ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Ιωάννης Κ. Κουκουλάς

ΤΑ ΚΟΜΙΚΣ ΩΣ ΠΑΛΙΜΨΗΣΤΑ

ΜΙΜΗΣΗ, ΕΠΕΜΒΑΣΗ, ΠΑΡΑΛΛΑΓΗ ΚΑΙ ΠΑΡΩΔΙΑ ΣΤΗΝ ΕΝΑΤΗ ΤΕΧΝΗ

(Α' ΤΟΜΟΣ – ΚΕΙΜΕΝΟ)

Διδακτορική Διατριβή

ΑΘΗΝΑ 2019

Τριμελής Επιτροπή

Κωνσταντίνος Ιωαννίδης, Επίκουρος Καθηγητής Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών (επιβλέπων)

Μιχάλης Αρφαράς, Καθηγητής Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών

Φωτεινή Ζήκα, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών

Περίληψη

Τα Κόμικς ως Παλίμψηστα:
Μίμηση, Επέμβαση, Παραλλαγή και Παρωδία στην Ένατη Τέχνη

Τα κόμικς, ως μαζικά παραγόμενο πολιτιστικό προϊόν με πλατιά απεύθυνση στο κοινό από τα τέλη του δέκατου ένατου αιώνα μέχρι σήμερα, παρά τη σφοδρή πολεμική εναντίον τους από μία μερίδα συντηρητικών παιδαγωγών, κριτικών, δημοσιογράφων, διατήρησαν στενές σχέσεις με τις εικαστικές, οπτικές και αφηγηματικές τέχνες. Η παρούσα εργασία εξετάζει τους τρόπους χρήσης γνωστών και αναγνωρίσιμων εικόνων και κειμένων της Ιστορίας της Τέχνης από τους δημιουργούς κόμικς στο πλαίσιο της άτυπης εγκαθίδρυσης διακειμενικών και διαεικονικών εκλεκτικών συγγενειών ανάμεσα στα έργα τέχνης. Μέσω ποικίλων τροποποιητικών παρεμβάσεων και ιδιοποιητικών πρακτικών, τα κόμικς μπορούν να θεωρηθούν ως μεταφορικά παλίμψηστα που επιτρέπουν νέες αναγνώσεις των παλαιών έργων σε νέα συγκείμενα και υπό νέες οπτικές, είτε η πρόθεση των δημιουργών τους είναι η απότιση φόρου τιμής είτε η παρωδία με τις πολλαπλές εκφάνσεις της. Για την κριτική και ερμηνεία αυτών των προθέσεων εξετάζονται θέσεις και θεωρίες στοχαστών όπως ο Fredric Jameson και ο Jean Baudrillard που διάκεινται αρνητικά στο μεταμοντέρνο παστίς και τη μεταμυθοπλαστική παρωδία και άλλων όπως η Linda Hutcheon, η Margaret Rose και ο Giorgio Agamben που αντιμετωπίζουν τη διακειμενική και διαεικονική παρωδία με θετικό τρόπο εστιάζοντας το ενδιαφέρον τους στην αναπλαισίωση και στα νέα νοήματα. Για την κατανόηση της πρακτικής των σύγχρονων καλλιτεχνών κόμικς, την ανίχνευση της καταγωγικής αλυσίδας των έργων και την συνθετότητα των αναπτυσσόμενων σχέσεων μεταξύ τους αξιοποιούνται θεωρίες όπως αυτή του Gérard Genette περί παλίμψηστων και επιχειρείται μία περιοδολόγηση αναφορικά με την αλλαγή στάσης των δημιουργών κόμικς απέναντι στα εικαστικά και λογοτεχνικά έργα με βάση την εκάστοτε περί τέχνης περιρρέουσα ατμόσφαιρα. Προς τούτο εξετάζονται ως μελέτες περίπτωσης, κόμικς από τις αρχές του εικοστού αιώνα (*Krazy Kat* του George Herriman, *Gasoline Alley* του Frank King, *Little Nemo in Slumberland* του Winsor McCay) μέχρι το έργο του Harvey Kurtzman, τα underground κόμικς και σύγχρονα κόμικς όπως τα *Art Ops*, *Army @ Love*, *Deadpool Killustrated*, ο *Μικρός Lovecraft*, το έργο του Αρκά, του Henrik Lange, του Guido Crepax κ.ά., επιθετικών

γελοιογραφιών από την εποχή του The Armory Show μέχρι τις σύγχρονες πολιτικές γελοιογραφίες και ταινιών animation όπως το *Toy Story*, η σειρά *The Simpsons* κ.ά., σε σχέση με τον τρόπο που ιδιοποιούνται εμβληματικά έργα όπως η *Ολυμπία* και το *Πρόγευμα στη Χλόη* του Μανέ, η *Γκερνίκα* και *Οι Δεσποινίδες της Αβινιόν* του Πικάσο, η *Μόνα Λίζα* και ο *Βιτρουβιανός Άνθρωπος* του Ντα Βίντσι, η *Πιετά* και η *Δημιουργία του Αδάμ* του Μικελάντζελο, η *Κραυγή* του Μουνκ, η αρχαία κωμωδία και τραγωδία, ο *Δον Κιχώτης* του Θερβάντες, ο *Μόμπυ Ντικ* του Μέλβιλ, η *Μεταμόρφωση* του Κάφκα, η αρχαία ελληνική τραγωδία και κωμωδία, το έργο του Σαίξπηρ, του Έντγκαρ Άλαν Πόε, κ.ά.

Λέξεις κλειδιά: κόμικς, μίμηση, επέμβαση, παραλλαγή, παρωδία, παλίμψηστα, διασκευή, διακειμενικότητα, διαεικονικότητα, ένατη τέχνη

Abstract

Comics as Palimpsests:
Imitation, Intervention, Variation and Parody in the 9th Art

A mass produced cultural product with a wide public appeal since the late nineteenth century, comics have nevertheless faced harsh criticism from some conservative educators, critics and journalists. Yet despite the fierce polemic against them, they have maintained close ties with the visual and narrative arts. This paper examines how the creators of comics used known and recognisable images and texts drawn from the history of art as an atypical way to establish eclectic intertextual and interpictorial links between works of art. Through a variety of modifications and borrowed ideas, comics emerge as metaphorical palimpsests that allow old works of art to be interpreted in new ways, in new contexts and under new perspectives, whether their creators intended them as a homage or asaparody, in the multiple expressions that that can take. In order to critique and interpret these intentions, I have examined the views and theories of thinkers such as Fredric Jameson and Jean Baudrillard, who frowned upon the postmodern pastiche and metafictional parody, and others like Linda Hutcheon, Margaret Rose and Giorgio Agamben, who view intertextual and interpictorial parody favourably, focusing their interest on recontextualisation and new meanings. Theories such as Gérard Genette's ideas on palimpsests have been used to gain an understanding of modern comic artists' practices and trace the provenance of different works and the complexity of the growing relationship between them. Furthermore, a periodisation has been attempted based on creators' changing stances on fine art and literary works in line with the prevailing attitudes on art at certain periods in time. To this end, I have examined case studies, comics from the early twentieth century (George Herriman's *Krazy Kat*, Frank King's *Gasoline Alley*, Winsor McCay's *Little Nemo in Slumberland*) to Harvey Kurtzman's work, underground comics and modern-day comics such as *Art Ops*, *Army @ Love*, *Deadpool Killustrated* and *Young Lovecraft*, the work of artists such as Arkas, Henrik Lange and Guido Crepax, censorious cartoons from The Armory Show era to today's political cartoons,as well as animated films such as *Toy Story* and *The Simpsons* series. The purpose of these analyses have been to examine the manner in which

comic artists have taken emblematic works such as Manet's *Olympia* and *Luncheon on the Grass*, Picasso's *Guernica* and *Young Ladies of Avignon*, Da Vinci's *Mona Lisa* and *Vitruvian Man*, Michelangelo's *Pietà* and *Creation of Adam*, Munch's *Scream*, Cervantes' *Don Quixote*, Melville's *Moby Dick*, Kafka's *Metamorphosis*, ancient comedy and tragedy, and the works of Shakespeare and Edgar Allan Poe and made them their own.

Key words: comics, imitation, intervention, variation, parody, palimpsests, adaptation, intertextuality, interpictoriality, ninth art

Copyright © Ιωάννης Κουκουλάς

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αναδημοσίευση, μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της παρούσας διατριβής χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη άδεια του συγγραφέα. Κατ' εξαίρεση, επιτρέπεται η μεμονωμένη αντιγραφή τμημάτων του περιεχομένου για εκπαιδευτικό σκοπό, χωρίς πρόθεση εμπορικής ή άλλης εκμετάλλευσης, και πάντα υπό την προϋπόθεση της αναγραφής της πηγής προέλευσής του, χωρίς αυτό να σημαίνει καθ' οποιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας.

Η έγκριση της διατριβής από την Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών δεν υποδηλώνει απαραιτήτως και αποδοχή των απόψεων του συγγραφέα

Περίληψη

Τα Κόμικς ως Παλίμψηστα:
Μίμηση, Επέμβαση, Παραλλαγή και Παρωδία στην Ένατη Τέχνη

Τα κόμικς, ως μαζικά παραγόμενο πολιτιστικό προϊόν με πλατιά απεύθυνση στο κοινό από τα τέλη του δέκατου ένατου αιώνα μέχρι σήμερα, παρά τη σφοδρή πολεμική εναντίον τους από μία μερίδα συντηρητικών παιδαγωγών, κριτικών, δημοσιογράφων, διατήρησαν στενές σχέσεις με τις εικαστικές, οπτικές και αφηγηματικές τέχνες. Η παρούσα εργασία εξετάζει τους τρόπους χρήσης γνωστών και αναγνωρίσιμων εικόνων και κειμένων της Ιστορίας της Τέχνης από τους δημιουργούς κόμικς στο πλαίσιο της άτυπης εγκαθίδρυσης διακειμενικών και διαεικονικών εκλεκτικών συγγενειών ανάμεσα στα έργα τέχνης. Μέσω ποικίλων τροποποιητικών παρεμβάσεων και ιδιοποιητικών πρακτικών, τα κόμικς μπορούν να θεωρηθούν ως μεταφορικά παλίμψηστα που επιτρέπουν νέες αναγνώσεις των παλαιών έργων σε νέα συγκείμενα και υπό νέες οπτικές, είτε η πρόθεση των δημιουργών τους είναι η απότιση φόρου τιμής είτε η παρωδία με τις πολλαπλές εκφάνσεις της. Για την κριτική και ερμηνεία αυτών των προθέσεων εξετάζονται θέσεις και θεωρίες στοχαστών όπως ο Fredric Jameson και ο Jean Baudrillard που διάκεινται αρνητικά στο μεταμοντέρνο παστίς και τη μεταμυθοπλαστική παρωδία και άλλων όπως η Linda Hutcheon, η Margaret Rose και ο Giorgio Agamben που αντιμετωπίζουν τη διακειμενική και διαεικονική παρωδία με θετικό τρόπο εστιάζοντας το ενδιαφέρον τους στην αναπλαισίωση και στα νέα νοήματα. Για την κατανόηση της πρακτικής των σύγχρονων καλλιτεχνών κόμικς, την ανίχνευση της καταγωγικής αλυσίδας των έργων και την συνθετότητα των αναπτυσσόμενων σχέσεων μεταξύ τους αξιοποιούνται θεωρίες όπως αυτή του Gérard Genette περί παλίμψηστων και επιχειρείται μία περιοδολόγηση αναφορικά με την αλλαγή στάσης των δημιουργών κόμικς απέναντι στα εικαστικά και λογοτεχνικά έργα με βάση την εκάστοτε περί τέχνης περιρρέουσα ατμόσφαιρα. Προς τούτο εξετάζονται ως μελέτες περίπτωσης, κόμικς από τις αρχές του εικοστού αιώνα (*Krazy Kat* του George Herriman, *Gasoline Alley* του Frank King, *Little Nemo in Slumberland* του Winsor McCay) μέχρι το έργο του Harvey Kurtzman, τα underground κόμικς και σύγχρονα κόμικς όπως τα *Art Ops*, *Army @ Love*, *Deadpool Killustrated*, ο *Μικρός Lovecraft*, το έργο του Αρκά, του Henrik Lange, του Guido Crepax κ.ά., επιθετικών

γελοιογραφιών από την εποχή του The Armory Show μέχρι τις σύγχρονες πολιτικές γελοιογραφίες και ταινιών animation όπως το *Toy Story*, η σειρά *The Simpsons* κ.ά., σε σχέση με τον τρόπο που ιδιοποιούνται εμβληματικά έργα όπως η *Ολυμπία* και το *Πρόγευμα στη Χλόη* του Μανέ, η *Γκερνίκα* και *Οι Δεσποινίδες της Αβινιόν* του Πικάσο, η *Μόνα Λίζα* και ο *Βιτρουβιανός Άνθρωπος* του Ντα Βίντσι, η *Πιετά* και η *Δημιουργία του Αδάμ* του Μικελάντζελο, η *Κραυγή* του Μουνκ, η αρχαία κωμωδία και τραγωδία, ο *Δον Κιχώτης* του Θερβάντες, ο *Μόμπυ Ντικ* του Μέλβιλ, η *Μεταμόρφωση* του Κάφκα, η αρχαία ελληνική τραγωδία και κωμωδία, το έργο του Σαίξπηρ, του Έντγκαρ Άλαν Πόε, κ.ά.

Λέξεις κλειδιά: κόμικς, μίμηση, επέμβαση, παραλλαγή, παρωδία, παλίμψηστα, διασκευή, διακειμενικότητα, διαεικονικότητα, ένατη τέχνη

Abstract

Comics as Palimpsests:
Imitation, Intervention, Variation and Parody in the 9th Art

A mass produced cultural product with a wide public appeal since the late nineteenth century, comics have nevertheless faced harsh criticism from some conservative educators, critics and journalists. Yet despite the fierce polemic against them, they have maintained close ties with the visual and narrative arts. This paper examines how the creators of comics used known and recognisable images and texts drawn from the history of art as an atypical way to establish eclectic intertextual and interpictorial links between works of art. Through a variety of modifications and borrowed ideas, comics emerge as metaphorical palimpsests that allow old works of art to be interpreted in new ways, in new contexts and under new perspectives, whether their creators intended them as a homage or asaparody, in the multiple expressions that that can take. In order to critique and interpret these intentions, I have examined the views and theories of thinkers such as Fredric Jameson and Jean Baudrillard, who frowned upon the postmodern pastiche and metafictional parody, and others like Linda Hutcheon, Margaret Rose and Giorgio Agamben, who view intertextual and interpictorial parody favourably, focusing their interest on recontextualisation and new meanings. Theories such as Gérard Genette's ideas on palimpsests have been used to gain an understanding of modern comic artists' practices and trace the provenance of different works and the complexity of the growing relationship between them. Furthermore, a periodisation has been attempted based on creators' changing stances on fine art and literary works in line with the prevailing attitudes on art at certain periods in time. To this end, I have examined case studies, comics from the early twentieth century (George Herriman's *Krazy Kat*, Frank King's *Gasoline Alley*, Winsor McCay's *Little Nemo in Slumberland*) to Harvey Kurtzman's work, underground comics and modern-day comics such as *Art Ops*, *Army @ Love*, *Deadpool Killustrated* and *Young Lovecraft*, the work of artists such as Arkas, Henrik Lange and Guido Crepax, censorious cartoons from The Armory Show era to today's political cartoons,as well as animated films such as *Toy Story* and *The Simpsons* series. The purpose of these analyses have been to examine the manner in which

comic artists have taken emblematic works such as Manet's *Olympia* and *Luncheon on the Grass*, Picasso's *Guernica* and *Young Ladies of Avignon*, Da Vinci's *Mona Lisa* and *Vitruvian Man*, Michelangelo's *Pietà* and *Creation of Adam*, Munch's *Scream*, Cervantes' *Don Quixote*, Melville's *Moby Dick*, Kafka's *Metamorphosis*, ancient comedy and tragedy, and the works of Shakespeare and Edgar Allan Poe and made them their own.

Key words: comics, imitation, intervention, variation, parody, palimpsests, adaptation, intertextuality, interpictoriality, ninth art

Στον Κοσμά

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ 1

ΕΙΣΑΓΩΓΗ 5

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΟΡΙΖΟΝΤΑΣ (ΚΑΙ ΟΧΙ ΑΦΟΡΙΖΟΝΤΑΣ) ΤΑ ΚΟΜΙΚΣ 17

1.1 Περί ορολογίας και ιστορικής αδικίας 18

1.2 Απόπειρες άρσης της αδικίας 23

1.3 Τι δεν είναι τα κόμικς 25

1.4 Σύγχρονοι ορισμοί για τα κόμικς 28

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΓΙΑΤΙ ΟΜΩΣ ΜΕΛΕΤΟΥΜΕ ΤΑ ΚΟΜΙΚΣ; 39

2.1 Η πολλαπλασιαστική δύναμη των κόμικς 40

2.2 Μια κυριολεκτική αναπλαισίωση 42

2.3 Νέες θεωρήσεις – άπειρες δυνατότητες 45

2.4 Ένα σύντομο ιστορικό των κόμικς 49

2.5 Η «έναρξη» ως φωτογραφική αναπαράσταση 52

2.6 Η συνέχεια ως παρωδία σωτηρίας 55

2.7 Και η λογοκρισία ως παρωδία 60

2.8 Το underground κίνημα αμφισβήτησης 61

2.9 Σύγχρονες διεθνείς τάσεις 63

2.10 Τι να κάνουμε; 65

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: ΔΙΑΚΕΙΜΕΝΙΚΟΙ ΚΑΙ ΔΙΑΕΙΚΟΝΙΚΟΙ ΚΟΣΜΟΙ ΤΩΝ ΚΟΜΙΚΣ 67

3.1 Εισαγωγικά 68

3.2 Η διαεικονικότητα ως απότοκη της διακειμενικότητας 69

3.3 Διακειμενική και διαεικονική παρωδία 72

3.3.1 Η αγωνία (του εντοπισμού) της επίδρασης 72

3.3.2 Ένα παρεξηγημένο «παρά» 73

3.4 Ένα σύντομο γλωσσάρι 77

3.5 Ειρωνεία και παρωδία 80

3.6 Οι πολλαπλές όψεις της διακειμενικότητας 82

3.7 Η πρόθεση πίσω από την διακειμενική παρωδία 87
3.7.1 Το δομικό πλεονέκτημα των ασυνεχειών 87
3.7.2 Η μεταμοντέρνα θετική προαίρεση προς το «παλαιό» 88

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: Η ΤΕΧΝΗ (ΤΩΝ ΚΟΜΙΚΣ) ΩΣ ΠΑΡΑΜΟΡΦΩΤΙΚΟΣ ΚΑΘΡΕΦΤΗΣ 93

4.1 Αντανακλάσεις εικόνων σε παραμορφωτικούς καθρέφτες 94
4.2 Πόσοι πίνακες χωρούν σε έναν πίνακα; 98
4.3 Το έργο τέχνης την εποχή της προσβασιμότητάς του 100
4.4 Ο Ρόυ Λιχτενστάιν και η «ιδιοποίηση» των κόμικς 102
4.5 Αυτοαναφορικότητα ή ανανέωση; 116
4.6 Ιδιοποίηση ή/και λογοκλοπή 119
4.7 Δεοντολογία και προβλήματα διαχείρισης 124
4.8 Τα παλίμψηστα ως ανακυκλωμένα υλικά 128
4.8.1 Συνθετικά και από-συνθετικά παλίμψηστα 128
4.8.2 «Προφητικές» διακηρύξεις για παλίμψηστους κόσμους 131
4.8.3 Αλυσιδωτά παλίμψηστα στο διάστημα 133
4.9 Το παλίμψηστο ως επανεγγραφή 135
4.10 Το παλίμψηστο ως διαγραφή (πάντα όμως κάτι μένει) 140
4.11 Τα κόμικς ως παλίμψηστα 142
4.12 Ποια κόμικς ως παλίμψηστα; 143

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: ΔΙΑΕΙΚΟΝΙΚΗ ΠΑΡΩΔΙΑ ΚΑΙ ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΣ 147

5.1 Εισαγωγικά 148
5.2 Η ανοίκεια μορφή ως αφορμή σκανδαλισμού… 148
5.3 …και ο σκανδαλισμός ως αφορμή παρωδίας 150
5.4 Η παρωδία ως πηγή παρωδίας 153
5.5 Η παρωδία ως αντανακλαστικό του σοκ 157
5.5.1 Το *The Armory Show* και η αντίδραση της γελοιογραφίας 157
5.5.2 Γελοιογράφοι εναντίον Ντισάν 159
5.5.3 Η γελοιογραφική «εξημέρωση» του μοντέρνου 164
5.6 Η αποδοχή ως εξαίρεση 165
5.6.1 Τιμώντας τη μοντέρνα ζωγραφική με κόμικς 165
5.6.2 Τα «μοντέρνα» κόμικς του Lyonel Feininger 168
5.6.3 Τα πολλαπλά αντίγραφα της «μητέρας» του Γουίστλερ 169

5.7 Ο George Herriman και οι σύγχρονές του εικαστικές τέχνες ... 175
5.7.1 Από τον Κουρμπέ στον Μόντριαν ... 175
5.7.2 Μαύρες γάτες – Μαύρα Τετράγωνα ... 178
5.7.3 Και σκυλιά που γαβγίζουν στο φεγγάρι ... 180
5.7.4 Τα κόμικς του Herriman ως παλίμψηστα ... 185
5.8 Ο (αντι;) μοντερνισμός του Frank King ... 186
5.9 Ενσωματώνοντας τεχνοτροπίες – Ο Winsor McCay και ο Little Nemo ... 188
5.10 Από την σάτιρα στην αποδοχή κι από εκεί …στον πόλεμο ... 190

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6: ΜΕΤΑ ΤΟ ΜΟΝΤΕΡΝΟ – ΠΡΙΝ ΤΟ ΜΕΤΑΜΟΝΤΕΡΝΟ ..195
6.1 Εισαγωγικά ... 196
6.2 Ένα περιοδικό παρωδία ... 197
6.2.1 Τα αντιπολεμικά κόμικς του Harvey Kurtzman ... 197
6.2.2 Οι πειραματικοί αυτοσχεδιασμοί στο *Hey, Look!* ... 198
6.2.3 Από τη γενική στην ειδική παρωδία ... 199
6.2.4 Η επέκταση της παρωδίας από το *MAD* ... 201
6.2.5 Κινηματογραφικές και διαφημιστικές παρωδίες ... 202
6.2.6 Η παρωδία έργων τέχνης και άλλων κόμικς ... 204
6.2.7 Παρωδία δεύτερου βαθμού ... 208
6.2.8 Η αυτοαναφορική και αυτοσαρκαστική παρωδία ... 208
6.2.9 Η μετάβαση από comic book σε περιοδικό ... 211
6.2.10 Το τέλος του Kurtzman στο *MAD* και οι απομιμήσεις ... 214
6.3 Το Underground ως παρωδία ... 217
6.3.1 Μια πολιτική υπερηρωική παρωδία ... 217
6.3.2 Ο Disney στο στόχαστρο της παρωδίας ... 218
6.3.3 Οι παρωδίες έργων τέχνης ως φόρος τιμής ... 220
6.3.4 Μεταγενέστερες παρωδίες στο underground κλίμα ... 223

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7: Η ΔΙΑΕΙΚΟΝΙΚΟΤΗΤΑ ΤΩΝ ΣΥΓΧΡΟΝΩΝ ΚΟΜΙΚΣ 231
7.1 Εισαγωγικά ... 232
7.2 Είναι κωμική η διαεικονικότητα; ... 234
7.2.1 Πολλαπλές όψεις της διαεικονικότητας ... 234
7.2.2 Θετική και αρνητική παρωδία ... 236
7.2.3 Μεταμοντέρνος εκλεκτικισμός ... 237
7.2.4 Υβριδικότητα και δημοκρατικός διάλογος ... 238

7.2.5 Θετική ειρωνεία -Σοβαρή παρωδία 238
7.2.6 Μεταμυθοπλασία και παρωδία 240
7.2.7 Μια αυξημένη ευαισθησία για την παρωδία 241
7.2.8 Η κριτική της μεταμυθοπλασίας ως storytelling 243
7.3 Οι παρωδίες ως ιστορίες παιχνιδιών 245
7.3.1 Ένα κυριολεκτικό *Toy Story* 245
7.3.2 Ο συμβολικός θάνατος του αθώου παιχνιδιού 246
7.3.3 Ένα διαεικονικό κομμένο χέρι 248
7.4 Σειραϊκή επανάληψη και παρωδία 251
7.4.1 Η μεταμοντέρνα πολλαπλότητα του *Matrix* 251
7.4.2 Οι κόμικς προπάτορες της σειραϊκότητας 254
7.5 Πρωθύστερες (και προφητικές;) παρωδίες 255
7.5.1 Πρώτα ως φάρσα και μετά ως τραγωδία; 255
7.5.2 Συνδυάζοντας τις πηγές ή τον Φρανκενστάιν με τον Σαίξπηρ 258
7.6 Υπάρχει «σωστό» και «λάθος» στη μετα-χρήση μιας εικόνας; 258
7.6.1 Το όνομα ορίζει την εικόνα 258
7.6.2 Εσκεμμένες αμφισημίες – Απολαυστικοί αναχρονισμοί 260
7.6.3 Ένα σαιξπηρικό κρανίο για όλες τις δουλειές 261
7.6.4 Η αυτονόμηση της μετα-παρωδίας 266
7.7 Είναι κωμωδία η παρωδία του τρόμου; 267
7.7.1 Το *Κοράκι* και η *Λενόρ* εις σάρκαν μίαν 267
7.7.2 Τα περικειμενικά στοιχεία μιας παρωδίας 269
7.7.3 Παραπέμποντας στο πρωτότυπο για εκπαιδευτικούς λόγους 271
7.7.4 Προσαρμογή, διασκευή ή απόδοση; 273
7.7.5 Αλυσιδωτές παρωδίες 275
7.8 Μια *Κραυγή* παρωδίας ή μια παρωδία *Κραυγής* 276
7.8.1 Υπερβολή και γκροτέσκο 276
7.8.2 Μια πολιτική *Κραυγή* αγωνίας 279
7.8.3 Προσεγγίζοντας την κυριολεξία – Παρωδώντας τον (εθνικό) μύθο 281
7.8.4 Πόσο ελεύθερη είναι η απόδοση ευσήμων μέσω τροποποιήσεων; 283
7.8.5 Παραμορφωμένες και πραγματικές Κραυγές 284
7.9 Μαζικές παρωδίες στη μαζική κουλτούρα 290
7.9.1 Η πολιτισμική ανακύκλωση (δεν είναι κενή περιεχομένου) 290
7.9.2 Η διαχρονική *Λουκρητία* παρωδεί 293
7.9.3 Από τα παιδικά βιβλία ως τον Ντόναλντ Τραμπ και τα ζόμπι 296
7.10 Προς μια αμηχανία της κριτικής 300

7.10.1 Η πρόθεση μετράει; ... 300
7.10.2 Έλληνες εικαστικοί τροποποιούν (παρωδούν άραγε;) έργα τέχνης ... 302
7.11 Οι παρωδίες έργων συνθέτουν (;) κλασική λογοτεχνία ... 305
7.11.1 Η *Πάπισσα Ιωάννα* ως άθροισμα παρωδιών ... 305
7.11.2 Πολιτική κριτική και κολλάζ παρωδιών ... 308
7.12 Παρωδώντας σε δεύτερο βαθμό τον πουριτανισμό ... 310
7.12.1 Τρόμος και παράνοια στον αμερικανικό μεσοπόλεμο ... 310
7.12.2 Παρωδώντας τον πουριτανισμό με χιούμορ ... 312
7.13 Μια αναγνωρίσιμη εικόνα ως υπόμνηση ... 314
7.13.1 Η πύλη του Άουσβιτς θα είναι πάντα ίδια ... 314
7.13.2 Η χρήση του Άουσβιτς ως σχετικοποίηση του Ολοκαυτώματος ... 318
7.13.3 Ανιστόρητοι παραλληλισμοί και ανέξοδες γενικεύσεις ... 321
7.13.4 Φουντώνοντας (και παρωδώντας) τον πατριωτισμό με μια σημαία ... 322
7.14 Στον ωκεανό των εικόνων ... 325
7.14.1 Το διαχρονικό *Nighthawks* και οι ποικίλοι θαμώνες του ... 325
7.14.2 Παρωδώντας την (φωτογραφημένη) φρίκη του πολέμου ... 327
7.14.3 Ιστορική μαρτυρία, ρεπορτάζ και παρωδία ... 329
7.15 Συμπληρωματικές παρωδίες και όχι αυτοσκοπός ... 333
7.15.1 Συλλογικές παρωδίες και μετα-χρήσεις ... 333
7.15.2 Πόσο μπορεί να τροποποιηθεί το *Μαύρο Τετράγωνο*; ... 336
7.15.3 Οι επαναληπτικές παρωδίες του Mutts για «αγαθό» σκοπό ... 337
7.15.4 Οι παρωδίες στον *Αστερίξ* ... 339
7.15.5 Οι πολλαπλές παρωδίες του *Liberty Meadows* ... 343
7.15.6 Ο κινηματογράφος ως πρώτη ύλη ... 344
7.15.7 Η *Abbey Road* των Beatles και οι ατέλειωτοι διαβάτες της ... 349
7.15.8 Η *Έβδομη Σφραγίδα* στην ένατη τέχνη ... 352
7.15.9 Παράλογα κολλάζ, λογικά συμπεράσματα ... 354
7.15.10 Η παρωδία μιας διαφήμισης ... 355
7.16 Αποσπασματικές αποπλαισιώσεις, ευφυείς επανοικειοποιήσεις ... 356
7.16.1 Ένας μεταμοντέρνος *Βιτρουβιανός Άνθρωπος* ... 356
7.16.2 Η τροποποιημένη *Γκερνίκα* και τα αντιπολεμικά μηνύματα ... 358
7.16.3 Χιούμορ από τον *Αδάμ*, την *Πιετά*, το *Φιλί*, τον *Σκεπτόμενο* ... 363
7.17 Μια απαραίτητη «επανόρθωση»: ο Τουλούζ Λοτρέκ του Smudja ... 367

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 8: Η ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ 369

8.1 Εισαγωγικά 370

8.2 Η διακειμενικότητα της Julia Kristeva 371

8.3 Μέθοδοι της προσαρμογής 372

8.4 Η παιδαγωγική διάσταση της προσαρμογής λογοτεχνικών έργων 375

8. 5 Η αφηγηματολογική προσέγγιση 377

8.6 Προσαρμογές της αρχαίας και νεότερης ελληνικής γραμματείας 379

8.6.1 Οι *Κωμωδίες του Αριστοφάνη* σε κόμικς 379

8.6.2 Η *Πάπισσα Ιωάννα* ως μετα-παρωδία 382

8.6.3 Δυνατότητες και αδυναμίες προσαρμογής της αρχαιότητας 385

8.7 Η ταξινομική δυσκολία των προσαρμογών - διασκευών 387

8.8 *Κλασικά* (και συντηρητικά) *Εικονογραφημένα*: αγωνία για πιστότητα 388

8.9 Αναζητώντας τη Γενεαλογία 390

8.10 Βαθμοί ελευθερίας και προσωπικές ερμηνείες 394

8.10.1 Ένας επίκαιρος *Ερωτόκριτος* 394

8.10.2 Οι Δον Κιχώτες του Δυτικού Κανόνα 397

8.10.3 Και οι υπόλοιποι Δον Κιχώτες 398

8.10.4 Υπάρχουν πανομοιότυπα έργα τέχνης; 400

8.10.5 Ο *Δον Κιχώτης* του Rob Davis 400

8.11 Δονκιχωτικές ονοματοποιίες και σχεδιαστικές πρωτοβουλίες 402

8.12 Η κόλαση ως (το ύψιστο) παρωδιακό στοιχείο 407

8.12.1 Το διαρκές παρωδιακό λίμπο κατά τον Αγκάμπεν 407

8.12.2 Ο *Φάουστ* ως Ιατρικό σίριαλ 410

8.12.3 Η Κόλαση του Δάντη ως παρωδία 413

8.13 Ονειρικοί παλίμψηστοι κόσμοι 414

8.13.1 Η Slumberland μετά την Wonderland 414

8.13.2 Πίσω από τον Σπασμένο Καθρέφτη ενός σπασμένου καθρέφτη 417

8.13.3 Οι Αλίκες στις χώρες των θαυμάτων 418

8.14 Ένας *Μικρός Πρίγκιπας* για μια μεγάλη αφήγηση 421

8.14.1 Εικονοποιώντας και τις υπόλοιπες σκηνές του *Μικρού Πρίγκιπα* 421

8.14.2 Ένας (ακόμη) *Μικρός Πρίγκιπας* ανάμεσα στις σκιές 423

8.15 Προσαρμογή μαρτυριών και ημερολογίων 424

8.15.1 Τα «πολλά» *Ημερολόγια της Άννα Φρανκ* 424

8.15.2 Μετά το *Maus*, το τεκμηριωτικό *Metamaus* 426

8.15.3 Εικονοποιώντας (διαφορετικά) μια μαρτυρία 429

8.16 Μεταμορφώσεις της προσαρμογής, προσαρμογή της *Μεταμόρφωσης* 431
8.16.1 Με τι έμοιαζε τελικά ο Γκρέγκορ Σάμσα; 431
8.16.2 Παρωδίες της *Μεταμόρφωσης* 436
8.16.3 Μίξη παρωδιών πάνω στο κορμί μιας κατσαρίδας 437
8.17 Ανοίκεια περιβάλλοντα, οικείες ιδιοποιήσεις 440
8.17.1 Οι παρωδίες λογοτεχνίας του Robert Sikoryak 440
8.17.2 Μικρές προσθήκες, μεγάλες προσδοκίες 447
8.18 Αναπαράγοντας τον ερωτισμό της λογοτεχνίας με εικόνες 449
8.18.1 Η *Βαλεντίνα* στο έργο του Μπατάιγ 449
8.18.2 Εισβάλλοντας (γυμνή) σε άλλα έργα τέχνης 451
8.18.3 Υπάρχουν όρια στην εικονοποίηση του Απολιναίρ; 453
8.19 Πώς συγκλίνει το σχέδιο με την υπόθεση; 455
8.19.1 Η «καθαρή γραμμή» για τον Προυστ… 455
8.19.2 …και η «βρώμικη» γραμμή για τον Μπάροους και τον Μπουκόφσκι 457
8.20 Μια λέξη μόνο φτάνει 458
8.20.1 Ένας τρελός απαγγέλλει Μπωντλέρ 458
8.20.2 Οι συναντήσεις του *Κόρτο Μαλτέζε* 461
8.21 Προάγοντας ή υπηρετώντας το μύθο; 461
8.21.1 Η *Παναγιά η Χελιδονού* σε εικόνες 461
8.21.2 Δράκουλες τρομακτικοί και αστείοι 462
8.21.3 Έχει πρόσωπο ο Κθούλου; 464
8.22 Η συνομολόγηση μιας έλλειψης 467
8.22.1 Ο πανταχού παρών Κάπτεν Αχάμπ και το πάντα απών πόδι του 467
8.22.2 Βγάζοντας γέλιο από τον *Μόμπυ Ντικ* 471
8.22.3 Πόση σημασία έχει ένα κομμένο πόδι; 476
8.23 Προσαρμόζοντας το ίδιο σου το έργο 478
8.24 Ελληνική λογοτεχνία και προσαρμογή 480
8.24.1 *Κλασικά Εικονογραφημένα* ελληνικού ενδιαφέροντος 480
8.24.2 Η πολιτική διάσταση των *Μυστικών του Βάλτου* 483
8.24.3 Αναψηλαφώντας τα σκοτεινά μετεμφυλιακά χρόνια 486
8.24.4 Μια κερένια κούκλα αποκτά μορφή 489
8.24.5 Πολλοί δημιουργοί για ένα έργο – Οι *Γλάροι* του Βενέζη 490
8.24.6 Η προσαρμογή που αφαιρεί λέξεις αλλά προσθέτει εικόνες 491
8.25 Η αγωνία για το παρελθόν και η διαρκής επιστροφή 493

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ 499

ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....507

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ 509

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Το 1990 αγόρασα για πρώτη φορά το περιοδικό *Previews*, μια μηνιαία έκδοση που περιλαμβάνει και παρουσιάζει όλα τα κόμικς που κυκλοφορούν δυο μήνες αργότερα στις ΗΠΑ. Για κάθε ένα από αυτά, δημοσιεύεται το εξώφυλλό του και, συχνά, κάποιες χαρακτηριστικές εικόνες από το περιεχόμενο. Από τότε απέκτησα τη συνήθεια που αργότερα έγινε εμμονή να καταγράφω τις εικόνες που παρέπεμπαν σε κάποιο γνωστό έργο τέχνης, εικαστικό, κινηματογραφικό, λογοτεχνικό κ.λπ. Με το πέρασμα των ετών, τα τμήματα αυτής της άτυπης συλλογής από εικόνες άρχισαν να ταξινομούνται και να ομαδοποιούνται. Η εμμονή είχε πια γίνει ανάγκη. Ανάγκη κατανόησης αλλά και απόλαυσης του πλούτου των εικόνων που διαρκώς επέστρεφαν με μικρές ή μεγαλύτερες επεμβάσεις, με διάθεση παρωδίας ή απότισης φόρου τιμής, με πολιτικό ή ψυχαγωγικό σκοπό. Και οι εικόνες πολλαπλασιάζονταν όσο οι δεξαμενές άντλησής τους αυξάνονταν. Το 2004 είχα την ευκαιρία να ξεκινήσω τη συνεργασία μου με το περιοδικό «9» της Ελευθεροτυπίας όπου ο διευθυντής του, ο αείμνηστος Άγγελος Μαστοράκης, αποδέχθηκε την πρόταση μου και μου εμπιστεύθηκε τη στήλη «ComiX Files». Ξεκίνησα τότε, με πιο συστηματικό τρόπο, να παρουσιάζω τις εικόνες που όχι ως ready-mades αλλά ως ανακυκλωμένα και μεταποιημένα υλικά αποκτούσαν αυταξία και διεκδικούσαν αφενός την ένταξή τους σε μια γενεαλογία χωρίς αρχή και τέλος και, αφετέρου, την αποδοχή τους ως νέα έργα που δε μιμούνται και δεν αντιγράφουν αλλά εμπνέονται από το πριν και με τη σειρά τους εμπνέουν και επηρεάζουν το μετά.

Η επαγγελματική μου ενασχόληση όλα αυτά τα χρόνια με τα κόμικς και τις εικαστικές τέχνες, ως αρθρογράφος, δημοσιογράφος, επιμελητής εκθέσεων και εκδόσεων κ.λπ. και η συνεργασία μου με περιοδικά, εφημερίδες και εκδοτικούς οίκους αλλά, πάνω απ’ όλα, με σπουδαίους ανθρώπους των τεχνών, με κρατούσε πάντα σε εγρήγορση, πάντα σε επαφή με το θησαυρό των εικόνων που ξεπηδούσαν δηλώνοντας τη σχέση τους με το παρελθόν αλλά διαρρηγνύοντάς την ταυτόχρονα, αρνούμενες να γίνουν πιστά αντίγραφα. Οι σπουδές μου στο Τμήμα Θεωρίας και Ιστορίας της Τέχνης της ΑΣΚΤ μου επέτρεψαν να αποκτήσω μια πληρέστερη γνώση της Ιστορίας της Τέχνης, να έχω πρόσβαση σε ακόμη περισσότερες πηγές και να διαμορφώσω με τη βοήθεια των καθηγητών μου και των συμφοιτητών μου τη δική

μου άποψη για τις εικόνες ως διακειμενικά και διαεικονικά έργα που χρήζουν μελέτης.

Η παρούσα διατριβή ήρθε ως φυσικό επακόλουθο. Αναφέρεται σε αυτά ακριβώς τα έργα των κόμικς που συνομιλούν με το παρελθόν τους, με τα κείμενα και τις εικόνες που προηγήθηκαν, με όρους ισοτιμίας, χωρίς αξιολογικές διακρίσεις και φοβικούς αποκλεισμούς, χωρίς προκαταλήψεις στη βάση τεχνικών ή εξωτερικών χαρακτηριστικών. Στα έργα που δεν απορρίπτουν τα προϋπάρχοντα αλλά τα θεωρούν προϋποθέσεις της δικής τους ύπαρξης, πρώτες ύλες για κάτι νέο που αναπλαισιώνει το παλιό, το ιδιοποιείται, το τροποποιεί, το προσαρμόζει, το διασκευάζει, το παρωδεί, το τιμά, εντέλει το επανανοηματοδοτεί και νοηματοδοτείται και το ίδιο σε μια νέα κατάσταση, σε μια άλλη εποχή. Από αυτή τη γενικευμένη πρακτική στο πλαίσιο της μεταμοντέρνας συνθήκης, η σύγχρονη τέχνη έχει μόνο να κερδίσει καθώς βρίσκεται στο επίκεντρο ενός δημιουργικού και επεμβατικού – παρεμβατικού αναστοχασμού των νέων δημιουργών που απορρίπτουν τα θέσφατα και δεν λατρεύουν καλλιτεχνικά τοτέμ αλλά επιδιώκουν να γνωρίσουν το παρελθόν σε βάθος για να το κατανοήσουν και έτσι να απορρίψουν τις νομοτέλειες. Να οικειοποιηθούν τις εικόνες του παρελθόντος αλλά να μην τις βανδαλίσουν. Να τις αλλάξουν. Και ταυτόχρονα να αλλάξουν τον κόσμο.

Για την πολύτιμη βοήθεια του στην ολοκλήρωση αυτής της εργασίας οφείλω τεράστιες ευχαριστίες στον επιβλέποντά μου, Επίκουρο Καθηγητή του Τμήματος Θεωρίας και Ιστορίας της Τέχνης, κύριο Κώστα Ιωαννίδη. Θα του είμαι πάντα υποχρεωμένος για την υπομονή του και την ανοχή του και, φυσικά, για την καθοδήγηση σε όλη τη διάρκεια εκπόνησης της διατριβής. Ένα μεγάλο ευχαριστώ οφείλω, επίσης, στα άλλα δύο μέλη της τριμελούς επιτροπής, στην Αναπληρώτρια Καθηγήτρια του Τμήματος Θεωρίας και Ιστορίας της Τέχνης της ΑΣΚΤ, κύρια Φωτεινή Ζήκα και στον Καθηγητή του Τμήματος Εικαστικών Σπουδών της ΑΣΚΤ, κύριο Μιχάλη Αρφαρά για τη συνεργασία που είχαμε και τις συμβουλές που μου παρείχαν κάθε φορά που χρειαζόταν.

Δεν θα τα είχα καταφέρει αν δεν είχα δίπλα μου όλα αυτά τα χρόνια τη σύντροφό μου Μπέλλα Σπυροπούλου. Την ευχαριστώ για την αγάπη της, τη βοήθεια και τη συμπαράσταση και της οφείλω μια τεράστια συγγνώμη για το χάος από βιβλία,

περιοδικά και σημειώσεις που επικρατεί στο σπίτι μας. Φοβάμαι ότι αυτό δε θα καταφέρω ποτέ να το διορθώσω.

Αυτή η διατριβή ξεκίνησε να γράφεται σχεδόν ταυτόχρονα με τη γέννηση του γιου μας. Προχώρησε και ολοκληρώθηκε με τον Κοσμά να μεγαλώνει, να μαθαίνει να διαβάζει και να θέλει να κάθεται δίπλα μου στο γραφείο, ιδιαίτερα κατά τους τελευταίους μήνες που με έβλεπε όλο και πιο αγχωμένο, όλο και πιο κουρασμένο. Η φράση του κάποιες φορές που σηκωνόμουν από την καρέκλα: «Μπαμπά το τέλειωσες το διδακτορικό;» μου έδινε κουράγιο για να του απαντήσω μια μέρα «Ναι!».

Αυτή η διατριβή, λοιπόν, είναι αφιερωμένη στον Κοσμά με την ευχή καθώς μεγαλώνει, να διαβάζει (μαζί μου, αν το επιθυμεί) όλο και καλύτερα, όλο και περισσότερα κόμικς ως παλίμψηστα.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στη σύγχρονη θεωρία της λογοτεχνίας, η έννοια της διακειμενικότητας καταλαμβάνει εξέχουσα θέση και σημασία και ο εντοπισμός της θεωρείται απαραίτητος στη μελέτη των κειμένων σε βαθμό που το μεμονωμένο κείμενο, όπως παρατηρεί ο Jonathan Gray, απομονωμένο από κάθε άλλο και μελετημένο εντός δοκιμαστικού σωλήνα είναι μια αφηρημένη έννοια, μια απολύτως ανύπαρκτη οντότητα.[1] Ένα κείμενο μπορεί να μελετηθεί μόνο μέσα στα άλλα κείμενα και μόνο διαμέσου αυτών και φυσικά μέσω των αναγνωστών του, των προσλήψεων και των ερμηνειών που θα έχει.

Αντίστοιχα, στη σύγχρονη μελέτη των εικόνων, η λέξη διαεικονικότητα περιγράφει τις συσχετίσεις ανάμεσα σε διαφορετικές εικόνες ακόμα και από διαφορετικές τέχνες. Υπεισέρχεται εδώ στη μελέτη των εικόνων και συνεπακόλουθα στη μελέτη των κόμικς ως περιεχόντων εικόνες, η έννοια της διασημειωτικής μετάφρασης, της μετάφρασης δηλαδή ενός έργου τέχνης από μία «γλώσσα», από ένα σημειωτικό σύστημα σε ένα άλλο. Ειδικότερα, από μια τέχνη σε μια άλλη.

Οι εναρκτήριοι κρίκοι μιας διακειμενικής ή/και διαεικονικής αλυσίδας μπορεί να είναι κάθε φορά διαφορετικοί. Οι αφετηρίες ποικίλουν από καλλιτέχνη σε καλλιτέχνη και η αναζήτηση του «έργου No: 1» είναι ενδιαφέρουσα αλλά αποτελεί φενάκη. Μαζί με την εξέταση της έννοιας της προσαρμογής, όπως συνηθίζεται σε μελέτες που την αφορούν, κατά κανόνα παρεισφρέει και η έννοια της ιδιοποίησης ή οικειοποίησης. Αυτές οι δυο έννοιες θα εξεταστούν παράλληλα στην παρούσα εργασία αναφορικά με τη χρήση εικόνων από άλλες τέχνες (ζωγραφική, γλυπτική, φωτογραφία, κινηματογράφο κ.ά.) αλλά, ειδικότερα για την λειτουργία των κόμικς ως ικανών μέσων να επανεγγράφουν σε νέα συμφραζόμενα γνωστά έργα τέχνης του παρελθόντος, η παρούσα εργασία θα ασχοληθεί και με την προσαρμογή της λογοτεχνίας, για σκοπούς που σχετίζονται με την τροποποίησή της, συνήθως ως παρωδίας.

Μια τεράστια ποικιλία όρων υπάρχουν για να περιγράψουν την σχέση που μπορεί να έχει ένα έργο τέχνης με ένα άλλο και η συντριπτική πλειονότητα εξ αυτών μπορεί χωρίς ιδιαίτερες δυσκολίες να προσαρμοστεί και στις σχέσεις που έχει μια

[1] Jonathan Gray, *Watching With the Simpsons: Television, Parody and Intertextuality*, (Νέα Υόρκη: Routledge, 2006), σελ. 3.

