φιλολογίας του Δημοκριτείου Πανεπιστημίου Θράκης από το 2005. Σπούδασε Νεοελληνική Φιλολογία (Πανεπιστήμιο Κρήτης) και υποστήριξε τη διδακτορική του διατριβή στο Πανεπιστήμιο Κύπρου (2001). Κατόπιν, δίδαξε στο Πανεπιστήμιο του Μπάρι της Ιταλίας (2003-2004). Τα ερευνητικά του ενδιαφέροντα εστιάζουν στη λογοτεχνία και κριτική (ύστερος 17<sup>ος</sup>-αρχές 20<sup>ου</sup> αι.), υπό το φως της θεωρίας των λογοτεχνικών ειδών, της πρώιμης νεωτερικότητας, της θεωρίας των ιδεών και της Συγκριτικής Γραμματολογίας. Είναι μέλος της Ελληνικής Εταιρείας Συγκριτικής Γραμματολογίας και της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών και διευθυντής του Εργαστηρίου Έρευνας για τη Νεοελληνική και Συγκριτική Φιλολογία στο Τμήμα του. Δημοσίευσε πολλές μελέτες σε επιστημονικά περιοδικά, μονογραφίες, ανθολογίες και πρακτικά συνεδρίων. Τελευταίες μονογραφίες: 1) *Η «επαρχία της ανυπάρκτου»: Είδη, διακείμενα, γλώσσα και νεοτερική ιδεολογία στην Αληθή Ιστορία («Ανώνυμος του 1789»)*, Σοκόλη 2016. 2) *Roidis' tangible images and Baudelaire's*

*paintings of modern life. Aspects of Modernity in Emmanouíl Roidis' works*, Lambert Academic Publishing 2018.

Η **Τατιανή Γ. Ραπατζίκου** είναι αναπληρώτρια καθηγήτρια Αμερικανικής Λογοτεχνίας και Πολιτισμού στο Τμήμα Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Α.Π.Θ. Απόφοιτος του Ε.Κ.Π.Α. (1993), συνέχισε τις σπουδές της στο Πανεπιστήμιο Lancaster (M.A., 1996), και ως υπότροφος του ΙΚΥ στο Πανεπιστήμιο East Anglia (Ph.D., 2001) της Μεγάλης Βρετανίας. Τα άρθρα και οι (συν)επιμέλειες της σε θεματικούς τόμους επιστημονικών περιοδικών και συλλογές δοκιμίων επικεντρώνονται στη σύγχρονη αμερικάνικη πεζογραφία και ποίηση (έντυπη και ψηφιακή), ενώ η μονογραφία της με τίτλο *Gothic Motifs in the Fiction of William Gibson* (2004) εστιάζει στο τεχνολογικό ανοίκειο και στο κυβερνο-γοτθικό. Πρόσφατα συνεπιμελήθηκε τον τόμο *Ethnicity and Gender Debates: Cross-Readings of the United States of America in the New Millennium* (Peter Lang 2020 με την Ludmila Martanovshi). Έχει λάβει υποτροφίες όπως, Arthur Miller Centre Award (2000), BAAS Short Term Travel Award (2000), Ίδρυμα Fulbright (2009, MIT, ΗΠΑ), και British Library Eccles Centre for American Studies Visiting Fellowship (2020). Είναι μέλος της ομάδας συντακτών του διαδικτυακού επιστημονικού περιοδικού *Ex-centric Narratives: Journal of Anglophone Literature, Culture and Media* (Προθήκη ΑΠΘ). Είναι διευθύντρια του Εργαστηρίου Ψηφιακών Ανθρωπιστικών Σπουδών «Ψηφίς» της Φιλοσοφικής Σχολής ΑΠΘ, αντιπρόεδρος της Ελληνικής Εταιρείας Αμερικανικών Σπουδών (HELAAS) και γραμματέας της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Αμερικανικών Σπουδών (EAAS).