

Φωτογραφικά ντοκουμέντα της δεκαετίας του '30: LET US NOW PRAISE FAMOUS MEN¹

**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

¹ Μια πρώιμη 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.² 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.

² 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».³ 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».⁴ Ο William Stott αποκάλεσε τη φόρμα τεκμηρίωσης (ντοκιμαντέρ) «ένα ριζοσπαστικά δημοκρατικό είδος»,⁵ ενώ ο Walker Evans περιέγραψε τη φωτογραφία ως «την πιο λόγια από τις γραφικές τέχνες».⁶ 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».⁷ 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

³ Kazin, σελ. 496.

⁴ Ό.π.

⁵ Stott, σελ. 49.

⁶ Trachtenberg, σελ. 241.

⁷ 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».⁸

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.⁹ 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».¹⁰ 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

⁸ Evans, σελ. 14.

⁹ Kidd.

¹⁰ Kidd, σελ. 134-135.

υποκείμενα παρατήρησης και πειθαρχίας».¹¹ 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.¹² 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.¹³ 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,¹⁴ 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.¹⁵

¹¹ Cosgrove, σελ. 331.

¹² 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.

¹³ 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.

¹⁴ Cosgrove, σελ. 332.

¹⁵ 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».¹⁶ 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».¹⁷ 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».¹⁸ Δύο σελίδες πιο κάτω προσθέτει ότι οι λέξεις «είναι αναπόφευκτα το πιο ανακριβές από όλα τα μέσα καταγραφής και επικοινωνίας».¹⁹ Ενώ λίγες σελίδες παρακάτω δηλώνει ότι ενδιαφέρεται περισσότερο για τη ζωή παρά για την τέχνη (υπογραμμίζοντας την εμμονή του με την ακρίβεια της περιγραφής).²⁰ 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».²¹ 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

¹⁶ Stott, σελ. 221.

¹⁷ Ο.π., σελ. 221.

¹⁸ Agee, σελ. 211.

¹⁹ Ο.π., σελ. 213.

²⁰ Ο.π., σελ. 218.

²¹ 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).²² 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.²³ 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».²⁴ 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».²⁵ 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».²⁶ Φοβάται δηλαδή, ότι ο συγγραφέας δεν μπορεί να αποφύγει την ερμηνεία και τη μυθοπλασία και, επομένως, είναι ένοχος γι' αυτό που αποκαλεί «χαριτωμένα

²² 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.

²³ Agee, σελ. 420.

²⁴ Ο.π., σελ. 221.

²⁵ Ο.π., σελ. 12.

²⁶ 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».²⁷ 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 καθηλώνει με την έντασή του.²⁸ 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».²⁹ 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 καθηλώνει στον χώρο και στον χρόνο,

²⁷ Agee, σελ. 33.

²⁸ Ο.π., σελ. 363.

²⁹ Ο.π., σελ. 125.

στερώντας μου την ελευθερία μου και κλέβοντας τον κόσμο μου».³⁰ 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.³¹

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.³²

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:

³⁰ Olin, σελ. 97.

³¹ Ο.π.

³² 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.³³

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.

³³ 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.