εικόνα με μια ή περισσότερες άλλες, προηγούμενες ή επόμενες: μίμηση, απομίμηση, λογοκλοπή, αντιγραφή, εκδοχή, επιρροή, διαφοροποίηση, τροποποίηση, παράφραση, πρόσληψη, αναφορά, παραπομπή, μετατροπή, απόδοση ευσήμων, φόρος τιμής, επανερμηνεία, πλαισίωση, αναπλαισίωση, αποπλαισίωση, ειρωνεία, παρωδία, παστίς, κολλάζ, μπουρλέσκ, τράβεστι, φάρσα, κ.ά. Οι περισσότεροι από αυτούς, ως μονολεκτικές περιγραφές, είναι ασαφείς ενώ σχεδόν πάντα περικλείουν μια αξιολογική κρίση, μια προκατάληψη, μια επιβράβευση ή μια απόρριψη εντός των συμφραζομένων της κριτικής περί αυτών, μια λήψη θέσης από όποιον τους εκφέρει.

Ως μια γενική στέγη όλων αυτών των όρων, από την οποία κάθε φορά μπορούν να αξιοποιούνται ένας ή περισσότεροι σε συνδυασμό, μπορεί να χρησιμοποιηθεί η λέξη διαεικονικότητα χωρίς να είναι φορτισμένη με κάποιο θετικό ή αρνητικό πρόσημο και απαλλαγμένη από κάθε κριτική στάση που είναι αναγκαίο να τηρηθεί σε δεύτερο επίπεδο. Η μελέτη της διαεικονικότητας σε άμεση σχέση με τη διακειμενικότητα, ωστόσο, δεν μπορεί να αρκείται στην καταγραφή, ταξινόμηση και παράθεση παραδειγμάτων –που είναι αναγκαίες πράξεις αλλά όχι αρκετές σε μια απόπειρα ενδελεχούς ερμηνείας αυτών των πρακτικών– αλλά οφείλει να συνοδεύεται από το πώς, το πότε, το γιατί, από ποιους και με αφορμή τι αυτές συμβαίνουν.[2]

Στην ανάλυση και τη συγκριτική μελέτη των κόμικς και της ερμηνείας τους οι δύο προαναφερθέντες όροι χρήζουν ιδιαίτερης αποσαφήνισης καθώς συχνά οι δημιουργοί κόμικς αξιοποιούν, συνειδητά ή μη, τόσο κείμενα (θέματα, ιστορίες, μυθιστορήματα, διηγήματα, προφορικές αφηγήσεις, ποιήματα, μύθους, παραμύθια, ρήσεις, ιστορικές φράσεις, αποφθέγματα, απομνημονεύματα, ανέκδοτα, τραγούδια, συνεντεύξεις, βιογραφίες, αυτοβιογραφίες, μαρτυρίες, κινηματογραφικά, τηλεοπτικά και θεατρικά σενάρια, σενάρια κόμικς, κείμενα γελοιογραφιών κ.λπ.) όσο και εικόνες (πίνακες, γλυπτά, αρχιτεκτονήματα, φωτογραφίες, κινηματογραφικές, τηλεοπτικές ή θεατρικές σκηνές, εικόνες από γελοιογραφίες κ.λπ.) του παρελθόντος κατά τη δημιουργία ενός νέου έργου. Και στις δύο περιπτώσεις, τόσο της διακειμενικότητας

[2] Μέρος των λέξεων που αναφέρθηκαν για να περιγράψουν τα «πολλά πρόσωπα» της διαεικονικότητας αλλά και τις σύγχρονες τάσεις ως προς την αναγκαία μελέτη της αναφέρονται στο εισαγωγικό κείμενο της πρόσκλησης για το *συμπόσιο Looking backwards, moving forwards: imitation and canon-making in Italy and the Netherlands, 15th and 16th centuries* που πραγματοποιήθηκε στη Χάγη το 2007 (όπως αναπαράγεται στο www.codart.nl/guide/agenda/looking-backwards-moving-forwards-imitation-and-canon-making-in-italy-and-the-netherlands-15th-and-16th-centuries/ (τελευταία πρόσβαση στις 17-6-2019).

όσο και της διαεικονικότητας και ακόμη περισσότερο των υβριδικών μορφών τους, μια εκ των οποίων είναι και τα κόμικς, δεσπόζουσα θέση έχει η έννοια της παρωδίας.

> «Η παρωδία είναι ένα εργαλείο που έχει χρησιμοποιηθεί για να ανανεώσει παλαιότερα έργα τέχνης τόσο με χιουμοριστικό και ευφάνταστο όσο και με μεστό νοήματος και συχνά αυτοαναφορικά[3] μετα-καλλιτεχνικό τρόπο»[4].

Έτσι περιγράφει η Margaret Rose, ιδιαιτέρως ευσύνοπτα και επιτηδευμένα απλοποιημένα, τους τρόπους που μετέρχεται και τους σκοπούς που υπηρετεί η εσκεμμένη καλλιτεχνική παρωδία[5]. Και συνεχίζει: «Η παρωδία μπορεί γενικώς να περιγραφεί ως η κωμική επαναδιατύπωση ενός προ-σχηματισμένου υλικού»[6]. Στην παρούσα εργασία θα χρησιμοποιηθεί εκτενώς ο όρος παρωδία, χωρίς να του προσδίδεται, με ελάχιστες εξαιρέσεις, αρνητική χροιά ως προς το έργο το οποίο παρωδείται. Η κρίση σε κάθε περίπτωση θα ανήκει στον γράφοντα και πηγάζει από τη μελέτη, εξέταση και ερμηνεία του παρωδούντος έργου καθαυτού και των συμφραζομένων εντός των οποίων δημιουργείται και τοποθετείται καθώς ο εκάστοτε καλλιτέχνης που παρωδεί δεν διακηρύττει ποτέ ή σχεδόν ποτέ ρητά τους σκοπούς και

---

[3] Η Rose χρησιμοποιεί τον όρο "self-reflexively" artistic manner που θα μπορούσε να αποδοθεί στα ελληνικά ως «αυτοανακλαστικά» καλλιτεχνικός τρόπος. Θεωρώ πως είναι πιο δόκιμος ο όρος «αυτοαναφορικά» καλλιτεχνικός τρόπος καθώς η λέξη «αυτοαναφορικός» αφενός έχει επικρατήσει στην ελληνική γλώσσα, αφετέρου περιγράφει την αναφορά και την «λογοδοσία» ενός έργου τέχνης στον εαυτό του καλύτερα από το «αυτοανακλαστικός» που υποδηλώνει, λόγω των συνειρμικών γλωσσικών ταυτίσεων, την φυσική σημασία της ανάκλασης ως μετάδοσης και μεταφοράς ύλης ή φωτός. Για την "self-reflexivity" βλ. και Ulrich Beck, Anthony Giddens και Scott Lash, *Reflexive Modernization, Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*, (Κέμπριτζ: Polity Press, 1994), σελ. 115-116 καθώς και Karl S. Y. Kao, "Self-Reflexivity, Epistemology, and Rhetorical Figure", *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews*, Vol. 19 (Δεκέμβριος 1997), σελ. 59-83. Για τη δυνατότητα της χρήσης ως συνωνύμων και των δυο όρων, "self-referentiality" και "self-reflexivity", ιδιαίτερα στο καλλιτεχνικό πεδίο βλ. και Daniel Burgoyne, "Self-Referentiality", στο Michael Ryan, (επιμ.), *The Encyclopedia of Literary and Cultural Theory*, (Blackwell Publishing, 2011), Blackwell Reference Online, www.blackwellreference.com/subscriber/tocnode.html?id=g9781405183123_chunk_g978140518312342_ss1-4> (τελευταία πρόσβαση στις 22 Οκτωβρίου 2016).

[4] Margaret A. Rose, *Pictorial Irony, Parody, and Pastiche, Comics Interpictoriality in the Arts of the 19th and 20th Centuries*, (Μπίλεφελντ: Aisthesis Verlag, 2011), σελ. 1.

[5] Όταν αναφέρομαι στην «εσκεμμένη» παρωδία εννοώ την παρωδία που γίνεται συνειδητά από την πλευρά του εμπνευστή της. Κι αυτό γιατί εκτός από την εκούσια παρωδία υπάρχει και η ακούσια ή η προσλαμβανόμενη ως τέτοια χωρίς να υπάρχει η πρόθεση από τον καλλιτέχνη. Στην παρούσα εργασία θα ασχοληθώ σχεδόν κατ' αποκλειστικότητα με την πρώτη με δεδομένο, ωστόσο, ότι οι βαθμοί ελευθερίας ως προς την ερμηνεία ενός έργου ως παρωδίας είναι απεριόριστοι καθώς σχεδόν ποτέ δεν συνοδεύεται από διακηρυκτικού και ερμηνευτικού τύπου δηλώσεις του καλλιτέχνη.

[6] Ό. π. σελ. 5.

τους στόχους του παρά αφήνει τον αναγνώστη-θεατή να εξαγάγει τα δικά του συμπεράσματα. Ταυτόχρονα, σε συνάρτηση και παραλληλία με το έργο που παρωδεί, η κρίση οφείλει να βασιστεί και να λάβει υπόψη της και το παρωδούμενο έργο. Η έννοια της παρωδίας, άλλωστε, δεν εγκλείει ουσιοκρατικά αρνητικό πρόσημο σε σχέση με το έργο ή τα έργα που παρωδείται ή παρωδούνται.

Στον εντοπισμό και την απόδοση περιεχομένου και νοημάτων στην παρωδία, σημαντικό ρόλο έχουν έννοιες όπως το παστίς, το κολάζ, το σπουφ, το travesty, το μπουρλέσκ, η ειρωνεία κ.ά., ως εκ τούτου στο επόμενο κεφάλαιο θα επιχειρηθεί μια σύντομη περιγραφή τους. Για την κατανόηση της αλληλοσύνδεσης αυτών των εννοιών και του τρόπου λειτουργίας τους σε σχέση με το τελικό αποτέλεσμα – έργο τέχνης, είναι απαραίτητο να εντοπίζονται οι πολλαπλές όψεις της διακειμενικότητας όπως διατυπώθηκαν από τον Gérard Genette (διακειμενικότητα, μετακειμενικότητα, παρακειμενικότητα, αρχιδιακειμενικότητα, υπερκειμενικότητα). Για το λόγο αυτό, θα επιχειρηθεί μια σύντομη περιγραφή αυτών των όψεων και θα εξεταστεί η δυνατότητα επεκτασιμότητας των διατυπώσεων του Genette από το πεδίο της λογοτεχνίας στο πεδίο των εικαστικών τεχνών και στο πεδίο της τέχνης των κόμικς που, ως υβριδική μορφή, απαιτεί μια κριτική θεωρία και ανάλυση που υπερβαίνει τις αμιγώς λογοτεχνικές και αμιγώς εικαστικές προσεγγίσεις.[7] Η εφαρμογή και λειτουργία όλων αυτών των εννοιών στα κόμικς δεν μπορεί να ερμηνευθεί χωρίς την συμπερίληψη στην ανάλυσή τους της έννοιας του χιούμορ. Η διακειμενική και διαεικονική παρωδία πραγματώνονται συχνά με στόχο το χιούμορ είτε κάτι τέτοιο, ως πρόθεση του δημιουργού, είναι διακηρυγμένο είτε όχι. Προς τούτο, στα επόμενα κεφάλαια, οι διακειμενικές και διαεικονικές συσχετίσεις των υπό εξέταση κόμικς με προγενέστερα

[7] Αλήθεια είναι πως ο Gérard Genette ήταν αρκετά επιφυλακτικός αλλά όχι εντελώς αρνητικός στη δυνατότητα αυτής της επέκτασης ή τουλάχιστον στη συζήτηση περί αυτής. Σύμφωνα με τον ίδιο: «Καθετί μπορεί να μετασχηματιστεί, κάθε τεχνοτροπία μπορεί να γίνει αντικείμενο μίμησης, επομένως δεν υπάρχει τέχνη που να μη διαθ'ετει εξ' ορισμού τους δύο αυτούς τρόπους παραγωγής, οι οποίοι ορίζουν ευρύτερα και όλες τις καλλιτεχνικές πρακτικές δεύτερου βαθμού, ή υπεραισθητικές […] δεν νομίζω ότι νομιμοποιούμαστε να επεκτείνουμε την έννοια του κειμένου, άρα και του υπερκειμένου, σε όλες τις τέχνες […] Θεωρώ χρήσιμο, ωστόσο, να ρίξω μια γρήγορη ματιά σε αυτό το χώρο, συνετά περιοριζόμενη στον τομέα της ζωγραφικής και της μουσικής, προκειμένου να αναδείξω, παρεμπιπτόντως, κάποιες ομοιότητες ή αντιστοιχίες που φανερώνουν τον μεταισθητικό χαρακτήρα των καταγωγικών πρακτικών, αλλά και κάποιες ανισομέρειες που σηματοδοτούν τη μη αναγώγιμη ιδιαιτερότητα κάθε τέχνης (τουλάχιστον απ' αυτήν την άποψη)». Βλ. Gérard Genette, *Παλίμψηστα - Η Λογοτεχνία Δευτέρου Βαθμού* (μτφρ. Βασίλης Πατσογιάννης), (Αθήνα: ΜΙΕΤ, 2018). Επιχειρώντας στην παρούσα εργασία την εξέταση αυτής της δυνατότητας δεν προτίθεμαι επ' ουδενί να αμφισβητήσω τον Genette αλλά η φύση της εργασίας, η μελέτη, δηλαδή, των μεταμυθοπλαστικών αφηγήσεων ως διακειμενικών και διαεικονικών συνθέσεων εμπεριέχει σε ένα μεταφορικό επίπεδο αυτήν την πράξη έστω και για να την αποκλείσει.

έργα της ιστορίας της τέχνης στις οποίες θα προβεί ο γράφων, θα επιχειρείται, στην πλειονότητα των περιπτώσεων, να κρίνονται και να μελετώνται σε σχέση με το προσδοκώμενο χιουμοριστικό αποτέλεσμά τους.

Για να εντοπιστούν και να διερευνηθούν οι αιτίες και τα αποτελέσματα της διαρκούς και με αυξανόμενη συχνότητα, χρήσης γνωστών και αναγνωρίσιμων έργων τέχνης με ελαφρές ή εντονότερες παραλλαγές και της προσαρμογής τους σε αφηγηματικά και σχεδιαστικά έργα, μεταγενέστερα των πρωτοτύπων, από την τέχνη των κόμικς, η παρούσα εργασία εντοπίζει επίσης μια σειρά από επιπλέον ζητήματα που ανακύπτουν και πρέπει να εξεταστούν αλλά και πράξεις που πρέπει να συντελεστούν ώστε να μην υποβαθμιστούν κάποιοι παράγοντες και να μην υπερτονιστούν κάποιοι άλλοι. Για την επίτευξη των παραπάνω, ακολουθήθηκαν τα παρακάτω βήματα:

- Συγκέντρωση, καταγραφή και παράθεση εικόνων και αλληλουχιών εικόνων των κόμικς που χρησιμοποιούν και παραλλάσσουν γνωστά έργα της ιστορίας της τέχνης, με έμφαση, αλλά όχι αποκλειστικότητα, στην εικαστική παραγωγή. Αντίστοιχες εργασίες έχουν γίνει από συγγραφείς και μελετητές όπως οι Cuno Affolter, Urs Hangartner, Martin Heller[8] και Craig Yoe[9] αλλά με αποσπασματικό και όχι συστηματικό τρόπο και περισσότερο για εκθεσιακούς και εκδοτικούς/συγκεντρωτικούς λόγους ή περιπτωσιολογικού τύπου αναφορές και παραπομπές. Η συλλογή και συγκριτική παράθεση αυτών των εικόνων μπορεί να καταδείξει το πολύ μεγάλο πλήθος τους ενώ η εξέταση της πηγής τους να φωτίσει την αιτία της ύπαρξής τους και τον τρόπο χρήσης τους. Ενδεικτικά και χαρακτηριστικά μπορούν να αναφερθούν ορισμένες από τις πιο συχνά χρησιμοποιημένες εικόνες στο πεδίο των κόμικς: η *Κραυγή* του Έντβαρντ Μουνκ [Edvard Munch], η *Γκερνίκα* και οι *Δεσποινίδες της Αβινιόν* του Πάμπλο Πικάσο [Pablo Picasso], η *Αφροδίτη* του Σάντρο Μποτιτσέλι [Sandro Botticelli], το *American Gothic* του Γκραντ Γουντ [Grant Wood], το *Nighthawks* του Έντουαρντ Χόπερ [Edward Hopper], τη *Σχεδία της Μέδουσας* του Τεοντόρ Ζερικό [Theodore Gericault], το *Πρόγευμα στη Χλόη* και η *Ολυμπία* του Εντουάρ Μανέ [Edward Manet], το *Κυριακάτικο Απόγευμα στο Νησί Γκραν Ζατ* του Ζορζ Σερά [Georges Seurat], η *Δημιουργία του Αδάμ*, η *Πιετά* και ο *Δαυίδ* του

[8] Cuno Affolter, Urs Hangartner και Martin Heller (επιμ.), *«Mit Pikasso Macht Man Kasso», Kunst und Kunstweltim Comic*, (Ζυρίχη: Verlag Edition Moderne, 1990).
[9] Craig Yoe, *Arf Museum: The Unholy Marriage of Art + Comics*, (Σιάτλ: Fantagraphics, 2006) και Craig Yoe, *Modern Arf: The Unholy Marriage of Art + Comics*, (Σιάτλ: Fantagraphics, 2005).

Μικελάντζελο [Michelangelo], η *Μόνα Λίζα* και ο *Βιτρουβιανός Άνθρωπος* του Λεονάρντο ντα Βίντσι [Leonardo da Vinci], η *Δολοφονία του Μαρά* του Ζακ Λουί Νταβίντ [Jacques-Louis David], το *Μάθημα Ανατομίας του Δόκτορος Νικολάες Τουλπ* του Ρέμπραντ [Rembrandt], ο *Άγγελος* του Ζαν Φρανσουά Μιλέ [Jean-Francoises Millet], οι πίνακες του Πιέτ Μόντριαν [Piet Mondrian], οι παράδοξοι κόσμοι του Μ. Σ. Έσερ [M. C. Escher], ο *Σκεπτόμενος* του Ογκίστ Ροντέν [Auguste Rodin] και δεκάδες ακόμα. Πέραν των εικαστικών, αξίζει να διερευνηθεί η εικαστική αναπαράσταση από τα κόμικς, συγκεκριμένων έργων άλλων τεχνών όπως γνωστά εξώφυλλα δίσκων (π.χ. το *Abbey Road* των Beatles), λογοτεχνικά έργα (π.χ. η *Μεταμόρφωση* του Φραντς Κάφκα [Franz Kafka], η *Λενόρ* και το *Κοράκι* του Έντγκαρ Άλαν Πόε [Edgar Allan Poe]), θεατρικά έργα (π.χ. ο *Άμλετ* του Γουίλιαμ Σαίξπηρ [William Shaekspeare]), φωτογραφίες (π.χ. η *Ιβοζίμα* του Joe Rosenthal), κινηματογραφικές σκηνές και αφίσες (π.χ. η *Έβδομη Σφραγίδα* του Ίνγκμαρ Μπέργκμαν [Ingmar Bergman], τα *Σαγόνια του Καρχαρία* του Στίβεν Σπίλμπεργκ [Steven Spielberg], το *Toy Story* του John Lasseter κ.ά.)

- Εντοπισμός των φιλοσοφικών προβληματισμών και στοχασμών, διαχρονικά αλλά και με έμφαση στις σύγχρονες απόψεις, πάνω στα ζητήματα της παρωδίας, της σατιρικής παρέμβασης σε γνωστά έργα, της δημιουργικής μετάπλασης ενός έργου σε ένα άλλο και συγκριτική μελέτη των απόψεων γύρω από τέτοια έργα. Στο σημείο αυτό, οι αναλύσεις του Έρνστ Γκόμπριχ [Ernst Gobrich][10] για τα στερεότυπα και τις οπτικές ψευδαισθήσεις σε συνδυασμό με τη φιλοσοφική θεώρηση του Άρθουρ Ντάντο [Arthur Danto] περί έργων τέχνης και απλών πραγματικών αντικειμένων[11], περιεχομένου και αιτιότητας, έργων τέχνης και απλών αναπαραστάσεων κ.λπ., του Νέλσον Γκούντμαν [Nelson Goodman][12] περί μίμησης, αναπαράστασης, πλαστογράφησης κ.λπ. και άλλων σύγχρονων φιλοσόφων μπορούν να αποτελέσουν πρόπλασμα και καταρχήν υλικό για μια διερεύνηση της δυνατότητας μεταφοράς και προσαρμογής τους στον κόσμο των κόμικς. Άλλωστε, η τέχνη των κόμικς έχει αξιοποιήσει σε μεγάλο βαθμό τις στερεοτυπικές απεικονίσεις και τις ελλειπτικές μυθοπλαστικές διηγήσεις και έχει καταφέρει να προσαρμόσει με επιτυχία,

[10] Ernst Gombrich, *Τέχνη και ψευδαίσθηση* (μτφρ. Ανδρέας Παππάς), (Αθήνα, Νεφέλη, 1995)
[11] Arthur Danto, *Τι Είναι Αυτό που το Λένε Τέχνη* (μτφρ. Ανδρέας Παππάς), (Αθήνα: Μεταίχμιο, 2014). και Arthur Danto, *Η Μεταμόρφωση του Κοινότοπου, Μια Φιλοσοφική Θεώρηση της Τέχνης* (μτφρ. Μαριλένα Καρρά), (Αθήνα: Μεταίχμιο, 2004).
[12] Nelson Goodman, *Γλώσσες της Τέχνης* (μτφρ. Πάνος Βλαγκόπουλος), (Αθήνα: Εκκρεμές, 2005).

μεγαλύτερη ή μικρότερη κατά περίπτωση, τις κοινώς αναγνωρίσιμες και εμβληματικές εικόνες του κόσμου της τέχνης σε νέα πρότυπα και νέες αφηγήσεις. Εργασίες όπως αυτές του Thomas Inge[13], του Jeff McLaughlin[14], των Jeet Heer και Kent Worcester[15] μπορούν να αποτελέσουν χρήσιμα εργαλεία για μια ερμηνεία της σύγχρονης τάσης πολλών κόμικς να ενσωματώνουν εικόνες από την ιστορία της τέχνης.

- Σύνδεση και συσχέτιση της τάσης των σύγχρονων κόμικς να χρησιμοποιούν ως πρώτη ύλη τους εικαστικά έργα σε νέα μορφή με τα καλλιτεχνικά ρεύματα του εικοστού αιώνα και συγκεκριμένους καλλιτέχνες που επιχείρησαν κάτι αντίστοιχο. Περιπτώσεις όπως το *L.H.O.O.Q* του Μαρσέλ Ντισάν [Marcel Duchamp] με τη μυστακιοφόρο *Μόνα Λίζα*, η χιουμοριστική διάσταση του νταντά, η ενασχόληση, στα όρια της εμμονής, του Σαλβαντόρ Νταλί [Salvador Dali] με τον *Άγγελο* του Μιλέ, ο *Σβησμένος ντε Κούνινγκ* του Ρόμπερτ Ράουσενμπεργκ [Robert Rauschenberg], η χρήση εικόνων pulp περιοδικών κόμικς από τον Ρόυ Λιχτενστάιν [Roy Lichtenstein], τα πολλαπλά αντίτυπα του Άντι Γουόρχολ [Andy Warhol], αποτελούν ιδανικές αφορμές για τη συζήτηση πάνω στα όρια της μετάπλασης ενός έργου τέχνης σε ένα άλλο, για τη μεταγραφή μιας τέχνης σε μια άλλη, για την ανίχνευση ενός ακόμα οντολογικού επιπέδου στην πλατωνική κατηγοριοποίηση, για ένα ενδεχόμενο «τέταρτον από της αληθείας».

- Μελέτη των παραδοσιακά παγιωμένων αντιλήψεων και διακρίσεων ανάμεσα στη λεγόμενη υψηλή τέχνη και την τέχνη των κόμικς που σε γενικές γραμμές, από πολλούς θεωρήθηκε κατά το παρελθόν υποδεέστερη, ανάξια αναλύσεων και κατώτερη της ζωγραφικής, της λογοτεχνίας κ.λπ. Τέτοιες απόψεις θεωρούνται σήμερα ξεπερασμένες και παρωχημένες, τουλάχιστον στο βαθμό που αποπειρώνται να περιλάβουν το σύνολο των κόμικς καθώς είναι αδύνατο και παραπειστικό να επιχειρούνται τέτοιου τύπου γενικεύσεις για μια τέχνη, όπως αντίστοιχα θα συνέβαινε αν κάποιος προσπαθούσε να μιλήσει συνολικά και καθολικά για τον κινηματογράφο, την ζωγραφική, την λογοτεχνία. Την αδυναμία μιας τέτοιας μανιχαϊστικής διάκρισης να είναι αντιπροσωπευτική και αποτελεσματική σήμερα, επισήμαναν συγγραφείς όπως ο Ουμπέρτο Έκο στο πρωτοποριακό και ρηξικέλευθο για την εποχή του έργο

[13] Thomas Inge, *Comics as Culture*, (Τζάκσον: The University Press of Mississippi, 1990).
[14] Jeff McLaughlin, *Comics as Philosophy*, (Τζάκσον: The University Press of Mississippi, 2007).
[15] Jeet Heer και Kent Worcester (επιμ.), *Arguing Comics: Literary Masters on a Popular Medium*, (Τζάκσον: The University Press of Mississippi, 2005).

Κήνσορες και Θεράποντες[16], ο Πέτρος Μαρτινίδης στη *Συνηγορία της Παραλογοτεχνίας*[17] και στο «*Κόμικς», Τέχνη και Τεχνικές της Εικονογραφήγησης*[18] και ο Αβραάμ Κάουα στο *Εικονικά Βλέμματα, Μεταμοντέρνα Αφήγηση στα Κόμικς, τον Κινηματογράφο και τη Λογοτεχνία*[19]. Στο σημείο αυτό, εργασίες όπως αυτές του Βάλτερ Μπένγιαμιν [Walter Benjamin][20] και του Τζον Γουόκερ [John Walker][21] μπορούν να εξεταστούν ως προς την δυνατότητά τους να περιλάβουν και τα κόμικς.

Από παιδαγωγικής κυρίως σκοπιάς, ερευνητές και συγγραφείς κατηγόρησαν τα κόμικς ως παραλογοτεχνία και υποκουλτούρα, μια τάση της αριστερής διανόησης τα εξοβέλισε ως υποπροϊόντα της αμερικανικής κουλτούρας ενώ μια συντηρητική οπτική τα καταδίκασε ως μαζικά προϊόντα που προάγουν τη λεξιπενία και την αφασία των νέων. Η μορφική, θεματική και αφηγηματική εξέλιξη των κόμικς, ωστόσο, ιδιαίτερα τις τελευταίες δεκαετίες, δείχνει να αμφισβητεί αυτή τη διάκριση και να θέτει νέα ερωτήματα για την αναγκαιότητα (ή μη) κατάταξης των τεχνών και των τεχνημάτων σε αξιολογικές κατηγορίες. Όταν τόσοι και τόσοι φιλόσοφοι και ιστορικοί, από τον Αριστοτέλη έως τον Γκέοργκ Χέγκελ [Georg Hegel] και από τον Φρίντριχ Νίτσε [Friedrich Nietzsche] έως τον Άρθουρ Ντάντο, δεν κατάφεραν να ορίσουν την τέχνη με έναν καθολικά πειστικό τρόπο το ερμητικά αναπάντητο "what is art;" αφήνει χαραμάδες διείσδυσης στο εσωτερικό της φύσης του ερωτήματος μόνο αν τροποποιηθεί μέσω της λειτουργικής προσέγγισης του Γκούντμαν σε "when is art;"[22]. Μια τέτοια μετάθεση του ερωτήματος με αίτημα την απάντηση, στην περίπτωση των κόμικς εξακολουθεί να παραμένει εκκρεμής και να έχει νόημα.

- Εξέταση των ζητημάτων που προκύπτουν σχετικά με τους προβληματισμούς του Μπένγιαμιν και μεταγενέστερων διανοητών ως προς «το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς του». Ο Μπένγιαμιν, με μια μεταφυσική και μυστικιστική, ίσως, χροιά, αναφέρθηκε στη μοναδικότητα του πρωτοτύπου και στην

---

[16] Umberto Eco, *Κήνσορες και Θεράποντες* (μτφρ. Έφη Καλλιφατίδη), (Αθήνα: Γνώση, 1994).
[17] Πέτρος Μαρτινίδης, *Συνηγορία της Παραλογοτεχνίας,* (Αθήνα: Πολύτυπο, 1982).
[18] Πέτρος Μαρτινίδης, *«Κόμικς», Τέχνη και Τεχνικές της Εικονογραφήγησης*, (Θεσσαλονίκη: ΑΣΕ, 1990).
[19] Αβραάμ Κάουα, *Εικονικά Βλέμματα - Μεταμοντέρνα αφήγηση στα κόμικς, τον κινηματογράφο και τη λογοτεχνία*, (Αθήνα: Futura, 2002).
[20] Walter Benjamin, *Δοκίμια για την Τέχνη* (μτφρ.: Δημοσθένης Κούρτοβικ), (Αθήνα: Κάλβος, 1978).
[21] John Walker, *Η Τέχνη την Εποχή των Μαζικών Μέσων Επικοινωνίας* (μτφρ. Χάρης Πατσός), (Αθήνα: Κομούνα, 1987).
[22] Nelson Goodman, "Πότε Έχουμε Τέχνη;" (μτφρ. Μαριλένα Καρρά) στο Παναγιώτης Πούλος (επιμ.), *Έννοιες της τέχνης στον 20ο αιώνα*, (Αθήνα: Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, 2006), σελ. 365-385.

αίγλη (“aura”) που διαθέτει και εκπέμπει ακόμα και το υλικό από το οποίο είναι φτιαγμένα τα έργα. Ο ίδιος, επισημαίνει πως «κατά βάση το έργο τέχνης ήταν πάντα αναπαραγώγιμο. Ό,τι έφτιαξαν άνθρωποι, μπορούσαν πάντα να το απομιμηθούν άνθρωποι»[23]. Στην εποχή, όμως, της μηχανικής και ηλεκτρονικής μαζικής αναπαραγωγής των έργων και στην δυνατότητα που προσφέρει η σύγχρονη τεχνολογία για δυνητικά απεριόριστο αριθμό αντιτύπων πρέπει να διερευνηθεί εκ νέου και υπό το πρίσμα των νέων δεδομένων η έννοια και η σχέση του πρωτοτύπου με τις μελλοντικές χρήσεις του, οι έννοιες της αυθεντικότητας και της πολλαπλότητας. Κι ακόμα περισσότερο η δυνατότητα επεμβάσεων, τροποποιήσεων και παραλλαγών για κάθε πιθανό σκοπό, «αγαθό» ή μη, πάνω στο ίδιο έργο.

- Διερεύνηση των ηθικών και νομικών ζητημάτων που εγείρονται με αφορμή την παραλλαγή ενός έργου τέχνης και μελέτη της σχέσης των επιπτώσεων ανάλογα με το βαθμό αναγνωρισιμότητας του έργου και της φήμης του δημιουργού του. Όταν ο Πικάσο, για παράδειγμα, φιλοτεχνεί τις δικές του εκδοχές και σπουδές[24] πάνω στο *Πρόγευμα στη Χλόη* (εικόνα 1), το έργο του αναμφίβολα αποτελεί αντικείμενο έρευνας (εικόνα 2). Όταν, όμως, ένας δημιουργός κόμικς όπως ο Πέτρος Χριστούλιας[25] χρησιμοποιεί ως πρώτη ύλη την ίδια εικόνα για να παρουσιάσει το φτωχικό δείπνο μιας παρέας άστεγων μεταναστών (εικόνα 3), είναι «κατώτερη τέχνη»; Γιατί στην περίπτωση όπου ένας διεθνώς αναγνωρισμένος καλλιτέχνης προβαίνει στην «σπουδή» πάνω σε ένα γνωστό έργο χρησιμοποιώντας ή όχι το γνωστό “after” για να δηλώσει την πηγή της έμπνευσής του αυτό θεωρείται επιτρεπτό και αναμενόμενο ενώ όταν μια αντίστοιχη πράξη γίνεται από έναν λιγότερο γνωστό δημιουργό αυτό γεννά υποψίες περί του προσπορισμού οφέλους, της εκμετάλλευσης ή των ενδεχόμενων «βλάσφημων» προθέσεων απέναντι σε θέσφατα και σε «ιερά» έργα που μετατρέπονται σε τοτέμ στο συλλογικό ασυνείδητο;

Στην εποχή του διαδικτύου και του μαζικά προσβάσιμου λογισμικού επεξεργασίας εικόνων ποια μπορεί να είναι η δυνατότητα ενός δημιουργού να διαφυλάξει τα πνευματικά του δικαιώματα απέναντι σε κάθε τύπου επέμβαση στο

---

[23] Walter Benjamin, σελ. 11-46.

[24] Ο Πικάσο φιλοτέχνησε 27 πίνακες και πολλά σχέδια ως εκδοχές – σπουδές πάνω στο *Πρόγευμα στη Χλόη*, κυρίως κατά το διάστημα 1959 – 1961. Βλ. “Luncheon on the Grass by Pablo Picasso” στο www.pablopicasso.org/luncheon-on-the-grass.jsp (τελευταία πρόσβαση στις 21-5-2018). Στην παρούσα εργασία επιλέγεται ως παράδειγμα ένας πίνακας του 1961.

[25] Πέτρος Χριστούλιας (βασισμένο σε ένα σενάριο του Πέτρου Τατσόπουλου), “Το Πεπρωμένο του Σαλμάν Τζεμαλί”, περιοδικό *Γαλέρα* #8, (Αθήνα: Μάιος 2006), σελ. 44. Η ιστορία είχε παρουσιαστεί πρώτη φορά στο φεστιβάλ κόμικς *Καρέ Καρέ*, Αθήνα, 24 Μαρτίου – 1 Απριλίου 2006.

έργο του; Αν, ας πούμε, στο *Φιλί* του Γκούσταβ Κλιμτ [Gustav Klimt] προστεθεί μια ακόμα σπείρα στο φόρεμα της γυναίκας, θα γίνει αντιληπτή; Κι αν προστεθούν δύο, δέκα, χίλιες; Υπάρχει κάποιο όριο και πώς μπορεί αυτό να εντοπιστεί, πέραν του οποίου η παρέμβαση σε ένα έργο αποκτά καθοριστικό χαρακτήρα και αλλοιώνει το έργο; Μέχρι ποιου βαθμού ο μπαλζακικός Φρενχόφερ διατηρεί το δικαίωμα να θεωρεί το *Άγνωστο Αριστούργημά* του ως τέτοιο;

- Εξέταση της σύγχρονης αισθητικής θεωρίας για τα κόμικς υπό το πρίσμα της τάσης του μέσου να συντηρεί και να επιζητεί την όλο και μεγαλύτερη συνάφειά και σχέση του με τις υπόλοιπες τέχνες διατηρώντας βέβαια πάντα την αυτονομία του και την αυταξία του.

- Απόπειρα για επέκταση και αποσαφήνιση εννοιών και προβληματισμών που πρώτος έθεσε, στο βιβλίο-σταθμό για τη θεωρία των κόμικς *Understanding Comics*, ο Scott McCloud μελετώντας διεξοδικά και εμπεριστατωμένα την εικαστική και αφηγηματική γλώσσα και δομή των κόμικς και επέκτεινε ο Bart Beaty εγκαθιδρύοντας μια εσκεμμένα πλαστή πολεμική ανάμεσα σε αυτά και τις υπόλοιπες τέχνες για να την αποδομήσει με πλειάδα επιχειρημάτων[26].

Η παρούσα εργασία επιχειρεί να συμβάλει στις εκκρεμείς συζητήσεις γύρω από τα προαναφερθέντα ανοιχτά ζητήματα της τέχνης γενικότερα και της τέχνης των κόμικς ειδικότερα. Σε αυτή την κατεύθυνση, τα επόμενα κεφάλαια αναπτύσσονται ως εξής:

- Στο πρώτο κεφάλαιο δίνονται ορισμένες αποσαφηνίσεις για τη γλώσσα και την τέχνη των κόμικς καθώς και κάποιοι ορισμοί γύρω από το τι είναι και τι δεν είναι «κόμικς» μαζί με σχετικές διατυπώσεις εν είδει ορισμών και αφορισμών που έχουν προταθεί από θεωρητικούς, ερευνητές και ιστορικούς του είδους.
- Στο δεύτερο κεφάλαιο αναπτύσσονται οι λόγοι για τους οποίους, κατά τον γράφοντα, η υποτιμημένη μέχρι σήμερα από την «επίσημη» Ιστορία και Θεωρία της Τέχνης, φόρμα και γλώσσα των κόμικς χρήζει περαιτέρω μελέτης. Προς τούτο, προυσιάζεται ένα σύντομο, εισαγωγικό χρονικό της τέχνης των κόμικς και της εξέλιξής της, κυρίως θεματικά, με στόχο να ερμηνευθεί η πορεία και η στάση των δημιουργών κόμικς απέναντι στις εικαστικές, οπτικές και αφηγηματικές τέχνες.

[26] Bart Beaty, *Comics Versus Art*, (Τορόντο: University of Toronto Press, 2012).

- Στο τρίτο κεφάλαιο περιγράφονται και αποσαφηνίζονται έννοιες όπως η διακειμενικότητα και η διαεικονικότητα αλλά και οι μέθοδοι επαναχρησιμοποίησης έργων τέχνης του παρελθόντος με στόχο την ειρωνεία, την παρωδία κ.λπ. και δίνεται ένα γλωσσάρι σχετικών με την παρωδία και εν γένει με τις μεταμυθοπλαστικές αφηγήσεις, όρων.
- Στο τέταρτο κεφάλαιο δίνονται ορισμένα γενικά παραδείγματα δημιουργικής τροποποίησης και παρέμβασης επί γνωστών έργων τέχνης από εικαστικούς καλλιτέχνες καθώς και οι ανάλογες πρακτικές δημιουργών κόμικς που με τα έργα τους συνθέτουν νέα έργα που μπορούν, υπό το πρίσμα της παρούσας εργασίας, να θεωρηθούν παλίμψηστα.
- Στο πέμπτο κεφάλαιο αναπτύσσεται η πρακτική που ακολουθήθηκε και η στάση που κράτησαν απέναντι στα έργα των αποκαλούμενων «καλών τεχνών» οι γελοιογράφοι και οι δημιουργοί κόμικς από τα τέλη του δέκατου ένατου αιώνα μέχρι και τη δεκαετία του 1950, στάση που χαρακτηρίζεται από μια γενική τάση παρωδίας και πιθανώς λοιδορίας του «ακατανόητου» και του «αφηρημένου». Στην περίοδο αυτή, η πλειονότητα των δημιουργών κόμικς δεν «αγγίζουν» τα έργα του μακρινού τους παρελθόντος παρά μόνο για να δείξουν τον προσήκοντα σεβασμό αλλά, αντίθετα, επιμένουν να δηλώνουν με κατηγορηματικό τρόπο την αμηχανία τους που εκδηλώνεται με μια επιθετική τάση διακωμώδησης, απέναντι στα σύγχρονά τους έργα της μοντέρνας τέχνης.
- Στο έκτο κεφάλαιο ιχνηλατείται η πορεία των κόμικς από τη δεκαετία του 1950 μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1990, μια εποχή που σημαδεύτηκε από την παγίωση της γλώσσας και την «θέσπιση» των κυριοτέρων «κανόνων» της σε συνδυασμό με την αμυντική στάση απέναντι στη λογοκρισία και εν συνεχεία από το ξέσπασμα του «βλάσφημου» underground ρεύματος και την διεύρυνση της θεματολογίας προς πιο ενήλικα σενάρια και πιο μεγάλη σχεδιαστική ποικιλία, συνεπακόλουθα από μια ηλικιακή διεύρυνση του αναγνωστικού κοινού. Σε αυτήν την περίοδο, ιδιαίτερα στα αμερικανικά κόμικς καταγράφεται μια ολοένα και μεγαλύτερη «αποδοχή» των παραδοσιακών τεχνών και των κλασικών έργων ως πηγών προς τροποποίηση όχι με στόχο την παρωδία αλλά την απόδοση ευσήμων και μια υποσυνείδητη απόπειρα εγκαθίδρυσης και παγίωσης μιας σχέσης ισοτιμίας με τις, έως τότε, θεωρούμενες υψηλές τέχνες. Παρατηρείται έτσι μια μεταστροφή της στάσης

των δημιουργών κόμικς που σταδιακά περνά από την ανοχή στην αποδοχή απέναντι στα έργα των υπόλοιπων τεχνών.

- Στο έβδομο κεφάλαιο αναλύεται η σύγχρονη κατάσταση των κόμικς και της γενικευμένης πλέον τάσης επαναχρησιμοποίησης, τροποποίησης και προσαρμογής αναγνωρίσιμων έργων τέχνης του παρελθόντος για ποικίλους σκοπούς που απέχουν πολύ κατά κανόνα από τη διάθεση της παρωδίας και αφορούν στη συντριπτική πλειονότητα την απότιση φόρου τιμής και την απόδοση ευσήμων σε προγενέστερους καλλιτέχνες στο πλαίσιο της μεταμοντέρνας εκλεκτικιστικής πρακτικής και της χρήσης ενός μετωνυμικού εικαστικού και γραπτού λόγου που εκμεταλλεύεται κάτι αναγνωρίσιμο για να πολλαπλασιάσει μέσω της αίγλης του και των παραδεδεγμένων συμπαραδηλώσεων του το δικό του αποτέλεσμα.
- Στο όγδοο κεφάλαιο εξετάζεται ξεχωριστά από την διαεικονική προσέγγιση, η διακειμενικότητα στο πλαίσιο της εικονοποίησης γνωστών λογοτεχνικών έργων με την πρακτική της ιδιοποίησης, της τροποποίησης, της διασκευής και, φυσικά, της παρωδίας και μαζί με τη λογοτεχνία αναφέρονται ορισμένες περιπτώσεις όπου τα κόμικς συνομιλούν μέσω προσαρμογών ή άλλων μεθόδων με τη φωτογραφία, τη γλυπτική, τον κινηματογράφο, την τηλεόραση κ.λπ.
- Τέλος, ακολουθούν τα συμπεράσματα σε μια απόπειρα να κατανοηθεί συνολικότερα το φαινόμενο της τροποποίησης προγενέστερων έργων τέχνης από μια νέα τέχνη και να ερμηνευθεί ενταγμένο στα ιστορικά, κοινωνικά και καλλιτεχνικά του συμφραζόμενα καθώς και να προταθούν επόμενα βήματα προς αυτή την προσπάθεια της ερμηνείας και κατανόησης των έργων με στόχο την ανίχνευση των προθέσεων των καλλιτεχνών που τροποποιούν σε σχέση και άμεση αλληλεπίδραση με το αποτέλεσμα που εισπράττουν οι δέκτες τους.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

ΟΡΙΖΟΝΤΑΣ (ΚΑΙ ΟΧΙ ΑΦΟΡΙΖΟΝΤΑΣ) ΤΑ ΚΟΜΙΚΣ

«Η σχέση αυτή που αποκαθιστούν τα κόμικς με την υπόλοιπη πολιτιστική παραγωγή, και η οποία είναι *ο "χώρος" στον οποίο εγκαθίστανται, τα καθιστά κατ' εξοχήν παράδειγμα δημιουργικής "μίξης των ειδών", η οποία αποτελεί κεντρικό φαινόμενο της μεταμοντέρνας καλλιτεχνικής παραγωγής. Η υβριδική αυτή διάσταση τους επιτρέπει την άμεση σχεδόν σύνδεση με τους αναπροσανατολισμούς του γενικότερου πολιτιστικού στίγματος μιας εποχής, την αυτόματη και εφήμερη καταγραφή των μετατοπίσεων προς μιαν άλλη κατάσταση της γνώσης που όλο και λιγότερο μπορούμε να προσδιορίσουμε προγραμματικά, ενώ περιοριζόμαστε στην υπόθεση της προσωρινής της κατεύθυνσης».*[27]

«"Κόμικς" είναι ό,τι παράγεται, πωλείται και αγοράζεται για να καταναλωθεί ως κόμικς».[28]

[27] Γιάννης Σκαρπέλος, *Ιστορική Μνήμη και Ελληνικότητα στα Κόμικς*, (Αθήνα: Κριτική, 2000), σελ. 44.
[28] Ό. π., σελ. 48.

1.1 Περί ορολογίας και ιστορικής αδικίας

Ο όρος «κόμικς»[29] χρησιμοποιείται ευρέως, σχεδόν καθολικά πλέον, στην ελληνική γλώσσα για να περιγράψει αυτό που όλοι και όλες αντιλαμβάνονται ως κόμικς αλλά είναι δύσκολο να ορίσουν.[30] Ωστόσο, η συνειρμική στην ελληνική κοινή συνείδηση, λόγω του ονόματός τους, θεώρηση των κόμικς ως αστείων αναγνωσμάτων με ιλαρό εικονιστικό περιεχόμενο δεν έχει το ανάλογό της και σε διεθνές επίπεδο. Οι όροι που χρησιμοποιούνται σε άλλες γλώσσες δεν υπαινίσσονται ή δεν προεξοφλούν ένα αποκλειστικά χιουμοριστικό περιεχόμενο. Σύμφωνα με την Μαριάννα Μίσιου:

> «Στην απόδοση του όρου *κόμικς* στις διάφορες γλώσσες παρατηρούνται ποικίλες γλωσσολογικές παραλλαγές. Συγκεκριμένα, η χρήση του αγγλικού όρου *funnies* και έπειτα *comics* παραπέμπει στην παλαιότερη χιουμοριστική φύση του περιεχομένου των κόμικς, ενώ ο όρος *comic strip* δηλώνει την παρουσία του είδους στις εφημερίδες. Στην Ευρώπη, ο

[29] Ο όρος στην ελληνική γλώσσα προκύπτει φυσικά ως αντιδάνειο από την λέξη «κωμικό». Στην αγγλική γλώσσα, ο όρος "comics" φαίνεται πως άρχισε να χρησιμοποιείται τον δέκατο έβδομο αιώνα, όπως επισημαίνει ο Roger Sabin: «Μεγάλη ώθηση στην εξέλιξη των φυλλαδίων μαζικής κυκλοφορίας, ενδεχομένως, έδωσε η εμπορική δραστηριότητα που αναπτύχθηκε με επίκεντρο τις δημόσιες εκτελέσεις, όπου πουλιόνταν ως σουβενίρ αναπαραστάσεις των αποτρόπαιων γεγονότων. Ύστερα απ' αυτό το μακάβριο ξεκίνημα, οι εκδότες άρχισαν σιγά σιγά να αντιλαμβάνονται ότι μπορεί να υπάρχει ζήτηση και για φυλλάδια με χιουμοριστικό περιεχόμενο. Έτσι, άρχισαν να κυκλοφορούν γκραβούρες με καρικατούρες γνωστών προσώπων και με αστείες σκηνές. Τα πρώτα δείγματα ήταν, μάλλον, ακριβά και απευθύνονταν σε ένα μεσοαστικό εύπορο κοινό που διέθετε κάποιες γνώσεις πολιτικής. Αργότερα αναπτύχθηκε μια αντίστοιχη αγορά και για την εργατική τάξη, με φυλλάδια που είχαν πιο χοντροκομμένο χιούμορ. Και στις δύο περιπτώσεις, η γλώσσα της αφήγησης αστείων με εικόνες εκλεπτύνθηκε σε σημαντικό βαθμό και άρχισαν να χρησιμοποιούνται λεζάντες κει εικόνες εντός ορθογώνιων πλαισίων, ενώ μερικά γκαγκ αναπτύσσονταν μέσα από διαδοχικές εικόνες. Πραγματικά, σύμφωνα με ορισμένες ενδείξεις, αυτά τα φυλλάδια ονομάζονταν "comicals", ή συντομότερα "comics". Βλ. Roger Sabin, *Κόμικς ή Κόμιξ; Η Ιστορία μιας "Σχεδόν Τέχνης"* (μτφρ. Γιώργος Μπαρουξής), (Αθήνα: Terzo Books, 1997), σελ. 11-12.

[30] Στην ελληνική γλώσσα έχουν προταθεί, χωρίς ωστόσο να επικρατήσουν και να καθιερωθούν μέχρι σήμερα, διάφοροι νεολογισμοί για να περιγράψουν τη λέξη «κόμικς». Μεταξύ αυτών, σχετική δημοφιλία συγκριτικά με τους άλλους απολαμβάνει ο όρος «εικονογραφήγημα» που εισήγαγε ο Πέτρος Μαρτινίδης. Βλ. και Πέτρος Μαρτινίδης, «*Κόμικς», Τέχνη και Τεχνικές της Εικονογραφήγησης*, σελ. 16. Άλλοι όροι που έχουν αναφερθεί είναι το «εικονιστόρημα» (για παράδειγμα στο: Δημήτρης Αναστασίου, *Α=-Α*, (Αθήνα: Καλειδοσκόπιο, 2018), η «γραφική νουβέλα», μεταφρασμένο ή αμετάφραστο από το αγγλικό "graphic novel", το «εικονογραφημένο μυθιστόρημα» (για παράδειγμα στο Craig Thompson, *Blankets* (μτφρ. Μπέλλα Σπυροπούλου, (Αθήνα: ΚΨΜ, 2008), η «εικονιστορία», το «εικοναφήγημα», η «σχεδιοϊστορία» κ.λπ. Για κάποιους από τους όρους βλ. και Κωνσταντίνος Μαλαφάντης, "Συνηγορία των Κόμικς" στο Ευάγγελος Αυδίκος (επιμ.), *Από το Παραμύθι στα Κόμικς – Παράδοση και Νεωτερικότητα*, (Αθήνα: Οδυσσέας, 1996), σελ. 742-766. Σε κάθε περίπτωση είναι προτιμότεροι από το προσβλητικό, ισοπεδωτικό, αδιακρίτως και άνευ λόγου γενικευτικό και ανιστόρητο «μικυμάου» που χρησιμοποιήθηκε για να περιγράψει οτιδήποτε, κινούμενο ή μη, περιείχε ζωγραφισμένες εικόνες σε διαδοχή.

πρώτος όρος, που χρησιμοποιήθηκε από τον Töpffer, ήταν *literature en estampes*, δηλαδή λογοτεχνία σε στάμπες, ανάγοντας στο μέσο εκτύπωσης. Ενδεικτικά, στα γερμανικά χρησιμοποιείται ο όρος *bildergeschichte* (ιστορίες σε εικόνες), στα ισπανικά *historietas* (μικρές ιστορίες), στα ιταλικά *fumetti* (συννεφάκια, από το σχήμα των μπαλονιών) και στα ιαπωνικά *mangas*».[31]

Οι επί σειρά δεκαετιών διατυπωθείσες επιφυλάξεις, στην καλύτερη περίπτωση, ή οι εχθρικές αντιμετωπίσεις στη χειρότερη, εκ μέρους της πλειονότητας της επίσημης κριτικής και δημοσιογραφίας απέναντι στα κόμικς βασίστηκαν στην –δήθεν– γλωσσική τους πενία και σε μια υποτιθέμενη απλότητα που δεν συνάδει με την «καθωσπρέπει» πολυσύνθετη και πολυδιάστατη λογοτεχνία και τέχνη. Επιπλέον, με την επιλεκτική χρήση συγκεκριμένων κόμικς ως παραδειγμάτων και «μελετών περίπτωσης», οι πολέμιοι των κόμικς, πρώτα στις ΗΠΑ και εν συνεχεία σχεδόν σε κάθε χώρα όπου αυτά έβρισκαν κοινό και ανταπόκριση γενίκευσαν την απορριπτική τους κριτική με επιχειρήματα που βασίζονταν είτε στο χιουμοριστικό και απλοϊκό τους περιεχόμενο είτε στη «βίαιη» θεματολογία τους που υποτίθεται πως ωθούσε τα παιδιά και τους εφήβους σε παραβατικές, μη αποδεκτές συμπεριφορές.

Ήδη από τα τέλη του δέκατου ένατου αιώνα και με ακόμα μεγαλύτερη σφοδρότητα κατά τις αρχές του εικοστού, εμφανίστηκαν οι πρώτες «εχθρικές» για τα κόμικς απόψεις. Τότε οι εικονογραφημένες ιστορίες απευθύνονταν κυρίως σε ένα μαζικό κοινό, αυτό των αναγνωστών εφημερίδων.[32] Κατά τον David Hadju:

«Για τους προστάτες των αμερικανικών αξιών κατά την πρώιμη μεταβικτωριανή εποχή, η ωμότητα και η τραχύτητα των σελίδων με τα κόμικς στις κυριακάτικες εφημερίδες απειλούσε να απαξιώσει το στάτους των Ηνωμένων Πολιτειών ως δύναμης του πολιτισμένου κόσμου. Άρθρα σε περιοδικά περιγελούσαν τα κόμικ στριπς ως παιδιάστικα, σκληρά, άξεστα και προϊόντα υποκουλτούρας· και ήταν πράγματι αλλά εσκεμμένα – μια πιθανότητα που δεν εξέτασαν οι κριτικοί, εφαρμόζοντας τα πρότυπα

[31] Μαριάννα Μίσσιου, *Τα Κόμικς από το Περίπτερο στη Σχολική Τάξη… Ξεφυλλίζοντας τον Γκοσινί*, (Αθήνα: ΚΨΜ, 2010), σελ. 27-28.
[32] Brian Walker, *The Comics Before 1945*, (Νέα Υόρκη: Abrams, 2004), σελ. 10-18.

από άλλες μορφές τέχνης και λογοτεχνίας που δημιουργήθηκαν για μια συγκεκριμένη τάξη σε μια μορφή που επινοήθηκε για μια άλλη τάξη».[33]

Κι ενώ μέχρι τότε τα κόμικς, με την ποικιλία ονομάτων που μπορεί να είχαν και με σιγουριά έχουν σε διαφορετικά μέρη του πλανήτη, αποτελούσαν μια διακριτή μορφή οπτικής τέχνης που συνδυάζει την εικόνα με τον γραπτό λόγο, σε λίγα μόλις χρόνια και με αφετηρία τις ΗΠΑ μετατράπηκαν σε ένα υποδεέστερο δημοσιογραφικό είδος και σε μια απειλητική για τα χρηστά ήθη μορφή απασχόλησης, παραπλάνησης και αποπλάνησης των πολιτών που, διόλου συμπτωματικά, ήταν οι άνθρωποι των κατώτερων οικονομικά τάξεων, οι μετανάστες, τα παιδιά. Τα απόνερα αυτής της κριτικής απέναντι στα κόμικς έφτασαν σταδιακά και στην Ευρώπη και ανάλογα σχόλια, με τη χρονική διαφορά κάποιων δεκαετιών εμφανίστηκαν σχεδόν παντού.

Ένα μεγάλο πρόβλημα του σχολιασμού αυτού ήταν η συλλήβδην θεώρηση όλων των κόμικς ως αντικειμένου που μπορεί να υπόκειται σε μία ενιαία κριτική με τα ίδια επιχειρήματα, ανεξαρτήτως του είδους των κόμικς, του κοινού στο οποίο απευθύνονταν, της θεματολογίας τους κ.λπ. Ενώ θα φάνταζε αδιανόητο να παρουσιάζονταν μελέτες που θα είχαν τίτλους όπως «Οι βλαβερές συνέπειες του κινηματογράφου στα παιδιά» ή «Εικαστικές τέχνες και ιδεολογική χειραγώγηση» ή ακόμη χειρότερα «Η εξαπάτηση από τη μουσική», τέτοιοι τίτλοι αποτελούσαν τον κανόνα όταν αντικείμενο ήταν τα κόμικς.

Στην Ελλάδα, μέχρι πρόσφατα, ένα μεγάλο μέρος της σχετικής βιβλιογραφίας, εγχώριας και διεθνούς, αναλωνόταν στις βλαβερές επιδράσεις των κόμικς στα παιδιά, από μια ευρεία γκάμα προέλευσης των συγγραφέων: από πανεπιστημιακούς και ερευνητές παιδαγωγικών θεμάτων μέχρι μέλη θρησκευτικών και παραθρησκευτικών οργανώσεων[34] που δεν έκαναν τίποτε περισσότερο και τίποτε λιγότερο από αυτό στο

[33] David Hadju, *The Ten Cent Plague, The Great Comic-Book Scare and How it Changed America*, (Νέα Υόρκη: Picador, 2008), σελ. 12 (μετάφραση δική μου).

[34] Ως παραδείγματα απολύτως αντιεπιστημονικών, ακραίων, έως και αστείων μελετών που είχαν ως στόχο τους να κατακεραυνώσουν τα κόμικς, να προειδοποιήσουν γονείς και νεολαία και να καταδείξουν τις βλαβερές τους συνέπειες μπορούν να αναφερθούν τα: Χαράλαμπος Βασιλόπουλος, *Τέρατα και Σημεία των Σκοτεινών Δυνάμεων*, (Αθήνα: Εκδόσεις Ορθόδοξου Τύπου, 1988), Κ. Γ. Παπαδημητρακόπουλος, *Τα Κόμικς*, (Αθήνα: Εκδόσεις της Αποστολικής Διακονίας, 1986), John Fulce, *Η Εξαπάτηση από τα Κόμικς – Τα Υποσυνείδητα Μηνύματα* (μτφρ. Μαρία Ματάνα), (Αθήνα: Στερέωμα, χ.χ.). Όχι ηθελημένα και σίγουρα με καλή προαίρεση, κάποια άλλα βιβλία που αντιμετώπιζαν με σεβασμό και ως άξια μελέτης τα κόμικς, από τον τίτλο τους και μόνο προδιέθεταν αρνητικά τον δυνητικό αναγνώστη τους. Ως παραδείγματα αναφέρονται τα Κυριάκος Κάσσης, *Ελληνική Παραλογοτεχνία και Κόμικς*, (Αθήνα: Εκδόσεις Ιχώρ & Α.Λ.Λ.Ε.Α.Σ, 1996) και Πέτρος Μαρτινίδης, *Συνηγορία της Παραλογοτεχνίας*. Αντίστοιχη ήταν και η πλειονότητα της αρθρογραφίας

οποίο ο Αμερικανός ψυχίατρος Fredrick Wertham είχε προβεί το 1954 με τη δημοσίευση της μελέτης του *Seduction of the Innocent*. Σε αυτήν, με μια εντελώς λανθασμένη και αντιεπιστημονική μεθοδολογία εργασίας, είχε καταλήξει σε μια σειρά από ακραία συμπεράσματα και μη αναγώγιμα αποτελέσματα που ήταν όμως αρκετά πειστικά σε μια μερίδα του συντηρητικού ακροατηρίου κατά την περίοδο του μακαρθισμού στις ΗΠΑ.

Ευτυχώς, μετά από μια υπερδεκαετή περίοδο «πάγου», η κατάσταση στις ΗΠΑ εξομαλύνθηκε και από τα τέλη της δεκαετίας του 1960 και εντεύθεν (στην Ελλάδα αρκετά αργότερα) τέτοιες αντιλήψεις ατόνησαν (αν και ποτέ δεν ξεχάστηκαν). Ένα παράδειγμα της καθυστέρησης στην απόρριψη ουσιοκρατικών και ισοπεδωτικά απορριπτικών αντιλήψεων αποτελεί η μελέτη των Β. Αναγνωστόπουλου και Α. Δελώνη που χρησιμοποιεί ως κεντρικό επιχείρημά της τη μελέτη του Wertham για να καταλήξει σε συμπεράσματα όπως:

> «Τα κόμικς, ακόμα και τα κατά τεκμήριο καλύτερα, κάνουν κακό στα παιδιά, γιατί:
> - αλλοιώνουν το σωστό γλωσσικό αισθητήριο του παιδιού αφού η υποτυπώδης γλώσσα που χρησιμοποιείται σ' αυτά γράφεται με κεφαλαία, αποτελείται συχνά από φθόγγους ή "κατασκευασμένους" γλωσσικούς ήχους και, γενικά, προσφέρουν ένα πάμφτωχο και άθλιο, πολλές φορές, γλωσσικό μοντέλο στα παιδιά·
> - παραχαράζουν τις πραγματικές δυνατότητες του ανθρώπου, δίνοντας στο παιδί πρότυπα "ηρώων" προς αποφυγήν, δηλ. από άποψη παιδαγωγική είναι επιζήμια ή ζημιογόνα για τον πνευματικό και ψυχικό κόσμο του παιδιού·

στον περί του βιβλίου τύπο. Βλ. Μ. Παντελίδου – Μαλούτα, "Η Συμβολή των Κόμικς στην Πολιτική Κοινωνικοποίηση των Παιδιών", *Περιοδικό Διαβάζω*, τ. 94, 16-5-1984, Γ. Μ. Τρουλής, "Το Παιδί και το Εξωσχολικό Έντυπο Μέσα στα Πλαίσια της Θεωρίας της Επικοινωνίας", *Περιοδικό Σύγχρονη Εκπαίδευση*, τ. 23, 1985 και σε αρκετά βιβλία και συλλογικούς τόμους με την υπογραφή κατά κανόνα παιδαγωγών. Βλ. Γιάννης Μπαρτζής, "Στράτευση και Βία στα Παιδικά Περιοδικά Ευρείας Κατανάλωσης" στο *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας – Μύθοι και Μυθοποιοί, Αφιέρωμα*, (Αθήνα: Καστανιώτη, 1987), Αποστόλης Μαργώνης, Δημήτρης Μητρόπουλος, Πέτρος Παπαθεοδώρου, *Τι Διαβάζουν τα Παιδιά μας – Έρευνα, Βιβλίο Χρήσιμο για Γονείς και Δασκάλους*, (Αθήνα: 1982), Αντώνης Δελώνης, *Βασικές Γνώσεις για το Παιδικό και Νεανικό Βιβλίο*, (Αθήνα: Εκδόσεις Περιοδικών και Εκπαιδευτικών Βιβλίων, 1991), σελ. 126-159, Βασίλης Αναγνωστόπουλος, *Θέματα Παιδικής Λογοτεχνίας, Ανιχνεύσεις*, (Αθήνα: Καστανιώτη, 1987), σελ. 40-51 και 148-164, Χάρης Σακελλαρίου, *Ιστορία της Παιδικής Λογοτεχνίας – Ελληνική και Παγκόσμια*, (Αθήνα: Νόηση, 2009), σελ. 497-515.

- αφανίζουν ή αχρηστεύουν την εργασία του Δασκάλου στα γλωσσικά μαθήματα, γιατί δεν προσφέρουν στον υποτυπώδη έστω λόγο τους σχήματα Λόγου, ωραίες εικόνες, γλωσσικό μοντέλο για μίμηση και ερεθίσματα για αισθητικό ανέβασμα του παιδιού. Αντίθετα· προσφέρουν, σε αρκετές περιπτώσεις, μια χυδαία γλώσσα που μεταφέρει το παιδί στη ζωή του με τη μίμηση·
- περιθωριοποιούν αξίες όπως η εργασία, η τίμια ζωή, ο αγώνας για πρόοδο, η ηθική και η ευθύνη του ανθρώπου και αποπροσανατολίζουν τον ανήλικο αναγνώστη, αφού τον εμποδίζουν να προβληματιστεί δημιουργικά ή δημιουργώντας σ' αυτόν προβλήματα με το περιβάλλον […]».[35]

Θεωρώντας ότι δεν υφίσταται πλέον μια τέτοια κριτική ή τουλάχιστον δεν υφίσταται με την ένταση που ασκείτο σε παρελθούσες εποχές, κάτι που αποδεικνύεται από το πλήθος και την ποιότητα, της σύγχρονης παραγωγής, τα βιβλία θεωρίας και ιστορίας περί των κόμικς, τις μελέτες που γίνονται διεθνώς, τις πανεπιστημιακές σπουδές που επικεντρώνονται σε αυτά, τους χώρους που τα φιλοξενούν (μουσεία, γκαλερί, βιβλιοθήκες, βιβλιοπωλεία, λέσχες κ.λπ.), τις εκθέσεις, τα συνέδρια, τα φεστιβάλ κ.λπ. τόσο διεθνώς όσο και στην Ελλάδα[36] η παρούσα εργασία δεν θα ασχοληθεί περαιτέρω με τους λόγους που κατέστησαν παλαιότερα τα κόμικς ως «παρατέχνη», «υποκουλτούρα» ή «παραλογοτεχνία» αλλά θα τα αντιμετωπίσει ως μια τέχνη που υπόκειται στην κριτική και χρήζει ανάλυσης, έρευνας και μελέτης όπως κάθε άλλη. Η αντιεπιστημονική και μεθοδολογικά εσφαλμένη κριτική στη φόρμα και το μέσο των κόμικς και εντέλει στην ίδια τη «γλώσσα» των κόμικς αποκλειστικά με όρους λογοτεχνίας οδήγησε σε στρεβλώσεις και παρερμηνείες που συνεπήραν πολλούς ερευνητές οι οποίοι με τη σειρά τους τις αναπαρήγαγαν.

[35] Βασίλης Αναγνωστόπουλος, Αντώνης Δελώνης, *Παιδική Λογοτεχνία και Σχολείο*, (Αθήνα: Πατάκη, 1988) σελ. 56-58.
[36] Για την κατάσταση των κόμικς στην Ελλάδα και την πρόοδο που έχει επιτευχθεί τις τελευταίες δεκαετίες βλ. και Αντώνης Νικολόπουλος, *Τα Ελληνικά Comics*, (Αθήνα: Τόπος, 2012), σελ. 293-316.

1.2 Απόπειρες άρσης της αδικίας

Υπήρξαν όμως και περιπτώσεις που τα «λάθη» διορθώθηκαν. Χαρακτηριστική τέτοια ήταν το βιβλίο του Πέτρου Μαρτινίδη με τίτλο *Συνηγορία της Παραλογοτεχνίας*[37] που αν και πραγματευόταν σε μεγάλη του έκταση τη γλώσσα[38] των κόμικς, τα κατέτασσε στην παραλογοτεχνία. Παρά την συνηγορία του τίτλου, ο μέσος εκπαιδευτικός, γαλουχημένος στις «βλαβερές» επιδράσεις των κόμικς έβρισκε έτσι ένα ακόμη, δια του τίτλου, εργαλείο για να επιβεβαιώσει τις ανακυκλωμένες περί υποδεέστερης τέχνης απόψεις. Ωστόσο, δώδεκα χρόνια αργότερα, ο ίδιος συγγραφέας σε μια νέα μελέτη του, ήρε κάθε παρεξήγηση:

> «Έχουν, κατά συρροήν, κατηγορηθεί τα κόμικς, ως ελλιπή σε κείμενο έντυπα, τα οποία καλλιεργούν και διαιωνίζουν τη λεξιπενία του κοινού τους, παραπλανώντας τη φιλαναγνωσία του. Αλλά τα "κείμενα" τους, δηλαδή οι εικόνες τους, αφθονούν και προσφέρονται σε παρατεταμένες και επιμελείς αναγνώσεις. Κι εκείνο που δεν αντιλαμβάνονται, συνήθως, οι αυστηροί κατήγοροί τους είναι ότι, έχοντας αναλάβει τον κατ' εξοχήν αφηγηματικό ρόλο, το σχέδιο αφηγείται, δεν παριστάνει».[39]

Κι αν από τη μια το σχέδιο αφηγείται και δεν παριστάνει, συμπληρωματικά μέσα στη φαινομενική αντίθεσή της, έρχεται η φράση του πρωτοπόρου Rodolphe Töpffer σύμφωνα με τον οποίο:

> «Τα σχέδια, χωρίς [το] κείμενο, δεν θα είχαν παρά μια σκοτεινή σημασία· το κείμενο, χωρίς τα σχέδια, δεν θα εσήμαινε τίποτα. Όλα μαζί, σχηματίζουν ένα είδος μυθιστορήματος, ένα βιβλίο που, μιλώντας

[37] Πέτρος Μαρτινίδης, *Συνηγορία της Παραλογοτεχνίας*.
[38] Ο όρος *γλώσσα των κόμικς* χρησιμοποιείται εδώ και αρκετές δεκαετίες από θεωρητικούς και ερευνητές του είδους για να περιγράψει και να ερμηνεύσει όχι μόνο το λεκτικό/κειμενικό μέρος των κόμικς αλλά, κυρίως, τα δομικά τους συστατικά, την αλληλοσύνδεσή τους και τη λειτουργία τους προς σχηματισμό αφηγήσεων. Βλ. χαρακτηριστικά τα δύο παρακάτω βιβλία με τον ίδιο ακριβώς τίτλο: Robin Varnum και Christina Gibbons (επιμ.), *The Language of Comics,* (Τζάκσον: The University Press of Mississippi, 2001) και Mario Saraceni, *The Language of Comics*, (Λονδίνο: Routledge, 2003)
[39] Πέτρος Μαρτινίδης, "Κόμικς: παραστατικότητες και παρεξηγήσεις" στο Βίτω Αγγελοπούλου και Ιωάννης Βασιλαράκης (επιμ.), *Φιλαναγνωσία και Παιδική Λογοτεχνία, Εισηγήσεις στο 5ο Σεμινάριο του Κύκλου Παιδικού Βιβλίου,* (Αθήνα: Δελφίνι, 1994), σελ. 168

απευθείας στα μάτια, εκφράζεται με την αναπαράσταση, και όχι με την διήγηση».[40]

Στη σύνθεση αυτών των δυο απόψεων, πιθανώς να βρίσκεται η ουσία της λειτουργίας των κόμικς που ως πρώτιστο σκοπό έχουν την αφήγηση μια ιστορίας. Όπως παρατηρεί ο Pierre Fresnault – Deruell: «…όλο το ενδιαφέρον που δημιουργήθηκε για την ανάγνωση μιας ιστορίας κινουμένων σχεδίων[41] όσο και για την παρακολούθηση ενός φιλμ, είναι σύμφυτο με την αφηγηματική τεχνική»[42]. Συμφωνώντας, ο Michel Mathieu – Colas (1986) επαυξάνει:

«Το κινούμενο σχέδιο[43], ο κινηματογράφος, και γενικότερα, όλα τα εικονικά συστήματα που εμπεριέχουν μία διαδοχή, από την tapisserie της Bayuex μέχρι το φωτορομάντζο, αναπτύσσουν μία διάσταση αφηγηματικού τύπου (πράγμα που αναγνωρίζουν έμμεσα και αυτά τα ίδια τα λεξικά)».[44]

Σύγχρονες απόψεις όπως η ακόλουθη του Στέλιου Λυδάκη και μάλιστα υπό μορφή λήμματος εντός ενός οιονεί λεξικού εικαστικών όρων δεν έχουν θέση στην παρούσα εργασία. Τέτοιες υπεραπλουστευμένες διατυπώσεις, απλώς επιβεβαιώνουν τη συλλήβδην θεώρηση των κόμικς από μια μερίδα μελετητών από άλλα πεδία, ως κάτι που είναι εκ προοιμίου καταδικαστέο:

«Κόμικς (Comics): Συντομογραφία του όρου Comic strips που μεταβάλλουν μια ιστορία σ' ένα φτηνό ρομάντσο. Τα κόμικς συντίθενται από σύντομα κείμενα και πολύχρωμα σκίτσα, τα οποία δημοσιεύονται σε συνέχειες, για το ευρύ αναγνωστικό κοινό. Συνήθως, το περιεχόμενο είναι

[40] Rodolphe Töpffer όπως παρατίθεται στο Michel Mathieu – Colas, "Τα Όρια της Αφηγηματολογίας" στο Gérard Genette, Louis Marin, Michel Mathieu – Colas, *Τα Όρια της Διήγησης* (μτφρ. Έλενα Θεοδωροπούλου), (Αθήνα: Καρδαμίτσα, 1987), σελ. 54.
[41] Είναι προφανές ότι στο πρωτότυπο αναφέρεται ο όρος "bande dessinee" που χρησιμοποιείται στα γαλλικά για να περιγράψει τα κόμικς. Λόγω της γνωστής σύγχυσης που προκαλεί η τεχνική ορολογία των κόμικς, όπως και των εικαστικών τεχνών καθώς και οι διαφορετικές αποδόσεις όρων σε διαφορετικές γλώσσες, η μεταφράστρια αποδίδει εσφαλμένα τον όρο ως «κινούμενα σχέδια». Τα ζωγραφισμένα σχέδια σε χαρτί δεν κινούνται. Το χέρι και το βλέμμα του αναγνώστη κινείται ανάμεσα στα σχέδια και τα γράμματα.
[42] Κείμενο του 1972, όπως παρατίθεται στο Michel Mathieu – Colas, σελ. 54.
[43] Ισχύει η ίδια εσφαλμένη μετάφραση του όρου "bande dessinee".
[44] Michel Mathieu – Colas, σελ. 54-55.

ή πρωτόγονο ή βίαιο. Οι ήρωες είναι "superstars", που δεν διαθέτουν καμιά ατομική προσωπικότητα, αλλά αναδεικνύονται μόνο με τη μυική τους δύναμη. Μέσω της τυποποίησής τους, τα Κόμικς, με την παντελή έλλειψη πνευματικότητας, βρήκαν μια αξιοποίηση από την Ποπ αρ, κυρίως στο έργο του Roy Lichtenstein».[45]

1.3 Τι δεν είναι τα κόμικς

Για να αποφευχθούν οι υπερβολές, οι αναίτιες γενικεύσεις, οι παρερμηνείες και οι αοριστολογίες, θα ήταν μάλλον πιο αποτελεσματικό να οριστεί η έννοια των κόμικς μέσω αυτού που δεν είναι.[46] Οι Randy Duncan, Michael Ray Taylor και David Stoddard, μάλιστα, στην προμετωπίδα της μελέτης τους με τίτλο *Creating Comics* χρησιμοποιούν μια τέτοια τεχνική. Υπό τον τίτλο «Τι είναι τα Κόμικς;» απαριθμούν μια σειρά από αρνήσεις μέσω των οποίων επεξηγούν τι δεν είναι τα κόμικς. Και ενώ θα ήταν αναμενόμενο κάποιο συμπέρασμα, αυτό εσκεμμένα δεν υπάρχει έτσι ώστε να οριστούν τα κόμικς ως αυτό που δεν είναι.[47] Στο σημείο αυτό, θα αναπτυχθούν μια σειρά από ανάλογα αρνητικά επιχειρήματα αλλά στο τέλος θα προταθεί και ένας νέος ορισμός.

- Κόμικς δεν είναι η εικονογράφηση ιστοριών, παραμυθιών, διηγημάτων και μυθιστορημάτων, επιστημονικών άρθρων και δοκιμίων, ιστορικών γεγονότων, δημοσιογραφικών άρθρων κ.λπ, δηλαδή η απλή παράθεση μη αλληλένδετων εικόνων που οπτικοποιούν μέρος της αφηγούμενης ιστορίας. Η μη ύπαρξη θεματικής, νοηματικής, χρονικής ή χωρικής αλληλουχίας των εικόνων καθιστά την ύπαρξή τους συμπληρωματική, χωρίς αυτό να υποκρύπτει κάποια αξιολογική διαβάθμιση, σε σχέση με το κείμενο. Το κείμενο είναι ο σκοπός και οι εικόνες το συνοδεύουν.

---

[45] Στέλιος Λυδάκης, *Ορολογία Εικαστικών Τεχνών*, (Αθήνα: Μέλισσα, 2009), σελ. 87.

[46] Μια παρόμοια αποφατική διαδρομή προς την εξεύρεση ενός ικανού ορισμού, μέσω της απόρριψης παρελθουσών διατυπώσεων ακολουθεί και η Μαριάννα Μίσιου. Βλ. Μαριάννα Μίσιου, σελ. 29-33 ενώ ο Αντώνης Νικολόπουλος εντοπίζει τη διαμάχη περί του ορισμού στα διαφορετικά χαρακτηριστικά που επιλέγει κάθε ερευνητής: «Κάθε ορισμός εστιάζει συνήθως την προσοχή του σε κάποια ιδιαίτερα δομικά χαρακτηριστικά. Στοιχεία όπως η συνεύρεση λόγου και εικόνας, η ύπαρξη των "μπαλονιών" των διαλόγων, η αλληλουχία περισσοτέρων του ενός καρέ στη δημιουργία μιας οπτικής αφήγησης κ.ο.κ. – τα οποία υποτίθεται πως περιγράφουν επαρκέστερα τη δομή και λειτουργία τους». Βλ. Αντώνης Νικολόπουλος, σελ. 19.

[47] Βλ. Randy Duncan, Michael Ray Taylor και David Stoddard, *Creating Comics as Journalism, Memoir and Nonfiction*, (Νέα Υόρκη: Routledge, 2016), σελ. xiii-xiv.

- Κόμικς δεν είναι μια μεμονωμένη εικόνα που μπορεί να συνοδεύεται ή να μη συνοδεύεται από λόγο. Το κόμικς προϋποθέτει περισσότερες από μία εικόνες, τουλάχιστον δύο ώστε να θεωρηθεί ότι υπάρχει μια χρονική εξέλιξη στην αφηγηματικότητα. Μια μεμονωμένη εικόνα μπορεί να είναι γελοιογραφία, σκίτσο, να εμπεριέχει ή όχι αφηγηματικά χαρακτηριστικά αλλά δεν κρίνεται σκόπιμο στην παρούσα εργασία να χαρακτηριστεί ως κόμικς. Ωστόσο, σε ορισμένα σημεία της εργασίας θα εξεταστούν και κάποια έργα που γειτνιάζουν μορφικά ή τεχνικά με τα κόμικς όπως οι γελοιογραφίες και τα κινούμενα σχέδια, στο βαθμό που λειτουργούν με τρόπο παρόμοιο με τα κόμικς.
- Κόμικς δεν είναι η κινηματογραφημένη εκδοχή, μηχανικά ή ηλεκτρονικά, σχεδιασμένων εικόνων. Στην περίπτωση της «ψευδαίσθησης» της κίνησης που παρέχουν οι κατάλληλα προβαλλόμενες εικόνες, με οποιονδήποτε τρόπο κι αν συμβαίνει αυτό, είναι προτιμητέος ο όρος *animation* ή στην ελληνική εκδοχή του, *κινούμενα σχέδια*. Υπ' αυτό το πρίσμα θα πρέπει να αποκλειστούν από τον χαρακτηρισμό «κόμικς», οι ταινίες, ανεξαρτήτως χρονικής διάρκειας, κινουμένων σχεδίων του κινηματογράφου και της τηλεόρασης, οι flash εφαρμογές για ηλεκτρονικούς υπολογιστές, η οποιαδήποτε προβολή, κατά τα άλλα σχεδιασμένων εικόνων με ή χωρίς συνοδεία λόγου, με ταχύτητα που αποσκοπεί στην θέαση και την πρόσληψη από τον δέκτη ως κινουμένων.
- Κόμικς δεν είναι οποιαδήποτε απόπειρα της αφήγησης ιστοριών μέσω ταυτόχρονης συνύπαρξης εικόνων και λόγου που δεν δημιουργήθηκε για να θεωρηθεί ως κόμικς. Συχνά γίνεται από ιστορικούς και μελετητές του είδους μια ναρκισσιστικού τύπου επέκταση της ιστορίας των κόμικς μέχρι τα προϊστορικά χρόνια, τις σπηλαιογραφίες και τα βραχογραφήματα. Άλλοι ανακαλύπτουν κόμικς στους αιγυπτιακούς παπύρους, άλλοι στη ζωφόρο του Παρθενώνα, άλλοι στις ρωμαϊκές στήλες, άλλοι σε μεσαιωνικά εργόχειρα και άλλοι σε βυζαντινά χειρόγραφα και ψηφιδωτά.[48] Σε τέτοιες

[48] Μια τέτοια ιστορική περιδιάβαση σε απόπειρες οπτικών αφηγήσεων για ποικίλους σκοπούς που ενδεχομένως να μαρτυρά μια καταγωγική αλυσίδα περιγράφει ο Λευτέρης Ταρλαντέζος. Ενσωματώνει στην άποψή του την περιβόητη φράση αποφθεγματικού τύπου του Les Daniels σύμφωνα με την οποία «Τα κόμικς δεν δημιουργήθηκαν. Εξελίχθηκαν» και παρουσιάζει μια πληθώρα παραδειγμάτων από εικόνες σε εσκεμμένη διαδοχή από την προϊστορία μέχρι τον δέκατο ένατο αιώνα που, όμως, δεν αποτελούν κόμικς και δεν μπορούν να θεωρούνται κόμικς. Όπως αναφέρει και ό ίδιος: «Το κόμικς, ή τουλάχιστον κάποιες πρώιμες μορφές του, υπάρχει εδώ και πολλούς αιώνες». Εν συνεχεία αναφέρει μεταξύ άλλων τις σπηλαιογραφίες στο Chauvet-Pont-d' Arc (35000 π.Χ.), στο σπήλαιο του Lascaux (17000 π.Χ) και στην Αλταμίρα (10000 π.Χ.), το Βιβλίο των Νεκρών της Αρχαίας Αιγύπτου (3000 π.Χ.), το Δίσκο της Φαιστού (1700 π.Χ.), τη Ζωφόρο του Παρθενώνα, τις Ρωμαϊκές Στήλες, τον

γενικεύσεις ελλοχεύει ο κίνδυνος των αντι-ιστορικών αναχρονισμών. Η επέκταση της χρονικής διάρκειας και της γεωγραφικής ευρύτητας του φαινομένου των κόμικς σε παλαιότερες εποχές και μακρινές περιοχές μπορεί να προσδίδει κύρος στη μελέτη τους ως ιστορικών αντικειμένων και να βοηθά στην κατανόηση της διαχρονικής ικανότητας του ανθρώπου να επικοινωνεί με σχέδια αλλά δεν δικαιολογείται από τις προθέσεις των δημιουργών των έργων ούτε από το σκοπό για τον οποίο αυτά δημιουργήθηκαν. Η παρούσα εργασία, ωστόσο, θα επιμείνει στη θεώρηση των κόμικς ως έργων τέχνης που δημιουργήθηκαν ως κόμικς, δηλαδή με συνειδητή απόφαση των δημιουργών τους να δημιουργήσουν κόμικς, έστω κι αν δεν ονομάζονταν έτσι. Θα θεωρηθεί ως «κόμικς» στην παρούσα εργασία κάθε εσκεμμένη δημιουργία αφήγησης με τη συνοδεία λόγου και εικόνας που προσομοιάζει σε αυτό που είναι σήμερα ευρέως αποδεκτό ως κόμικς.

- Κόμικς δεν είναι οτιδήποτε δεν μπορεί να αναπαραχθεί μαζικά ή δεν μπορεί να θεαθεί και να αναγνωστεί μαζικά. Η κατά μόνας δημιουργία τέχνης, σαφώς και αποτελεί αντικείμενο της ιστορίας και της θεωρίας της τέχνης, αρκεί να γίνει γνωστή η ύπαρξη του έργου σε έναν, τουλάχιστον, επιπλέον άνθρωπο. Ισχυρισμοί του είδους «κάνω κόμικς» δεν μπορεί να αποτελούν αυτοεκπληρούμενες προφητείες, ούτε αυτοαναφορικές επιβεβαιώσεις. Το αν κάποιος «κάνει κόμικς» μπορεί να κριθεί από τον άλλο και ποτέ από τον ίδιο.

- Χρησιμοποιώντας το αρνητικό του αυτοααναφορικού και τεχνηέντως ειρωνικά αυτοπαθούς ορισμού του Γιάννη Σκαρπέλου, κόμικς δεν είναι, ό,τι δεν είναι δημιουργημένο για να θεωρηθεί ως κόμικς. Η κατακλείδα αυτή στην ενδιαφέρουσα συλλογιστική του Σκαρπέλου, έρχεται, βέβαια, ως αποτέλεσμα μιας προηγούμενης διαπίστωσής του, κατά την οποία:

> «Η δυσκολία διατύπωσης ενός ορισμού οφείλεται στη διασπορά των καταβολών των κόμικς σε μια ευρεία περιοχή πολιτισμικών και καλλιτεχνικών πρακτικών, η οποία επιτρέπει την απόδοση κάθε χαρακτηριστικού και σε άλλα είδη δημιουργίας».[49]

Τάπητα της Bayeux, τα μεσαιωνικά χειρόγραφα κ.λπ. Βλ. Λευτέρης Ταρλαντέζος, *Ιστορία των Κόμικς*, (Αθήνα: Αιγόκερως, 2006), σελ. 31-48.

[49] Γιάννης Σκαρπέλος, σελ. 46.

1.4 Σύγχρονοι ορισμοί για τα κόμικς

Εάν όλα τα προαναφερθέντα δεν είναι κόμικς, απομένει να αποσαφηνιστεί «τι είναι κόμικς» ή τουλάχιστον «τι η παρούσα διατριβή και συνεπακόλουθα ο συγγραφέας της, θεωρεί ως κόμικς». Σύμφωνα με τον Sabin,:

> «…η ερώτηση "τι είναι ένα κόμικς;" φαίνεται αρκετά εύκολη, στο κάτω – κάτω όλοι έχουμε διαβάσει κόμικς οπότε όλοι γνωρίζουμε σε μεγάλο βαθμό τι είναι. Αλλά στην πραγματικότητα, το να τα ορίσουμε είναι λίγο δυσκολότερο. Οι όροι τείνουν να σημαίνουν "ό,τι έχουν καταλήξει να σημαίνουν" και το να θέσεις έναν πληρέστερο ορισμό σε μια ιδέα που βασίζεται στην "κοινή λογική" μπορεί συχνά να οδηγήσει σε περιγραφικές ακροβασίες».[50]

Για το λόγο αυτό, ο Sabin δεν φετιχοποιεί κανένα μεμονωμένο χαρακτηριστικό και ως εκ τούτου κανέναν ορισμό αλλά διαλεκτικά οδηγείται σε μια πλειάδα κοινών παραδοχών που, ωστόσο, όλες έχουν και τις εξαιρέσεις τους για να καταλήξει στο ότι

> «…πάνω απ' όλα, κάθε ορισμός είναι μια εξελισσόμενη έννοια και τα χαρακτηριστικά της θα αυξηθούν ή θα εκλείψουν με την πάροδο του χρόνου. Συνεπώς, το να κατασκευάσεις ένα αρχέτυπο έχει τους περιορισμούς του».[51]

Στη δική του μελέτη για τα κόμικς για ενήλικο κοινό αποφεύγει ουσιοκρατικές και μανιχαϊστικές ερμηνείες· σχετικοποιεί, αντιθέτως, την έννοια των κόμικς συναρτώντας την από έναν μεγάλο αριθμό παραγόντων (έκταση στο χρόνο, έκταση στο χώρο, ηλικιακό κοινό, αφηγηματικότητα, ονοματοποιίες κ.λπ) αλλά κυρίως από την εποχή που δημιουργήθηκαν. Γράφει: «το μόνο που μπορούμε να πούμε με σιγουριά είναι ότι μια πιο ξεκάθαρη ιδέα του "τι είναι ένα κόμικς" σε κάθε συγκεκριμένη εποχή θα αναδυθεί όσο το βιβλίο εξελίσσεται χρονολογικά»[52]. Άρα,

[50] Roger Sabin, *Adult Comics, An Introduction*, (Λονδίνο: Routledge, 1993), σελ. 5 (μετάφραση δική μου).
[51] Ό. π., σελ. 6-7.
[52] Ό. π., σελ. 7.

κατά τον Sabin, ο ορισμός των κόμικς δεν κρίνεται απαραίτητος αλλά στην περίπτωση που υπάρχει επιτακτική ανάγκη να δοθεί, είναι αναπόφευκτο να είναι σχετικοποιημένος στα χρονικά του συμφραζόμενα.

Παρομοίως, η Μαριάννα Μίσιου με βάση τη μελέτη των ορισμών των κόμικς στη διεθνή βιβλιογραφία καταλήγει στην παραδοχή και αποδοχή της δυσχέρειας διατύπωσης ενός καθολικού ορισμού.[53] Επιπλέον, απορρίπτει δυιστικές και φορμαλιστικές περιγραφές του είδους με βάση συγκεκριμένα αποσπασματικά χαρακτηριστικά τους, όπως αυτά που περιγράφει ο David Kunzle σε μια ιδιαιτέρως επιδραστική μελέτη του. Σύμφωνα με τον Kunzle, ορισμένα διακριτά και ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των κόμικς είναι η επικράτηση των εικόνων συγκριτικά με το γραπτό λόγο, η έντυπη μορφή, η απεύθυνση σε μαζικό κοινό και η αντιμετώπισή τους ως καταναλωτικά προϊόντα, η ψυχαγωγική τους διάσταση και το ηθικό τους μήνυμα, οι διαδοχικές εικόνες, η συνύπαρξη εικόνων και λόγου, ο περιοδικός χαρακτήρας της παρουσίας τους στον Τύπο, οι σταθεροί ήρωες που πρωταγωνιστούν με προβλέψιμες συμπεριφορές μετά από τη γνωριμία του αναγνώστη μαζί τους, οι συμβάσεις και οι κώδικες που οφείλει να αναγνωρίζει ο καταναλωτής.[54] Μια τέτοια περιγραφή είναι χρήσιμη αλλά δεν μπορεί να είναι δεσμευτική ή να λειτουργεί αποκλείοντας πιθανές εξαιρέσεις. Τέτοιες περιπτώσεις αστοχίας και αδυναμίας να περιληφθούν παραδεδεγμένα έργα κόμικς σε αυτά που ο Kunzle απαριθμεί παραθέτει η Μαριάνα Μίσιου για να καταλήξει στην αναγκαιότητα διεύρυνσης τέτοιων ορισμών.[55]

Στην παρούσα μελέτη κρίνεται ωστόσο σκόπιμο να δοθεί κάποιος ορισμός ώστε με βάση και αυτόν να επιλεχθεί το εξεταζόμενο δείγμα. Επικροτώντας την άποψη του Sabin, αναπτύσσονται στη συνέχεια ορισμένοι από τους προταθέντες, μέχρι σήμερα, ορισμούς, με κάποιον κριτικό σχολιασμό τους που οδηγεί στην αποδοχή ή την απόρριψη μέρους ή του συνόλου τους, για να προταθεί καταληκτικά μια νέα διατύπωση. Είναι επιβεβλημένη η διευκρίνιση ότι κάποιοι από τους ακόλουθους ορισμούς έχουν προταθεί από τους εμπνευστές τους για να περιγράψουν τα *comic strips*, κάποιοι για τα *comic books* ενώ κάποιοι άλλοι δεν υπεισέρχονται σε αυτή τη διάκριση και αναφέρονται γενικότερα στα κόμικς.

[53] Μαριάννα Μίσιου, σελ. 28.
[54] David Kunzle, *The Early Comic Strip: Narrative Strips and Picture Stories in the Eyropean Broadsheet from c. 1450 to 1852*, (Μπέρκλεϊ: University of California Press, 1973), σελ. 2.
[55] Μαριάννα Μίσιου, σελ. 30-33.

Βαθιά πεποίθηση του γράφοντος είναι ότι η τέχνη των κόμικς είναι μία και απλώς μπορεί να δημιουργηθεί με ποικίλους τρόπους που διαφοροποιούνται ως προς τη μορφή με βάση τα τεχνικά τους χαρακτηριστικά και το μέγεθος του δημοσιευμένου έργου. Προφανώς και μπορούν να εντοπιστούν αναρίθμητες διαφοροποιήσεις ανάμεσα στα στριπς και τα περιοδικά κόμικς (είδος εντύπου που δημοσιεύονται, γειτνίαση με άλλα έργα ή άλλη ύλη, σεναριακές ανάγκες που εξυπηρετούν την έκταση και περιορίζονται από αυτήν, συνέχεια κ.λπ.)[56] αλλά πάνω σε καμιά από αυτές δεν είναι δυνατό να στηριχθεί κανένα επιχείρημα που να κατατάσσει τα έργα σε διαφορετικές τέχνες.

Τα θεμελιώδη και ουσιώδη συστατικά παραμένουν πάντα τα ίδια: εικόνα, λόγος, αφήγηση. Αυτός είναι και ο λόγος που στην παρούσα εργασία δεν θα γίνει καμιά διάκριση ανάμεσα στα comic books και τα graphic novels όπως αυτές που απασχολούν τα τελευταία χρόνια την κοινότητα των κόμικς. Ο γράφων θεωρεί ότι ο όρος graphic novel είναι απολύτως τεχνητός, δεν προσφέρει τίποτα στην τέχνη των κόμικς, έχει προταθεί και χρησιμοποιείται για να «νομιμοποιήσει» την παρουσία των κόμικς σε χώρους που μέχρι πρότινος τα απέκλειαν και επιπλέον λειτουργεί υπεροπτικά για τα έργα που τον επικαλούνται για την ύπαρξή τους σε σχέση με αυτά που δεν τον ενστερνίζονται. Συνέπεια αυτής της κατηγορηματικής αντίθεσής του γράφοντος στη θέσπιση και χρήση ενός όρου που δεν εδράζεται σε πραγματικές αλλά σε εμπορικές ανάγκες είναι η απόρριψή του στη συνέχεια αυτής της εργασίας. Κάτι που εμμέσως αποδεικνύεται από την απουσία αυτού του όρου στις περιγραφές των πρωτοπόρων ερευνητών του είδους ως προς την απόπειρά τους να δώσουν έναν όσο το δυνατόν πληρέστερο ορισμό. Ο Bart Beaty κάνει μια σύντομη αναδρομή σε ορισμένες από τις απόψεις που έχουν διατυπωθεί, με πρώτες αυτές των Coulton Waugh (1947), Thomas Inge (1990) και Bill Blacbeard (1995) η οποία θα επιχειρηθεί στη συνέχεια να μεταφερθεί σε μια πιο συντομευμένη μορφή.[57]

Κατά τον Coulton Waugh, σε μια απόπειρα απόδοσης ενός πρωτόλειου ορισμού το 1947:

> «τα κόμικς έχουν συνήθως τα εξής τρία χαρακτηριστικά: έναν χαρακτήρα σε συνέχειες που μετατρέπεται στον αγαπημένο φίλο του αναγνώστη. Μια

[56] Αναλυτική λίστα τέτοιων διαφορών παρέχουν οι Randy Duncan και Matthew Smith στο Randy Duncan, Matthew Smith, *The Power of Comics*, (Νέα Υόρκη: Continuum, 2009), σελ. 6-7.
[57] Bart Beaty, σελ. 26-28.

> αλληλουχία εικόνων που ολοκληρώνονται αυτοτελώς ή αποτελούν τμήμα μιας μεγαλύτερης ιστορίας. Ομιλία που εμπεριέχεται στα σχέδια δηλαδή στα "μπαλονάκια από γραμμές"».[58]

Το «συνήθως» που χρησιμοποιεί ο Waugh τον απαλλάσσει από την απλοϊκότητα του ορισμού και τη μη αναγωγιμότητά του. Ο ορισμός αυτός μπορεί να καλύψει μια σημαντική μερίδα των κόμικς αλλά δεν μπορεί να τα περιλάβει όλα. Αναφέρεται φυσικά στα αποκαλούμενα comic books, δηλαδή τα περιοδικά κόμικς των ΗΠΑ που εδώ και πολλές δεκαετίες κυκλοφορούν έχοντας έναν ή περισσότερους σταθερούς πρωταγωνιστές κατά κανόνα με ηρωικά χαρακτηριστικά που μπορούν να λειτουργήσουν, τουλάχιστον τα παλαιότερα χρόνια, με διδακτικό τρόπο και να γίνουν πρότυπα για τους αναγνώστες των μικρότερων ηλικιών. Ως προς την «αλληλουχία εικόνων», ο Waugh επιτυγχάνει να αποδώσει ευσύνοπτα το εικονιστικό περιεχόμενο των κόμικς, ωστόσο, ως προς την «ομιλία», απορρίπτει έναν πολύ μεγάλο αριθμό κόμικς που δεν χρησιμοποιούν το γραπτό λόγο αλλά αρκούνται στην αφηγηματικότητα χωρίς λόγια ή σε ονοματοποιίες κ.λπ.[59]. Περιορίζοντας τον ορισμό του στα κόμικ στριπς, ο Thomas Inge αναφέρει ότι πρόκειται για:

---

[58] Coulton Waugh, *The Comics*, (Νέα Υόρκη: Luna Press, 1947), σελ. 14 (μετάφραση δική μου).

[59] Για τα κόμικς χωρίς λόγια που όμως μπορούν να αποτελούν ολοκληρωμένες αφηγήσεις και μεγάλου μεγέθους ιστορίες, είχε χρησιμοποιηθεί κατά το παρελθόν και ο όρος *woodcut novels* από τη φύση του υλικού πάνω στο οποίο δημιουργούνταν (ξύλο). Πολύ δημοφιλή τέτοια κόμικς των αρχών του προηγούμενου αιώνα ήταν το *25 Images of a Man's Passion* του Frans Masereel αποτελούμενο από χαρακτικά στο πλαίσιο του γερμανικού εξπρεσιονισμού των δεκαετιών του 1910 και του 1920, τα έργα του Lyn Ward (*Gods' Man*, *Madman's Drum* κ.ά.) στις ΗΠΑ του μεσοπολέμου, η παρωδία του *Gods' Man* από τον Milt Gross με τίτλο *He Done Her Wrong* το 1930 αλλά και πολλά σύγχρονα έργα όπως το *The System* του Peter Kuper, το *Flood!* του Eric Drooker κ.ά. Μια ιστορική περιδιάβαση στα πρώτα κόμικς χωρίς λόγια που δημιουργήθηκαν ως χαρακτικά, περιλαμβάνεται στο David A. Beronä, *Wordless Books, The Original Graphic Novels*. Για τα πιο σύγχρονα κόμικς χωρίς λόγια βλ. και Γιάννης Κουκουλάς, "Τα Κόμικς Χωρίς Λόγια Επιστρέφουν", *Εφημερίδα των Συντακτών*, 6 Σεπτεμβρίου 2014. Από την άλλη, υπάρχουν και λιγοστά κόμικς χωρίς εικόνες ή, καλύτερα, με εικόνες που δεν λειτουργούν ως αναπαραστάσεις αλλά ως αισθητικά στοιχεία που συνοδεύουν το γραπτό λόγο ή επαναλαμβανόμενα μοτίβα. Τέτοια περίπτωση είναι οι *Πόρτες* του Mario Dalmaviva, μικρές ιστορίες που εξελίσσονται πίσω από την πόρτα ενός κελιού φυλακής με τον αναγνώστη να βλέπει μόνο την ομοίως επαναλαμβανόμενη πόρτα και να διαβάζει τα λόγια στο μπαλονάκι που υπέρκειται αυτής ή ακόμα και το πειραματικό *Confusion* του Γιώργου Τσούκη που αποτελείται μόνο από τα πλαίσια των καρέ, χωρίς λόγια και χωρίς καμιά εικόνα στο εσωτερικό τους.

[59] Douglas Wolk, *Reading Comics*, (Κέμπριτζ: Da Capo Press, 2007), σελΓια τα κόμικς τέτοιου τύπου κατά το πρώτο μισό του εικοστού αιώνα βλ. και David A. Berona, *Wordless Books – The Original Graphic Novels*, (Νέα Υόρκη: Abrams, 2008). Στη σύγχρονη εποχή εξακολουθούν να δημιουργούνται πολλά τέτοια κόμικς, φυσικά σε χαρτί ή σε ηλεκτρονικά μέσα από καλλιτέχνες όπως οι Jim Woodring, Peter Kuper, Eric Drooker, Shaun Tan κ.ά. Βλ. και Γιάννης Κουκουλάς, "Τα Κόμικς Χωρίς Λόγια Επιστρέφουν", *Εφημερίδα των Συντακτών*, 6 Σεπτεμβρίου 2014.

> «…μια δραματοποιημένη αφήγηση με ανοιχτό τέλος γύρω από ένα σταθερό σετ χαρακτήρων που λέγεται μέσω μιας σειράς σχεδίων που συχνά περιλαμβάνουν διαλόγους σε μπαλόνια και αφηγηματικό κείμενο και δημοσιεύεται σε συνέχειες σε εφημερίδες».[60]

Φυσικά, ένας τέτοιος ορισμός αξιώνει το πεδίο εφαρμογής του μόνο στα στριπς που δημοσιεύονται σε εφημερίδες και χαρακτηρίζονται με τους εγγενείς περιορισμούς του μέσου προορισμού της δημοσίευσής τους. Επιπλέον, το «σταθερό σετ χαρακτήρων» είναι άστοχα γενικευτικό καθώς υπάρχουν κόμικς που δεν έχουν κάτι τέτοιο (π.χ. τα κόμικς του Tom Gauld, η σειρά *Perry Bible Fellowship* του Nicholas Gurewitch κ.λπ). Περιορίζει επιπλέον τη χρήση του λόγου σε «διαλόγους» ενώ υπάρχουν περιπτώσεις αφήγησης που ο μόνος λόγος αποδίδεται αποκλειστικά σε έναν εξωτερικό αφηγητή χωρίς διαλογική μορφή. Τέλος η έννοια της «συνέχειας» (continuity) είναι επίσης απλουστευτική καθώς αποκλείει τα αυτοτελή comic strips ή τα strips που δε βασίζονται σε συνέχειες. Γι' αυτό και ο Inge προχωρεί σε περαιτέρω αποσαφηνίσεις και διαχωρίζει τα comic books από τα comic strips των εφημερίδων. Για τα πρώτα επισημαίνει ότι αν και προέκυψαν ως μετεξέλιξη των δεύτερων, αντιμετωπίζονται με αξιοσημείωτη καχυποψία από γονείς, εκπαιδευτικούς, ψυχιάτρους και προστάτες της ηθικής ενώ έχουν αποκληθεί κατά καιρούς ως βίαια, σκληρά και απολύτως διεφθαρμένα.[61] Για τα comic strips, ο Bill Blackbeard προτείνει:

> «Μια αφήγηση σε συνέχειες, μέσω αλληλουχίας σχεδιασμένων πάνελς στα οποία συμμετέχουν σταθεροί χαρακτήρες σε σειρές ιστοριών με ανοιχτό τέλος, που λέγεται μέσω επεξηγηματικών μπαλονιών διαλόγου τα οποία βρίσκονται εντός των πάνελς και με μικρό ή καθόλου αφηγηματικό κείμενο».[62]

Στο συγκεκριμένο ορισμό εμφανίζονται και πάλι τα προβλήματα της υποτιθέμενης αναγκαιότητας «σταθερών χαρακτήρων» και η εμμονή στο φορμαλισμό

[60] Thomas Inge, σελ. xi (μετάφραση δική μου).
[61] Ό. π.
[62] Bill Blackbeard και Dale Crain, *The Comic Strip Century: Celebrating 100 Years of an American Art Form*, (Ινγκλγουντ Κλιφς: Kitchen Sink Press, 1995), σελ. 10 (μετάφραση δική μου).

αναφορικά με το τεχνικό μέρος, δηλαδή στην ύπαρξη «επεξηγηματικών μπαλονιών» καθώς στα κόμικς κάτι τέτοιο δεν αποτελεί προϋπόθεση αλλά δυνατότητα. Ο Will Eisner, αντίθετα από τους προαναφερθέντες, επέλεξε έναν εσκεμμένα αφαιρετικό ορισμό επιλέγοντας να χαρακτηρίσει τα κόμικς ως «τέχνη της διαδοχής» (sequential art)[63] για να δώσει έμφαση στη λογική ακολουθία εικόνων και σχεδίων. Δε μπορεί, ωστόσο, μια τέτοια υπεραπλουστευτική διατύπωση, όσο συνειδητή κι αν είναι η επιλογή του εκφραστή της ώστε να εντάξει όσο το δυνατόν περισσότερα είδη και να μην αποκλείσει κανένα, να αξιώνει χαρακτηρισμό ορισμού καθώς είναι τόσο συγκεχυμένο το περιεχόμενό της που θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί για τη λογοτεχνία, τον κινηματογράφο κ.λπ. Εμμέσως απορρίπτοντας την, φετιχιστικής εμμονής, υποτιθέμενη αναγκαιότητα ενός ορισμού για την περιγραφή μιας τέχνης, οι Randy Duncan και Matthew Smith προτείνουν ότι «η λέξη κόμικς είναι ένας χρήσιμος γενικός όρος για την περιγραφή του φαινομένου της εσκεμμένης συμπαράθεσης εικόνων σε διαδοχή».[64]

Το σημαντικότερο σε αυτή τη διατύπωση είναι ακριβώς η παραδοχή ότι ο ορισμός δεν αποτελεί απαραίτητο, αλλά ούτε ικανό, στοιχείο για την ανακήρυξη ενός οπτικού φαινομένου - αντικειμένου σε κόμικς. Είναι, όπως λένε, οι συγγραφείς ένα «χρήσιμο» εργαλείο για την περιγραφή. Βοηθά, επιπλέον, ιδιαίτερα η λιτότητα στη διατύπωση που περιορίζεται στην αναγκαιότητα της συμπαράθεσης εικόνων σε διαδοχή ενώ απουσιάζει πλήρως κάθε έννοια κειμενικότητας και λόγου. Δυστυχώς, συνάμα απουσιάζει και η αφηγηματικότητα ως συστατικό στοιχείο των κόμικς. Χωρίς αφηγηματικότητα θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως κόμικς, ακόμα και δυο εικόνες χωρίς καμία σύνδεση μεταξύ τους, τοποθετημένες απλώς η μια δίπλα στην άλλη με τυχαίο τρόπο.

Ο Γιάννης Σκαρπέλος επιλέγει να δώσει έναν αυτοαναφορικού τύπου ορισμό που παραπέμπει στα λογοπαίγνια του Αντ Ράινχαρντ για την τέχνη. Κατά τον Σκαρπέλο: «Κόμικς είναι ό,τι παράγεται, πωλείται και αγοράζεται για να καταναλωθεί ως κόμικς».[65] Ένας τέτοιος ορισμός αποδέχεται ως αυτονόητο και υποχρεωτικό το εμπορικό μέρος των κόμικς, δηλαδή την αγοραπωλησία,

[63] Will Eisner, *Comics and Sequential Art*, (Ταμάρακ: Poorhouse Press, 1985), σελ. 5-6 (μετάφραση δική μου). Ο Will Eisner, επίσης, θεωρείται ο «νονός» του όρου graphic novel που πρωτοχρησιμοποιήθηκε στα κόμικς στο βιβλίο του Will Eisner, *A Contract with God and Other Tenement Stories*, (Νέα Υόρκη: Baronet Publishing, 1978).
[64] Randy Duncan και Matthew Smith, *The Power of Comics*, σελ. 3 (μετάφραση δική μου).
[65] Γιάννης Σκαρπέλος, σελ. 48.

παραβλέποντας ότι τα κόμικς μπορούν και να υπάρχουν ως εκθεσιακά έργα τέχνης που δεν πωλούνται και δεν αγοράζονται. Ωστόσο, επιτυχώς επισημαίνει την αναγκαιότητα της κοινής παραδοχής ανάμεσα σε δημιουργό και «καταναλωτή» για τη φύση του καλλιτεχνικού έργου με βάση κάποια θεσμικώς κατοχυρωμένη και συμφωνημένη σχέση, αξιοποιώντας την διαδεδομένη και δυνητικώς εφαρμόσιμη και στο χώρο των κόμικς άποψη και θεωρία του Άρθουρ Ντάντο για τον «κόσμο της τέχνης»[66] και του Τζορτζ Ντίκι [George Dickie] για τον «κύκλο της τέχνης».[67]

Δείχνοντας να αποδέχεται ως αναγκαία ή τουλάχιστον ως αναπόφευκτη μια τέτοια θεσμικού τύπου θεωρία, ο Bart Beaty επιχειρεί να εντοπίσει παραλληλισμούς και παρεμφερείς λειτουργίες ανάμεσα στον «κόσμο της τέχνης» και τον «κόσμο της τέχνης των κόμικς». Προς τούτο, αξιοποιεί τα θεσμικά κριτήρια και τον τρόπο ορισμού της τέχνης του Howard Becker όπως διατυπώθηκαν στο *Art Worlds*[68]. Κατά τον Beaty:

> «…η έμφαση του Becker στη συνεργασία ανάμεσα στα μέλη του κόσμου της τέχνης κατά τη δημιουργία του συστήματος λειτουργεί ως υπενθύμιση του ότι το ίδιο το σύστημα είναι που συγκροτεί το καλλιτεχνικό αντικείμενο. Τα κόμικς, ακολουθώντας την ίδια λογική, μπορούν να οριστούν ως αντικείμενα που αναγνωρίζονται από τον κόσμο των κόμικς ως κόμικς».[69]

Σε έναν περισσότερο τεχνικού τύπου ορισμό καταφεύγει ο Πέτρος Μαρτινίδης, αφού προηγουμένως έχει ακολουθήσει μια πορεία διευκρίνισης διαδοχικών αρνήσεων υπό τον τίτλο «Εισαγωγικά, για το τι δεν είναι τα "κόμικς"».[70] Κατάληξη της πορείας αυτής είναι η ευσύνοπτη διατύπωση ότι τα κόμικς αποτελούν την «τέχνη της αφήγησης ιστοριών με διαδοχή σχεδιασμένων εικόνων στην τυπογραφική επιφάνεια».[71] Διατυπωμένος το 1990 ο ορισμός αυτός, ακουσίως παραμελεί την ηλεκτρονική εξέλιξη και τα σύγχρονα μέσα δημιουργίας και δημοσιοποίησης των

[66] Arthur Danto, "The Artworld", *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting. (15 Οκτ., 1964), σελ. 571-584.
[67] George Dickie, *The Art Circle, A Theory of Art*, (Νέα Υόρκη: Haven, 1984).
[68] Howard Becker, *Art Worlds*, (Μπέρκλεϊ: University of California Press, 1982).
[69] Bart Beaty, σελ. 37 (μετάφραση δική μου).
[70] Πέτρος Μαρτινίδης, *Κόμικς, Τέχνη και Τεχνικές της Εικονογραφήγησης*, σελ. 13.
[71] Ό. π., σελ. 14.

έργων τέχνης, δηλαδή τους ηλεκτρονικούς υπολογιστές. Με άλλα λόγια, δεν είναι πλέον απαραίτητη η «τυπογραφική επιφάνεια» για τη δημιουργία και την ανάγνωση κόμικς καθώς τα ηλεκτρονικά προγράμματα σχεδίασης και η οθόνη ενός ηλεκτρονικού υπολογιστή μπορούν να την αντικαταστήσουν κατ' απόλυτο τρόπο χωρίς το έργο τέχνης να χάσει το χαρακτηρισμό του ως κόμικς.

Επιχειρώντας να γίνει όσο το δυνατόν πληρέστερος, ο Scott McCloud διατυπώνει έναν εκτενέστερο ορισμό που αν και χρήζει διευκρινίσεων και αποσαφηνίσεων (άλλες από τις οποίες δίδει ο McCloud και άλλες για τις οποίες αφήνει εκκρεμότητες που εν μέρει διευθετεί στη συνέχεια της μελέτης του) αποτελεί μια καλή βάση για συνεννόηση. Κατά τον McCloud τα κόμικς είναι «προσαρμοσμένα στο χώρο αναπαραστατικά σχέδια και άλλες εικόνες σε εσκεμμένη διαδοχή, με προορισμό να προσφέρουν πληροφόρηση ή/και να παραγάγουν ένα αισθητικό αποτέλεσμα».[72]

Κατ' αυτόν τον ορισμό ο McCloud δίνει μια φορμαλιστικού τύπου ευφυώς διατυπωμένη τεχνική ερμηνεία. Λέγοντας «και άλλες εικόνες», για πρώτη φορά με ενδελεχή και επεξηγηματικό τρόπο, περιλαμβάνει τα γράμματα, τις λέξεις, τα σημεία στίξης, τις ονοματοποιίες, τις γραμμές κίνησης, ακόμα και τα ίδια τα περιγράμματα των πλαισίων, των μπαλονιών λόγου και σκέψης κ.λπ. στο εικαστικό μέρος του έργου. Με άλλα λόγια, οτιδήποτε δεν είναι αναπαραστατικό σχέδιο σε ένα κόμικς, δε στερείται τίποτα από την εικαστική του διάσταση. Για τον McCloud ακόμα και ένα γράμμα ή ένα θαυμαστικό ή ένα ερωτηματικό διατηρούν την εικαστική τους αυταξία και συμβάλουν στην ολότητα του έργου και τη θέασή του ως έργου. Εντούτοις, ο ορισμός τοποθετεί σε δεύτερη μοίρα τον πομπό, δηλαδή τον καλλιτέχνη καθώς θεωρεί ως δεδομένη την πρόθεσή του να προσφέρει «πληροφόρηση» ή «αισθητικό αποτέλεσμα» ή και τα δυο ταυτόχρονα. Κι αυτό γιατί το αισθητικό αποτέλεσμα είναι δεδομένο, αυθύπαρκτο και αδιαπραγμάτευτη η ύπαρξή του, ανεξαρτήτως πρόθεσης.

Σε οποιαδήποτε καλλιτεχνική δημιουργία ενυπάρχει και εμπεριέχεται ένα αυτονόητο αισθητικό αποτέλεσμα. Στο οντολογικό περιεχόμενο της τέχνης, η αισθητική είναι a priori ενυπάρχουσα. Εάν απουσίαζε το διαζευκτικό «ή» ο ορισμός θα μπορούσε να είναι περισσότερο κατατοπιστικός. Επίσης, απουσιάζει από αυτόν η «εκφραστική» πιθανότητα του καλλιτέχνη. Ο δημιουργός ενός κόμικς μπορεί να μην

[72] Scott McCloud, *Understanding Comics*, (Νέα Υόρκη: Harper Perennial, 1994), σελ. 9 (μετάφραση δική μου).

επιθυμεί να παράσχει καμιά πληροφόρηση, απλώς να νιώθει την ανάγκη να εκφραστεί. Κάτι τέτοιο δε στερεί τίποτα από την ταξινόμηση και τοποθέτηση του έργου του στα κόμικς. Απουσιάζει, τέλος, ο ρόλος του δέκτη, δηλαδή του αναγνώστη – θεατή του έργου για τον οποίο δεν πρέπει να θεωρούνται δεδομένες οι γνώσεις, εμπειρίες και δυνατότητες να αντιληφθεί και να κατανοήσει τη λειτουργία ενός κόμικς.

Επιχειρώντας, λοιπόν, στη συνέχεια της εργασίας την υιοθέτηση όσων θετικών στοιχείων μπορούν να προσφέρουν όλες οι προαναφερθείσες απόπειρες ορισμού της τέχνης των κόμικς και να συμπληρωθούν όσα ο γράφων θεωρεί πως απουσιάζουν, θα προταθεί ένας ορισμός με τη φιλοδοξία να αποτελέσει αφορμή για περαιτέρω συζήτηση ώστε να συμπληρωθεί, να διορθωθεί, να τροποποιηθεί ή ακόμα και να απορριφθεί πλήρως για να αντικατασταθεί με τη σειρά του από κάποιον άλλο, πιο πλήρη και πιο αποτελεσματικό στην κατανόηση και ερμηνεία, με ευσύνοπτο και σαφή τρόπο του φαινομένου της τέχνης των κόμικς: «Τα κόμικς είναι διαδοχικές στατικές εικόνες που δεν αποτελούν (ή δεν αποτελούν αποκλειστικά) γραπτό λόγο αλλά μπορεί να συνοδεύονται και από γραπτό λόγο, δημιουργημένες ή/και τοποθετημένες συνήθως σε επίπεδες επιφάνειες (χαρτί, ξύλο, καμβά, οθόνη, τοίχο κ.λπ.) που ιδωμένες καταλλήλως βάσει συγκεκριμένων και ατύπως συνομολογούμενων συμβάσεων μεταξύ καλλιτέχνη και θεατή, χωρίς να υποβάλλουν την ψευδαίσθηση του χρονικού συνεχούς, αφηγούνται μια ιστορία».

Με τον ορισμό τούτο γίνεται προφανής η άποψη του γράφοντος ότι τα κόμικς αποτελούν πρωταρχικά μια οπτική τέχνη που μπορεί να χρησιμοποιεί και το γραπτό λόγο. Στην οπτική διάσταση, ασφαλώς πρέπει να προστεθεί η απαραίτητη αφηγηματικότητα ώστε οι εικόνες να συνιστούν διαδοχικά ιδωμένες μια ιστορία. Λέγοντας «εικόνες», ενστερνίζομαι πλήρως αυτό ακριβώς που ευφυώς πρότεινε ο McCloud: τις αναπαραστατικές εικόνες και επιπλέον οποιοδήποτε χαρακτηριστικό που δεν μπορεί να θεωρηθεί αναπαραστατικό σχέδιο. Υπ’ αυτήν την έννοια, τα γράμματα, τα σημεία στίξης, τα κάθε λογής σύμβολα και εικονίδια, οι ονοματοποιίες, τα περιγράμματα, τα πλαίσια διαλόγων, αφήγησης και σκέψης, οι γραμμές κίνησης, οι αριθμοί, οι τίτλοι, οτιδήποτε διαφοροποιεί την περιβάλλουσα επιφάνεια υποδηλώνοντας μια παρουσία και ένα νόημα, αποτελεί εικόνα που όταν γίνει αντικείμενο του οπτικού πεδίου ενός υποκειμένου, υποβάλλει, ενταγμένο σε μια λογική αλληλουχία με άλλες εικόνες, μια αφήγηση. Στο πλαίσιο αυτό και υπό μια τέτοια θεώρηση των κόμικς, αξίζει να γίνει μια σύντομη περιγραφή της διαδρομής

τους ώστε να τεθεί και το απαραίτητο χρονικό διάστημα στο οποίο η παρούσα μελέτη επικεντρώνεται αλλά και να αποσαφηνιστούν οι λόγοι που τα κόμικς κρίνονται ως τέχνη που χρήζει μελέτης στο πλαίσιο της λειτουργίας των έργων της ως μεταφορικών παλίμψηστων.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

ΓΙΑΤΙ ΟΜΩΣ ΜΕΛΕΤΟΥΜΕ ΤΑ ΚΟΜΙΚΣ;

Μερικοί φίλοι συναντιούνται κάθε τόσο για να περάσουν λίγες ώρες λέγοντας ανέκδοτα. Σε κάποια από τις συναντήσεις ένας από όλους παίρνει μαζί του και έναν ξάδερφό του για πρώτη φορά. Αφού γίνονται οι συστάσεις και έρχονται οι καφέδες, ξεκινούν τα ανέκδοτα. Ο πρώτος λέει: «το16». Όλοι οι άλλοι ξεκαρδίζονται στα γέλια. Ο δεύτερος συνεχίζει: «το 42». Η παρέα γελάει τρανταχτά. Ο επόμενος: «το 12». Πέφτουν κάτω από τα γέλια. Και η κατάσταση συνεχίζεται κάπως έτσι, με νούμερα και γέλια. Ο ξάδερφος, έκπληκτος και παραξενεμένος, δεν καταλαβαίνει τίποτα. Δειλά-δειλά ρωτάει τι είναι αυτά τα νούμερα. Του απαντούν ότι είναι όλοι τους φίλοι από παλιά και πλέον έχουν αριθμήσει τα ανέκδοτα που ξέρουν για να μην τα επαναλαμβάνουν, οπότε και η απλή εκφώνηση ενός αριθμού τους θυμίζει το αντίστοιχο ανέκδοτο και σκάνε στα γέλια. Ο ξάδερφος αποφασίζει να γίνει «κοινωνός» της ιδιόμορφης παρέας αλλά και να ελέγξει την αλήθεια των λεγομένων τους. Με ενθουσιασμό αναφωνεί: «το 23». Κανείς δε γελά. Όλοι τον κοιτούν σιωπηλοί, με περιφρόνηση και απογοήτευση. «Γιατί ρε παιδιά, δεν είναι καλό το 23;»,τους ρωτά. «Όχι, πολύ καλό είναι», του απαντούν. «Αλλά σημασία έχει ο τρόπος που το λες».

Ανέκδοτο (το 23)

2.1 Η πολλαπλασιαστική δύναμη των κόμικς

Αν κάποιος αναγκάζεται να εξηγήσει ένα ανέκδοτο, υπάρχουν δυο ενδεχόμενα: ή το ανέκδοτο δεν είναι επιτυχημένο ή δεν το αφηγήθηκε σωστά. Ο αφηγητής κάθε ανέκδοτου προσθέτει ή αφαιρεί λεπτομέρειες, κάνει διαφορετικές γκριμάτσες και χειρονομίες, εκφέρει το λόγο του ιδιοσυγκρασιακά, μιμείται τα πρόσωπα με τον δικό του τρόπο, τροποποιεί την αρχική σύνθεση, επιμηκύνει την μικρή ιστορία με δικά του, φανταστικά στοιχεία ή την συντομεύει ανάλογα με τις συνθήκες και τους ακροατές. Στο προηγούμενο ανέκδοτο, η παρέα των χωρατατζήδων είναι «κλειστή» και επικοινωνεί με τους προκαθορισμένους και προσυμφωνημένους κώδικες που έχει ατύπως και εμπειρικά «θεσπίσει». Ο εισβολέας περιφρονείται γιατί δεν το είπε «σωστά». Αν το έλεγε «σωστά» όμως, δεν θα υπήρχε το ανέκδοτο της προηγούμενης σελίδας. Η παρέα θα τον είχε αποδεχθεί ως ίσο προς ίσους, ως έναν επιπλέον μύστη. Τι θα προσέθετε όμως στη δική μας εμπειρία και γνώση; Τι καινούργιο θα εισήγαγε στο συλλογικό και το κοινωνικό πεδίο; Τίποτα. Από την άλλη, ο «ξάδερφος» επιχείρησε απλώς να λύσει τις αμφιβολίες του. Δεν τροποποίησε κάτι που γνώριζε. Αυθαιρέτησε σπάζοντας τους κώδικες. Και γι' αυτό επιπλήχθηκε.

Τα κόμικς που αποτελούν αντικείμενο μελέτης στην παρούσα διατριβή τροποποιούν δημιουργικά τα έργα άλλων τεχνών, τα λένε με τον δικό τους τρόπο. Δημιουργώντας «ανέκδοτα» που αναγνωρίζονται ως τέτοια από τους θεατές και αναγνώστες τους. Όχι όμως το ίδιο το «23». Εκκινούν από το 23 και το μετατρέπουν σε «23 beta», «23,1», «23 plus» κ.ο.κ. Κοντολογίς, στο επίκεντρο της παρούσας έρευνας είναι η σχέση των κόμικς με τις άλλες τέχνες, η ιστορία, η αισθητική και η φιλοσοφική διάστασή τους και η από μέρους τους χρήση γνωστών έργων τέχνης για νέους σκοπούς και με νέα μέσα και τρόπους· η λειτουργία τους, δηλαδή, ως κόμικς - παλίμψηστων, ικανών να καταγράψουν, να επανεγγράψουν ή/και να μεταγράψουν στο χαρτί –μαζικά αναπαραγόμενο έντυπο ή μη–, σε κάποιο άλλο υλικό ή σε κάποιο ψηφιακό μέσο, σημαντικά στιγμιότυπα της ιστορίας της τέχνης μετουσιωμένα σε κάτι εντελώς νέο, σε αυτόνομα έργα, πρωτίστως άξια προσοχής και εν συνεχεία διερεύνησης και μελέτης. Με άλλα λόγια, ο τρόπος που τα κόμικς ξαναλένε το ίδιο ανέκδοτο, διατηρώντας το επίκαιρο και ξεκαρδιστικό, αν το καταφέρουν, αλλοιώνοντας ωστόσο εκ των πραγμάτων κάτι από το αρχικό του περιεχόμενο και την πρώτη του μορφή, προσθέτοντας ή αφαιρώντας ό,τι ο εκάστοτε «εκφωνητής» του

επιθυμεί. Είναι όμως ένα ανέκδοτο που τα κόμικς τοποθετούν μέσα σε ένα άλλο ανέκδοτο που με τη σειρά του μπορεί να αποτελεί μέρος ενός άλλου σε μια αλυσίδα χωρίς τέλος. Εν πολλοίς είναι τα κόμικς που δε λειτουργούν όπως ο αφελής ξάδερφος αλλά ούτε και η κλειστή «αδελφότητα» των εκλεκτών.

Το ίδιο το μέσο των κόμικς, άλλωστε, αν και αποτελεί υβρίδιο της ζωγραφικής, λόγω της εικαστικής του διάστασης και της λογοτεχνίας, λόγω της χρήσης του γραπτού λόγου αλλά και των κινηματογραφικών τεχνικών που εν μέρει έχει υιοθετήσει παρά το γεγονός ότι ως μέσο είναι προγενέστερο, αποτελεί μια σχετικά νέα και αυτόνομη τέχνη με τη δική του δυναμική, τους δικούς του κώδικες, τα δικά του μέσα και δυνατότητες, με πολλά κοινά στοιχεία, είναι αλήθεια, αλλά και με σαφή και διακριτά χαρακτηριστικά από τις άλλες τέχνες που είναι ικανό να εγκιβωτίσει πολλά «ανέκδοτα» και αναλόγως με τον τρόπο που τα λέει να τα καταστήσει ενδιαφέροντα ενώ παράλληλα διατηρεί στην επικαιρότητα και το αρχικό ανέκδοτο. Αυτό που καθιστά το μέσο των κόμικς μια νέα «γλώσσα» είναι η πολλαπλασιαστική και όχι αθροιστική αξία που προσδίδει στο σχέδιο και στο κείμενο όταν τα αξιοποιεί με συγκολλητική ουσία την αφηγηματικότητα.

Κατά τον Maurice Horn «η έκφραση στα κόμικς είναι το αποτέλεσμα της αλληλεπίδρασης του λόγου και της εικόνας, το γινόμενο και όχι το άθροισμα των συστατικών μερών τους».[73] Ο Randy Duncan, χρησιμοποιώντας ως παράδειγμα τις έξι μεθόδους διαδοχής των καρέ των κόμικς που έχει προτείνει ο Scott McCloud[74] σημειώνει ότι:

> «…αυτές οι μεταβάσεις πρέπει να μελετηθούν και ως προς το πώς οι αναγνώστες ερμηνεύουν το αποτέλεσμα ή "διαβάζουν" τα εν διατάξει παρατιθέμενα στοιχεία. Το νόημα που παράγεται στο τέλος είναι μεγαλύτερο από το άθροισμα των μερών αλλά δεν είναι πάντα ξεκάθαρο

[73] Maurice Horn, *75 Years of the Comics*, (Βοστόνη: Boston Book and Art, 1971) όπως αναπαράγεται στο Randy Duncan, "Toward a Theory of Comic Book Communication", *Academic Forum #17,* (Henderson State University, 1999-2000), σελ. 71-88 (μετάφραση δική μου).

[74] Scott McCloud, *Understanding Comics*, σελ 70-79. Ο McCloud, κάπως σχηματικά, κάτι που παραδέχεται και ο ίδιος, διακρίνει έξι διαφορετικές δυνατότητες μετάβασης από το ένα καρέ στο επόμενο: «στιγμή προς στιγμή», «κίνηση προς κίνηση», «υποκείμενο προς υποκείμενο», «σκηνή προς σκηνή», «οπτική γωνία προς οπτική γωνία» και «ασυνεχής τύπος». Οι προαναφερθέντες όροι μεταφέρονται από την απόδοσή τους στην ελληνική έκδοση του βιβλίου: Scott McCloud, *Κατανοώντας τα Κόμικς* (μτφρ. Νίκος Καμπουρόπουλος), (Αθήνα: Web Comics, 2014), σελ. 70-72.

το πότε αυτό το νόημα προκύπτει από τον συνδυασμό των μερών και πότε από τη σύγκρουσή τους».[75]

Σε κάθε περίπτωση, η αφήγηση είναι που επιτρέπει –και επιβάλλει– τη συνύπαρξη εικόνων και λόγου για σκοπούς που ξεπερνούν αυτούς που θα μπορούσαν να υπηρετηθούν αν το κάθε συστατικό λειτουργούσε μεμονωμένα, χωρίς τη συνοδεία του άλλου με όρους ισοτιμίας. Και η αφήγηση είναι που «νομιμοποιεί» την ιδιοποίηση ενός παλαιότερου έργου ως υποστρώματος για να εξιστορηθεί κάτι νέο. Με άλλα λόγια, ο σκοπός του δημιουργού κόμικς δεν αγιάζει τα μέσα αλλά τα ξεπερνά. Ο λόγος και η εικόνα συνθέτουν αφήγηση που δεν είναι λόγος και δεν είναι εικόνα. Η ιστορία που συντίθεται είναι κάτι περισσότερο και σίγουρα κάτι διαφορετικό. Μέσα στο «διαφορετικό» από τα στοιχεία προέλευσης χωρούν υλικά του παρελθόντος που αυτομάτως με την τροποποίηση και την ένταξή τους σε μια αφήγηση μετουσιώνονται σε νέα έργα εντός ενός άλλου έργου.

2.2 Μια κυριολεκτική αναπλαισίωση

Η χρήση άλλων έργων τέχνης από έναν δημιουργό κόμικς, προσαρμοσμένων σε διαφορετικά συμφραζόμενα, είναι κάτι αντίστοιχο με την υπόμνηση ενός αριθμού που παραπέμπει σε κάποιο ανέκδοτο. Κάθε φορά που «απαγγέλλεται» είναι ένα νέο ανέκδοτο καθώς είναι άλλες οι συνθήκες, ο τρόπος εκφοράς του, ο εκφωνητής, η διάθεση του κοινού κ.λπ. Σημασία δεν έχει ποιο είναι το ανέκδοτο αλλά ο τρόπος που ξαναλέγεται. Σημασία δεν έχει ποιο είναι το έργο τέχνης που τροποποιημένο καταλλήλως εντάσσεται σε μια κόμικς αφήγηση αλλά ο τρόπος που υλοποιείται και εντάσσεται στην ιστορία. Γι' αυτό και τα κόμικς πρέπει να μελετώνται και να διερευνώνται αυτόνομα και όχι συγκρινόμενα με τις άλλες τέχνες. Σύμφωνα με τον Wolk:

«Το απόλυτο λάθος που έχει μπολιάσει τη γλώσσα που χρησιμοποιείται στη συζήτηση γύρω από τα κόμικς είναι το να τα αναλύουμε σαν να ήταν

[75] Randy Duncan, "Toward a Theory of Comic Book Communication", σελ.86 (μετάφραση δική μου).

ιδιαίτερα περίεργα ή αποτυχημένα παραδείγματα κάποιων εντελώς διαφορετικών μέσων».[76]

Η λειτουργία των κόμικς, εξάλλου, βασίζεται στην αρμονική συνύπαρξη του λόγου, της εικόνας και της αφήγησης, λεκτικής ή μη, που αλληλοσυμπληρώνονται δημιουργώντας ένα ενιαίο και αδιαίρετο αποτέλεσμα όχι ως άθροισμα των μερών του αλλά με έναν πολλαπλασιαστικό τρόπο.

Τη μοναδικότητα της γλώσσας των κόμικς, τη διαφορετικότητά τους από τις άλλες τέχνες και τα δομικά χαρακτηριστικά που τα καθιστούν διακριτό είδος στην πανσπερμία της καλλιτεχνικής σφαίρας έχουν αναλύσει σε βάθος ερευνητές όπως ο Thierry Groensteen[77] και ο Philippe Marion[78] που στην πλειονότητά τους καταλήγουν στην αναγκαιότητα της ανάλυσης, ερμηνείας και κριτικής των κόμικς ως ολοτήτων και όχι ως αθροισμάτων από μεμονωμένα χαρακτηριστικά (π.χ. εικόνες και λέξεις).

Τα κόμικς ως έργα τέχνης συγκροτούνται όχι από την άθροιση των τμημάτων τους. Αν από ένα κόμικς απομονωθεί και αποσπαστεί το λεκτικό μέρος από την εικόνα του και διαβαστεί ως γραπτό κείμενο είναι σχεδόν βέβαιο πως θα είναι κάτι εντελώς διαφορετικό, ένα απονευρωμένο και ακατανόητο συνονθύλευμα φράσεων στις οποίες αν διατηρηθούν τα σημεία στίξης και άλλα σύμβολα της γλώσσας των κόμικς το αποτέλεσμα θα είναι δυσμενέστερο και πιθανώς δυσάρεστο.

Αντιστρόφως, αν από ένα κόμικς αφαιρεθούν τα λόγια, ένα μεγάλο μέρος της αφηγηματικότητας θα απολεστεί και το έργο θα βρίθει χασμωδιών αλλά και εικαστικά κενών περιοχών λόγω των μπαλονιών λόγου που θα στέκουν μετέωρα και άδεια. Αν, ακόμη χειρότερα, αφαιρεθούν και τα μπαλονάκια τότε θα απομείνει μια σιωπηλή αφήγηση που μόνο αν έχει δημιουργηθεί ως τέτοια θα έχει νόημα και περιεχόμενο. Για παράδειγμα, ένα από τα ιδιαίτερα στοιχεία των κόμικς που σε συνδυασμό με άλλα, καθιστούν την τέχνη αυτή διακριτή και διαφορετική είναι τα μπαλονάκια λόγου και σκέψης. Ο David Carrier σημειώνει για αυτά:

[76] Douglas Wolk, *Reading Comics*, (Κέμπριτζ: Da Capo Press, 2007), σελ. 13 (μετάφραση δική μου).
[77] Thierry Groensteen, *The System of Comics* (μτφρ. Στα αγγλικά: Bart Beaty, Nick Nguyen), (Τζάκσον: The University Press of Mississippi, 2007).
[78] Philippe Marion, *Traces en Cases: Essaisur la Bande Dessinee, (*Louvain-la-Neuve: Academia, 1993).

> «Τα μπαλονάκια λόγου είναι μια σπουδαία φιλοσοφική ανακάλυψη, μια μέθοδος αναπαράστασης σκέψεων και λέξεων. Σχεδόν άγνωστα πριν τα χρησιμοποιήσουν οι καλλιτέχνες των κόμικς, τα μπαλονάκια λόγου ορίζουν τα κόμικς ως όχι μια καθαρά λεκτική ούτε μια αυστηρά οπτική μορφή τέχνης αλλά ως κάτι ριζοσπαστικά νέο».[79]

Ως προς αυτές τις ιδιαιτερότητες των κόμικς που δεν μπορούν να εξετάζονται αποκομμένες από τις υπόλοιπες, ούτε αποκλειστικά με όρους λογοτεχνίας αλλά ούτε και με όρους κριτικής εικαστικών τεχνών ο Carrier τονίζει τη διαφωνία του με τον Kunzle. Κατά τον Kunzle, αν και τα κόμικς:

> «είναι κατά βάση μια υβριδική μορφή, εν μέρει λεκτική και εν μέρει εικονογραφική[80], η δεύτερη πρέπει να θεωρείται ως το κυρίαρχο χαρακτηριστικό τους […] δεν είναι δυνατόν να κυριαρχούνται από κείμενο».[81]

Ακριβώς σε αυτή τη διατύπωση αντιτίθεται ο Carrier τονίζοντας, αναφερόμενος στον Kunzle, ότι:

> «Το πρόβλημα που αντιμετωπίζει [μια τέτοια προσέγγιση] είναι το να καθορίσει σε συγκεκριμένες – μεμονωμένες περιπτώσεις το εάν η εικόνα ή το κείμενο "κουβαλούν το φορτίο της αφηγηματικότητας". Υποθέτει πως η αφηγηματικότητα οφείλει να είναι οπτική ή λεκτική και τα κόμικς πρέπει να είναι ένα μίγμα και των δυο. Αυτό ακριβώς αρνούμαι. Τα κόμικς υπό τη δική μου οπτική είναι ουσιωδώς μια σύνθετη τέχνη: όταν είναι επιτυχημένα, έχουν λεκτικά και οπτικά στοιχεία αδιαίρετα συνδεδεμένα».[82]

---

[79] David Carrier, *The Aesthetics of Comics*, (Πενσιλβάνια: Penn State Press, 2000), σελ. 4 (μετάφραση δική μου).
[80] Ο Kunzle χρησιμοποιεί τη λέξη "pictorial" που στα ελληνικά μπορεί να αποδοθεί ως «εικονογραφική» αλλά και ως «εικαστική» ή «οπτική». Σε κάθε περίπτωση, εννοεί το μη λεκτικό – γλωσσικό μέρος.
[81] David Kunzle, *The Early Comic Strip: Narrative Strips and Picture Stories in the European Broadsheet from c. 1450 to 1825*, (Μπέρκλεϊ: University of California Press, 1973), σελ. 2-3 όπως αναπαράγεται στο David Carrier, *The Aesthetics of Comics*, σελ. 4 (μετάφραση δική μου).
[82] Ό. π., σελ. 4 (μετάφραση δική μου).

Αυτή ακριβώς είναι και η προσέγγιση της παρούσας εργασίας προς την τέχνη των κόμικς γενικότερα και στο ζήτημα της επαναχρησιμοποίησης γνωστών έργων τέχνης του παρελθόντος από μέρους τους, ειδικότερα. Η οπτική υπό την οποία πρέπει να εκκινεί η μελέτη τους και η ερμηνεία που μπορεί να δίνεται στα καλλιτεχνικά αποτελέσματα που αποκρυσταλλώνονται σε μια ή περισσότερες εικόνες των κόμικς[83] μόνο ως ενιαία και αδιαίρετη πρέπει να αντιμετωπίζει τη συνύπαρξη των λεκτικών και εικονογραφικών τμημάτων. Γιατί η παρωδία, η απόδοση ευσήμων, η απότιση φόρου τιμής, η ειρωνεία, το παστίς, το κολλάζ στοιχείων (κυριολεκτικά ή μεταφορικά) και όλες οι μέθοδοι που μετέρχεται ένας καλλιτέχνης των κόμικς, μέσω των οποίων ένα έργο τέχνης του παρελθόντος υπεισέρχεται με οπτικά ορατό ή συνειδησιακά αντιληπτικό τρόπο εις γνώσιν του σύγχρονου θεατή και αναγνώστη των κόμικς, αποκτούν νόημα και περιεχόμενο μόνο εντός των συμφραζομένων τους και ποτέ αποκομμένα από αυτά.

2.3 Νέες θεωρήσεις – άπειρες δυνατότητες

Οι περισσότερες μελέτες των κόμικς των τελευταίων ετών βασίζονται σε μια αντίστοιχη προβληματική που απορρίπτει την ξεχωριστή και εξονυχιστική - χειρουργική έρευνα των επιμέρους τμημάτων αλλά τα προσεγγίζει ως ολοκληρωμένα έργα. Ο Groensteen επιλέγει τη σημειωτική, όπως είχε επιχειρήσει και ο Ουμπέρτο Έκο [Umberto Eco][84] κατά το παρελθόν ενώ ο Marion εστιάζει στην «επικοινωνιακή» και την «αφηγηματική» διάσταση. Σε μια από τις αναλυτικές σημειωτικές του κρίσεις ο Έκο οδηγείται σε ένα συμπέρασμα για τα κόμικς που με μια ελαφρώς αυθαίρετη τροποποίηση θα μπορούσε να ερμηνεύσει και να αιτιολογήσει τη μαζική, σήμερα, επαναχρησιμοποίηση γνωστών έργων του παρελθόντος και να τη «νομιμοποιήσει».

Αναζητώντας την προέλευση των τεχνοτροπικών συμβάσεων που καθιερώθηκαν στα κόμικς, εντοπίζει συγγένειες με πρωτοποριακά ρεύματα των εικαστικών τεχνών όπως ο φουτουρισμός ενώ ανάλογες συγγένειες με τον

[83] Και λέγοντας «εικόνες» συμπεριλαμβάνω και τον γραπτό λόγο καθώς και όλα τα οπτικά στοιχεία που τον συνοδεύουν, από τις ονοματοποιίες μέχρι τα σημεία στίξης, τους τίτλους κ.λπ· όλα όσα ο Scott McCloud χαρακτηρίζει ως «άλλες εικόνες» (other images). Βλ. Scott McCloud, *Understanding Comics*.

[84] Δυο χαρακτηριστικά βιβλία του Έκο με εκτενείς αναφορές στα κόμικς είναι τα Umberto Eco, *Κήνσορες και Θεράποντες* και Umberto Eco, *Ο Υπεράνθρωπος των Μαζών* (μτφρ. Έφη Καλλιφατίδη), (Αθήνα: Γνώση, 1988).

κινηματογράφο βρίσκει στο καδράρισμα[85] και με πιο σύνθετο τρόπο στο μοντάζ και στο ντεκουπάζ[86]. Και τονίζει πως:

> «Το γεγονός ότι μια λύση τεχνοτροπίας είναι δανεισμένη από άλλους χώρους δεν αμφισβητεί τη χρήση της, εφόσον η λύση εντάσσεται σ' ένα αυθεντικό περιεχόμενο που τη δικαιώνει. Στην περίπτωση της κίνησης, όπως πραγματοποιείται από τα κόμικς, βρισκόμαστε μπροστά σ' ένα τυπικό φαινόμενο μεταγωγής σε μαζικό επίπεδο ενός λήμματος ύφους που βρίσκει να ενσωματωθεί σ' ένα νέο πλαίσιο και να αποκτήσει μια αυτόνομη φυσιογνωμία».[87]

Στο βαθμό που μπορεί να θεωρηθεί επιτρεπτό, θα αντικαθιστούσα στο προαναφερθέν απόσπασμα του Έκο τη λέξη «τεχνοτροπίας» με τις λέξεις «επιλογής εικόνας» και τη λέξη «κίνησης» με τη λέξη «αφηγηματικότητας». Αν ξαναδιαβαστεί έτσι η φράση, περιγράφει με ευσύνοπτο τρόπο την «αθωότητα» αλλά και το αυτονόητο της επαναφοράς και επανατοποθέτησης γνωστών έργων τέχνης με την προσθήκη παραλλαγών, σε νέα έργα για νέους σκοπούς χωρίς αυτό να υποκρύπτει ουσιοκρατικές αξιολογικού τύπου κατατάξεις. Άλλωστε, ο Έκο, όσο και αν προηγουμένως είχε χρησιμοποιήσει σχετικά «προσβλητικούς» όρους για τα κόμικς, το ανέπτυξε πιο εύστοχα:

> «Οι ποικίλες σχέσεις παρασιτισμού και προώθησης διαρθρώνονται σε μια σειρά φαινομένων που δύσκολα μπορούν να περιληφθούν σε ένα απλό απόφθεγμα. Ήδη είναι σαφές ότι ο "παρασιτισμός" ή η "προώθηση" δεν μπορούν να αποτελέσουν ενδείξεις, αλλά μόνον προκαταρκτικούς χαρακτηρισμούς που ανοίγουν το δρόμο σε μια πιο περίπλοκη κριτική».[88]

---

[85] «Στο επίπεδο του κάδρου, τα κόμικς προφανώς οφείλουν στον κινηματογράφο κάθε τους δυνατότητα και χάρη» αναφέρει χαρακτηριστικά, φράση με την οποία διαφωνώ κατηγορηματικά καθώς αποσιωπά το γεγονός ότι το καδράρισμα στα κόμικς προϋπήρχε του κινηματογραφικού και κατά πάσα βεβαιότητα η κινηματογραφική τεχνική δανείζεται από τα κόμικς τις μεθόδους της. Βλ. Umberto Eco, *Κήνσορες και Θεράποντες*, σελ. 201.

[86] «Ως προς το μοντάζ, όμως, το θέμα θα ήταν πιο περίπλοκο, αν εξετάζαμε σε μεγαλύτερο βάθος την ήδη αναφερθείσα άποψη ότι τα κόμικς, σε αντίθεση με τον κινηματογράφο, πραγματοποιούν το continuum χάρη στην παράθεση στατικών στοιχείων». Ό. π., σελ. 201.

[87] Ό. π., σελ. 201.

[88] Ό. π., σελ. 202.

Στην παρούσα εργασία, θα αποφευχθεί η χρήση του όρου «παρασιτισμός» σε οποιαδήποτε πτυχή της σκέψης και των διατυπώσεων του γράφοντος καθώς, όπως αναφέρει και ο Έκο, τα κόμικς αξίζουν μιας πιο περίπλοκης κριτικής.[89] Σε αντιδιαστολή με τον Έκο, ο Marion προτείνει το νεολογισμό «mediagenius» για να υπογραμμίσει το χαρακτήρα του «νέου» στην προσέγγισή του και με αυτό τον όρο περιγράφει τον τρόπο με τον οποίο το στυλ, η αφηγηματικότητα και το μέσο είναι αναπόφευκτα και απαραίτητα αλληλένδετα και αμοιβαία αλληλοεξαρτώμενα.[90] Αυτή η επικοινωνιακή και αφηγηματική διάσταση, χωρίς αξιολογική σειρά, της ερμηνευτικής των κόμικς και της αναλυτικής πορείας προς την αποκρυπτογράφηση των δυνατοτήτων τους που προτείνει ο Marion αντιστρατεύεται τις φορμαλιστικές μεθόδους που ανατέμνουν στο χειρουργικό τραπέζι το έργο τέχνης, το τεμαχίζουν και το μελετούν τμηματικά για να το επανασυνθέσουν και να το ερμηνεύσουν ως άθροισμα των τμημάτων του.

Μια τέτοια φορμαλιστική εξέταση του είδους με διαδοχικές αποδομήσεις και επαναδομήσεις έχει προτείνει ο Scott McCloud, με τη διπλή ιδιότητα του καλλιτέχνη και του θεωρητικού, στα βιβλία του *Understanding Comics*[91], *Reinventing Comics*[92] και *Making Comics*[93] και ειδικότερα και εκτενέστερα στο πρώτο από αυτά. Αναμφίβολα πρωτοποριακός και ευφυώς διακειμενικός, ο McCloud, χρησιμοποιώντας το ίδιο το μέσο των κόμικς ως φόρμα επιτέλεσης των απόψεών του για να τις διατυπώσει και άρα να τις συμπεριλάβει στην (αυτό)κριτική του η οποία εκ των πραγμάτων καθίσταται (και) αυτοαναφορική, εξετάζει φορμαλιστικά τα

[89] Επιπλέον, ο ίδιος ο Έκο επιστρέφοντας στο θέμα της διακειμενικότητας, χρησιμοποιώντας ως παράδειγμα τη γραφή του Μπόρχες αλλά και τις δικές του επιρροές από τον Μπόρχες και τον Τζόυς γράφει το 2002 ότι «Είναι πολύ δύσκολο ν' απαλλαγούμε από την αγωνία των επιδράσεων, όπως ακριβώς ήταν πολύ δύσκολο για τον Borges να είναι πρόδρομος του Kafka. Το να πούμε ότι δεν υπάρχει καμία ιδέα στον Borges που να μην προϋπήρχε, είναι σαν να λέμε ότι δεν υπάρχει καμία νότα στον Beethoven που να μην είχε ακουστεί πριν». Umberto Eco, *Περί Λογοτεχνίας* (μτφρ. Έφη Καλλιφατίδη), (Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2002), σελ. 170.

[90] Μια εκτενή περιγραφή της θεωρίας του Marion και ειδικότερα των απόψεών του για μια ενοποιημένη θεώρηση των οπτικών στοιχείων των κόμικς σε συνάρτηση, ή, μάλλον, σε άμεση και απόλυτη συνάφεια με την επικοινωνιακή και την αφηγηματική τους διάσταση σε αντιδιαστολή με προγενέστερες θεωρίες που επικεντρώνονταν σε μεμονωμένα «εσωτερικά» (επινοημένα από καλλιτέχνες των κόμικς για κόμικς) ή «εξωτερικά» (δανεισμένα από άλλες τέχνες) συστατικά, δίνει ο Jan Baetens στο Jan Baetens, "Revealing Traces, A New Theory of Graphic Enunciation" στο Robin Varnum και Christina Gibbons (επιμ.), *The Language of Comics, Word and Images*, (Τζάκσον: The University Press of Mississippi, 2001), σελ. 145-155.

[91] Scott McCloud, *Understanding Comics*.

[92] Scott McCloud, *Reinventing Comics*, (Νέα Υόρκη: Harper Collins, 2000). Στο άτυπο "sequel" του *Understanding Comics* ο McCloud επικεντρώνεται στις σύγχρονες εξελίξεις γύρω από το μέσο και στην αλματώδη πρόοδο των τεχνολογικών δυνατοτήτων τόσο ως προς την δημιουργία κόμικς όσο και ως προς την προσβασιμότητα σε αυτά.

[93] Scott McCloud, *Making Comics*, (Νέα Υόρκη: Harper Collins, 2006).

χαρακτηριστικά τους και ερμηνεύει εν πολλοίς το δυναμικό τους έχοντας στο επίκεντρό της έρευνάς του τα καταγεγραμμένα στοιχεία που συγκροτούν ένα έργο, τα «αντικειμενικά» και «μετρήσιμα» χαρακτηριστικά, και λιγότερο ή καθόλου την «ιστορία» ως αφηγήματος και το ρόλο του «δημιουργού» της.

Η επιδραστικότητα της μελέτης του McCloud υπήρξε καθοριστική για μεταγενέστερες μελέτες, άλλες με υπερασπιστική και υμνητική διάθεση και άλλες με κριτική ματιά. Στο τελευταίο κεφάλαιο, μάλιστα, του *Reinventing Comics*, ίσως αυτοπαθώς και λίγο ναρκισσιστικά, ο McCloud επινοεί και προτείνει έναν όρο που άπτεται της «διακειμενικότητας» και «διαεικονικότητας»[94] των κόμικς: τον «άπειρο καμβά»[95]. Έναν μεταφορικό καμβά, δηλαδή, πάνω (και μέσα) στον οποίο τα κόμικς έχουν τη δυνατότητα να ξεδιπλωθούν απεριόριστα ως προς κάθε πτυχή τους. Μια από τις πτυχές αυτές στη σύγχρονη εποχή είναι και η επέκταση της συνάφειάς τους με τις άλλες τέχνες αναφορικά με την χρήση των στοιχείων τους από αυτές και τη χρήση στοιχείων άλλων τεχνών από μέρους τους.

Τη διαεικονικότητα αυτού του επιπέδου που δεν έχει μελετηθεί επαρκώς ως προς την εφαρμογή της και την παρουσία της στο χώρο των κόμικς αλλά και την, έστω και διεσταλμένα ερμηνευμένη, διακειμενικότητά τους προσέγγισαν και άλλοι θεωρητικοί του είδους όπως ο Mario Saraceni στο *The Language of Comics*[96],ο Neil Cohn στο *The Visual Language of Comics*[97] αλλά και δημιουργοί όπως ο Will Eisner στο βιβλίο του *Comics and Sequential Art*[98].

Τα τελευταία χρόνια όλο και περισσότερο η επιστημονική έρευνα έστρεψε την προσοχή της προς το είδος των κόμικς για να ερμηνεύσει τη δυναμική τους και τις αιτίες της διάδοσής τους και να εξετάσει τα χαρακτηριστικά της γλώσσας και της τεχνικής τους. Η βιβλιογραφία είναι εκτενής, αν και όχι πλούσια, ως προς την ιστορία των κόμικς[99] τουλάχιστον σε παγκόσμιο επίπεδο -αν και τα πράγματα είναι κάπως

[94] Ο όρος «διαεικονικότητα» (interpictoriality) έχει χρησιμοποιηθεί κατά κόρον από τη Margaret Rose και κυρίως στο Margaret Rose, *Pictorial Irony, Parody, and Pastiche, Comic Interpictoriality in the Arts of the 19th and 20th Century*, (Μπίλεφελντ: Aisthesis Verlag, 2011).
[95] Scott McCloud, *Reinventing Comics,* σελ. 200.
[96] Mario Saraceni.
[97] Neil Cohn, *The Visual Language of Comics*, (Λονδίνο: Bloomsbury, 2013).
[98] Will Eisner, *Comics and Sequential Art*.
[99] Μια σημαντική ιστορική έρευνα για τα κόμικς σε διεθνές επίπεδο αποτελεί το βιβλίο του Thierry Smolderen, *The Origins of Comics, From William Hogarth to Winsor McCay* (μτφρ. στα αγγλικά: Bart Beaty και Nick Nguyen), (Τζάκσον: The University Press of Mississippi, 2014). Για μια «Ιστορία των Κόμικς» μετά το 1968 βλ. Dan Mazur και Alexander Danner, *Comics, A Global History, 1968 to the Present*, (Λονδίνο: Thames & Hudson, 2014).

καλύτερα για την Ιστορία των αμερικανικών κόμικς-[100] αλλά είναι μάλλον φτωχή ως προς τις φιλοσοφικές προεκτάσεις[101] τους και ακόμα περισσότερο ως προς την από μέρους τους συχνή πρακτική της «οικειοποίησης» και χρησιμοποίησης αναγνωρίσιμων εικόνων και έργων άλλων τεχνών.

2.4 Ένα σύντομο ιστορικό των κόμικς

Θα ήταν σήμερα τόσο κοινότοπο να ισχυριστεί κανείς ότι η καλλιτεχνική δημιουργία *δεν* αποτελεί προϊόν παρθενογένεσης, όσο παρωχημένο -και συνεπακόλουθα καταδικασμένο σε αποτυχία- θα ήταν να επιχειρήσει να κάνει καριέρα αποδεικνύοντας ότι η γη γυρίζει. Και όμως, κάποτε, για τις κοινές πεποιθήσεις, «η γη *δεν* γύριζε». Ακόμα χειρότερα, θεωρούνταν επίπεδη, κυκλική, οβάλ, τετράγωνη ή κάποιο άλλο ευφάνταστο σχήμα και όποιος τολμούσε να διαφωνήσει αντιμετώπιζε την οργή της εξουσίας, τη χλεύη του λαού, την πυρά της ιεράς εξέτασης. Μόνον η επιστημονική πρόοδος και η απαγκίστρωση από θρησκευτικές αγκυλώσεις «επέτρεψαν» στη γη να αρχίσει την αέναη περιστροφική της πορεία. Και μόνον η τεχνολογική πρόοδος και η απαγκίστρωση από καλλιτεχνικές αγκυλώσεις επέτρεψαν στον καλλιτέχνη να αρχίσει την αέναη «ιδιοποιητική» του πορεία. Συνήθη και συχνά αναπόφευκτη πρακτική αποτελεί στους κόλπους της επιστημονικής κοινότητας η αντιγραφή και η τροποποίηση μελετών, ερευνών, δεδομένων και αποτελεσμάτων άλλων ερευνητών που όσο περισσότεροι είναι τόσο λιγότερο κινδυνεύει ο «δανειζόμενος» να κατηγορηθεί για κλοπή. Αντίστοιχα, στην καλλιτεχνική κοινότητα, η αντιγραφή ενός έργου είναι απορριπτέα και καταδικαστέα, νομικά ελέγξιμη και ηθικά επιλήψιμη. Ωστόσο, η αντιγραφή και ο δανεισμός στοιχείων από πολλά έργα μπορεί να είναι διαβατήριο για μια νέα

[100] Χαρακτηριστικά μπορούν να αναφερθούν τα Shirrel Rhoades, *A Complete History of American Comic Books*, (Νέα Υόρκη: Peter Lang Publishing, 2008), Matthew Pustz (επιμ.), *Comic Books and American Cultural History*, (Νέα Υόρκη: Continuum, 2012), Brian Walker, *The Comics Before 1945* και Brian Walker, *The Comics Since 1945*, (Νέα Υόρκη: Harry Abrams Inc., 2006).

[101] Ως προς τη φιλοσοφική διάσταση και τις φιλοσοφικές προεκτάσεις της θεματικής, κυρίως, των κόμικς έχουν υπάρξει ορισμένες μελέτες τα τελευταία χρόνια όπως οι Jeff McLaughlin (επιμ.), *Comics as Philosophy*, Danny Fingeroth, *Superman on the Couch*, (Νέα Υόρκη: Continuum, 2004) και Tom Morris και Matt Morris (επιμ.), *Superheroes and Philosophy*, (Σικάγο: Open Court, 2005) αλλά ως προς την φιλοσοφική βάση και την οντολογική διερεύνηση της επαναχρησιμοποίησης εικόνων, κειμένων ή θεμάτων της Ιστορίας της τέχνης από τα κόμικς, η βιβλιογραφία είναι εξαιρετικά φτωχή σε αντιδιαστολή με όλες τις άλλες τέχνες.

καλλιτεχνική πρόταση που βασίζεται στη δημιουργική ανάπλαση και αναθεώρηση μιας προϋπάρχουσας, μορφικά τουλάχιστον, ιδέας.

Από τις πρώτες κιόλας φιλοσοφικές αναζητήσεις των Αρχαίων Ελλήνων, η τέχνη αποτέλεσε αντικείμενο πρόσφορο για σκέψεις και στοχασμούς, για διενέξεις και διαφωνίες. Ως ανθρώπινη δραστηριότητα και πρακτική απασχόλησε τόσο σε υλικό όσο και σε μεταφυσικό-οντολογικό επίπεδο, φιλοσόφους και διανοητές.[102] Στο πλατωνικό φιλοσοφικό σύστημα, η τέχνη θεωρήθηκε ανάξια λόγου καθώς την πρωτοκαθεδρία κατείχε ο κόσμος των ιδεών. Αξιολογικά ακολουθούσε ο κόσμος των σκιωδών αναπαραστάσεων ως μίμηση του κόσμου των ιδεών και το έργο τέχνης ήταν το υποτιμημένο «τρίτον τι από της αληθείας» (μια φράση-αφορισμός που κατά τον Φώτη Τερζάκη πρόκειται για «μια από τις υποτιμητικότερες για την τέχνη ρήσεις που εκφράστηκαν ποτέ στην παγκόσμια γραμματεία»[103]), το ελλιπές και ατελές προϊόν της ανθρώπινης πράξης που προέκυπτε μόνον ως μίμησις μιμήσεως.[104]

Στον Αριστοτέλη, η τέχνη εξακολουθεί να θεωρείται μιμητική πράξη αλλά γίνεται περισσότερο αποδεκτή και κατά κάποιον τρόπο «νομιμοποιείται»[105], σε βαθμό που κατά τον Beardsley οι περί μιμήσεως απόψεις του Σταγειρίτη φιλοσόφου αποτελούν την «αριστοτελική απάντηση στον Πλάτωνα»[106]. Έκτοτε, στην ιστορία των φιλοσοφικών ιδεών και ιδιαίτερα στη νεωτερική εποχή, η τέχνη απασχολεί το ανθρώπινο πνεύμα αναφορικά με τις αιτίες που ωθούν τον καλλιτέχνη στη δημιουργία, με το περιεχόμενο και τη μορφή του έργου, με την αναπαραστατική και εκφραστική του ικανότητα, με τη χρηστικότητα και τους σκοπούς του. Όποια κι αν ήταν, όμως, σε κάθε εποχή η περιρρέουσα ατμόσφαιρα γύρω από την τέχνη, οι καλλιτέχνες εξακολουθούσαν να δημιουργούν και να πλάθουν νέους κόσμους γεμάτους νέα αντικείμενα και νέα έργα. Και κάποτε-κάποτε να αναπαραγάγουν τα

[102] Για μια συνοπτική καταγραφή αρχαίων φιλοσοφικών απόψεων περί μιμήσεως στις τέχνες βλ. και Μαρίνα Λαμπράκη – Πλάκα, *Ιταλική Αναγέννηση, Τέχνη και Κοινωνία – Τέχνη και Αρχαιότητα*, (Αθήνα: Καστανιώτη, 2004), σελ. 98-100 και για μια διεξοδικότερη περιγραφή της περί μιμήσεως φιλοσοφίας του Πλάτωνα βλ. Μανώλης Ανδρόνικος, *Ο Πλάτων και η Τέχνη*, (Αθήνα: Νεφέλη, 1986), σελ. 47-76.

[103] Φώτης Τερζάκης, *Τροχιές του Αισθητικού*, (Αθήνα: Futura, 2007), σελ. 73.

[104] Στο δέκατο κεφάλαιο της *Πολιτείας* ο Πλάτωνας αναφέρεται καταφανώς υποτιμητικά στην τέχνη ως υποδεέστερη ανθρώπινη ενασχόληση και δραστηριότητα και στο καλλιτεχνικό έργο ως ατελές αντικείμενο που έπεται της ιδέας του αντικειμένου (της εκ του θεού δημιουργημένης αρχέτυπης μορφής, του "είδους") και του πραγματικού αντικειμένου (του κατασκευασμένου και υλικού «ειδώλου»), ως τρίτο, σε μια οντολογική αξιολογική αλυσίδα. Βλ. Πλάτωνας, *Πολιτεία* (μτφρ. Ν. Μ. Σκουτερόπουλος), (Αθήνα: Πόλις, 2009), [597-603], σελ. 712-733.

[105] Monroe C. Beardsley, *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών* (μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ – Παύλος Χριστοδουλίδης), (Αθήνα: Νεφέλη, 1989), σελ. 47-62.

[106] Ό. π., σελ. 55.

ήδη υπάρχοντα, να τα αλλοιώνουν ελαφρώς, περισσότερο ή ολοκληρωτικά, να τα μελετούν και να προσθέτουν τη δική τους προσωπική πινελιά, να τα αναδημιουργούν ή να τα ξαναδημιουργούν, να αποτίνουν φόρο τιμής μιμούμενοι ή να προσπορίζονται κέρδος αντιγράφοντας, να παρωδούν ρετουσάροντας, να φιλοσοφούν καλλιτεχνώντας ή να καλλιτεχνούν φιλοσοφώντας.

Η Ιστορία της Τέχνης είναι γεμάτη από παραδείγματα έργων που, δεδηλωμένα ή μη από τους δημιουργούς τους, βασίστηκαν σε προγενέστερα έργα.[107] Οι ιστορικοί, οι ερευνητές, οι εμπειρογνώμονες και οι κριτικοί ανιχνεύουν διαρκώς, ισχυρίζονται, πιθανολογούν, αποδεικνύουν ή απορρίπτουν τέτοιου είδους συσχετίσεις ανάμεσα στα έργα και αιτιάσεις για τις σχέσεις συγγενείας. Αυτή η διαδικασία προέκυψε εν μέρει και ως απότοκη της διεύρυνσης και βελτίωσης των τυπογραφικών μεθόδων που είχαν ως αποτέλεσμα τη διάδοση των εικόνων αμέτρητων έργων τέχνης σε δισεκατομμύρια ανθρώπους. Ιδιαίτερα η περίοδος από τα τέλη του 19ου αιώνα έως σήμερα με την ανάπτυξη, διαδοχικά, της φωτογραφίας, του κινηματογράφου, της τηλεόρασης και των ηλεκτρονικών υπολογιστών και την παγιοποίηση του σύγχρονου τρόπου λειτουργίας του «κόσμου της τέχνης» σήμανε κατακλυσμιαίες μεταβολές σε έννοιες όπως: μοναδικότητα του έργου, πρωτότυπο, αντίγραφο, γνησιότητα, ομοιότητα, παραλλαγή, εκδοχή, παρωδία, κολάζ, παστίς.

Καλλιτεχνικά ρεύματα και τάσεις όπως αυτά που συνόδεψαν, ή προέκυψαν από, τη μεταμοντέρνα κατάσταση πραγμάτων στα τέλη του 20ου αιώνα αξιοποίησαν στο έπακρο και ενέτειναν τους φιλοσοφικούς προβληματισμούς πάνω σ' αυτές τις έννοιες, ανατρέποντας δεδομένα και αντιλήψεις αιώνων και εισάγοντας στο καλλιτεχνικό στερέωμα καινοφανείς μεθόδους δημιουργίας και πρόσληψης,

[107] Κάτι που γίνεται ορατό σε περιπτώσεις όπως αυτή της βυζαντινής εικονογραφίας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι τρεις από τις πιο διάσημες εκδοχές του *Νιπτήρα:* της Μονής Οσίου Λουκά (11ος αιώνας) (εικόνα 4), της Νέας Μονής Χίου (11ος αιώνας) (εικόνα 5) και της Μονής Ιβήρων (16ος αιώνας) (εικόνα 6). Και στις τρεις εικόνες, αγνώστων δημιουργών, ο Πέτρος παρουσιάζεται αμήχανος και με προτεταμένο το δεξί πόδι προς τον Ιησού. Είναι προφανές ότι μετά την πρώτη απόδοση της σκηνής με τον συγκεκριμένο τρόπο, οι μεταγενέστεροι δημιουργοί της ακολουθούν την «πεπατημένη», μιμούμενοι τις στάσεις των προσώπων αλλά και προσθέτοντας τα δικά τους στοιχεία, δημιουργώντας νέα έργα. Στη βυζαντινή ζωγραφική, η μίμηση, η μανιέρα, η τυποποίηση, σε αντίθεση με τις μοντερνιστικές πρωτοπορίες, δεν αποτελούσαν «παράπτωμα» αλλά τον κανόνα. Κάτι αντίστοιχο παρατηρείται και σε μεταγενέστερες ιστορικές περιόδους όπως στο μπαρόκ. Το παράδειγμα του *Ιησού στο Σταυρό* του Ρέμπραντ (εικόνα 7) και του ομώνυμου έργου του Jan Lievens (εικόνα 8) είναι ενδεικτικό. Πρόκειται για έργα δημιουργημένα την ίδια χρονιά (1631) από δυο καλλιτέχνες που γνωρίζονταν και είχαν κατά το παρελθόν συνεργαστεί. Οι ομοιότητες ανάμεσα στα έργα δεν τεκμηριώνουν κακόβουλη πρόθεση από όποιον εκ των δυο ήταν δεύτερος αλλά επιβεβαιώνουν τη συνομιλία ανάμεσα στους καλλιτέχνες της ίδιας γενιάς και εποχής.

προτείνοντας ολότελα νέου τύπου έργα.[108] Είναι ακριβώς η ίδια περίοδος που μια νέα τέχνη, μελετημένη ίσως λιγότερο από κάθε άλλη, υποτιμημένη στο παρελθόν από την πλειονότητα των θεωρητικών, των ιστορικών και των κριτικών της τέχνης και σχεδόν αγνοημένη από τη φιλοσοφική έρευνα, γνωρίζει ραγδαία εξέλιξη: η τέχνη των κόμικς. Αν και η δυσκολία εξεύρεσης και καθιέρωσης ενός επιτυχούς και πλήρους ορισμού για τα κόμικς είναι αντίστοιχη της αδυναμίας ή/και εσκεμμένης άρνησης φιλοσόφων, ιστορικών, καλλιτεχνών[109] και θεωρητικών να δώσουν έναν αδιαφιλονίκητο ορισμό της τέχνης[110], η πλειονότητα των σύγχρονων μελετητών του είδους τείνει να συμφωνήσει ότι τα κόμικς με την τρέχουσα έννοια του όρου προϋποθέτουν τη μαζική αναπαραγωγή τους και απαιτούν μια, έστω και στοιχειώδη, αφήγηση, όχι κατ' ανάγκην υπό μορφή γραπτού λόγου αλλά απαραιτήτως συνοδεία μιας αλληλουχίας εικόνων.

2.5 Η «έναρξη» ως φωτογραφική αναπαράσταση

Ως έτος-ορόσημο για τα σύγχρονα κόμικς θεωρείται το 1896[111], όταν ο Richard Outcault ξεκίνησε να δημιουργεί σε τακτική βάση και προκαθορισμένη

[108] *Το Όραμα του Αγίου Ιωάννη* του Ελ Γκρέκο (1614) (εικόνα 9) πιθανώς προσφέρει στον Γκόγια την στάση της φιγούρας μπροστά στο εκτελεστικό απόσπασμα στο έργο *Οι Πυροβολισμοί της 3ης Μαίου* (1814) (εικόνα 10) που με τη σειρά του οδηγεί τον Εντουάρ Μανέ στην *Εκτέλεση του Μαξιμιλιανού* (1867) (εικόνα 11) και ακολούθως τον Πάμπλο Πικάσο στη *Σφαγή της Κορέας* (1951) (εικόνα 12) και τους Αδερφούς Γκάο [Gao Brothers] στο *Execution of Christ* (2009) (εικόνα 13). Το τελευταίο αποτελεί ένα έργο που αντλεί από όλα τα προαναφερθέντα, πιθανώς όμως περισσότερο από τον Μανέ λόγω της στάσης του στρατιώτη που δε συμμετέχει στην εκτέλεση. Στις εικαστικές τέχνες, η απότιση φόρου τιμής και η απόδοση ευσήμων δεν περιορίζονται μόνο στο θέμα αλλά επεκτείνονται και στη φόρμα, στις στάσεις των προσώπων, στην τοποθέτηση του οπτικού πεδίου του καλλιτέχνη κ.λπ.

[109] Στην εκ προοιμίου αποτυχημένη απόπειρα να δοθεί ένας καθολικός επιτυχής ορισμός στην τέχνη, απαντούν αποφατικές και ταυτολογικές ευφυείς διατυπώσεις όπως αυτές του Αντ Ράινχαρντ: «Το μόνο πράγμα που μπορούμε να πούμε για την τέχνη, είναι ότι είναι ένα πράγμα. Η τέχνη είναι τέχνη-ως-τέχνη, και οτιδήποτε άλλο είναι οτιδήποτε άλλο. Η τέχνη-ως-τέχνη δεν είναι τίποτ' άλλο παρά τέχνη. Τέχνη δεν είναι ό,τι δεν είναι τέχνη». Βλ. και Ad Reinhardt, "Η Τέχνη ως Τέχνη" στο Νίκος Δασκαλοθανάσης (επιμ.), *Από τη Μινιμαλιστική στην Εννοιολογική Τέχνη* (μτφρ. Ελεάννα Πανάγου), (Αθήνα: Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, 2006), σελ. 57.

[110] Η αδυναμία διατύπωσης *του* ορισμού για την τέχνη επιφέρει την αδυναμία διατύπωσης και του τι *δεν* είναι τέχνη. Η Cynthia Freeland επιχειρεί να διασκεδάσει τις εντυπώσεις και να άρει τις επιφυλάξεις όλων όσοι αντιμετωπίζουν με καχυποψία κάθε έντεχνη απόπειρα που δεν ακολουθεί τις νόρμες τις οποίες ασπάζονται. Με το προβοκατόρικο ερώτημα «Μα είναι αυτό τέχνη;» που τιτλοφορεί το βιβλίο της δίνει στον εαυτό της την αφορμή και το κίνητρο να προτρέψει τους αρνητές της πολυποικιλότητας των τεχνών και να εντάξει στον κόσμο της τέχνης μια σειρά έργων, μεθόδων και πρακτικών που απέχουν αρκετά από τα παραδεδεγμένα. Βλ. και Cynthia Freeland, *Μα Είναι Αυτό Τέχνη;* (μτφρ. Μάντυ Αλμπάνη), (Αθήνα: Πλέθρον, 2005).

[111] Αν και κάποιοι, κυρίως στις ΗΠΑ, ιστορικοί των κόμικς ισχυρίζονται ότι το *Yellow Kid* αποτελεί «το πρώτο κόμικς» της ιστορίας, μια τέτοια θεώρηση υποκρύπτει μια πιθανώς ακούσια σοβινιστική διάθεση και αγνοεί, αμέτρητα κόμικς που προηγήθηκαν, στις ΗΠΑ και αλλού. Αλήθεια είναι ότι το

περιοδικότητα έναν συγκεκριμένο και σταθερό χαρακτήρα, το *Yellow Kid*[112], που από τότε και για περίπου δυο χρόνια ακόμη δημοσιευόταν σε πληθώρα αμερικανικών εφημερίδων με εκατομμύρια αναγνώστες, ενώ τις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα ακολούθησαν εκατοντάδες κόμικ-στριπς συνήθως χιουμοριστικού περιεχομένου. Η επινόηση του χαρακτήρα από τον Outcault και η μετεξέλιξή του σε ένα διάσημο πρόσωπο είναι ένα ακόμα χαρακτηριστικό παράδειγμα της ενσωμάτωσης και τροποποίησης, εκ μέρους των κόμικς, γνωστών και προγενέστερων εικόνων. Στην προκειμένη περίπτωση, εικάζεται ότι βαρύνουσα σημασία και επίδραση στην διαμόρφωση της θεματικής των ιστοριών του Outcault είχαν οι ευρέως διαδεδομένες φωτογραφίες του Jacob Riis από τη σκληρή ζωή των μεταναστών και των νεοπρολετάριων στις φτωχογειτονιές της Νέας Υόρκης.[113] Σε μια από αυτές τις φωτογραφίες του Jacob Riis του 1888-1889, με τίτλο *Baby in a Slum Tenement* (εικόνα 14), το απεικονιζόμενο πρόσωπο είναι ένα μικρό αγόρι χωρίς μαλλιά που φορά ένα μακρύ αυτοσχέδιο ρούχο, κάτι μεταξύ σακιού και ολόσωμου νυχτικού και

Yellow Kid χαρακτηρίζεται από ορισμένα κρίσιμα στοιχεία των μεταγενέστερα διαδοθέντων και δημοφιλών κόμικς όπως ο σταθερός χαρακτήρας, η δημοσίευση σε έντυπα με περιοδικότητα –στη συγκεκριμένη περίπτωση οι εφημερίδες–, η μαζική απεύθυνση στο γενικό πληθυσμό, το γενικευμένο merchandising εμπορικών και καταναλωτικών προϊόντων που σχετίζονται με τον τίτλο κ.ά. Ωστόσο είχαν προϋπάρξει ανάλογα εγχειρήματα τόσο στην Ευρώπη όσο και στις ΗΠΑ. Για παράδειγμα, δυο Ευρωπαίοι δημιουργοί που είχαν προηγηθεί του Richard Outcault ήταν ο Ελβετός Rodolphe Töpffer (1799-1846) και ο Αυστριακός Joseph Franz Von Götz (1754-1815). Για τον πρώτο βλ. Thierry Smolderen, σελ. 35-51 και για τον δεύτερο βλ. David Annwn Jones, "«Graphic Resurgence»: The Return of the Early Gothic Comic Strip in Trans-medial Discourse", *Studies in Comics* 5: 1, σελ. 31–56, doi: 10.1386/stic.5.1.31_1 (2014). Στην παρούσα μελέτη, χρησιμοποιείται το έτος δημιουργίας του *Yellow Kid* ως *ένας* (μεταξύ άλλων) σταθμός της ιστορίας και της εξέλιξης του μέσου των κόμικς, όχι όμως ως έτος «No. 1».

[112] Το *Yellow Kid* ως χαρακτήρας κρύβει μια τεράστια και ενδιαφέρουσα ιστορία προέλευσης. Η φιγούρα του είχε εμφανιστεί για πρώτη φορά σε μια γελοιογραφία του Richard Outcault από το 1894 ενώ απέκτησε μια πιο σταθερή παρουσία το 1895 στη σειρά *Hogan's Alley*. Από το 1896, ωστόσο, ο Outcault σταμάτησε τη συνεργασία του με το *New York World* και άλλα έντυπα του μεγιστάνα του τύπου Joseph Pulitzer και μεταπήδησε στο *New York Journal* του ανταγωνιστή και ανερχόμενου εκδότη William Randolph Hearst επιτυγχάνοντας τη σύναψη συμβολαίου με πολύ υψηλότερες απολαβές. Τότε μετονομάστηκε η σειρά σε *Yellow Kid*. Ηπαραίτηση του Outcault από τα έντυπα του Pulitzer και η συνεργασία του με τον Hearst ήταν η αφορμή για μια μεγάλη (και δικαστική) διαμάχη αναφορικά με τα πνευματικά δικαιώματα γύρω από τον χαρακτήρα του *Yellow Kid*, τον τίτλο των κόμικς και τα εμπορικά δικαιώματα από τις πωλήσεις διαφόρων προϊόντων που έφεραν την εικόνα του κίτρινου παιδιού. Βλ. και Bill Blackbeard (επιμ.), *R. F. Outcault's the Yellow Kid* (Νορθάμπτον: Kitchen Sink Press, 1995), σελ.17-68.

[113] Αυτές οι φωτογραφίες του Jacob Riis συλλέχθηκαν το 1890 στο βιβλίο με τίτλο *How the Other Half Lives* και η δημοσίευσή τους θορύβησε τη μεσαία και την ανώτερη αστική τάξη των ΗΠΑ που έβλεπαν για πρώτη φορά με συγκεντρωτικό τρόπο τις απάνθρωπες συνθήκες διαβίωσης των πολυάριθμων φτωχών, ανέργων, βιομηχανικών εργατών, αστέγων, ορφανών παιδιών κ.λπ. στα γκέτο των μεγαλουπόλεων. Μέρος αυτών των φωτογραφιών του Riis αλλά και φωτογραφιών άλλων επαγγελματιών φωτογράφων του τέλους του δέκατου αιώνα από τις φτωχογειτονιές των αμερικανικών πόλεων περιλαμβάνεται στο ό. π. σελ. 16-115.

στέκεται μοναχό σε κάποιο παράπηγμα μιας παραγκούπολης. Αυτή η φωτογραφία, πιθανώς, αποτέλεσε την πρώτη ύλη για το Yellow Kid[114] σε μια πρώιμη και μη κατονομασμένη ως τέτοια απόδοση ευσήμων και απότιση φόρου τιμής στο έργο του Riis από τον Outcault που έχρισε αυτό το παιδί, και εμμέσως όλα τα παιδιά που ζούσαν στη φτώχεια και την ανέχεια της φενάκης του αναδυόμενου μοντερνιστικού «παραδείσου», ως πρωταγωνιστή του. Από τότε, μάλιστα, ο Outcault και μεταγενέστερα αμέτρητοι δημιουργοί[115], χρησιμοποίησαν έργα τέχνης του παρελθόντος στις ιστορίες τους, εντάσσοντάς τα σε νέα συμφραζόμενα, σε νέες εικονογραφικού τύπου μυθοπλασίες που, αν και ο όρος δεν είχε ακόμη επινοηθεί, θα μπορούσαν με το σημερινό λογοτεχνικό λεξιλόγιο να χαρακτηριστούν μεταμυθοπλασίες.[116] Φυσικά ακολουθήθηκε και η αντίθετη διαδρομή, με καλλιτέχνες από άλλα μέσα να δανείζονται εικόνες των κόμικς και να τις τροποποιούν καταλλήλως, ακόμη και σκηνοθετώντας τες, προσαρμόζοντάς τες δηλαδή σε φωτογραφίες ή σκηνές από κινηματογραφικές ταινίες με ανθρώπους στη θέση των χαρακτήρων των κόμικς.[117]

[114] Η πρώτη γελοιογραφία του Richard Outcault με το, ανώνυμο ακόμη, μικρό αγόρι δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Truth* στις 2 Ιουνίου 1894 (εικόνα 15). Αυτό το αγόρι αποτελεί τον πρόδρομο του *Yellow Kid* και αντλεί τη μορφή του, ίσως, από το έργο του Riis. Σε μια μεταγενέστερη εκδοχή του, το αγόρι ντύθηκε με γαλάζια ρούχα (εικόνα 16) στη σειρά *Hogan's Alley* (εφημερίδα *NewYork World*, 5 Μαΐου 1895) και λίγο αργότερα (εικόνα 17) απέκτησε τα οριστικά κίτρινα ρούχα του (εφημερίδα *New York World*, 24 Νοεμβρίου 1895).

[115] Μια από τις πρώτες εφαρμογές της διαεικονικής προσέγγισης έργων του παρελθόντος πάνω σε ένα προγενέστερο έργο αποτελεί η ευρεία χρήση του χαρακτήρα του *Yellow Kid* από, ακόμα και σύγχρονους με τον Outcault, δημιουργούς κόμικς. Είναι εντυπωσιακό ότι η δημοφιλία του μικρού αγοριού με τα κίτρινα ρούχα είχε ως αποτέλεσμα να δημοσιεύονται ταυτόχρονα, ακόμα και την ίδια ημέρα, ιστορίες και γελοιογραφίες με πρωταγωνιστή τον ίδιο χαρακτήρα σε διαφορετικές εφημερίδες, δημιουργημένες από διαφορετικούς δημιουργούς όπως ο George Luks, ο Rudolph Dirks, ο Carl Anderson, ακόμα και κάποιος δημιουργός που υπέγραφε ως "not by Outcault". Για μια ενδεικτική καταγραφή τέτοιων περιπτώσεων βλ. Bill Blackbeard (επιμ.), *R. F. Outcault's the Yellow Kid,* σελ. Παράρτημα.

[116] Το *Yellow Kid* με αποκρυσταλλωμένα τα χαρακτηριστικά του έπαιξε και το ρόλο του ξεναγού σε διάφορες πρωτεύουσες της Ευρώπης στη σειρά *Around the World With the Yellow Kid*. Σε μια από τις επισκέψεις του σε διάσημα μουσεία, απεικονίστηκε (εικόνα 18) στο Μουσείο του Λούβρου (*New York Journal*, 28 Φεβρουαρίου 1897) δίπλα σε μια *Αφροδίτη της Μήλου* και έναν Βαν Ντάικ.

[117] Τα παιδιά μεταμφιεσμένα σε «τέρατα της φύσης» σε ένα μακάβριο παιχνίδι του Richard Outcault από τη σειρά *The Casey Corner Kids' Dime Museum* (εικόνα 19) (δημοσιευμένο στο *New York World*, 1 Μαΐου, 1898) μετατράπηκαν σε αληθινά «τέρατα της φύσης» στην ταινία *Freaks* (εικόνα 20) του Todd Browning (1932) με ανθρώπους με σωματικές ιδιαιτερότητες να υποδύονται τους εαυτούς τους και ως αντιδάνειο στη συνέχεια αποτέλεσαν το έναυσμα για τη δημιουργία του αλλόκοτου θιάσου – μπουλουκιού του Αρκά στο *Show Business* (εικόνα 21) με επικεφαλής τη Θέκλα, τη «γυναίκα με τα μούσια». Η γενειοφόρος γυναίκα αποτελεί σταθερά σε αντίστοιχες εικονογραφίες.

2.6 Η συνέχεια ως παρωδία σωτηρίας

Η εξέλιξή των κόμικς και η διαμόρφωση των τεχνικών τους αλλά και των θεμάτων τους ήταν παράλληλες με αυτές των μοντερνιστικών ρευμάτων στη ζωγραφική ενώ οι σχέσεις τους με τον κινηματογράφο και τις ταινίες κινουμένων σχεδίων και εμψύχωσης (animation) υπήρξαν στενές. Εντούτοις, η εγγενής τους ιδιαιτερότητα τούς επέτρεψε να διατηρήσουν και να διαφυλάξουν μέσω του ντεκουπάζ, των χωρικών και χρονικών χασμάτων (gutters) ανάμεσα στα καρέ και πίσω από τα μπαλονάκια του λόγου αλλά και μέσω των πολυποίκιλων σχεδιαστικών τεχνικών και συμβάσεων, την αφαιρετικότητα στην αφηγηματική δομή σε αντιδιαστολή με την κινηματογραφική ροή εικόνων σε «πραγματικό χρόνο», ιδιαίτερα στην προ μοντάζ εποχή. Ήταν άλλωστε μια περίοδος που η φροϋδική ψυχανάλυση εισηγούνταν μια νέα αντιληπτικότητα και ερμηνευτική του ανθρώπινου ψυχισμού ενώ σχεδόν ταυτόχρονα η κβαντοφυσική εισήγαγε την έννοια των πιθανοτήτων, την αβεβαιότητα και την στατιστική ως εναλλακτικές απαντήσεις στις νομοτέλειες και την θετικιστική αυταπάτη.

Τα κόμικς, κυρίως ως μέσο διασκέδασης, ψυχαγωγίας και διαπαιδαγώγησης των λαϊκών στρωμάτων, σταδιακά διεύρυναν τη θεματολογία τους και επεκτάθηκαν σε πεδία όπως το αστυνομικό είδος, η επιστημονική φαντασία, η περιπέτεια[118] συνθέτοντας μια νέα ηρωική περίοδο κατά τη δεκαετία της Μεγάλης Κρίσης [Great Depression] που ακολούθησε το Κραχ του 1929. Σχεδόν ως φυσικό επακόλουθο, το αποκορύφωμα αυτής της εποχής ήταν η επινόηση των υπερηρώων, των αυτόκλητων και μυωδών σωτήρων της ανθρωπότητας με τις μπέρτες και τα κολάν που, αν και πρωτοεμφανίστηκαν λίγο πριν και κατά τα χρόνια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, επέζησαν της λήξης του και μέχρι σήμερα παραμένουν το πιο δημοφιλές είδος[119].

[118] Για τα ηρωικά κόμικς που αποτέλεσαν το κυρίαρχο είδος από το 1929 έως το 1938, βλ. Brian Walker, *The Comics Before 1945*, σελ. 184-286. Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου επινοήθηκαν ιστορίες με κάθε λογής νεόκοπες ηρωικές μορφές που επέκτειναν τα πεδία δράσης τους τόσο στον χωρικό ορίζοντα όσο και στον χρονικό: μεσαιωνικοί ιππότες (*Prince Valiant*), ντετέκτιβ (*Dick Tracy*, *Jim Hardy*, *Red Barry*), θαλασσοπόροι και τυχοδιώκτες (*Captain Easy*), άνθρωποι στο διάστημα (*Buck Rogers*, *Flash Gordon*), μάγοι (*Mandrake the Magician*), άνθρωποι στις ζούγκλες (*Tarzan*, *Phantom, Jungle Jim*), πιλότοι (*Terry and the Pirates*, *Smilin' Jack*), πυγμάχοι (*Joe Palooka*), καουμπόιδες (*Red Ryder*) κ.ά. Ανάμεσά τους και πολλοί «ήρωες» που επινοήθηκαν ως αντιήρωες και πατώντας πάνω στη μυθολογία και τα μοτίβα που διατρέχουν τις περιπέτειες του αλάνθαστου ήρωα, με σαρκασμό ως προς το είδος και αυτοσαρκασμό ως προς την περσόνα τους έγιναν διάσημοι (*Ποπάυ*, *Alley Oop*, *Oaky Doaks*, *Li'l Abner* κ.ά.).

[119] Η έλευση των ηρώων τη δεκαετία του 1930 είναι άμεσα συνυφασμένη με την οικονομική κρίση του μεσοπολέμου και το χρηματιστηριακό κραχ στις ΗΠΑ. Ωστόσο, οι ήρωες που προαναφέρθηκαν δεν θα

Από μόνη της, η φύση των υπερηρώων και η οντολογική τους διάσταση σε ένα ανεξάντλητο «ρεπερτόριο» κόμικς χαρακτήρων, μπορεί να θεωρηθεί ως μια παρωδιακού τύπου υποκατάσταση των μυθικών και παραμυθιακών ηρώων του παρελθόντος.

Η νεωτεριστική απομάγευση του κόσμου και οι επακόλουθοι μετανεωτεριστικοί επικήδειοι που θυμίζουν την ίδια στιγμή θρήνους και πανηγυρικές εκφωνήσεις αναγγέλλοντας διαδοχικούς μεταφορικούς «θανάτους»: του θεού, του συγγραφέα, του κειμένου, του αναγνώστη κ.λπ. οδήγησαν στη δημιουργία πιο ασφαλών λύσεων τεχνητού φόβου και έκκρισης αδρεναλίνης που ενισχύθηκαν με τον λογοτεχνικό τρόμο από το ρομαντισμό και εντεύθεν, με την κινηματογραφική παραγωγή του εξπρεσιονισμού και μεταγενέστερα, με τα κόμικς που αρχικά αποθέωσαν τον ήρωα και λίγο αργότερα τον υπερήρωα.

Η αμφιθυμία απέναντι στην υποκατάσταση του προνεωτερικού ήρωα από τον μετανεωτερικό υπερ-ήρωα συνοψίζεται στην αντιφατικότητα με την οποία, ο Ρολάν Μπαρτ[120] αντιλαμβανόταν τις νέες «μυθολογίες»[121] και όπως αναφέρει η Hutcehon

---

μπορούσαν να ανταποκριθούν ως προς την κάλυψη των ψυχολογικών αναγκών του συλλογικού φαντασιακού και υποσυνείδητου κατά την έναρξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Τώρα πια, τα προβλήματα δεν ήταν απλώς οικονομικά, κοινωνικά κ.λπ. Ο πόλεμος απαιτούσε πιο δραστικές λύσεις, πιο ισχυρούς «σωτήρες», πιο αποτελεσματικούς ήρωες που, πιθανώς, δεν ήταν δυνατό να προέρχονται από τη Γη, έπρεπε να επινοηθεί κάτι εξώκοσμο, κάτι υπερφυσικό, κάτι «όλως άλλο». Το 1938 έκανε την εμφάνισή του ο (εξωγήινος και υπεράνθρωπος) *Superman* και τα χρόνια που ακολούθησαν ο *Batman* (χωρίς υπεράνθρωπες δυνάμεις αλλά με εξέχουσα ευφυΐα, επινοητικότητα και σωματική ρώμη) η (Αμαζόνα και αθάνατη) *Wonder Woman*, ο (υπερστρατιώτης μετά από τη συμμετοχή του σε επιστημονικό πείραμα) *Captain America* και ατέλειωτοι ακόμα υπερήρωες. Για ένα ιστορικό και χρονικό των υπερηρώων βλ. Και Gina Misiroglu (επιμ.), *The Superhero Book, The Ultimate Encyclopedia of Comic-Book Icons and Hollywood Heroes*, (Ντιτρόιτ: Visible Ink, 2004).

[120] Γενικότερα, τη δυνατότητα επέκτασης της θεωρίας του Μύθου ως συστήματος κατά τον Μπαρτ στη γλώσσα και τη λειτουργία των κόμικς εντοπίζει και ο Αντώνης Νικολόπουλος: «Εδώ λοιπόν φανερώνεται μια σχέση που θα μπορούσε να αφορά τα κόμικς και κάθε άλλο πολιτισμικό αντίστοιχο του *Λόγου* κατά τον Μπαρτ. Ένα είδος παραμόρφωσης για το ίδιο το περιεχόμενο των κόμικς, των ιδεών που κουβαλούν και τη σχέση τους με τον "πραγματικό" κόσμο». Βλ. Αντώνης Νικολόπουλος (Soloup), *Τα Ελληνικά Comics*, (Αθήνα: Τόπος, 2012), σελ. 42.

[121] Ρολάν Μπαρτ, *Μυθολογίες Μάθημα* (μτφρ. Καίτη Χατζηδήμου, Ιουλιέτα Ράλλη), (Αθήνα: Κέδρος, 1979). Δυστυχώς ο Μπαρτ δεν ασχολήθηκε ειδικά με τα κόμικς αλλά σε πολλά σημεία, ιδιαίτερα αναφορικά με την ανάγνωση και την αποκρυπτογράφηση των μύθων, όλα όσα λέει βρίσκουν εφαρμογή και στα κόμικς. Παρά την από μέρους του καταγραφή, ωστόσο, μιας σειράς από αυτό που σήμερα μπορούμε να αποκαλούμε μύθους του μεταμοντερνισμού μέσω μεταμορφώσεων και προσαρμογών, και παρά την ανεκτικότητά του σε τέτοια φαινόμενα, στις Μυθολογίες αναφέρει με ευκολία και αναιτιολόγητα την ακόλουθη φράση που αδικεί την θεωρία του: «Ο μύθος όμως προτιμάει, γενικά, να δουλεύει με φτωχές, ατελείς εικόνες, με εικόνες που το νόημά τους έχει ξεκαθαριστεί και είναι ολοέτοιμο για σημειοδότηση: γελοιογραφίες, απομιμήσεις, σύμβολα κτλ.». Μεταγενέστερες έρευνες και θεωρίες για τα σύμβολα, τις απομιμήσεις και σίγουρα για τις γελοιογραφίες και τα κόμικς δε χρησιμοποιούν τέτοιες προσβλητικές φράσεις όπως «φτωχές, ατελείς εικόνες». Βλ. ό. π. σελ. 224.

«είχε επισημάνει τον ίδιο κίνδυνο, βλέποντας την απομυστικοποίηση να γίνεται μέρος της *δόξας* (και συμβάλλοντας και ο ίδιος στη διαδικασία αυτή)».[122] Ειδικότερα το υπερηρωικό είδος τα τελευταία χρόνια μελετάται εκτενώς ως προς την σεναριακή του εκπόρευση από τις μυθολογικές μορφές του παρελθόντος, όλων των πολιτισμών, θρησκειών και εποχών αλλά πάντα με την παρωδιακή υπόσταση εγγεγραμμένη στο DNA τους.

Ο Paul Simpson και οι συνεργάτες του περιγράφοντας τη μυθολογία του υπερηρωισμού επισημαίνουν επτά βασικά χαρακτηριστικά των υπερηρωικών κόμικς που αντλούν την καταγωγή τους από τη μυθολογία και τις θρησκείες:

1. Ένα ταξίδι διαφυγής σε βρεφική ηλικία: Όπως ο Μωυσής, ο Ιησούς, ο βασιλιάς Αρθούρος και ο Βαβυλώνιος βασιλιάς Γκιλγκαμές, έτσι και ο Superman σώθηκε σε μια διαστημική κάψουλα που εκτοξεύτηκε από τον υπό κατάρρευση πλανήτη του στη Γη.
2. Μια κρυφή και ανεξερεύνητη παιδική ηλικία: Όπως ο Ιησούς, έτσι και η πλειονότητα των υπερηρώων έχει άγνωστα παιδικά χρόνια που αποκαλύπτονται, εν μέρει, μελλοντικά.
3. Πραγματική ή πιθανή ορφάνια: Οι περισσότεροι μυθικοί ήρωες και τα λατρευόμενα ως θεϊκά πρόσωπα δε μεγάλωσαν με τους γονείς τους. Αντίστοιχα, ο Superman μεγάλωσε με θετούς γονείς, ο BruceWayne, μεταγενέστερα Batman, έγινε μάρτυρας της δολοφονίας των γονέων του, oSpider-Man είναι υπό την προστασία της θείας του, ο BlackPanther, ο Cyclops και πολλοί ακόμη δεν είχαν μητέρα ή/και πατέρα.
4. Υπεράνθρωπες δυνάμεις: Ο Ηρακλής, ο Hannuman από την ινδουιστική μυθολογία, ο φτεροπόδαρος Ερμής, οι Αμαζόνες και πολλοί ακόμη μυθολογικοί ήρωες είχαν υπερφυσικές δυνάμεις ανάλογες με αυτές των υπερηρώων.
5. Μια θανάσιμη αδυναμία: Όπως ο Αχιλλέας κινδύνευε μόνο από κάποιο χτύπημα στη φτέρνα του (αχίλλειος πτέρνα), έτσι και ο Superman γίνεται ευάλωτος και χάνει τις δυνάμεις του όταν εκτεθεί στο ορυκτό κρυπτονίτης, ο Hulk όταν μεταμορφώνεται σε τέρας δεν αντιλαμβάνεται την κατάστασή του, ο Daredevil είναι τυφλός κ.λπ.

[122] Linda Hutcheon, "Θεωρητικοποιώντας το Μεταμοντέρνο", από το K. M. Newton (επιμ.), *Η Λογοτεχνική Θεωρία του 20ου Αιώνα – Ανθολόγιο Κειμένων* (μτφρ. Αθανάσιος Κατσικερός και Κώστας Σπαθαράκης), (Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2014), σελ. 483.

6. Ένα μαγικό υπερόπλο: Ο βασιλιάς Αρθούρος είχε το σπαθί του, το Εξκάλιμπερ, ο Θορ το σφυρί του, ο Spider-Man τους ιστούς αράχνης, ο CaptainAmerica την ασπίδα του, ο IronMan τη μεταλλική στολή του κ.λπ.

7. Η ανιδιοτελής αφοσίωση στο δημόσιο συμφέρον.[123]

Στοιχεία από μυθικά πρόσωπα (Προμηθέας, Οδυσσέας, Ηρακλής, Αχιλλέας, Περσέας, Μπέογουλφ, Ρολάνδος, Σίγκφριντ, Θορ, Βασιλιάς Αρθούρος, Άγιος Γεώργιος, Ριχάρδος ο Λεοντόκαρδος κ.ά.) μπορεί να βρεθούν στους περισσότερους υπερήρωες που απ' ότι φαίνεται συμπυκνώνουν τη μυθική διάσταση, αν και απαλύνουν τον υπερφυσικό τρόμο στο μεταμοντέρνο γίγνεσθαι προβάλλοντας πάνω σε χάρτινες φιγούρες, φύσει ακίνδυνες, άρα εκ του ασφαλούς, δομές που έχοντας επιβιώσει επί χιλιετίες με ελαφρές παραλλαγές από πολιτισμό σε πολιτισμό και από θρησκεία σε θρησκεία, τώρα αποδομούνται και απογυμνώνονται από τα βασικά τους στοιχεία για να επιστρέψουν ως παρωδίες, ως κατάλοιπα μιας οριστικά απολεσθείσας, μαγικής ερμηνείας του κόσμου. Κατά τον Marco Arnaudo:

> «…το υπερηρωικό είδος μπορούμε να πούμε πως αμφιταλαντεύεται μεταξύ της πιστής αναπαραγωγής ενός κλασικού, τυπικού μύθου, με τον ήρωα να αναπαριστάται σχεδόν καθ' ολοκληρίαν σε δράση και έξω από την κοινωνία, και του ακριβώς αντίθετου, ως μια σαπουνόπερα με εισβολές μέσα στον κόσμο του μαγικού».[124]

Το στοιχείο της «σαπουνόπερας» όπως το χαρακτηρίζει ο Arnaudo δίδει στα υπερηρωικά κόμικς, τουλάχιστον των πρώτων ετών, την παρωδιακή διάσταση. Μιας παρωδίας, ωστόσο, που δεν εδράζεται πάνω σε *ένα* έργο αλλά σε μια απώλεια. Τα υπερηρωικά κόμικς χωρίς να θρηνούν για τη χαμένη μεταφυσική διάσταση της ζωής στη σκιά ηρωικών μορφών, υποκαθιστούν τις μορφές αυτές με άλλες που γεννιούνται έχοντας πολλούς πατέρες και πολλές μητέρες. Οι δημιουργοί των υπερηρώων δανείζονται στοιχεία από τα μυθικά πρόσωπα και υφαίνουν νέες μυθολογικού τύπου αφηγήσεις που διαβάζονται αντί να λέγονται γύρω από τη φωτιά. Και απολαμβάνονται κατά μόνας, χωρίς την παρουσία και την ενεργό συμμετοχή του

[123] Paul Simpson, Helen Rodiss και Michaela Bushell (επιμ.), *The Rough Guide to Superheroes*, (Λονδίνο: Haymarket Customer Publishing, 2004), σελ. 15-18.

[124] Marco Arnaudo, *The Myth of the Superhero* (μτφρ.στα αγγλικά: Jamie Richards), (Βαλτιμόρη: Johns Hopkins University Press, 2013), σελ. 13 (μετάφραση δική μου).

αφηγητή – άλλη μια διάσταση παρωδίας του είδους καθώς ο απομαγευμένος κόσμος διατηρεί το μύθο ζωντανό μέσω των προσαρμογών του σε κόμικς, ταινίες κ.λπ. αλλά αποτρέπει τους πομπούς του (γονείς, δασκάλους κ.λπ.) να προσθέσουν τα δικά τους στοιχεία ή να επιλέξουν τη μέθοδο αφήγησης. Το ρόλο αυτό αναλαμβάνει ο καλλιτέχνης ως εκπρόσωπος, ωστόσο, μιας βιομηχανίας διασκέδασης που αν και ανακυκλώνει μύθους του παρελθόντος σε πιο ελκυστικές συσκευασίες και περιτυλίγματα, είναι πάντα σε θέση να φτιάξει αμέτρητα παστίς ώστε να διατηρεί αμείωτο το ενδιαφέρον και να τροφοδοτεί την αγορά με νέες αφηγήσεις.

Ένας από τους πρώτους υπερήρωες που εμφανίστηκε στις σελίδες των κόμικς το 1940, λίγο μετά από την εμφάνιση του Superman ήταν ο Captain Marvel που μυήθηκε στον μαγικό-μυθικό κόσμο και αποκτούσε τις υπεράνθρωπες δυνάμεις του όταν πρόφερε τη μαγική λέξη SHAZAM, ένα ακρωνύμιο με τα ονόματα έξι μυθικών μορφών (S – Solomon για τη σοφία του Σολομώντα, H – Hercules για τη δύναμη του Ηρακλή, A – Atlas για την αντοχή του Άτλαντα, Z – Zeus για την εξουσιαστική ισχύ του Δία, A – Achilles για το θάρρος του Αχιλλέα, M – Mercury για την ταχύτητα του Ερμή) και έτσι αποκτούσε, πρόσκαιρα, τις υπερφυσικές ικανότητες όλων τους.[125] Σύμφωνα με τον Harold Schechter:

> «Το ακρωνύμιο SHAZAM που παίρνει ονόματα σπουδαίων ηρώων και θεών και τα μετατρέπει σε μια σαχλή παιδική λέξη είναι μια πολύ ενδιαφέρουσα κατασκευή. Όπως και η ιστορία στην οποία εμφανίζεται, ανακαλεί μυθολογικούς συνειρμούς ενώ ταυτόχρονα τους καθιστά κάτι παιγνιώδες – κάτι, ωστόσο, που εξακολουθεί να μεταφέρει μέρος της δύναμης των μυθικών συστατικών της».[126]

Ο Captain Marvel, ωστόσο, ήταν κατ' ουσία άνθρωπος που γινόταν υπερ-άνθρωπος όταν πρόφερε τη μαγική λέξη, σε αντιδιαστολή με τον εξωγήινο Superman που η πραγματική του φύση ήταν η υπεράνθρωπη και μεταμφιεζόταν (στον αδέξιο, δειλό, ντροπαλό και αποτυχημένο ρεπόρτερ, Clark Kent)[127] για να θεωρηθεί

[125] Grant Morrison, *Supergods*, (Νέα Υόρκη: Spiegel & Grau, 2012), σελ. 33.
[126] Harold Schechter, *The New Gods, Psyche and Symbol in Popular Art*, (Οχάιο: Bowling Green University Popular Press, 1980), σελ. 27 (μετάφραση δική μου).
[127] Ενδεικτική του παράδοξου της διπλής ταυτότητας του Superman είναι η εικόνα του πλαστού γάμου του Clark Kent με τη Lois Lane (εικόνα 22) σε μια παρωδιακή εκδοχή ενός ανεκπλήρωτου έρωτα (ή περισσοτέρων;) ανάμεσα στον Superman, τον Clark Kent και την Lois Lane με τη Lois να παντρεύεται

άνθρωπος και να συνυπάρξει ειρηνικά με την ανθρωπότητα[128]. Το παρωδιακό στοιχείο του γήινου Captain Marvel με τις επίκτητες δυνάμεις απέναντι στον υπεράνθρωπο εξωγήινο, προικισμένο κληρονομικώ δικαίω, είναι και το άμεσο αντανακλαστικό των, μέχρι πρότινος γειωμένων στις πλανητικού τύπου περιπέτειες, κόμικς απέναντι στις διαπλανητικές υπερβολές.

2.7 Και η λογοκρισία ως παρωδία

Η λήξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και η μεταπολεμική ευδαιμονία έφεραν μια μπαρόκ επέκταση της θεματολογίας των κόμικς προς το υπερφυσικό αλλά με προσανατολισμό τον τρόμο και τη βία και το αίμα να ρέει άφθονο. Η περιβόητη μελέτη (που εκ των υστέρων αποδείχθηκε πως ήταν, εκτός από αντιεπιστημονική και αυθαίρετη, βασισμένη σε παραποιημένα στοιχεία)[129] του ψυχίατρου Fredric Wertham με τον εντυπωσιακό, και άμεσα στοχευμένο προς το θυμικό των Αμερικανών πολιτών[130], τίτλο *The Seduction of the Innocent* (Η Αποπλάνηση των Αθώων)[131] θορύβησε τους συντηρητικούς κύκλους της αμερικανικής πολιτικής, κινητοποίησε τους μακαρθικούς μηχανισμούς και η λογοκρισία επέβαλλε αυστηρούς περιορισμούς. Σύμφωνα με τον David Hajdu:

> «Εκκλησίες και κοινωνικές ομάδες εξοργίστηκαν και οργάνωσαν καμπάνιες ενάντια στα κόμικς. Νέοι άνθρωποι διοργάνωσαν εικονικές

τον Clark αλλά να ονειρεύεται τον Superman. (εξώφυλλο του Kurt Schaffenberger στο *Superman's Girlfriend Lois Lane* #37, (Νέα Υόρκη: DC, Νοέμβριος 1962).

[128] Αυτή τη «σχιζοειδή» προσωπικότητα του Superman καταγράφει εύστοχα ο Jules Feiffer με το παράδειγμα του ανεκπλήρωτου έρωτα ανάμεσα σε ένα ερωτικό τρίγωνο (Superman, Clark Kent, Lois Lane), που αποτελείται πότε από τρεις γωνίες και πότε, όταν καταρρέει, από δύο, καθώς οι δυο ταυτίζονται, γκρεμίζοντας έτσι τις αρχές της ευκλείδειας γεωμετρίας και συνάμα τις μυθικές σταθερές. Ο Clark είναι ερωτευμένος με τη Lois αλλά δεν τολμά να της το πει, η Lois είναι ερωτευμένη με τον Superman αλλά αυτός δεν ενδίδει καθώς είναι επιφορτισμένος με την προστασία και τη σωτηρία του κόσμου. Αλλά ο Superman και ο Clark είναι ένα και το αυτό πρόσωπο. Βλ. Και Jules Feiffer, *The Great Comic Book Heroes*, (Σιάτλ: Fantagraphics Books, 2003), σελ. 14-15. Για τον διχοτομημένο Superman βλ. και Γιάννης Κουκουλάς, *Γυναίκες στα Κόμικς, Ηρωίδες για Κάθε Χρήση*, (Αθήνα: Futura, 2005), σελ. 55-56.

[129] Βλ. Jim Trombetta, *The Horror, The Horror, Comic Books the Government didn't Want You to Read*, (Νέα Υόρκη: Abrams, 2010), σελ. 75-76.

[130] Για το μακαρθικό κλίμα υστερίας τη δεκαετία του 1950 και ειδικότερα για τις επιθέσεις απέναντι στα κόμικς από συντηρητικούς κύκλους με αφορμή το βιβλίο του Wertham βλ. David Hajdu, *The Ten Cent Plague, The Great Comic-Book Scare and How it Changed America*, (Νέα Υόρκη: Picador, 2008), σελ. 92-103.

[131] Fredric Wertham, *The Seduction of the Innocent, The Influence of Comic Books on Today's Youth*, (Νέα Υόρκη: Rinehart, 1954).

δίκες χαρακτήρων των κόμικς. Σε σχολεία έλαβαν χώρα δημόσιες πυρές από κόμικς και μαθητές πέταξαν χιλιάδες περιοδικά στις φλόγες˙ σε περισσότερες από μια περιπτώσεις, παιδιά παρέλασαν γύρω από την πύρινη λαίλαπα φωνάζοντας συνθήματα για να ξορκίσουν τα κόμικς. Οι τίτλοι στις εφημερίδες και τα περιοδικά ανά την χώρα προειδοποιούσαν τους αναγνώστες: "Εξαχρείωση των παιδιών – δέκα σεντς το τεύχος", "Τρόμος στους παιδικούς σταθμούς", "Η Κατάρα των Κόμικς"».[132]

Το 1954, υπό τις έντονες κρατικές και κοινωνικές πιέσεις και μετά από πολύμηνες ακροάσεις σε επιτροπές της γερουσίας που διερεύνησαν τη συσχέτιση ανάμεσα στην ανάγνωση κόμικς και την παιδική παραβατικότητα, οι εκδότες κόμικς υπό την καθοδήγηση του κράτους και σε απόλυτη συνεργασία με αυτό, θέσπισαν μια ανεξάρτητη αρχή που ονομάστηκε Comics Code Authority[133] η οποία όρισε μια σειρά από αυστηρούς κανόνες λογοκρισίας για τα κόμικς, κανόνες που από την πλειονότητα των mainstream κόμικς εφαρμόστηκαν και τηρήθηκαν επί σειρά δεκαετιών και η τήρηση αυτή δηλωνόταν με μια στάμπα στο εξώφυλλο που ανέγραφε «Εγκεκριμένο από την Αρχή του Κώδικα των Κόμικς» (Approved by the Comics Code Authority).[134]

2.8 Το underground κίνημα αμφισβήτησης

Τη δεκαετία του 1960, η γενικευμένη κοινωνική αναταραχή και τα ριζοσπαστικά κινήματα αμφισβήτησης στη Δύση, συνοδεύτηκαν από τα underground κόμικς που αποτέλεσαν το πρόδρομο είδος για τα αποκαλούμενα «κόμικς για ενήλικους αναγνώστες» με θεματολογία κοινωνικού περιεχομένου και απεύθυνση όχι μόνο σε παιδιά. Τα underground κόμικς επέκτειναν θεαματικά τη συνήθη θεματολογία και καταπιάστηκαν με πληθώρα ζητημάτων του κοινωνικού πεδίου σε διαρκή συνομιλία με τα κοινωνικά κινήματα. Οι αντιδράσεις απέναντι στον πόλεμο του Βιετνάμ και οι διαμαρτυρίες του αντιπολεμικού κινήματος, τα κινήματα για την

[132] David Hajdu, σελ. 7 (μετάφραση δική μου).
[133] Για ορισμένες από τις πιο κραυγαλέες και παράλογες διατάξεις λογοκρισίας της Comics Code Authority βλ. Steve Duin και Mike Richardson, *Comics Between the Panels*, (Μιλγουόκι: Dark Horse Books, 1998), σελ. 92-93.
[134] Roger Sabin, *Adult Comics, an Introduction*, (Λονδίνο: Routledge, 1993), σελ. 157-179.

κατοχύρωση των δικαιωμάτων κοινωνικών και φυλετικών μειονοτικών ομάδων όπως οι μαύροι, οι ομοφυλόφιλοι, το φεμινιστικό κίνημα, τα κινήματα για την απελευθέρωση της χρήσης των ψυχοτρόπων ουσιών κ.ά. σε διαρκή συνομιλία και αμφίδρομη σχέση με τα καλλιτεχνικά ρεύματα της εποχής και κυρίως με τη ροκ μουσική, είχαν συμβολή, έμμεση ή άμεση, στη διαμόρφωση της αντικουλτούρας στα κόμικς.

Το αποτέλεσμα ήταν μια «βίαιη» αντίδραση στις καθιερωμένες συμβάσεις των μαζικών κόμικς που είχε αντίκτυπο τόσο στις σεναριακές κατευθύνσεις όσο και στο εικαστικό περιεχόμενο. Με την αλλαγή δυο γραμμάτων, τα τελικά "–cs" της λέξης comics και την αντικατάστασή τους από το "-x" που παρέπεμπε στα «αυστηρώς ακατάλληλα» έργα και έντυπα που επισημαίνονταν ως "x-rated"[135], τα underground comix[136] οριοθετήθηκαν από τα υπόλοιπα κόμικς στη βάση της ενήλικης θεματολογίας και του εγκιβωτισμένου παρωδιακού στοιχείου αναφορικά με τις ρίζες τους. Κι αυτό γιατί, είναι μια από τις σπάνιες περιπτώσεις που μια τέχνη επιλέγει να σατιρίσει και να αμφισβητήσει τις ίδιες τις ρίζες της και με ριζοσπαστικό τρόπο να απαρνηθεί, αφενός τις καθιερωμένες «αξίες», αφετέρου το παρελθόν της προτείνοντας μια διαφορετική διαδρομή με συνεπιβάτες, πλέον, όχι τους ανήλικους αναγνώστες σε κατά πλειονότητα ανώδυνες διαδρομές αλλά τους ενήλικους και ώριμους αναγνώστες σε πιο «επικίνδυνα» μονοπάτια. Κατά τον Roger Sabin:

> «...εφαλτήριο για την εμφάνιση του underground υπήρξε και η αντίδραση στον Κώδικα Δεοντολογίας των Κόμικς. Οι δημιουργοί των κόμιξ είχαν γνωρίσει ως παιδιά τον πανικό της δεκαετίας του '50, και μερικοί είχαν δει τους γονείς τους να τους σκίζουν τα κόμικς ή να τα καίνε σε παιδικές χαρές. Τώρα είχε φτάσει η ώρα να εκδικηθούν: αφού οι κανονισμοί του Κώδικα έλεγαν "όχι βία", "όχι σεξ", "όχι ναρκωτικά", "όχι κοινωνικά θέματα", τα underground κόμιξ έκαναν ακριβώς το αντίθετο, και μάλιστα στο maximum σε όλες τις κατηγορίες. Αν ο Κώδικας σήμαινε ότι τα κόμικς δεν πρέπει να λένε τίποτα σημαντικό για τον πραγματικό κόσμο,

[135] Roger Sabin, *Κόμικς ή Κόμιξ; Η Ιστορία μιας "Σχεδόν" Τέχνης*, σελ. 92.
[136] Με τον χαρακτηριστικό τίτλο «Comix, Not Comics» επεξηγεί ο Jay Kennedy τις διαφορές των underground comix από τα συμβατικά στο Jay Kennedy, *The Official Underground and New Wave Comix Price Guide*, (Νέα Υόρκη: Harmony Books, 1982), σελ. 11-15.

τότε παραβιάζοντας τον Κώδικα έδιναν και πάλι τη δυνατότητα ουσιαστικού σχολιασμού».[137]

2.9 Σύγχρονες διεθνείς τάσεις

Σήμερα, η ποικιλία των κόμικς είναι απεριόριστη και η παραγωγή τους τεράστια, σχεδόν σε ολόκληρο τον κόσμο με τις ΗΠΑ να ηγούνται της εκδοτικής δραστηριότητας και του οικονομικού τζίρου και χώρες όπως η Ιαπωνία με τα manga και η Γαλλία με τα bandes dessinées) να ακολουθούν. Θεωρούνται από πολλούς ως η ένατη τέχνη[138] (με το ερώτημα «ποιες και με ποια σειρά – αξιολογική; χρονολογική; – είναι οι υπόλοιπες οκτώ;» να πλανάται μετέωρο καθώς και με την απορία ποιου την επιλογή οφείλει κανείς να ακολουθήσει), οι θεωρητικές και ιστορικές μελέτες γι' αυτά πολλαπλασιάζονται, διδάσκονται σε σχολές και πανεπιστήμια, συνεχώς διοργανώνονται συνέδρια και φεστιβάλ με θέμα τα κόμικς και ο τύπος ασχολείται όλο και περισσότερο μαζί τους.

Με την φορμαλιστική θεώρηση του Κλέμεντ Γκρίνμπεργκ [Clement Greenberg][139] να μη βρίσκει πια ευήκοα ώτα και το μοντέλο του Μάικλ Φριντ [Michael Fried] περί καθαρότητας των τεχνών[140] να φαντάζει πια μονολιθικό και ξεπερασμένο, η ώσμωση των τεχνών, η αλληλοδιείσδυση των εικαστικών και αφηγηματικών ειδών, η διάχυση των ιδεών και των τεχνικών δυνατοτήτων έχουν διαμορφώσει πλέον ένα πολυδιάστατο και πολυσύνθετο καλλιτεχνικό πεδίο γεμάτο υβριδικές επιτελέσεις. Βοηθούντων των νέων μέσων, των ηλεκτρονικών υπολογιστών και του διαδικτύου, οι εικόνες, τα κείμενα, οι ήχοι της «παραδοσιακής» τέχνης έχουν γίνει πια κτήμα μεγάλου μέρους της ανθρωπότητας και η προσέγγισή τους είναι περισσότερο εύκολη από ποτέ για όλο και ευρύτερα τμήματα πληθυσμού.

---

[137] Ό. π., σελ. 92 (μετάφραση δική μου).

[138] Οι Randy Duncan και Matthew Smith αποδίδουν την πατρότητα του όρου «ένατη τέχνη» στον Γάλλο κριτικό κινηματογράφου Claude Beylie ο οποίος το 1964 διεύρυνε τα είδη των τεχνών και μετά τις Αρχιτεκτονική, Μουσική, Ζωγραφική, Γλυπτική, Ποίηση, Χορό, Κινηματογράφο ενέταξε στην άτυπη «λίστα» την Τηλεόραση και τα Κόμικς. Εντύπωση, ωστόσο, προκαλεί η απουσία της Φωτογραφίας. Randy Duncan και Matthew Smith, *The Power of Comics – History, Form and Culture*, (Νέα Υόρκη: Continuum, 2009), σελ. 297, 318.

[139] Για αυτήν την «καθαρότητα» βλ. και Νίκος Δασκαλοθανάσης, *Από τη Μινιμαλιστική στην Εννοιολογική Τέχνη*, σελ. 33-36 και για το κείμενο του Κλέμεντ Γκρίνμπεργκ "Η Μοντερνιστική Ζωγραφική" βλ. ό. π., σελ. 37-49.

[140] Η αντίστοιχη κριτική του Φριντ προς τις «νέες τέχνες» και εμμέσως η απάντησή του προς τον μέντορά του, Κλέμεντ Γκρίνμπεργκ σχολιάζεται συνοπτικά στο ό. π., σελ. 149-153 ενώ για το κείμενο του Μάικλ Φριντ "Τέχνη και Ιδιότητα του Αντικειμένου", βλ. ό. π. σελ. 155-195.

Οι δημιουργοί κόμικς, με την ευλογία ή την κατάρα να απευθύνονται σε μαζικό κοινό, άδραξαν επαναληπτικά την ευκαιρία να εγκαθιδρύσουν και να τροφοδοτήσουν μια αμφίδρομη σχέση της τέχνης τους με τις άλλες τέχνες και μέσω των αποτελεσμάτων να αποκτήσουν ακόμα μεγαλύτερη πρόσβαση σε ηλικιακές και κοινωνικές ομάδες που απείχαν των τεχνών ή τις προσέγγιζαν αποσπασματικά και επιλεκτικά. Αν και η αυτοαναφορικότητα των κόμικς[141], επικουρούμενη από την προϊούσα συνθετότητα των τεχνικών τους και της επέκτασης των «γραμματικών και συντακτικών τους κανόνων» εξακολουθεί να είναι συχνό χαρακτηριστικό τους που ενίοτε τα καθιστά δυσπροσπέλαστα για τους αμύητους, οι παραπομπές τους στην ιστορία της τέχνης μπορούν να είναι συναρπαστικές, γοητευτικές και ωφέλιμες τόσο για τα κόμικς όσο και για τις υπόλοιπες τέχνες. Ειδικότερα, κατά τις τελευταίες δεκαετίες, είναι πάρα πολλές οι περιπτώσεις που πασίγνωστα έργα της ζωγραφικής και της γλυπτικής, κινηματογραφικές ταινίες και θεατρικά κείμενα ή παραστάσεις, λογοτεχνικά αριστουργήματα, αθάνατες φωτογραφίες, μουσικές και τραγούδια γίνονται αφετηρίες και εφαλτήρια έμπνευσης για σεναριογράφους και σχεδιαστές κόμικς.

Σε αυτήν τη μεταμοντέρνα συνθήκη, τα όρια μεταξύ των τεχνών δείχνουν να ατονούν και τα σύνορα να καταλύονται. Ταυτόχρονα, παγιωμένες αντιλήψεις και συλλήβδην γενικεύσεις που κυριάρχησαν για δεκαετίες δίνουν τη θέση τους στη

[141] Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της αυτοαναφορικότητας των κόμικς είναι η επαναχρησιμοποίηση σε τροποποιημένη μορφή και για πολλαπλούς λόγους, εμβληματικών εικόνων από την ίδια την ιστορία των κόμικς. Το εξώφυλλο των Jerry Siegel και Joe Shuster στο πρώτο τεύχος του *Action Comics* (εικόνα 23), του περιοδικού στο οποίο εμφανίστηκε για πρώτη φορά ο Superman το 1938, έχει τροποποιηθεί δεκάδες φορές από σύγχρονους δημιουργούς. Αποτελεί άλλωστε μια αναγνωρίσιμη εικόνα, εφάμιλλη ως προς την αναγνωρισιμότητα με πασίγνωστα έργα των αποκαλούμενων «καλών τεχνών». Προέρχεται όμως από μια δαιμονοποιημένη κατά το παρελθόν μορφή της «μαζικής κουλτούρας» της οποίας η επιδραστικότητα γίνεται ορατή στην πληθώρα των τροποποιήσεων και των αναπαραγωγών της που υπόρρητα δηλώνουν την παραγνωρισμένη και υποτιμημένη μέχρι πρότινος αξία του πρωτοτύπου. Ολοκληρώνοντας αυτήν την φαινομενική αντίφαση, η ίδια η εικόνα των Siegel και Shuster φαίνεται να αντλεί στοιχεία, τουλάχιστον ως προς τη στάση και την κινησεολογία της κεντρικής ηρωικής μορφής, από τον πίνακα του Αντόνιο ντελ Πολαϊουόλο [Antonio del Pollaiuolo], *Ηρακλής και Ύδρα* (1475) (εικόνα 24) και με τη σειρά της να εμπνέει άλλους δημιουργούς (εικόνα 25). Οι υπερήρωες όπως ο Superman, με τη σειρά τους μπορούν να θεωρηθούν ως παρωδιακού τύπου εκδοχές θεοτήτων και μυθολογικών ηρωικών μορφών. Μια τέτοιου τύπου προσέγγιση συναντάται όλο και πιο συχνά σε σύγχρονες μελέτες για την φύση των υπερηρώων. Ο Marko Arnaudo ερευνά αυτή τη σχέση διεξοδικά επιχειρώντας να εντοπίσει στοιχεία καταγωγής των διάφορων υπερηρώων από θρησκευτικές παραδόσεις και μύθους διαφορών πολιτισμών, εποχών και θρησκειών στο Marko Arnaudo, σελ. 11-62. Αντίστοιχες μελέτες είναι και οι Harold Schechter, *The New Gods: Psyche and Symbol in PopularArt* με έμφαση στο ψυχολογικό πεδίο, Grant Morrison, *Supergods* ως μελέτη της λαϊκής κουλτούρας από έναν σεναριογράφο κόμικς και Ben Saunders, *Do the Gods Wear Capes? Spirituality, Fantasy, and Superheroes*, (Λονδινο:Continuum, 2011) που καταγράφει τα κοινά χαρακτηριστικά αλλά και τις διαφοροποιήσεις των πιο δημοφιλών υπερηρώων σε σχέση με τα θρησκευτικά «πρόσωπα» από τα οποία δανείστηκαν στοιχεία.

διαλλακτικότητα και τον αναστοχασμό πάνω στη δύναμη και τις δυνατότητες του μέσου, στην πλούσια εικαστική και αφηγηματική του διάσταση, στη δυνατότητα της εκπαιδευτικής του αξιοποίησης.[142] Διαζευκτικού τύπου διπολικές απλουστεύσεις όπως «υψηλή τέχνη» ή «ευτελής τέχνη», «τέχνη για μεγάλους» ή «τέχνη για παιδιά», «τέχνη ή υποκουλτούρα», που καταφανώς ετεροβαρώς (με το βάρος να πέφτει σχεδόν πάντα υποτιμητικά στον δεύτερο όρο των προαναφερθέντων ζευγών) χρησιμοποιήθηκαν για τα κόμικς, δείχνουν να στερούνται νοήματος ή τουλάχιστον να επανατίθενται προς συζήτηση στο πλαίσιο του μεταμοντέρνου σχετικισμού. Από την άλλη, το ισοπεδωτικό «όλα είναι τέχνη» εύκολα μπορεί να οδηγήσει στο μηδενιστικό «το τίποτα είναι τέχνη». Και, γιατί όχι, στο απειλητικό «τίποτα δεν είναι τέχνη».

2.10 Τι να κάνουμε;

Παραβλέποντας ή υποβαθμίζοντας το γεγονός ότι το χιούμορ είναι ιστορικά και πολιτισμικά καθορισμένη έννοια, καλλιτέχνες, επιστήμονες και φιλόσοφοι όπως ο Σαρλ Μπωντλέρ [Charles Baudelaire][143], ο Ανρί Μπεργκσόν [Henri Bergson][144] και ο Σίγκμουντ Φρόυντ [Sigmund Freud][145] ασχολήθηκαν μαζί του ως άκαμπτο και αμετάβλητο διαχρονικό μηχανισμό και όχι ως δυναμική μεταβλητή και υπό διαρκή διαμόρφωση έννοια της κοινωνικής πραγματικότητας κάθε εποχής. Πρόσφατες έρευνες στα πεδία της ανθρωπολογίας, της κοινωνιολογίας και της πολιτισμικής ιστορίας διερευνούν ακριβώς αυτή την παραγνωρισμένη διάσταση του χιούμορ και τη συσχέτισή της με τα κοινωνικά, πολιτικά, οικονομικά, ταξικά, φυλετικά, ανθρωπολογικά συμφραζόμενα.[146]

---

[142] Ολοένα και περισσότερες έρευνες διεξάγονται διεθνώς περί της εκπαιδευτικής και διδακτικής αξιοποίησης των κόμικς. Βλ. Carrye Kay Syma και Robert Weiner (επιμ.), *Graphic Novels and Comics in the Classroom – Essays on the Educational Power of Sequential Art*, (Τζέφερσον: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2013). Στον ελληνικό χώρο αντιστοίχως, έχουν υπάρξει τα τελευταία χρόνια πολλές μελέτες περί του πολυγραμματισμού και της σχολικής αξιοποίησης των κόμικς. Βλ. Μαριάννα Μίσιου, *Τα Κόμικς από το Περίπτερο στη Σχολική Τάξη* και Ευαγγελία Μουλά, Χαρά Κοσεγιάν, *Η Αξιοποίηση των Κόμικς στην Εκπαίδευση, Διδακτικές Προτάσεις – Παιδαγωγικές Προεκτάσεις*, (Αθήνα: Κριτική, 2010).

[143] Charles Baudelaire, *Περί της Ουσίας του Γέλιου και Γενικά περί του Κωμικού στις Πλαστικές Τέχνες* (μτφρ. Λίζυ Τσιριμώκου), (Αθήνα: Άγρα, 2000).

[144] Henri Bergson, *Το Γέλιο* (μτφρ. Βασίλης Τομανάς), (Αθήνα: Εξάντας, 1998).

[145] Sigmund Freud, *Το Ευφυολόγημα και η Σχέση του με το Ασυνείδητο / Το Χιούμορ* (μτφρ. Λίνα Σιπητάνου, Γιώργος Σαγκριώτης), (Αθήνα:Πλέθρον, 2009).

[146] Jan Bremmer και Herman Roodenburg (επιμ.), *Η Πολιτισμική Ιστορία του Χιούμορ* (μτφρ. Γιώργος Δίπλας), (Αθήνα: Πολύτροπον, 2005).

Με δεδομένο ότι μια βασική συνιστώσα των κόμικς, αλλά όχι φυσικά η μοναδική, είναι το χιούμορ και ότι η προέλευση του είδους αντλεί από το σατιρικό σκίτσο, την καρικατούρα και τη γελοιογραφία, από τον Γουίλιαμ Χόγκαρθ [William Hogarth], τον Φρανσίσκο Γκόγια [Francisco Goya], τον Ονόρ Ντομιέ [Honore Daumier] και τον Φελίξ Ναντάρ [Felix Nadar], αλλά και από την αρχαία κωμωδία, τον Αριστοφάνη, τον Φρανσουά Ραμπελαί [Francois Rabelais] και το καρναβαλικό του Μιχαήλ Μπαχτίν [Mikhail Bakhtin], για την ερμηνεία της συνήθους ροπής των κόμικς προς το κωμικό είναι αναγκαία η εξέταση των πολιτικοκοινωνικών συνθηκών που γεννούν τα έργα. Πολλώ δε μάλλον, όταν η παρωδία, η ειρωνική διάσταση, το ρετουσάρισμα γνωστών έργων και η επαναχρησιμοποίησή τους τα μετατρέπουν σε μεταφορικά παλίμψηστα που ενσωματώνουν πάντα την αναγκαιότητα της επικαιρότητας για την κατανόησή τους, εκμεταλλευόμενα παράλληλα την αναγνωρισιμότητα, χωρίς να απαρνούνται την ιστορικότητα και την αίγλη των πρωτοτύπων. Τα σύγχρονα, κατά κανόνα, αλλά με αρκετές εξαιρέσεις, χιουμοριστικά παλίμψηστα των κόμικς δεν απεκδύονται την πρωτοτυπία και τον νεοτερισμό όταν ιδιοποιούνται άλλες εικόνες και άλλα κείμενα. Είναι όμως μια δημιουργική ιδιοποίηση που μεταπράττει χωρίς να κλέβει. Η παρωδία, όπως θα αναπτυχθεί η έννοιά της στα επόμενα κεφάλαια, δεν είναι «άρνηση» ή, τουλάχιστον, δεν είναι «μόνο άρνηση». Είναι και μια κατάφαση αποδοχής του παρωδούμενου έργου ως σημαντικού και αξιομνημόνευτου. Είναι μια δήλωση ένταξης σε έναν κύκλο έργων που ομοιάζουν, μορφικά, θεματικά ή/και νοηματικά. Έστω κι αν το κάθε επόμενο προσθαφαιρεί ψηφίδες. Έτσι συντελούνται οι μεταμυθοπλαστικές αφηγήσεις με ή χωρίς εικόνες. Στο διακειμενικό και διαεικονικό τους περιεχόμενο επικεντρώνεται το επόμενο κεφάλαιο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

ΔΙΑΚΕΙΜΕΝΙΚΟΙ ΚΑΙ ΔΙΑΕΙΚΟΝΙΚΟΙ ΚΟΣΜΟΙ ΤΩΝ ΚΟΜΙΚΣ

«*Πιθανώς η ασυμφωνία ανάμεσα στην απάντηση που σας έδωσα και στην απάντηση που θα επιθυμούσατε οφείλεται στις πολιτισμικές ή κοινωνικοοικονομικές μας διαφορές…*»

(Στη γελοιογραφία του Wiley Miller, με αυτά τα λόγια εξηγεί ένας μικρός μαθητής στο δάσκαλό του γιατί στην πρόσθεση 2 + 2 = ; η απάντηση που έδωσε είναι… 17)[147]

«*Διαφωνώ με την άποψη σου αλλά όπως είπε και ο Βολταίρος θα αγωνιστώ για να την εκφράζεις ελεύθερα!*»

(Σε μια σχεδόν ίδια ως προς την εικόνα γελοιογραφία, ο Κώστας Μητρόπουλος παρουσιάζει τον δάσκαλό του διαλλακτικό και ανεκτικό όταν ο δικός του μαθητής, στην ίδια ακριβώς ερώτηση, γράφει 2 + 2 = 5)[148]

[147] Γελοιογραφία του Wiley Miller (1997, εικόνα 26), όπως αναπαράγεται στο James Scott, *Satire: From Horace to Yesterday's Comics Strips*, (Κλέιτον: Prestwick House, Inc., 2005), σελ. 15 (μετάφραση δική μου)

[148] Γελοιογραφία του Κώστα Μητρόπουλου (εικόνα 27) από την Παγκόσμια Έκθεση Γελοιογραφίας που έγινε στην Κηφισιά με τίτλο *2500 Χρόνια με Χαμόγελο* όπως αναπαράγεται στο Κώστας Βλάχος (υπεύθυνος διοργάνωσης), Παγκόσμια Έκθεση Γελοιογραφίας 1996, (Αθήνα: Πανόραμα, 1996)

3.1 Εισαγωγικά

Η ασυμφωνία ανάμεσα στην απάντηση που θα επιθυμούσε ο δάσκαλος και σε αυτήν που δίνει ο μαθητής της προηγούμενης σελίδας, προφανώς δεν οφείλεται σε αυτά που επικαλείται το μικρό παιδί. Πού οφείλεται, όμως; Η απάντηση δεν μπορεί να είναι μονοσήμαντη. Οι προσλαμβάνουσες των δυο εμπλεκομένων στη διαφωνία είναι σίγουρα ριζικά διαφορετικές. Για τον καθένα, ωστόσο, υπάρχει μία αλήθεια διαμεσολαβημένη από τις δικές του εμπειρίες. Κατέληξε σε αυτήν διασταυρώνοντας πρότερες εμπειρίες που δεν είναι ούτε σωστές ούτε λανθασμένες. Μπορεί ελλιπείς. Στόχος πρέπει να είναι η συμπλήρωσή τους και όχι η απόρριψή τους. Με έναν εμπλουτισμό και συνδυασμό εμπειριών πιθανώς κάποτε να συμφωνήσουν. Αλλά μπορεί και όχι. Πρέπει να έχουν όμως την αποδοχή ο ένας του άλλου και την υπομονή να κουβεντιάζουν μέχρι να καταλήξουν σε συμπέρασμα. Και στη διαδρομή αυτή να αναθεωρούν διαρκώς τις απόψεις τους χωρίς δόγματα και αξιωματικές αλήθειες. Έτσι προχωρά η επιστήμη, έτσι προχωρά η ζωή και, εδώ και πολύ καιρό, έτσι προχωρά η τέχνη. Οποιαδήποτε επιστημονική ανακάλυψη έγινε και οποιαδήποτε επιστημονική θεωρία διατυπώθηκε πριν από (βάλτε τον αριθμό που επιθυμείτε εδώ και θα ισχύει) χρόνια έχει σήμερα ανατραπεί και αντικατασταθεί από μια άλλη. Κι όπως στην επιστήμη υπήρχαν αρχές που απορρίφθηκαν, όπως στη ζωή υπήρχαν αξίες (θρησκευτικές, πολιτικές, κοινωνικές) που εγκαταλείφθηκαν έτσι και στην τέχνη υπήρχαν μέθοδοι και πρακτικές που ξεπεράστηκαν. Και μια από αυτές είναι η πρωτοτυπία και η μοναδικότητα ή, τουλάχιστον, η αξίωση εκ μέρους του δημιουργού, της θεώρησης του έργου του ως καινοτόμου και πρωτοποριακού.

Το σύγχρονο έργο τέχνης αποδέχεται τις επιρροές του και τις αναδεικνύει. Γειτνιάζει με άλλα και τα προβάλει. Βασίζεται σε προγενέστερα και τα συνδυάζει. Χρησιμοποιεί εικόνες και κείμενα για να φτιάξει κολάζ νοημάτων. Δεν επικαλείται την ενικότητα. Κι επικοινωνεί με το παρελθόν και το παρόν χωρίς να μένει προσκολλημένο σε «προαιώνιες» αρετές αλλά με σκοπό να τις ιδιοποιηθεί για να τις αλλάξει σε κάτι καλύτερο, υβριδικό και, γιατί όχι, αστείο και ευχάριστο. Αυτή η διασταύρωση των έργων, των ειδών, των εικόνων, των κειμένων μπορεί να καταλήγει σε νοηματικά, αφηγηματικά και εικονιστικά κολάζ που απαιτούν για την ανάγνωση, θέαση και κατανόησή τους, αντίστοιχα ερμηνευτικά κολάζ. Τα κολάζ αυτά συνοψίζονται στη λέξη διακειμενικότητα, διευρυμένη στο οπτικό σύμπαν από τη λέξη διαεικονικότητα.

3.2 Η διαεικονικότητα ως απότοκη της διακειμενικότητας

Η έννοια της διακειμενικότητας στο γραπτό λόγο, αρχικά περιγράφηκε από την Julia Kristeva[149] και κατά τις τελευταίες δεκαετίες μελετήθηκε και συνεχίζει να μελετάται από πολλούς θεωρητικούς της τέχνης και της λογοτεχνίας. Η διακειμενικότητα θεωρείται σήμερα δεδομένη στη μελέτη κάθε κειμένου αν και εξακολουθεί να είναι πολύ δύσκολος ο ακριβής και σαφής ορισμός της. Συνοψίζοντας ο Gray εν είδει αποφθεγματικών εκφράσεων ή αφορισμών τις κατά καιρούς διατυπώσεις που έχουν προταθεί για την διακειμενικότητα ξεχωρίζει ότι:

> «Για κάποιους είναι μόνο ένα συνώνυμο της αποδόμησης ή/και του μεταδομισμού (Mai 1991) ενώ για άλλους αποτελεί μια επιπλέον λέξη για την επιρροή και την αναφορά (Iampolski 1998, Riffaterre 1990). Παρομοίως, διάφορες εκτιμήσεις για αυτήν εκτείνονται σε μια κλίμακα από τον Bakhtin (1981, 1986) και την ενθουσιώδη θεώρηση της διακειμενικότητας ως αδιάκοπου και απελευθερωτικού διαλόγου από την Kristeva (1980) μέχρι ορισμένους κριτικούς του μεταμοντερνισμού για τους οποίους αντιπροσωπεύει μια πολιτιστική "εξάντληση" (Sharret 2002) και ανακύκλωση, όπου "οτιδήποτε μπορεί να συμπαρατεθεί με οτιδήποτε άλλο επειδή δεν τρέχει τίποτα" (Gitlin 1988). Σε κάποια πλαίσια, η διακειμενικότητα αναφέρεται στον άπειρο κενό χώρο της κειμενικής αλληλεπίδρασης (Barthes 1990, Collins 1992, Fiske 1989) ενώ σε κάποια άλλα απλώς σημαίνει "all texts considered". Απ' ό,τι φαίνεται η διακειμενικότητα είναι ισχυρά χαμαιλεοντική».[150]

---

[149] Αν και αποτελεί κοινή πεποίθηση πολλών θεωρητικών της λογοτεχνίας, όπως για παράδειγμα της Maria Jesus Martinez Alfaro, ότι ο όρος "intertextuality" προέρχεται από την Julia Kristeva (όπως αναφέρει «Ο όρος "διακειμενικότητα" (intertextuality) χρησιμοποιήθηκε πρώτη φορά από την Julia Kristeva στο *Word, Dialogue and Novel* (1966) και έπειτα στο *The Bounded Text* (1966-67)», βλ. Maria Jesus Martinez Alfaro, "Intertextuality: Origins and Development of the Concept", *Atlantis* XVIII (1-2), 1996, σελ. 268) (μετάφραση δική μου), τα τελευταία χρόνια έχουν διατυπωθεί αμφισβητήσεις και αναθεωρήσεις ως προς την "μητρότητα" του όρου. Η Mary Orr, για παράδειγμα, αναφέρει ότι «…στην πραγματικότητα ήταν αυτός (ο Roland Barthes), όχι η Kristeva, που έγραψε τον ορισμό της διακειμενικότητας στο *Encyclopedie Universalis* το 1973». Βλ. Mary Orr, *Intertextuality, Debates and Contexts* (Κέμπριτζ: Polity, 2003), σελ. 20 (μετάφραση δική μου). Ωστόσο, η παρούσα μελέτη δε θα ασχοληθεί περαιτέρω με την απόδοση της προέλευσης του όρου αλλά με την αποσαφήνισή του, την προσαρμογή του και την δυνητικότητα της εφαρμογής του στις αναγνώσεις και ερμηνείες των κόμικς.

[150] Ο. π. σελ. 3 (μετάφραση δική μου).

Από τις αναρίθμητες απόψεις που έχουν διατυπωθεί για την έννοια και το περιεχόμενο της διακειμενικότητας, ο Gray επιλέγει να προτείνει έναν ορισμό που θα υπηρετήσει και τη συνέχεια αυτής της εργασίας: «Η διακειμενικότητα είναι η θεμελιώδης και αναπόδραστη αλληλεξάρτηση κάθε κειμενικού νοήματος από άλλες κειμενικές δομές που προτείνουν νοήματα».[151]

Αν και μεταγενέστερη από τη διακειμενικότητα, η έννοια της διαεικονικότητας είναι απαραίτητη στην κατανόηση και αλληλοσύνδεση των εικόνων που προκύπτουν από την καλλιτεχνική παραγωγή κάθε είδους. Ως όρος, η «διαεικονικότητα» ή «διεικονικότητα»[152] (interpictoriality)[153], έχει αναλυθεί επαρκώς από τη Margaret Rose και έχουν επισημανθεί οι πολλαπλές εκφάνσεις των σχέσεων που μπορούν να αναπτύσσουν οι εικόνες μεταξύ τους αλλά και ή μορφή που μπορεί να έχει η προσαρμογή – διασκευή ενός έργου σε ένα άλλο ή, ακόμα πιο εμφατικά, ενός καλλιτεχνικού προϊόντος από μια μορφή τέχνης σε μια άλλη. Με επίκεντρο αυτόν τον προβληματισμό, από τον Γιάννη Λαζαράτο τίθεται το ερώτημα:

---

[151] Ο. π. σελ. 3-4 (μετάφραση δική μου).

[152] Ο όρος δεν είναι ιδιαίτερα διαδεδομένος στην ελληνική γλώσσα και ειδικά ως «διαεικονικότητα». Έχει χρησιμοποιηθεί ελάχιστες φορές, όπως για παράδειγμα σε μια απόπειρα απόδοσης του όρου intericonicity στα αρχεία της βιβλιοθήκης του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης για την εργασία Evangelos Kourdis και Charikleia Yoka, "Intericonicity as Intersemiotic Translation in a Globalized Culture" στο Y. Wang και H. Ji (επιμ.), *Our World: A Kaleidoscopic Semiotic Network, Proceedings of the 11th World Congress of the IASS/AIS*, (Hohai University Press), vol. 3, (2014), σελ. 162-176. Πλησιέστερα στους σκοπούς της παρούσας εργασίας, βρίσκεται η πρόταση χρήσης του όρου από την Μαριάννα Ζήκου στο Μαριάννα Ζήκου, *Χώροι Μνήμης της Αισώπειας Μυθολογίας, Σχέσεις λόγου και εικόνας στις χειρόγραφες κι έντυπες εικονογραφημένες εκδόσεις με μυθοπλασίες στην κεντρική Ευρώπη κατά τον Μεσαίωνα και την Αναγέννηση* (διπλωματική εργασία), Τμήμα Πλαστικών Τεχνών κι Επιστημών της Τέχνης, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων (2011), σελ. 52. Η Ζήκου προτείνει τον όρο ως, προσαρμοσμένο στις εικαστικές τέχνες, ανάλογο του όρου intertextuality των Kristeva και Genette. Ο όρος διεικονικότητα (χωρίς το «α» πριν από την «εικονικότητα»), αντιθέτως, έχει σαφώς μεγαλύτερη διάδοση και διείσδυση στις απόπειρες διαμόρφωσης μιας νέας ελληνικής ορολογίας. Η Μένη Κανατσούλη χρησιμοποιεί τον όρο για να αποδώσει στα ελληνικά τον αγγλικό όρο intervisuality στο Μένη Κανατσούλη, "Διεικονικότητα και εικονογραφημένο βιβλίο: πολιτισμικές διαδρομές στο χώρο και στο χρόνο", *Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου «Λογοτεχνία και Διαπολιτισμικές Διαδρομές»* (επιμ. Μαρία Δημάση), Κομοτηνή 2015 όπως αναπαράγεται στο utopia.duth.gr/~mdimasi/cng/index_htm_files/Kanatsouli.pdf (τελευταία πρόσβαση στις 31-8-2018) ενώ η Αλεξάνδρα Ζερβού μεταφέρει τον όρο intertextuality στις εικαστικές τέχνες ως διεικονικότητα στο Αλεξάνδρα Ζερβού, "Εσωτερική εστίαση και (επαν)αφηγήσεις κλασικών για παιδιά και ενήλικες: διαδραστικά φαινόμενα και ιδεολογικές φορτίσεις", *Περιοδικό Σύγκριση*, τ. 16, (Ελληνική Εταιρεία Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας, 2005), σελ. 83-118.

[153] Αν για τον εξόχως δημοφιλή όρο «διακειμενικότητα» οι διαφωνίες ως προς την προέλευση περιορίζονται μεταξύ της Kristeva και του Barthes, για τον όχι και τόσο διαδεδομένο όρο «διαεικονικότητα» ή «διεικονικότητα» δεν υπάρχουν αντίστοιχες έριδες ή αντιγνωμίες. Σε κάθε περίπτωση, έχει χρησιμοποιηθεί σε πολύ μικρότερο βαθμό από τον αντίστοιχο λογοτεχνικό όρο και έχει γίνει ευρύτερα γνωστός μόνο μετά την κυκλοφορία του βιβλίου: Margaret Rose, *Pictorial Irony, Parody and Pastiche – Comic Interpictoriality in the Arts of the 19th and 20th Centuries*.

«Μπορούμε να μεταφράσουμε ένα λογοτεχνικό κείμενο σε κινηματογραφική ταινία, ένα ποίημα σε γλυπτό, έναν πίνακα από τη ζωγραφική τέχνη στην τέχνη του χορού, ή αντίστροφα; Με άλλα λόγια, είναι δυνατή η λεγόμενη διασημειωτική μετάφραση;».[154]

Στα ερωτήματα αυτά θα μπορούσε να προστεθεί, για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας και το εξής: Είναι δυνατή η μετάφραση ενός έργου τέχνης σε κόμικς; Προφανώς, η λέξη «μετάφραση» επιβάλλεται να τίθεται εντός εισαγωγικών καθώς δεν εννοώ την κυριολεκτική μετάφραση όπως μας είναι οικεία από τη γλωσσική της εφαρμογή αλλά μια μεταφορική μετάφραση που στον χώρο των τεχνών μπορεί να αποδοθεί ως προσαρμογή. Θεωρώντας ως δεδομένη την σε κάποιο, μικρό ή μεγάλο, βαθμό, αδυναμία μιας πλήρους μετάφρασης από ένα σημειωτικό σύστημα σε ένα άλλο[155] ο όρος προσαρμογή είναι «δίκαιος» αλλά πρέπει να είναι εκ των προτέρων γνωστό ότι πρέπει να εξετάζεται, ανάλογα με τις προθέσεις, τα μέσα και τις ικανότητες αυτού που προσαρμόζει, υπό μια ολόκληρη κλίμακα βαθμών ελευθερίας ως προς τη σχέση που επιδιώκει αλλά και τη σχέση που δύναται να καταφέρει να έχει με το έργο – μοντέλο.

Ως προς την επιλογή του όρου «διαεικονικότητα» από τον γράφοντα, πρέπει να επισημανθεί ότι για την αλληλοσύνδεση των εικόνων μεταξύ τους, από μια μερίδα μελετητών που ασχολούνται κυρίως με τη σημειωτική, έχει δοθεί ο όρος intericonicity[156] που θα μπορούσε να περιπλέξει τα πράγματα σε σχέση με την "interpictoriality". Ωστόσο, η "intericonicity" δεν περιορίζεται στη σχέση που μπορεί να έχει μια εικόνα προερχόμενη από έργο τέχνης ή αποτελούσα η ίδια ένα έργο τέχνης αλλά στη σχέση που μπορεί να έχουν οποιεσδήποτε εικόνες, ακόμα και αυτές που δεν εντάσσονται βάσει κανενός κριτηρίου στον κόσμο της τέχνης. Στην παρούσα εργασία επιλέχθηκε να χρησιμοποιηθεί ο όρος διαεικονικότητα για να αποδοθεί, όσο είναι δυνατό, το εικαστικό ανάλογο του όρου διακειμενικότητα, όπως θα περιγραφεί

---

[154] Γιάννης Λαζαράτος, *Διασημειωτική Μετάφραση και Μετάφραση και Επιστημολογία*, (Αθήνα: Παπαζήση, 2007), σελ. οπισθόφυλλο.

[155] «… σε ένα δεδομένο σημειωτικό σύστημα μπορούμε να πούμε είτε λιγότερα είτε περισσότερα από ό,τι σε ένα άλλο σημειωτικό σύστημα, αλλά δεν μπορούμε να πούμε ότι και τα δύο είναι σε θέση να εκφράσουν τα ίδια πράγματα. Φαίνεται δύσκολο να "μεταφράσουμε" σε λέξεις όλα εκείνα που εκφράζει η Πέμπτη του Μπετόβεν αλλά είναι αδύνατο να "μεταφράσουμε" την Κριτική του καθαρού λόγου σε μουσική» γράφει ο Ουμπέρτο Έκο. Βλ. Umberto Eco, *Εμπειρίες Μετάφρασης: Λέγοντας Σχεδόν το Ίδιο* (μτφρ. Έφη Καλλιφατίδη), (Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2003), σελ. 426.

[156] Βλ. Evangelos Kourdis.

στη συνέχεια. Η λέξη interpictoriality είναι πιο δόκιμο να αποδοθεί ως διαεικονικότητα ώστε να αποφευχθεί και η σύγχυση με τον όρο διεικονικότητα που έχει χρησιμοποιηθεί σε άλλες περιπτώσεις αλλά και να προσομοιάζει ακουστικά με την διακειμενικότητα από την οποία ως λέξη πηγάζει μεταφερμένη σε ένα άλλο πεδίο από αυτό της λογοτεχνίας και του κειμένου: σε αυτό του κόσμου των εικόνων και των εικαστικών τεχνών.

3.3 Διακειμενική και διαεικονική παρωδία

3.3.1 Η αγωνία (του εντοπισμού) της επίδρασης

Και στις δύο περιπτώσεις, τόσο της διακειμενικότητας όσο και της διαεικονικότητας και ακόμη περισσότερο των υβριδικών μορφών τους, μια εκ των οποίων είναι και τα κόμικς, δεσπόζουσα θέση έχει η έννοια της παρωδίας. Αξιοποιώντας την έννοια του δανεισμού στοιχείων όπως την περιγράφει ο Χάρολντ Μπλουμ [Harold Bloom] και επεκτείνοντάς την από το πεδίο της λογοτεχνίας, στο πεδίο των εικαστικών τεχνών και των κόμικς, μπορεί να βρεθεί ένα κρίσιμο σημείο συνάντησης ανάμεσα στην απόλυτη μίμηση (άρα και την εγγενή αδυναμία της πλήρους επίτευξής της) και στην καινοφανή δημιουργία (εξίσου αδύνατη σε έναν κόσμο που δεν αποτελείται από απομονωμένες μονάδες και δε λειτουργεί σε αποστειρωμένα και ασηπτικά περιβάλλοντα καλλιτεχνικής δημιουργίας) με επίκεντρο τη μεγαλοφυΐα του δημιουργού[157] που διαθέτει την ικανότητα να ελίσσεται χρησιμοποιώντας την καλλιτεχνική εμπειρία του παρελθόντος για να φιλοτεχνήσει κάτι διαφορετικό:

> «Η σπουδαία γραφή είναι πάντα επανεγγραφή ή αναθεώρηση και θεμελιώνεται σε μια ανάγνωση που ανοίγει χώρο στον εαυτό, ή λειτουργεί κατά τέτοιο τρόπο ώστε να διανοίξει τα παλιά έργα στις καινούργιες δοκιμασίες μας. Τα πρωτότυπα έργα δεν είναι πρωτότυπα, όμως αυτή η εμερσόνεια ειρωνεία υποχωρεί στον εμερσόνειο

[157] Οφείλω ωστόσο να ξεκαθαρίσω ότι με βρίσκει αντίθετο το επίκεντρο της θεωρίας του Μπλουμ αναφορικά με την ύπαρξη ενός Δυτικού Κανόνα με εμβληματικούς προπάτορες και σωρεία ακολούθων που συνωστίζονται σε χαρτογραφημένα μονοπάτια ως λογική της πρόσληψης της ιστορίας της παγκόσμιας λογοτεχνίας.

πραγματισμό που θέλει τον ευρηματικό δημιουργό να ξέρει πώς θα δανειστεί».[158]

Στο ίδιο αποτέλεσμα ως προς την απώλεια της πρωτοτυπίας αλλά εκκινώντας από τους αντίποδες της θεώρησης του Μπλουμ, στον «Δυτικό Κανόνα» του οποίου εντοπίζεται μια υπερβολική αγωνία για τον εντοπισμό της επίδρασης ως αναπόδραστης δημιουργικής δύναμης, υπό τη μορφή μιας ιερεμιάδας που συνοδεύει έναν αέναο θρήνο για την οριστική αδυναμία του πραγματικού να υπάρξει, καταλήγει ο Ζαν Μποντριγιάρ [Jean Baudrillard]: «Δεν τίθεται πλέον θέμα μίμησης ούτε αντιγραφής, ούτε καν παρωδίας. Είναι μάλλον ζήτημα υποκατάστασης του ίδιου του πραγματικού από σημεία του πραγματικού».[159]

3.3.2 Ένα παρεξηγημένο «παρά»

Το πρόθεμα «παρα» ορισμένες φορές χρησιμοποιείται με αρνητικό τρόπο (π.χ. παραπαιδεία, παραλογοτεχνία κ.λπ.) αλλά τις περισσότερες έχει μια ουδέτερη αξία (π.χ. παραϊατρικά επαγγέλματα). Η παρωδία, ετυμολογικά από το «παρά–»και την «–ωδή», σήμαινε τις δεύτερες, συμπληρωματικές φωνές που συνόδευαν το τραγούδι. Σε μια αξιολογική κλίμακα, η ωδή μπορεί να κατατάσσεται στην κορυφή και οι παρωδίες να έπονται αλλά χωρίς αυτές, η πρώτη δεν δύναται να παίξει το ρόλο της καθώς είναι δημιουργημένη για να συνοδεύεται από άλλες φωνές. Η ύπαρξη, λοιπόν, δυο τουλάχιστον έργων ώστε να συντελεστεί η παρωδία, του παρωδούμενου ως προϋπόθεσης και του παρωδούντος ως αποτελέσματος, εμπλέκει στην διαδικασία της διακρίβωσης των αιτίων και των συνεπειών της καλλιτεχνικής πράξης την έννοια της διακειμενικότητας.

«Η διακειμενικότητα αναφέρεται στον πυκνό ιστό των αναφορών, από το σύνολο των οποίων συντίθενται τα μεμονωμένα κείμενα –τη διαρκή και αναπόφευκτη χρήση προ-κατασκευασμένων διατυπώσεων, σλόγκαν,

[158] Harold Bloom, *Ο Δυτικός Κανόνας* (μτφρ. Κατερίνα Ταβαρτζόγλου), (Αθήνα: Gutenberg, 2007), σελ. 42.
[159] Όπως αναπαράγεται στο Martin Travers, *Εισαγωγή στη Νεότερη Ευρωπαϊκή Λογοτεχνία, Από το Ρομαντισμό ως το Μεταμοντέρνο* (μτφρ. Ιωάννα Ναούμ και Μαρία Παπαηλιάδη), (Αθήνα: Βιβλιόραμα, 2005), σελ. 361.

αργκό, εξειδικευμένων τεχνικών όρων, κλισέ, κοινοτοπιών, ασυνείδητων επαναλήψεων και τυποποιημένων φράσεων».[160]

Με αυτή τη διακειμενική ερμηνεία, ο Simon Dentith βρίσκει τον κοινό τόπο της με την παρωδία και επισημαίνει ότι «η παρωδία είναι μια από τις πολλές μορφές των διακειμενικών αναφορών μέσω των οποίων παράγονται τα κείμενα»[161]. Μια τέτοια ευρύτητα στην πρακτική εφαρμογή και, συχνά, στην ασυνείδητη χρήση της διακειμενικότητας στον προφορικό και γραπτό λόγο έχει και το καλλιτεχνικό της ανάλογο.

«Το σχετικό εύρος των πολιτισμικών πρακτικών θα μπορούσε συμβατικά να θεωρηθεί ως ένα φάσμα, που προκύπτει από τις αξιολογήσεις των κειμένων στα οποία παραπέμπουν οι διάφορες μορφές, με τις αναφορές που πηγάζουν από τον βαθύ σεβασμό στο ένα άκρο της κλίμακας, την επιθετική παρωδία στο άλλο και ανάμεσα τους, ένα πλήθος πολιτισμικών μορφών».[162]

Ο Dentith αναφέρεται στον προφορικό και στον γραπτό λόγο χωρίς να εξαιρεί τον λογοτεχνικό ή μάλλον εστιάζοντας την ανάλυσή του στη λογοτεχνία. Μια κλίμακα σαν αυτή που περιγράφει μπορεί να εφαρμοστεί, mutatis mutandis, και στον τομέα της εικαστικής αλλά και εν γένει καλλιτεχνικής πρακτικής. Τα παραδείγματα, άλλωστε, που αναφέρει ο Dentith δίνοντάς τους διαφορετική και διακριτή θέση σε αυτήν την κλίμακα είναι η απομίμηση (imitation), το παστίς (pastiche), η ηρωική διακωμώδηση (mock-heroic), το μπουρλέσκ (burlesque), η γελοιοποίηση (travesty), η φάρσα (spoof) και η παρωδία καθαυτή, που δεν χρήζει δηλαδή αποσαφήνισης ή δεν είναι εφικτή η κατάταξή της σε κάποια υποκατηγορία από τις προαναφερθείσες.[163]

---

[160] Simon Dentith, *Parody*, (Λονδίνο: Routledge, 2000), σελ. 5 (μετάφραση δική μου).
[161] Ό. π. σελ. 6 (μετάφραση δική μου).
[162] Ό. π. (μετάφραση δική μου).
[163] Ό. π. Ο Dentith στο παράρτημα του βιβλίου του δίνει ένα σύντομο αλλά περιεκτικό γλωσσάριο όλων αυτών των όρων στο οποίο επανειλημμένα επισημαίνει και τονίζει ότι παρά την διαφορετική προέλευσή τους και το ριζικά διαφορετικό περιεχόμενό τους σε κάποια χρονική στιγμή, σήμερα έχουν ατονήσει οι μεταξύ τους νοηματικές διαφορές και συχνά χρησιμοποιούνται, τουλάχιστον ορισμένοι από αυτούς, για να υποδηλώσουν και να περιγράψουν ακριβώς το ίδιο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα. Στην παρούσα εργασία θα αναφέρονται συχνά οι όροι αυτοί, προσαρμοσμένοι στις τροποποιημένες αναπαραστάσεις γνωστών έργων τέχνης του παρελθόντος μέσω των κόμικς, χωρίς ωστόσο να

Η παρωδία, ωστόσο, δεν έχει πάντα το ίδιο νόημα ούτε τους ίδιους στόχους. Ο Dentith εσκεμμένα αποφεύγει να υπεισέλθει στις λεπτές διακρίσεις των προαναφερθεισών εκδοχών των παρωδιακών μορφών στον καλλιτεχνικό αλλά και στον καθημερινό λόγο επικαλούμενος μια σειρά από αιτιάσεις, κατακλείδα των οποίων είναι η ανυπολόγιστη έκταση και η ευρύτητα της χρήσης τους στον σύγχρονο κόσμο που καθιστούν την τεχνητή διάκρισή τους να στερείται νοήματος:

> «… εξαιτίας του εύρους των διαφορετικών πρακτικών στις οποίες αναφέρεται [η παρωδία] και εξαιτίας των διαφορετικών εθνικών[164] χρήσεών της, καμιά κατηγοριοποίηση δε μπορεί ούτε καν να προσδοκά ότι μπορεί με σιγουριά να σταθεί […] Η παρωδία στη γραφή όπως και η παρωδία στην ομιλία είναι μέρος των καθημερινών διεργασιών με τις οποίες κάθε λόγος αναφέρεται σε, ή παίρνει αποστάσεις από, κάθε άλλον· όπως επίσης υπάρχει ένας μεγάλος αριθμός παρεμφερών μορφών που επιτυγχάνουν το ίδιο ενώ υπάρχουν εξίσου πολλές άλλες μορφές που αναφέρονται σε εντελώς αντίθετους αξιολογικούς στόχους».[165]

Επιχειρώντας να σχετικοποιήσει και να γενικεύσει τη διαχρονική και παγκόσμια χρήση της παρωδίας ως αφηγηματικού και οπτικού εργαλείου κατά τη σύνθεση εικόνων και κειμένων, ιστοριών γραπτών ή προφορικών, η Linda Hutcheon επισημαίνει:

θεωρείται πως τα μεταξύ τους όρια είναι σαφή, διακριτά και αμετακίνητα. Αντιθέτως, η κατάταξη κάποιου έργου, που με τον έναν ή τον άλλον τρόπο παρωδεί ένα προγενέστερο, είναι συνάρτηση πλήθους παραγόντων που εκκινούν από την πρόθεση του δημιουργού και εκτείνονται ως τις προσλαμβάνουσες του κοινού, την περιρρέουσα ατμόσφαιρα, τον τρόπο χρήσης, το μέσο της δημοσιοποίησης, την εποχή, την πρόσληψη εκ μέρους συγκεκριμένων πληθυσμιακών ομάδων ή μονάδων, την πρόσληψη εκ μέρους του καλλιτέχνη-δημιουργού του πρωτοτύπου, το εκάστοτε νομικό καθεστώς κ.λπ. Υπάρχουν περιπτώσεις έργων που παρωδούν άλλα έργα σε βαθμό και με τρόπο που ο εγκιβωτισμός όλων των προαναφερθεισών εννοιών στον σχολιασμό και την κριτική του τελικού αποτελέσματος είναι αναπόφευκτος και η ταυτόχρονη χρήση τους, τουλάχιστον κάποιων εξ αυτών, επιβεβλημένη. Για το γλωσσάριο του Dentith βλ. ό. π. σελ. 190-195.

[164] Εντύπωση προκαλεί η επιλογή του ενός και μοναδικού επιθετικού προσδιορισμού «εθνικών» στις πολλαπλές χρήσεις της παρωδίας από τον Dentith καθώς η ανάλυσή του δεν περιορίζεται και, ευτυχώς, δεν εξαντλείται μόνο σε αυτές. Σαφώς στις εκτενείς περιγραφές του δεν ερμηνεύει με εθνικά κριτήρια, τουλάχιστον όχι μόνο με τέτοια, την πολυσημία της παρωδίας αλλά στη συγκεκριμένη αποστροφή του δείχνει να τα θεωρεί σημαντικά και αξιομνημόνευτα.

[165] Simon Dentith, *Parody*, σελ. 6 (μετάφραση δική μου).

«η παρωδία μεταβάλλεται ανάλογα με την κουλτούρα· οι μορφές της, οι σχέσεις της με τους "στόχους" της και οι προθέσεις της δεν σημαίνουν το ίδιο στη σύγχρονη Βόρειο Αμερική και στην Αγγλία του δέκατου-όγδοου αιώνα».[166]

Επομένως η έννοια της παρωδίας είναι ιστορικοποιημένη και σχετικοποιημένη στα ιστορικά, εθνικά, πολιτιστικά, φυλετικά, κοινωνικά, οικονομικά, ταξικά, τα σχετικά με το φύλο και άλλα συμφραζόμενα εντός των οποίων διαπράττεται και εμφανίζεται σε κοινή θέα, δηλαδή όταν δημοσιοποιείται αξιώνοντας καλλιτεχνικό περιεχόμενο και καλλιτεχνική διάσταση και φέροντας αισθητική ποιότητα που συσχετίζεται με ή παραπέμπει σε κάποια προϋπάρχουσα τέτοια. Το πρόβλημα με την αποσαφήνιση της παρωδίας αναφορικά με την ερμηνεία της, την κατανόηση του σκοπού και του περιεχομένου της, τους σκοπούς της, την απόδοση κινήτρων στον καλλιτέχνη που την εφαρμόζει, την πρόσληψή της κ.λπ. γίνεται ακόμη εντονότερο από τη σύγχυση των όρων που την περιγράφουν και τη συνοδεύουν. Η Hutcheon επιχειρεί να φωτίσει τις λεπτές διακρίσεις και διαφοροποιήσεις ανάμεσα στους όρους που χρησιμοποιούνται για να περιγράψουν το φαινόμενο της χρήσης γνωστών έργων τέχνης από μεταγενέστερους καλλιτέχνες για πολλαπλούς σκοπούς και με πολλαπλούς τρόπους. Επισημαίνει την αναγκαιότητα διαφοροποίησης της παρωδίας από άλλα είδη που συχνά συγχέονται με αυτήν και αναφέρει χαρακτηριστικά τα εξής: «παστίς, μπουρλέσκ, γελοιοποίηση (travesty), λογοκλοπή (plagiarism)[167], παράθεση (quotation), υπαινιγμός (ή αναφορά – μνεία, allusion) και ιδιαιτέρως, η σάτιρα (satire)»[168].

Σε ένα αντίστοιχο πλαίσιο, ο Dentith επιχειρεί να ορίσει και να περιγράψει τέτοιες διφορούμενες και συχνά προκαλούσες σύγχυση, έννοιες κάποιες εκ των

---

[166] Linda Hutcheon, *A Theory of Parody, The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, (Ουρμπάνα: University of Illinois Press, 2000), σελ. xi (μετάφραση δική μου).

[167] Στην παρούσα εργασία θα χρησιμοποιηθεί καταχρηστικά, ελλείψει κάποιου πιο δόκιμου, ο όρος «λογοκλοπή» ακόμα και σε περιπτώσεις που το έργο τέχνης το οποίο πέφτει θύμα αντιγραφής δεν είναι λογοτεχνικό και δεν αφορά αποκλειστικά το γραπτό ή προφορικό λόγο. Στα αγγλικά χρησιμοποιείται ο όρος "plagiarism" –αυτόν χρησιμοποιεί και η Hutcheon– που δεν παραπέμπει αναγκαστικά στον γραπτό λόγο αλλά στην ελληνική γλώσσα χρησιμοποιείται ευρέως ο όρος «λογοκλοπή» για οποιαδήποτε κακώς εννοούμενη χρήση ενός έργου τέχνης και της ιδέας γύρω από τη δημιουργία του με στόχο τον προσπορισμό οποιουδήποτε οφέλους χωρίς τη γνώση και τη συναίνεση του δημιουργού του «πρωτοτύπου» και με τρόπο που δύναται να αποκρύψει ή συνειδητά αποκρύπτει και αποσιωπά την ύπαρξη ενός «πρωτοτύπου».

[168] Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*, σελ. 25 (μετάφραση δική μου).

οποίων είναι χρήσιμες και στην δική μας περιγραφή, οπότε θα επιχειρηθεί στην παρούσα εργασία, πάντα με βάση τις ευφυείς διατυπώσεις του Dentith, συνδυασμένες με κάποιες αποσαφηνίσεις της Linda Hutcheon, της Margaret Rose, της Julie Sanders κ.ά να παρασχεθεί ένα τέτοιο «γλωσσάρι» προσαρμοσμένο κυρίως στο εικονιστικό-εικαστικό μέρος και πολύ λιγότερο στο γλωσσικό-αφηγηματικό των κόμικς. Όπου είναι δυνατό θα επιχειρηθεί να δοθεί για κάθε όρο και μια πιθανή μετάφρασή του στα ελληνικά όπου η σύγχυση είναι ακόμη μεγαλύτερη καθώς δεν υπάρχει κάποια συγκεκριμένη, συμφωνημένη ή καθιερωμένη απόδοση των λέξεων.

3.4 Ένα σύντομο γλωσσάρι

- **Παστίς (Pastiche):** Εικόνα που έχει δημιουργηθεί από την συμπαράθεση άλλων εικόνων που συνδυασμένες μεταξύ τους παράγουν ένα νέο έργο. Οι εικόνες μπορούν να είναι πιστά αντίγραφα των πρωτοτύπων τους ή αποτελέσματα μίμησής τους ή/και παραποίησής τους αλλά για να συνθέτουν το παστίς πρέπει να είναι περισσότερες από μία. Συνήθως ο όρος πραγματώνεται όταν οι εικόνες είναι πολλές και τοποθετημένες με τρόπο που επιδιώκει να δηλώσει ρητά την συνειδητή συμπαράθεσή τους. Σε δεύτερο επίπεδο, το παστίς μπορεί να δημιουργηθεί ακόμα και από εικόνες που μιμούνται αναγνωρίσιμα και διακριτά, περισσότερα του ενός, στυλ, μεμονωμένων καλλιτεχνών, καλλιτεχνικών ρευμάτων, εποχών κ.λπ. και όχι συγκεκριμένες εικόνες. Ο όρος, όπως επισημαίνει ο Dentith αποτελεί θεμέλιο της κριτικής του Φρέντρικ Τζέιμσον [Fredric Jameson] στην πολιτισμική λογική και πρακτική του ύστερου καπιταλισμού. Κι αυτό γιατί σύμφωνα με τον Τζέιμσον, το παστίς είναι εντελώς διαφορετικό από την παρωδία· δεν κρατά κάποια κριτική απόσταση από τα υλικά που συμπαραθέτει παρά τα ανακυκλώνει, συχνά με μικρό βαθμό μεταποίησης ή και χωρίς καν αυτήν. Δεν τα σχολιάζει, δεν μπαίνει στη βάσανο της κριτικής και συγκριτικής αξιολόγησής τους αλλά τα εκμεταλλεύεται συνθέτοντας έτσι αυτό που ο Τζέιμσον αποκαλεί «λευκή παρωδία» (blank parody). Ερμηνεύοντας τον Τζέιμσον, η μεταμοντέρνα παρωδία έχει εκπέσει σε ένα ατέρμονο παστίς ή, διαφορετικά, η παρωδία έχει χάσει το νόημα της, μεταλλαγμένη σε παστίς. Υπό μια τέτοια οπτική, το παστίς απλώς μεταφέρει προϋπάρχουσες εικόνες

ατάκτως και απρογραμμάτιστα ερριμμένες αρνούμενο να προβεί σε συζήτηση για αυτές. Όλες τις θεωρεί και τις μεταχειρίζεται ως ισοδύναμης αξίας αντικείμενα που όπως υπαινίσσεται ο Τζέιμσον, ομαδοποιημένα χάνουν μέρος ή το σύνολο της πρωταρχικής τους αξίας ή μπορεί ακόμα και να αναβαθμίζονται τοποθετημένα σε ένα περιβάλλον όπου τα γειτνιάζοντα έργα προσδίδουν αίγλη στα διπλανά τους. Σ' αυτήν την περίπτωση θα μπορούσε να θεωρηθεί ένα αντίστροφο παστίς: όχι τέτοιο που να υποβαθμίζει προϋπάρχουσες αξίες έργων από την χύδην ανάμιξη αλλά τέτοιο που να προσδίδει αξία σε ευτελή έργα από την εσκεμμένη συνύπαρξή τους με άλλα, όταν αυτό γίνεται σκοπίμως αλλά όχι δηλωμένα. Όπως επισημαίνει και η Rose, σε σχέση με τους όρους παρωδία, σάτιρα και ειρωνεία με τους οποίους το παστίς μπορεί να συγγενεύει και συχνά συγχέεται υπάρχει μια ειδοποιός διαφορά: ενώ οι τρεις προαναφερθέντες όροι έχουν παραδοσιακά συσχετιστεί με κάποια κωμική πρόθεση του δημιουργού και με ένα κωμικό αποτέλεσμα, στο παστίς αυτό δεν συμβαίνει ή δεν συμβαίνει πάντοτε.[169] Το παστίς, έτσι, νοείται ως συνονθύλευμα παραποιημένων εικόνων που συνθέτουν ένα νέο έργο τέχνης χωρίς αυτή η σύνθεση να προκαλεί εσκεμμένα κάποιο κωμικό αποτέλεσμα.[170]

- **<u>Κολλάζ (Collage)</u>:** Προσομοιάζει στο παστίς αλλά κατά κανόνα δεν έχει πρόθεση να περιπαίξει ή να παρωδήσει. Συμπαραθέτει εικόνες για ποικίλους σκοπούς που κυμαίνονται από το προκαλούμενο αισθητικό αποτέλεσμα του συνδυασμού τους μέχρι τους συνειρμούς που γεννιούνται από τη γειτνίασή τους. Κρίσιμη στη διαφοροποίηση των όρων είναι η πρόθεση του δημιουργού που όταν δημιουργεί κολάζ από εικόνες τοποθετεί, πιθανώς, σε πρώτο πλάνο το οπτικό αποτέλεσμα που προκαλεί το προκύπτον έργο και όχι την αξία που έχει κάθε μεμονωμένο έργο της σύνθεσης. Επιπλέον, το κολλάζ συντίθεται από πρωτότυπα αντικείμενα/έργα τέχνης/τμήματα έργων ή από αντίγραφά τους με το μέγιστο δυνατό βαθμό πιστότητας σε σχέση με το πρωτότυπο, σε αντίθεση με το παστίς που τα

[169] Margaret Rose, *Pictorial Irony, Parody and Pastiche*, σελ. 3.
[170] Για μια πιο αναλυτική ερμηνεία του παστίς και ιδιαίτερα του μεταμοντέρνου, βλ. και Margaret Rose, "Post-Modern Pastiche", στο *British Journal of Aesthetics*, 31/1, Ιανουάριος 1991, σελ. 26-38.

συστατικά υλικά μπορούν να είναι όλα εκ νέου κατασκευασμένα αρκεί να παραπέμπουν σε κάτι προϋπάρχον.

- **Σπουφ (Spoof):** Αν και ο όρος συγχέεται συχνά και όχι άδικα με την παρωδία, εντούτοις αναφέρεται κυρίως στην φαρσικού τύπου διακωμώδηση ενός προϋπάρχοντος έργου ή της συνθήκης εντός της οποίας εκείνο είχε δημιουργηθεί. Μπορεί κάποιες φορές να αποτελεί αποτέλεσμα προθέσεων παραπλάνησης ή ακόμα και εσκεμμένης εξαπάτησης του θεατή με στόχο, όμως, να εκθέσει τον θεατή και όχι το έργο ή τον καλλιτέχνη. Στην περίπτωση αυτή, στόχος είναι το προκύπτον χιούμορ από την αδυναμία μέρους του κοινού να αντιληφθεί το φαρσικό περιεχόμενο ή από το χιούμορ που προκαλείται από το απρόβλεπτο και αναπάντεχο συνδυασμό θεμάτων ή/και εικόνων με βάση κάποιο σενάριο. Η μίμηση και η απομίμηση μπορεί να ενυπάρχουν, δεν συντελούνται όμως για να αξιώσουν τη σύγκριση ούτε την εξομοίωσή του νέου έργου με το πρωτότυπο αλλά για να προκαλέσουν μέσω μιας ρευστής κλίμακας από ανεπαίσθητες ή ριζικές διαφοροποιήσεις από αυτό ένα χιουμοριστικό αποτέλεσμα ανοικείωσης μέσα σε νέα συμφραζόμενα και περιβάλλοντα.

- **Travesty:** Έργο που προκύπτει ως χλευαστικού τύπου παρωδία που έχει ως στόχο της να προσβάλει το πρωτότυπο, τον καλλιτέχνη που το δημιούργησε ή τους θεσμούς που το έχουν αναγορεύσει σε σημαντικό. Το αποτέλεσμα είναι συνήθως η γελοιοποίηση του έργου μέσω της παρουσίασή του με προφανείς μεταβολές σε συστατικά του στοιχεία. Βρίσκει εφαρμογή κυρίως σε περιπτώσεις όπου κάποιο έργο παλαιότερης εποχής, π.χ. ένα κλασικό έργο ή ένα έργο που τυγχάνει της θεσμικής (π.χ. κρατικής, κριτικής κ.λπ.) αναγνώρισης πέφτει θύμα μιας ανελέητης τροποποίησής του ώστε να γίνεται άμεσα και ευρέως αντιληπτό ότι πρόκειται για παλαιότερο έργο που έχει αλλαχθεί μεν, παραπέμπει στο μητρικό του, δε. Με άλλα λόγια, ένα έργο που έχει καταταχθεί θεσμικά ή/και ιστορικά και έχει εγγραφεί στην κοινή συνείδηση ως δείγμα των «καλών τεχνών» μετατρέπεται σε ένα έργο που οι «καλές τέχνες» θα απέρριπταν αλλά μια μερίδα του κοινού, συνήθως μιας άλλης πολιτισμικής, πολιτικής ή ταξικής προέλευσης και αναφοράς, το

αγκαλιάζει γιατί σ' αυτήν την αγκαλιά μπορεί να εκτονώσει την οργή του, την ανία του, την εκδικητικότητά του κ.λπ. απέναντι στους θεσμούς ή τις συνθήκες που αποδέχονται το κλασικό έργο ως θέσφατο. Κατά την Sanders, συνοπτικά και απλά, travesty είναι «η γκροτέσκα παραποίηση ή απομίμηση»[171] ενώ κατά τον Dentith, αν και τα παραδείγματά του προέρχονται αποκλειστικά από το χώρο της λογοτεχνίας, ο όρος travesty χαρακτηρίζει ένα έργο που υποδηλώνει την εσκεμμένα μειωτική ή υποτιμητική πρόθεσή του «μεταφράζοντας» ένα συγκεκριμένο πρωτότυπο έργο υψηλού κύρους σε κάτι δημώδες, τραχύ και άξεστο.[172]

- **Burlesque:** Συνήθως περιγράφει ένα έργο που έχει πρόθεση να γελοιοποιήσει κάποιο πρωτότυπο έργο ή κάποιο μοντέλο έργων προκαλώντας και στο κοινό το γέλιο. Μιμείται συγκεκριμένα συστατικά των πρωτοτύπων ώστε να γίνεται άμεσα αντιληπτό σε τι αναφέρεται αλλά οι παρεμβάσεις που έχουν μεσολαβήσει στο σενάριο, τον εκφερόμενο λόγο, την παρουσίαση, τις μορφές, τα πρόσωπα κ.λπ. έχοντας ως στόχο το κωμικό αποτέλεσμα έχουν ριζικά μεταβάλλει το αρχικό έργο σε κωμωδία. Δεν υπάρχει ίχνος σοβαροφάνειας ή σεβασμού στις αξίες που πρεσβεύει το πρωτότυπο με αποτέλεσμα, το burlesque ως έννοια να είναι άμεσα συνυφασμένο με το κωμικό – επιθεωρησιακού τύπου στοιχείο έχοντας εξωθήσει στα άκρα, συνειδητά, καταστάσεις, συμπεριφορές, ερμηνείες, εικόνες κ.λπ. που συνδέονται με το πρωτότυπο.

3.5 Ειρωνεία και παρωδία

Στο μοντέλο της η Hutcheon δίνει ιδιαίτερη βαρύτητα και θεωρεί πρωταρχική και σημαίνουσα την αξία της συσχέτισης και της αλληλεπίδρασης ανάμεσα στην ειρωνεία και την παρωδία καθώς «η ειρωνεία είναι η κυρίαρχη ρητορική στρατηγική που αναπτύσσεται από το είδος» (εννοεί το είδος της παρωδίας). Ως προς τούτο διατυπώνει το συμπέρασμα ότι οι δομικές συγγένειες ανάμεσα στην παρωδία και την

[171] Julie Sanders, *Adaptation and Appropriation*, (Λονδίνο: Routledge, 2006), σελ. 164 (μετάφραση δική μου).
[172] Βλ. Simon Dentith, *Parody*, σελ. 194.

ειρωνεία επεξηγούν αλλά και αποδεικνύουν την αμοιβαίως ερμηνευτική τους αναγκαιότητα αναφορικά με το πολλαπλασιαστικό αποτέλεσμα που έχει η εγγενής συνύπαρξη τους.[173] Για τη χρήση της ειρωνείας και τον τρόπο που αυτή επιτυγχάνεται σε σχέση με τον τρόπο που προσλαμβάνεται ο Wayne Booth τονίζει ότι:

> «Το πότε μια συγκεκριμένη λέξη ή ένα απόσπασμα έργου *είναι* ειρωνικό εξαρτάται, υπό τη σύγχρονη οπτική, όχι από την ευρηματικότητα του αναγνώστη αλλά από τις προθέσεις που συνιστούν τη δημιουργική πράξη. Και το πότε *αντιμετωπίζεται* ως ειρωνικό εξαρτάται από τον εντοπισμό, από την πλευρά του αναγνώστη, των κατάλληλων ενδείξεων αυτών των προθέσεων».[174]

Φυσικά ο Booth αναφέρεται στον γραπτό λόγο, δηλαδή στην ειρωνεία που χαρακτηρίζει μέρη ή σύνολα λογοτεχνικών έργων. Η άποψή του είναι αναγώγιμη, ωστόσο, στην εν γένει καλλιτεχνική πράξη σε κάθε καλλιτεχνικό τομέα. Από την άλλη, μια άποψη σαν κι αυτή που διακρίνει, διαχωρίζει και οριοθετεί την ειρωνική πρόθεση του καλλιτέχνη από την πρόσληψή της ως τέτοια εκ μέρους του κοινού, παραγνωρίζει και υποτιμά έναν ολόκληρο κόσμο που μεσολαβεί μεταξύ του καλλιτεχνικού προϊόντος και της πρόσβασης του κοινού σε αυτό καθώς και τους απρόβλεπτους, ασύμμετρους παράγοντες που υπεισέρχονται στη σχέση αυτή.

Ειδικότερα στην τέχνη που εξετάζεται στην παρούσα εργασία, μια τέχνη που αμφισβητήθηκε και εν μέρει εξακολουθεί να αμφισβητείται ακόμα με κριτήρια ουσιοκρατικά και παρωχημένα, οι παράγοντες τούτοι είναι συχνά καθοριστικοί στη διαμόρφωση της σχέσης αυτής. Επί παραδείγματι, όταν ένα έργο τέχνης χρησιμοποιείται ελαφρώς ή περισσότερο παραποιημένο, σε μια ιστορία κόμικς, και μόνο η συνύπαρξή του με τις υπόλοιπες εικόνες σε μια μυθοπλασία συνοδεία λόγου είναι αρκετή για να εγκαθιδρύσει μια εν δυνάμει ειρωνική διάσταση ανεξαρτήτως των προθέσεων του δημιουργού. Είναι, δηλαδή, πιθανή η πρόσληψη μιας εικόνας ως ειρωνικής ακόμα και αν ο σκοπός του δημιουργού της δεν είναι τέτοιος και,

---

[173] Ό. π., σελ. 25 (μετάφραση δική μου).

[174] Wayne C. Booth, *A Rhetoric of Irony*, (Σικάγο: The University of Chicago Press, 1974), σελ. 91 (μετάφραση δική μου).

αντιστρόφως, είναι εξίσου πιθανή η θεώρηση μιας εικόνας ως, για παράδειγμα, πρόθεσης απόδοσης ευσήμων ή τιμητικής αναφοράς ακόμα και αν ο σκοπός του δημιουργού είναι η ειρωνεία.

Το πού θα δημοσιευτεί ή δημοσιοποιηθεί η ιστορία (είδος εντύπου, εκθεσιακός χώρος, μουσείο, γκαλερί, λέσχη κ.λπ.), το αν θα πωλείται ή θα διανέμεται δωρεάν ή θα εκτίθεται ή θα αναρτάται σε ηλεκτρονικά μέσα, το πώς θα διαφημίζεται, το πώς θα έχει το κοινό πρόσβαση σε αυτήν, το αν θα συνυπάρχει με άλλες ιστορίες, το ποιες είναι οι πρότερες και μεταγενέστερες δουλειές του καλλιτέχνη κ.λπ. είναι στοιχεία ικανά να συν-διαμορφώσουν αυτή τη σχέση ανάμεσα σε δημιουργό, έργο και θεατή-αναγνώστη και πιθανώς να επηρεάζουν την κρίση και την πρόσληψη του τελευταίου ανεξάρτητα από τις προθέσεις του πρώτου. Επιπλέον, μια τέτοια σχέση μπορεί να νοείται και να ερμηνεύεται μόνο εντός των χωρικών και των χρονικών της συγκειμένων και συμφραζομένων, τουλάχιστον ως προς την πρόσληψη, ακόμα και ενός συγκεκριμένου και μεμονωμένου δέκτη.

3.6 Οι πολλαπλές όψεις της διακειμενικότητας

Με δεδομένη την εγγενή διακειμενικότητα (και διαεικονικότητα) σε όλα τα έργα τέχνης που μετέρχονται της παρωδίας, οι επισημάνσεις του Gérard Genette είναι καίριες στην αποσαφήνιση των όρων. Ο Genette (1982) επιλέγει αντί της λέξης «διακειμενικότητα» (intertextuality) που ως όρο αποδίδει στην Kristeva να διευρύνει το διακειμενικό πεδίο υπό μια νέα γενική ορολογία της ειδολογικής και γενολογικής ταξινόμησής του που ως σκεπή της έχει την έννοια «μεταδιακειμενικότητα» ή «κειμενική υπέρβαση» που όπως ο ίδιος την συνοψίζει, αποτελεί «όλα όσα συσχετίζουν, κρυφά ή φανερά, το κείμενο με άλλα κείμενα»[175]. Στη συνέχεια, διαιρεί την «μεταδιακειμενικότητα» σε πέντε γενικές κατηγορίες που η καθεμιά μπορεί να εντοπίζεται μόνη της ή συνδυασμένη με άλλη/άλλες εντός ενός κειμένου. Σε κάθε περίπτωση ο στόχος είναι η υπέρβαση της εμμένειας του κειμένου και η ανάπτυξη σχέσεων, η επικοινωνία, η συνομιλία με άλλα κείμενα, η δεδηλωμένη και ρητή ή η άρρητη αποκήρυξη της αυτονομίας του κειμένου, η εγκατάλειψη της αυτοπάθειας και

[175] Gérard Genette, *Παλίμψηστα - Η Λογοτεχνία Δευτέρου Βαθμού*, σελ. 27.

της αυτοαναφορικότητάς του. Η Maria Alfaro συνοψίζει και συμπυκνώνει τις πέντε αυτές κατηγορίες ως εξής[176]:

- **Διακειμενικότητα** (interextuality): η σχέση της συμπαρουσίας δύο ή περισσοτέρων κειμένων ως αποτέλεσμα της ενεργού παρουσίας ενός κειμένου εντός ενός άλλου που πραγματοποιείται μέσω της λογοκλοπής, του παραθέματος, της ανάμνησης, της αναφοράς, του υπαινιγμού[177]. Στην κατηγορία αυτή, ο Genette παραθέτει και τον ορισμό του Michael Riffaterre που όπως και ο Genette επισημαίνει είναι ευρύτερος σε σημείο που μπορεί να καλύψει όλη τη μεταδιακειμενικότητα ή ακόμη και την ίδια τη λογοτεχνικότητα: «Το διακείμενο είναι, για τον αναγνώστη, η αντίληψη σχέσεων ανάμεσα σε ένα έργο και σε άλλα που προηγήθηκαν ή το ακολούθησαν» και «Η διακειμενικότητα είναι […] ο μηχανισμός ο προσίδιος στη λογοτεχνική ανάγνωση. Πράγματι μόνο αυτή παράγει τη σημαινότητα, ενώ η γραμμική ανάγνωση, κοινή στα λογοτεχνικά και στα μη λογοτεχνικά κείμενα, παράγει απλώς το νόημα».[178]
- **Παρακειμενικότητα** (paratextuality): οι σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ του σώματος ενός κειμένου και των παρακειμενικών στοιχείων όπως ο τίτλος, ο υπότιτλος, ο πρόλογος, οι εικονογραφήσεις, οι σημειώσεις και

[176] Maria Alfaro, σελ. 280-281 με βάση την ορολογία και τις προτάσεις του Genette. Επιλέγεται εδώ να χρησιμοποιηθεί η ευσύνοπτη συμπύκνωση της Alfaro για λόγους οικονομίας. Επιλέγεται, επίσης, να μην απαριθμηθεί η πλειάδα παραδειγμάτων που παραθέτει ο Genette στην περιγραφή των ειδών του αφενός γιατί έχουν όλες ως προέλευση το λογοτεχνικό πεδίο αφετέρου για λόγους συντομίας. Ωστόσο, οι όροι που προτείνει, θα μπορούσαν, καταλλήλως τροποποιημένοι, να έχουν τους αντίστοιχους τους στο πεδίο των εικαστικών τεχνών και με μια πιο σχετική ασφάλεια ως προς την επιτυχή προσαρμογή τους, στο πεδίο των κόμικς.

[177] Για την πληρέστερη απόδοση των όρων και στις πέντε υποκατηγορίες του Genette, χρησιμοποιείται εδώ η μετάφραση του Βασίλη Πατσογιάννη από την ελληνική έκδοση του βιβλίου σε συνδυασμό με την συμπύκνωση των πολυσύνθετων εννοιών που αποδίδει εύστοχα η Alfaro. Χρήσιμη σε αυτήν τη διαδικασία είναι και η μελέτη ορισμένων άλλων προτάσεων που έχουν γίνει από Έλληνες επιστήμονες. Για παράδειγμα του Γιώργου Παπαντωνάκη που αποδίδει την «κειμενική υπέρβαση» ως «κειμενική υπερβατικότητα» με κάποιο βαθμό αυθαιρεσίας, ίσως αλλά προσδίδοντας στον όρο και ένα εγγενές σε αυτόν μεταφυσικό στοιχείο που δεν εξυπηρετείται από την απλή «υπέρβαση». Βλ. Γιώργος Παπαντωνάκης, *Είδη Βιβλίων/Κειμένων της Παιδικής Λογοτεχνίας*, (Ρόδος: Σημειώσεις για το μάθημα Εισαγωγή στην Παιδική Λογοτεχνία. Θεωρία και Πράξη, 2003). Επίσης η Κατερίνα Καρατάσου προτείνει την αποδοση του όρου "transtextuality" ως «δια-κειμενικότητα» (δηλαδή με μια παύλα να διαχωρίζει το πρώτο από το δεύτερο συνθετικό της) στο Κατερίνα Καρατάσου, "Διακειμενικές σχέσεις, ιδεολογία και παιδική λογοτεχνία. Η περίπτωση του αφηγήματος «Τα τρία μικρά λυκάκια» του Ευγένιου Τριβιζά*"* στο Ε. Φτιάκα., Σ. Συμεωνίδου και Μ. Σωκράτους (επιμ.), *Πρακτικά 10ου Παγκύπριου Συνεδρίου Παιδαγωγικής Εταιρείας Κύπρου «Ποιότητα στην Εκπαίδευση: Έρευνα και Διδασκαλία»*, (Λευκωσία: Πανεπιστήμιο Κύπρου, 2008), σελ. 571.

[178] Φράσεις του Michael Riffaterre όπως αναπαράγονται στο Gérard Genette, *Παλίμψηστα*, σελ. 29.

υποσημειώσεις, προσχέδια και σκαριφήματα και άλλα είδη βοηθητικών σημείων που περιστοιχίζουν το κείμενο και κάποιες φορές το σχολιάζουν.

- **Μετακειμενικότητα** (metatextuality): η σχέση που συνήθως αποκαλείται και σχολιασμός και συνδέει ένα κείμενο με ένα άλλο το οποίο και σχολιάζει χωρίς να το παραθέτει η ακόμα και χωρίς να το αναφέρει καν. Τέτοιο παράδειγμα είναι το κριτικό κείμενο.
- **Αρχικειμενικότητα** (architextuality): οι γενικές κατηγορίες στις οποίες ανήκει ένα κείμενο ακόμα και αν το ίδιο το κείμενο δεν τις αναγνωρίζει αλλά μπορεί να ενταχθεί σε αυτές κατ' απόφαση των αναγνωστών του, των κριτικών κ.λπ. Αυτή η γενική πρόσληψη και κατάταξη καθορίζει σε μεγάλο βαθμό τους ορίζοντες της προσδοκίας του αναγνώστη και κατά συνέπεια την πρόσληψη του έργου. Οι ταξινομικές κατηγορίες δεν αξιώνουν αποκλειστικότητα καθώς μπορούν να ποικίλουν ανάλογα με τη μορφή, τον τύπο, το είδος, το γένος κ.ά.
- **Υπερκειμενικότητα** (hypertextuality)[179]: η σχέση ανάμεσα σε ένα μεταγενέστερο κείμενο (το υπερ-κείμενο, hypertext) και τα προγενέστερα (υπο-κείμενα, hypotexts). Το υπερ-κείμενο είναι κάθε κείμενο που πηγάζει – προέρχεται από ένα προγενέστερο μέσω άμεσου ή έμμεσου μετασχηματισμού ή μίμησης αλλά χωρίς σχολιασμό. Στον απλό μετασχηματισμό, ένα έργο μπορεί να μην κάνει καμιά ρητή αναφορά σε ένα προηγούμενο αλλά να μην μπορούσε να υπάρξει χωρίς την ύπαρξη του προηγούμενου ενώ στη μίμηση η κατάσταση είναι πιο περίπλοκη καθώς απαιτεί τη συγκρότηση ενός γενικότερου μοντέλου.

Αυτές οι διακρίσεις του Genette που συνοδεύονται από την επινόηση ευφυών νεολογισμών[180] εμπλουτίζουν τις ταξινομικές δυνατότητες της θεωρίας και της έρευνας των κειμένων αλλά συνάμα και των εικόνων, έστω και με έναν φορμαλιστικό τρόπο[181] που δεν παραμένει όμως ερμητικός και κλειστός καθώς η διαπίδυση των ειδών επιτρέπεται ή, καλύτερα, προτείνεται και από τον ίδιο τον εμπνευστή τους:

---

[179] Όρος που δεν θα πρέπει να συγχέεται με τον μεταγενέστερα επινοημένο όρο *hypertext* που βρίσκει εφαρμογή στην οργάνωση πληροφοριών στο διαδίκτυο με τρόπο που να επιτρέπει την ελεύθερη πλοήγηση του χρήστη ανάμεσα σε διαφορετικά κείμενα υπερβαίνοντας τη γραμμικότητά τους.

[180] Με προφανή και εύλογη τη δυσκολία της μετάφρασής τους στην ελληνική γλώσσα

[181] Βλ. και Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*, σελ. 21.

> «Καταρχάς, δεν πρέπει να θεωρούμε τους πέντε τύπους της μεταδιακειμενικότητας ως κατηγορίες στεγανές, δίχως αμοιβαίες επικοινωνίες και διασταυρώσεις. Αντιθέτως, οι σχέσεις τους είναι πολλαπλές και συχνά αποφασιστικές».[182]

Στην παρούσα εργασία και ιδιαίτερα σε ότι αφορά στις εικόνες που χρησιμοποιούνται παραδειγματικά ως περιπτώσεις μελέτης θα αντιμετωπιστούν όλες οι προαναφερθείσες υποκατηγορίες της δια-κειμενικότητας όπως ορίστηκαν από τον Genette. Δεσπόζουσα θέση έχουν όμως αυτές που εμπίπτουν στην υποκατηγορία της υπερκειμενικότητας καθώς στην πλειονότητά τους δε θα μπορούσαν να υπάρξουν αν δεν είχαν προϋπάρξει οι «μήτρες» τους, οι πρωτότυπες εικόνες στις οποίες, βάσει μετασχηματισμού, εδράζεται το γεγονός της δημιουργίας τους και δε θα ήταν διόλου αναγνωρίσιμες και αντιληπτές ως υπερκειμενικά προϊόντα αν δεν είχαν προπορευθεί τα υπο-κείμενά τους. Εντούτοις, η ταξινομική δεξιοτεχνία και ευρηματικότητα του Genette δεν αποτελεί θέσφατο και, παρά την αναγνώριση της πρωτοτυπίας της, έχει γίνει αντικείμενο κριτικής. Κατά τη Linda Hutcheon:

> «Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι το εντυπωσιακά πλήρες *Palimpsests* του Genette είναι ένα από τα πιο σημαντικά έργα στη μελέτη της δια-κειμενικότητας – στις σχέσεις (φανερές ή κρυφές) μεταξύ κειμένων. Η κύρια εστίασή του εντοπίζεται στην "υπερ-κειμενικότητα" ή τις σχέσεις (άνευ σχολιασμού) ενός κειμένου με ένα προγενέστερο. Οι νεολογισμοί, όπως η "υπερ-κειμενικότητα", που υποστηρίζει έχουν το πλεονέκτημα ότι ο καθένας συμφωνεί τουλάχιστον ως προς τη χρηστικότητά τους».[183]

Ως προς τη χρηστικότητα, λοιπόν, η Hutcheon αναγνωρίζει στον Genette την αριστοτεχνικά δομημένη θεωρία και ταξινόμηση αλλά ως προς το εύρος της παρωδίας που αυτός αναγνωρίζει, θεωρεί την ανάλυσή του περιοριστική:

> «Ο Genette επιδιώκει να περιορίσει την παρωδία σε μικρά κείμενα όπως ποιήματα, γνωμικά, λογοπαίγνια και τίτλους αλλά η μοντέρνα παρωδία

[182] Gérard Genette, *Παλίμψηστα - Η Λογοτεχνία Δευτέρου Βαθμού*, σελ. 36.
[183] Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*, σελ. 21 (μετάφραση δική μου).

προσπερνά τέτοιους περιορισμούς όπως αυτοί του περιοριστικού ορισμού του Genette για την παρωδία ως μια μίνιμουμ μεταμόρφωση ενός άλλου κειμένου».[184]

Η ίδια, με παραδείγματα το *Κοράκι* του Πόε, την *Αλίκη στη Χώρα των Θαυμάτων* του Λιούις Κάρολ [Lewis Carroll] κ.ά., καταλήγει στη δική της πρόταση:

«Το είδος της παρωδίας με το οποίο θα ασχοληθώ στην παρούσα μελέτη, μοιάζει να είναι μια πιο ευρεία μορφή, πιθανώς ένα γένος, κάτι περισσότερο από μια τεχνική, έτσι ώστε κατέχει τη δική του δομική ταυτότητα και τη δική του ερμηνευτική λειτουργία».[185]

Επιστρέφοντας λοιπόν στην παρωδία ως ένα είδος που μπορεί να θεωρηθεί ότι πραγματώνεται στο πλαίσιο της διακειμενικότητας και της διαεικονικότητας, πολύ ευρύτερο από μια απλή μορφή ή τεχνική, έχει μεγάλη σημασία η παραδοχή ή μη της συνύφανσής της με το κωμικό στοιχείο που μπορεί να εξάγεται από αυτήν, το οποίο με τη σειρά του προκύπτει ως αποτέλεσμα μιας από τις πιο δυσερμήνευτες έννοιες: του χιούμορ. Πολλές θεωρίες των τελευταίων ετών έχουν επιχειρήσει να ρίξουν φως στην έννοια του χιούμορ, στο πώς αυτό συντελείται, τι προκαλεί, ποιους αφορά κ.λπ. Από αυτές, η κοινωνιολογική θεωρία του χιούμορ, όπως συνοπτικά την περιγράφει η Sheri Klein, αν και αναγνωρίζει ότι η κατανόηση και η εκτίμηση του είναι παγκόσμιες και διαχρονικές ικανότητες και ανάγκες, επισημαίνει ότι απαραίτητη προϋπόθεση για τη συμμετοχή σε αυτό είναι η ένταξη των ανθρώπων σε κάποια ομάδα και η εκ μέρους τους αποδοχή ταυτοτήτων ομάδας. Η μη κατάκτηση ορισμένων κωδίκων όπως οι συμπεριφορές, τα κοινωνικά πρότυπα και οι κοινές πολιτισμικές αξίες, δεν επιτρέπει την εκτίμηση του χιούμορ κατά τις κοινωνικές αλληλεπιδράσεις και εντός πολιτισμικών πλαισίων όπως η τέχνη.[186]

[184] Ό. π., σελ. 18 (μετάφραση δική μου).
[185] Ό. π., σελ. 19 (μετάφραση δική μου).
[186] Sheri Klein, *Art and Laughter*, (Λονδίνο: I. B. Tauris, 2007), σελ. 10-11.

3.7 Η πρόθεση πίσω από την διακειμενική παρωδία

3.7.1 Το δομικό πλεονέκτημα των ασυνεχειών

Στην περίπτωση, ειδικά, της τέχνης και, ειδικότερα, της τέχνης των κόμικς η αποκωδικοποίηση είναι διπλά απαραίτητη στην περίπτωση όπου στόχος της παρωδίας είναι το χιούμορ: από τη μια ο αναγνώστης – θεατής για να μπορέσει να γίνει κοινωνός του οφείλει να είναι εξοικειωμένος με τα πολιτισμικά, κοινωνικά και λοιπά συμφραζόμενα της εποχής του αλλά και της κοινωνικής ομάδας εντός της οποίας δημιουργείται το έργο που παρωδεί αλλά και το έργο που παρωδείται και από την άλλη να είναι γνώστης της γλώσσας (των κόμικς) εντός της οποίας συντελείται η παρωδία, να αποκρυπτογραφεί τους κωδικούς της γλώσσας που δεν στηρίζεται μόνο σε εικόνες ούτε μόνο σε κείμενα κ.λπ.

Από τα είδη του χιούμορ που σχετίζονται με τις οπτικές τέχνες όπως κάπως σχηματικά τα παραθέτει η Klein (σάτιρα, παρωδία, λογοπαίγνιο, παράδοξο, ειρωνεία και μαύρο χιούμορ[187] που μπορούν να λειτουργούν αυτόνομα το ένα από τα άλλα ή να συνυπάρχουν μέσα στο ίδιο έργο) η παρωδία φαίνεται να είναι σήμερα το πιο συνηθισμένο στα κόμικς σε ότι έχει να κάνει με την διαεικονικότητα. Όπως και η Rose επισημαίνει, αντιτιθέμενη σε όσους εντοπίζουν μια ουσιώδη διαφορά μεταξύ διακειμενικής και διαεικονικής παρωδίας σε ότι έχει να κάνει με τη χρονική εξέλιξη, μια παρωδιακού τύπου εικόνα έχει το πλεονέκτημα της δυνητικής διαίρεσής της σε τμήματα που υποβάλουν το θεατή στην ψευδαίσθηση της χρονικής εξέλιξης. Η Rose, στο σημείο αυτό, κάνει ένα σχόλιο πάνω στις αμφιβολίες, ή, καλύτερα, αντιρρήσεις του Gottfried Ephraim Lessing σχετικά με το αν μπορεί ένα εικονιστικό έργο να αποδώσει την χρονική αλληλουχία γεγονότων. Κατά τον Lessing αυτό δεν μπορεί να συμβεί, τουλάχιστον όσο αποτελεσματικά επιτυγχάνεται με τη λογοτεχνία, γιατί ενώ ένα κείμενο διαβάζεται στο χρόνο και καθοδηγεί τον αναγνώστη προσφέροντας του προσδοκίες που μπορεί να επιβεβαιώνονται ή να ανατρέπονται (μέθοδος πιθανής παρωδίας), μια εικόνα θεάται στιγμιαία.

Η διαφωνία της Rose έγκειται τόσο στις διάφορες τεχνικές της εικονιστικής ζωγραφικής που μπορούν να αφηγούνται ή να υπαινίσσονται ιστορίες στο χρόνο, όσο, και αυτό ενδιαφέρει την παρούσα εργασία στον μέγιστο βαθμό, με τον

[187] Ό. π. σελ. 13.

τεμαχισμό του διαθέσιμου χώρου για το έργο σε τμήματα.[188] Αν και η Rose δεν το αναφέρει ρητά, αυτό είναι τα κόμικς. Είναι ο τεμαχισμένος διαθέσιμος χώρος σε εικόνες με ή χωρίς κείμενο με τρόπο που αφηγούνται ιστορίες. Με το επιπλέον πλεονέκτημα της ύπαρξης των κενών ανάμεσα στα καρέ (gutters) αλλά και των χώρων που καταλαμβάνουν τα μπαλονάκια λόγου και σκέψης, αφαιρώντας αναπόφευκτα από τον αναγνώστη – θεατή τη δυνατότητα να γνωρίζει τι συμβαίνει πίσω τους. Αυτά τα διάκενα και οι αθέατοι χώροι είναι πολύτιμα εργαλεία στη διαμόρφωση της παρωδίας. Κι ενώ κατά την Rose, η παρωδιακού τύπου διαεικονική σχέση δυο ή περισσότερων έργων εγκαθιδρύεται συνήθως στη βάση του κωμικού αποτελέσματος του παρωδούντος έργου, κατά την Hutcheon, όπως θα παρουσιαστεί στη συνέχεια, αυτό δεν είναι απαραίτητο.

Η Klein εντοπίζει ως κυρίαρχη στην παρωδία την χρήση γνωστών εικόνων από την ιστορία της τέχνης προσαρμοσμένων σε νέα περιβάλλοντα με ελαφρές ή εντονότερες τροποποιήσεις. Ως παραδείγματα φέρει τη μεταφορά μέσω ιδιοποίησης και παραλλαγής, συνήθως με περιπαικτική διάθεση, αναγνωρίσιμων εικόνων που μπορούν να κυμαίνονται από τα *Ηλιοτρόπια* του Βίνσεντ Βαν Γκονγκ [Vincent Van Gogh] μέχρι την *Κραυγή* του Μουνκ, σε εντελώς νέα θέση, από κούπες του καφέ, μέχρι χαρτοπετσέτες και ευχετήριες κάρτες. Φυσικά, ως μεταίχμιο της ανάδυσης αυτής της τάσης αναφέρει την έλευση του μεταμοντερνισμού που συνοδεύτηκε από μια, έστω και μη διακηρυγμένη αλλά σίγουρα υπαρκτή αμφισβήτηση της οπτικής απέναντι στην τέχνη ως κάτι το μόνιμο, εξιδανικευμένο, όμορφο και αλάνθαστο.

3.7.2 Η μεταμοντέρνα θετική προαίρεση προς το «παλαιό»

Η μεταμοντέρνα αμφιβολία που στα όριά της μπορεί να οδηγείται στην απάρνηση του μοντέρνου, επέβαλε την κριτική ματιά απέναντι στην Ιστορία της Τέχνης και τα απεικάσματα που αυτή συγκράτησε ως σπουδαία μέχρι τις μέρες μας. Η παραλλαγή, όμως, ενός παλαιού έργου και η ένταξή του σε μια νέα συνθήκη μπορεί και αυτή να κυμαίνεται από την απόρριψή του ως «ιερού» και «γνήσιου» μέχρι τη συνομιλία μαζί του καθώς και με όλα τα παρεμφερή έργα με στόχο την

[188] Για τις απόψεις του Lessing και τις αντιρρήσεις της Rose βλ. ό. π. σελ. 11.

κατανόησή του, την κατανόηση της εποχής του, την κατανόηση της σύγχρονης εποχής, την παρακίνηση προς τη μελέτη του κ.λπ.

Οι συνηθέστερες περιπτώσεις, όμως, είναι αυτές που έχουν ως αφετηρία τους μια θετική στάση και μια καλή προαίρεση απέναντι στο παλαιότερο έργο. Πρωτίστως, δείχνουν σεβασμό και θαυμασμό απέναντί του. Επιπλέον, εμμέσως επιδεικνύουν τις γνώσεις του καλλιτέχνη, τις καλλιτεχνικές του ικανότητες και τη δεξιοτεχνία του και εγκαθιδρύουν μια σχέση αλληλοσεβασμού και αποδοχής μεταξύ διαφορετικών έργων. Όπως τονίζει η Klein:

> «Όταν σε αντιγράφουν, σε θαυμάζουν και όταν σε θαυμάζουν, σε αγαπούν. Οι καλλιτέχνες που παρωδούν άλλα έργα τέχνης συνήθως αγαπούν την τέχνη που παρωδούν και με την πράξη τους κάνουν μια δημόσια δήλωση καλλιτεχνικής τρυφερότητας».[189]

Ταυτόχρονα με αυτόν τον εκδημοκρατισμό της τέχνης που επιτρέπει σε ένα έργο να μοιάζει μορφικά και να παραπέμπει σε ένα άλλο που είναι κτήμα της ανθρωπότητας και αναγνωρίζεται από όλους, ο θεατής ή γενικότερα ο δέκτης επιβεβαιώνει την αναβάθμισή του ως μέλους του «κόσμου της τέχνης» και μάλιστα με κριτική και χιουμοριστική διάθεση απέναντί του. Χωρίς να μειώνει την αξία του πρωτοτύπου, μειώνει την απόσταση που χώριζε κάποτε τους μυημένους στα περί των τεχνών από τους αμύητους. Και χωρίς κανέναν επιθετικό ή προσβλητικό τρόπο, αναβαθμίζει τον θεατή του σε κάποιον που έχει την υπεροχή να ανακαλύπτει την παρωδία, να αναγνωρίζει τη διακειμενική και διαεικονική σχέση των έργων, να συζητά γι' αυτά, να τα σχολιάζει επί ίσοις όροις κ.λπ.

Εφαρμόζοντας την ορολογία του Genette, στην περίπτωση της διαεικονικής παρωδίας, ο θεατής αντιμετωπίζει οπτικά ένα υπερκείμενο (ή μια υπερεικόνα) και ευθύς ανακαλεί ένα ή περισσότερα υποκείμενα (ή υποεικόνες). Όταν η ανάκληση αυτή προκαλεί ένα χιουμοριστικό αποτέλεσμα, η παρωδία φαίνεται να δικαιώνει την Margaret Rose ως προς το χαρακτηρισμό της «κωμικής επαναδιατύπωσης». Προς τούτο, προχωρεί σε μια σχηματική διατύπωση και ευσύνοπτη αποσαφήνιση των δυο βασικών θεωριών ερμηνείας της συμπεριφοράς αυτού που παρωδεί προς το έργο που

[189] Ό. π. σελ. 15 (μετάφραση δική μου).

παρωδείται.[190] Σύμφωνα με την πρώτη, κινητήριος δύναμη είναι η περιπαικτική διάθεση και σκοπός η περιφρόνηση ενώ σύμφωνα με την δεύτερη, πίσω από την παρωδία βρίσκεται ο θαυμασμός και η απόπειρα σύγκρισης και εξομοίωσης. Η πρώτη αντιμετωπίζει αυτόν που παρωδεί ως αποφασισμένο καλλιτέχνη που προχωρεί σε μια αρνητική κριτική ενώ η δεύτερη τον θεωρεί έναν κριτικό-θαυμαστή.

Μια τέτοια διάκριση, όσο κι αν είναι ωφέλιμη σε σχηματικές ταξινομήσεις, διαλόγους σε στρογγυλά τραπέζια και δημοσιογραφικές περιγραφές, παραγνωρίζει δυο σημαντικά στοιχεία. Το πρώτο είναι η διττότητα της καλλιτεχνικής πρόθεσης που μπορεί ταυτόχρονα να χαρακτηρίζεται από θαυμασμό ως προς ένα έργο ή/και έναν καλλιτέχνη (για τις τεχνικές που έχουν χρησιμοποιηθεί, το πρωτοποριακό του περιεχόμενο, το πολιτικό του μήνυμα, την ιδιαιτερότητα ή την τόλμη του θέματός του, τον τρόπο παρουσίασής του, την τομή που επέφερε στην τέχνη της εποχής του κ.λπ.) και ταυτόχρονα να απορρίπτει περιφρονητικά τις παρερμηνείες ή στρεβλώσεις ως προς την πρόσληψή του και τις χρήσεις του σε συγκεκριμένα συμφραζόμενα. Σ' αυτήν την περίπτωση η παρωδία δεν είναι κατ' ανάγκη στρεφόμενη προς το έργο αλλά μπορεί να έχει ως στόχο τον κόσμο της τέχνης ή κάποιον άλλον «κόσμο» ευρύτερο και έξω από αυτόν της τέχνης. Το δεύτερο είναι η αυτόνομη δύναμη της παρωδίας και η πρόσληψή της με διαφορετικούς τρόπους από μέρος ή το σύνολο του κοινού.

Ο καλλιτέχνης που παρωδεί, μπορεί να εκκινεί και να λειτουργεί με κάθε διάθεση απόδοσης ευσήμων, θαυμασμού, απότισης φόρου τιμής κ.λπ. κατά την χρήση μιας εικόνας του παρελθόντος αλλά το αποτέλεσμα να μην γίνεται αντιληπτό ως τέτοιο. Τέτοιου τύπου παρεξηγήσεις συμβαίνουν συχνά σε περιπτώσεις γλυπτικών αποπειρών (για παράδειγμα ανδριάντες, προτομές ακόμα και εν ζωή προσώπων) που προκαλούν την οργή του κοινού ή του προσώπου που υποτίθεται ότι τιμούν. Ακόμα πιο οξεία είναι η περίπτωση της χρήσης έργων του παρελθόντος ως δηλώσεις αναγνώρισης της αξίας τους που μπορεί να συναντούν την οργή του καλλιτέχνη του πρωτοτύπου που δεν υιοθετεί την χρήση ή δεν ικανοποιείται από το αποτέλεσμα ή μπορεί να θεωρεί ότι έτσι υποβαθμίζεται το δικό του έργο. Πιθανώς, θα ήταν προτιμότερη μια πιο ανοικτή ερμηνευτική των προθέσεων που, ιδιαίτερα, στα τέλη του εικοστού αιώνα και στις αρχές του εικοστού πρώτου θα αρκούνταν στην επισήμανση της διασύνδεσης των έργων και την πιθανολόγηση των στόχων

[190] Ό. π., σελ. 212-214.

παρώδησης χωρίς να νιώθει την ανάγκη και σίγουρα αποκλείοντας τη βεβαιότητα της δυνατότητας να αποφανθεί με ρητό και κατηγορηματικό τρόπο. Μια τέτοια ερμηνευτική, χωρίς αγκυλώσεις και προκαταλήψεις, μπορεί να συμβάλει στην κατανόηση του φαινομένου των κόμικς – παρωδιών των τελευταίων ετών. Αυτές οι παρωδίες δεν μπορούν, ωστόσο, να εξεταστούν αποκομμένες από το συνολικό καλλιτεχνικό μεταμοντέρνο γίγνεσθαι που βρίθει ανάλογων περιπτώσεων τροποποιήσεων και ιδιοποιήσεων παλαιότερων έργων.

Τα κόμικς όπως και οι υπόλοιπες τέχνες ιδιοποιούνται παρεμβατικά τα έργα του παρελθόντος με στόχο να τα αλλάξουν και να δημιουργήσουν νέα με μικρές ή μεγαλύτερες αλλαγές. Το επόμενο κεφάλαιο θα εστιάσει ακριβώς σε αυτά τα «παραμορφωμένα» έργα - κάτοπτρα που αποπλαισιώνουν και αναπλαισιώνουν το παρελθόν (τους) για να το παρουσιάσουν προσαρμοσμένο σε νέες, διαφορετικές συνθήκες, με νέο, διαφορετικό νόημα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

Η ΤΕΧΝΗ (ΤΩΝ ΚΟΜΙΚΣ) ΩΣ ΠΑΡΑΜΟΡΦΩΤΙΚΟΣ ΚΑΘΡΕΦΤΗΣ

«*Το έργο αυτό είναι η απεικόνιση του θανάτου της τέχνης, ένας εικοτολογικός στοχασμός γύρω απ' αυτόν τον κόσμο, τον καταδικασμένο στην αέναη επανάληψη των ίδιων των προτύπων του. Κι αυτές οι ανεπαίσθητες παραλλαγές από αντιγραφή σε αντιγραφή, που τόσο πολύ είχαν ερεθίσει τους επισκέπτες, μπορεί και να συνιστούν την απώτατη έκφραση της μελαγχολίας του καλλιτέχνη: ως εάν, ζωγραφίζοντας την ιστορία των δικών του έργων μέσα από την ιστορία των έργων των άλλων, είχε κατορθώσει, έστω για μια στιγμή, να αυταπατηθεί ότι είχε διασαλεύσει την "καθεστηκυία τάξη" της τέχνης, ότι είχε ξαναβρεί την έμπνευση πέρα απ' την απαρίθμηση, την έκρηξη των ιδεών πέρα απ' την παράθεση, την ελευθερία πέρα από τη μνήμη*».[191]

[191] Ζωρζ Περέκ, *Ιδιωτική Πινακοθήκη* (μτφρ. Αχιλλέας Κυριακίδης), (Αθήνα: Ύψιλον, 1992), σελ. 30-32.

4.1 Αντανακλάσεις εικόνων σε παραμορφωτικούς καθρέφτες

Στην *Ιδιωτική Πινακοθήκη* (1979) ο Ζορζ Περέκ [Georges Perec], ένας από τους λάτρεις της διακειμενικότητας και της αυτοαναφορικότητας στη γραφή, αριστοτέχνης των μεταμυθοπλαστικών αφηγήσεων[192], με έμφαση στο λογοπαίγνιο, τη φάρσα, την ειρωνεία, τον συνειδητό αποπροσανατολισμό των αναγνωστών του και της τοποθέτησής τους σε έναν νοερό πνευματικό λαβύρινθο γεμάτο παραμορφωτικούς καθρέπτες, επινοεί μια απίθανη ιστορία για έναν πίνακα ζωγραφικής. Σύμφωνα με το συγγραφέα, σε κάποια φανταστική έκθεση ζωγραφικής στο Πίτσμπουργκ της Πενσυλβανίας το 1913, ένας Γερμανοαμερικανός ζωγράφος παρουσίασε τον, ομώνυμο με το βιβλίο, πίνακα.

Ο πίνακας περιέχει και αναπαριστά πάνω από εκατό άλλους πίνακες που «έχουν αναπαραχθεί με τόση πιστότητα και τόση προσοχή στις λεπτομέρειες, ώστε να μας είναι εντελώς αδύνατον να τους περιγράψουμε όλους επακριβώς»[193] και έτσι ώστε να «αντιπροσωπεύονται με θαυμαστή πληρότητα όλα τα είδη και όλες οι σχολές της ευρωπαϊκής τέχνης και της νεαράς αμερικανικής ζωγραφικής, τα θρησκευτικά θέματα αλλά και οι ρωπογραφίες, οι προσωπογραφίες αλλά και οι νεκρές φύσεις, τα τοπία, οι θαλασσογραφίες κ.λπ.»[194]. Η εξέλιξη της αφήγησης του Περέκ θα αποκαλύψει, ωστόσο, ότι οι πίνακες που παρουσιάζονται στην *Ιδιωτική Πινακοθήκη* δεν χαρακτηρίζονται εντέλει από μεγάλη «πιστότητα» ούτε και δίνεται από το ζωγράφο μεγάλη «προσοχή στις λεπτομέρειες», μέθοδος που είχε εφαρμοστεί με έναν ευφυή και, πιθανώς, μη παρατηρήσιμο άμεσα τρόπο κατά την πρώτη θέαση στο εξώφυλλο του δίσκου *Ummagumma* (εικόνα 28) των Pink Floyd του 1969 αλλά με τα αλλεπάλληλα, με προοδευτική μείωση της κλίμακας, επαναλαμβανόμενα μοτίβα να αποτελούν διαφορετικές φωτογραφίες των μελών της μπάντας σε παρόμοιες στάσεις

[192] Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα της μεταμυθοπλαστικής ικανότητας του Περέκ είναι το έργο του *Ζωή, Οδηγίες Χρήσης* για το οποίο ο μεταφραστής του, Αχιλλέας Κυριακίδης, σημειώνει: «Το βιβλίο βρίθει αυτουσίων παραθεμάτων από έργα άλλων συγγραφέων, όπως άλλωστε "ομολογεί" ο Περέκ στο Υστερόγραφό του». Βλ. Αχιλλέας Κυριακίδης, "Σημείωμα και μια αφιέρωση (;) του μεταφραστή" στο Ζωρζ Περέκ, *Ζωή, Οδηγίες Χρήσης* (μτφρ. Αχιλλέας Κυριακίδης), (Αθήνα: Ύψιλον, 1991) σελ. 613. Στο συγκεκριμένο "Υστερόγραφο", ο Περέκ γράφει: «Το βιβλίο αυτό περιλαμβάνει φράσεις, ενίοτε ελαφρά παραλλαγμένες των: Ιούλιου Βερν, Άλφρεντ Ζαρρύ, Ίταλο Καλβίνο, Φραντς Κάφκα, Ραιμόν Κενώ, Άγκαθα Κρίστι…» (ακολουθούν είκοσι τέσσερα ακόμη ονόματα, ανάμεσά τους και το όνομα του ίδιου του Περέκ). Βλ. ό. π., σελ. 609.
[193] Ζωρζ Περέκ, *Ιδιωτική Πινακοθήκη*, σελ. 17.
[194] Ό. π., σελ. 17.

σε μια αποθέωση ενός παιγνιώδους mise en abyme[195], ενός αντιπλατωνικού παραμορφωτικού καθρέπτη[196] που δημιουργεί σε κάθε παραλλαγή κάτι νέο[197], όχι ανώτερο αλλά όχι και υποδεέστερο από το έργο της προηγούμενης βαθμίδας. Που εφαρμόζεται όμως ως "Droste effect"[198] έτσι ώστε η εικόνα αντί απλώς να αναδιπλασιάζεται, καθώς μεταλλάσσεται να σμικρύνεται. Και ενώ εις βάθος συρρικνώνεται ως προς την κλίμακα, ως προς την πληροφορία και την λεπτομέρεια, επεκτείνεται.[199]

Επιπλέον, από μεριάς του συγγραφέα, επιλέγονται πίνακες που άλλοι από αυτούς ανταποκρίνονται σε γνωστούς πίνακες του παρελθόντος και άλλοι είναι απολύτως φανταστικοί. Ο επίσης φανταστικός ζωγράφος, μάλιστα, έχει δημιουργήσει μια ατέρμονη αλληλουχία επαναληπτικών πινάκων που μικραίνουν σε κάθε επόμενο στάδιο θέασης καθώς έχει θέσει τον, επίσης φανταστικό, παραγγελιοδότη του και

[195] Η βιβλιογραφία της θεωρίας της λογοτεχνίας και της τέχνης βρίθει τα τελευταία χρόνια από αναφορές στην πολύσημη έννοια του mise en abyme. Ως μια πρώτη, διεξοδική καταγραφή των νοημάτων που έχουν αποδοθεί στον όρο βλ. την αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή: Marcus Snow, *Into the Abyss: A Study of the mise en abyme* (Λονδίνο: London Metropolitan University, 2016), σελ. 2-3.

[196] Ο όρος έχει χρησιμοποιηθεί ευρύτατα εκτός από τις οπτικές τέχνες, και στον κινηματογράφο για να περιγράψει την διαφορετική οπτική υπό την οποία θεάται μια εικόνα, μια σκηνή, μια ιστορία, ωσάν να υπήρχαν κυριολεκτικοί ή μεταφορικοί καθρέφτες τοποθετημένοι στον περιβάλλοντα χώρο με τρόπο που κάθε οπτική γωνία δίνει διαφορετικό αποτέλεσμα στο μάτι, στην αντίληψη της πραγματικότητας.

[197] Στην πλατωνική εναντίωση απέναντι στην τέχνη («τρίτον από της αληθείας» στην οντολογική αξιολογική κλίμακα) αναφέρεται ο Michel Haar: «… τίποτε το απλούστερο, λέει ο Σωκράτης, από το να παράγεις όπως ένας καλλιτέχνης. Για να "παραγάγεις" με τον τρόπο αυτό, αρκεί να πάρεις έναν καθρέφτη και να τον "περιφέρεις σε όλες τις αισθήσεις" παντοιοτρόπως. Αμέσως θα γεννηθούν "όψεις" (φαινόμενα) όλων των πραγμάτων. Έτσι η τέχνη υποβιβάζεται προς χάριν μιας εκπληκτικής επιβεβαίωσης: η καλλιτεχνική εικόνα δεν είναι παρά μια αντανάκλαση μέσα σ' έναν καθρέφτη , μια ψευδαίσθηση χωρίς υπόσταση. Ο Πλάτων προσποιείται ότι αγνοεί πως υπάρχει κάτι που λέγεται τεχνική του σχεδίου, τέχνη του χρώματος. Η θεωρία του καθρέφτη αποστραγγίζει την τέχνη απ' όλη την υλικότητά της. Ο καλλιτέχνης εξομοιώνεται με έναν τσαρλατάνο που στερείται οποιοδήποτε "επάγγελμα" […] Ο καλλιτέχνης ορίζεται ως ψευτοπαραγωγός, ως τυφλός παραγωγός καθαρών και απλών όψεων». Για το πλατωνικό αντικαλλιτεχνικό φιλοσοφικό στοχασμό και τον εξοβελισμό της τέχνης από την ιδανική Πολιτεία, βλ. Michel Haar, *Το Έργο Τέχνης – Δοκίμιο για την Οντολογία των Έργων* (μτφρ. Παντελής Ανδρικόπουλος), (Αθήνα: Scripta, 2001), σελ. 17-22.

[198] Μέθοδος ένθεσης μιας όμοιας εικόνας με την αρχική αλλά σε μικρότερη κλίμακα μέσα στην ίδια εικόνα. Ο όρος προέρχεται από διαφήμιση των αρχών του εικοστού αιώνα της δανέζικης μάρκας κακαό, Droste, σε σχέδιο του Jan Misset, που απεικόνιζε μια καλόγρια να κρατά ένα κουτί της συγκεκριμένης μάρκας που με τη σειρά του, σε μικρότερη κλίμακα, απεικόνιζε την ίδια σκηνή κ.ο.κ (εικόνα 29). Για την έννοια και τις εφαρμογές του όρου στην τέχνη, βλ. Robert Chambers, *The Art that Plays with Art*, (Νέα Υόρκη: Peter Lang, 2010), σελ. 97.

[199] Κατά τον Wolfgang Funk, όπως περιγράφει τη διάκριση που εφαρμόζει ο Dallenbach, οι εγκιβωτισμένες αφηγήσεις και κατ' επέκταση οι εικόνες μέσα στις εικόνες που παραπέμπουν στην τεχνική του mise en abyme μπορούν να έχουν τη μορφή είτε απλών αντιγραφών, είτε επ' άπειρον αντιγράφων είτε απορητικών αντιγράφων. Βλ. Wolfgang Funk, *The Literature of Reconstruction: Authentic Fiction in the New Millenium* (Λονδίνο: Bloomsbury, 2017), σελ. 97. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την παρούσα μελέτη έχει η δεύτερη κατηγορία, που παραπέμπει στο Droste effect. Η περίπτωση του *Ummagumma* όπως και η περίπτωση του φανταστικού πίνακα του Περέκ είναι τέτοιες αλλά με τις διαδοχικές εικόνες μέσα στις εικόνες να παρουσιάζονται τροποποιημένες και όχι ως αναδιπλασιασμένα πιστά αντίγραφα διαφορετικού μεγέθους.

συλλέκτη, στο κέντρο του πίνακα να ατενίζει τα έργα του ανάμεσα στα οποία βρίσκεται και το ίδιο το έργο που τα περιλαμβάνει. Το γαϊτανάκι αυτό γίνεται ακόμα πιο αλλόκοτο όταν η ενδελεχής παρατήρηση των πινάκων –μια μανία που εξαπλώνεται στους οπλισμένους με μεγεθυντικούς φακούς επισκέπτες με την πάροδο του χρόνου– αποκαλύπτει ότι σε κάθε επίπεδο «σμίκρυνσης» υπάρχουν ανεπαίσθητες αλλά ουσιώδεις αλλαγές με αποτέλεσμα κάθε πίνακας μέσα στον πίνακα να είναι διαφορετικός από τον επόμενο πίνακα μέσα στον πίνακα, μέσα στον πίνακα κ.ο.κ., καθώς οι αναγνώστες πληροφορούνται ότι:

> «…ο ζωγράφος είχε αυτοδεσμευτεί να μην αντιγράφει ποτέ καταλεπτώς τα πρότυπά του και ότι έδειχνε μια διεστραμμένη ηδονή στο να εισάγει κάθε φορά κι από μια μικροσκοπική παραλλαγή: από αντιγραφή σ' αντιγραφή, πρόσωπα, λεπτομέρειες εξαφανίζονταν ή άλλαζαν θέση ή τα αντικαθιστούσαν άλλα: η τσαγιέρα του πίνακα του Γκάρτεν γινόταν μια μπλε εμαγιέ καφετιέρα· ένας πρωταθλητής της πυγμαχίας, πλήρης αλκής στο πρώτο αντίγραφο, στο δεύτερο δεχόταν ένα τρομερό "άπερκατ" και στο τρίτο σωριαζόταν στο καναβάτσο· μάσκες καρναβαλιού γέμιζαν μια μικρή "πιάτσα της Βενετίας" που στην αρχή ήταν έρημη».[200]

και πάει λέγοντας σε μια μέθοδο που συνδυάζει το mise en abyme και το Droste effect αλλά διαφοροποιείται ως προς την παραλλαγή από κλίμακα σε κλίμακα. Σαν να μην έφτανε αυτό,

> «…ένας επισκέπτης, στην απελπισία του που περίμενε στην ουρά όλη μέρα χωρίς να μπορέσει τελικά να περάσει μέσα, εισέβαλε ξαφνικά στην αίθουσα και πέταξε πάνω στον πίνακα το περιεχόμενο ενός μεγάλου μπουκαλιού σινικής μελάνης, καταφέρνοντας να το σκάσει πριν τον λιντσάρουν».[201]

[200] Ζωρζ Περέκ, σελ. 24.
[201] Ό. π., σελ. 26.

Λίγες μέρες μετά, στο φανταστικό σύμπαν γεμάτο ανατροπές που δημιουργεί ο Περέκ, δημοσιεύεται μια μελέτη κάποιου φανταστικού συγγραφέα με τίτλο *Τέχνη και Αντανάκλαση* στην οποία το βασικό συμπέρασμα είναι πως:

> «ένας σημαντικός αριθμός πινάκων, αν όχι όλοι, αποκτούν το αληθινό τους νόημα μόνο σε συνάρτηση με προγενέστερα έργα, τα οποία είτε απλώς αναπαράγονται σ' αυτούς εν όλω ή εν μέρει, είτε εμπεριέχονται σ' αυτούς εν κρυπτώ, μ' έναν τρόπο δηλαδή πολύ πιο υπαινικτικό […] Οι "ιδιωτικές πινακοθήκες", μαζί με την ίδια την έννοια του μουσείου και, φυσικά, του πίνακα ως εμπορεύσιμου είδους, θεμελίωναν την πράξη του ζωγραφίζειν πάνω σε μια "αντανακλαστική δυναμική", μια δυναμική δηλαδή, που αντλείται απ' τη ζωγραφική των άλλων».[202]

Άξιο αναφοράς είναι ότι την λεπτομερή λεκτική περιγραφή του Περέκ για έναν φανταστικό πίνακα και τις ατέρμονες, εντός του ίδιου πίνακα, τροποποιήσεις του, ακολούθησε η κυριολεκτική υλοποίησή του από την ζωγράφο Isabelle Vernay – Lèvêque που μετέφερε σε καμβά (εικόνα 30) το 1981 τον γραπτό λόγο του Γάλλου συγγραφέα[203], δίνοντας υλική υπόσταση σε ένα εννοιολογικό φιλοσοφικό παίγνιο. Ο πίνακας της Vernay – Lèvêque, σε μια κίνηση που κατά τον Carlos Fernández Pello λειτουργεί ως εσκεμμένη αυτοϋπονόμευση του ακαδημαϊσμού μιας ζωγραφικής κριτικής[204], αποτέλεσε το εξώφυλλο σε μελλοντικές εκδόσεις της *Ιδιωτικής Πινακοθήκης* παρά το γεγονός ότι η ίδια η ζωγράφος παραδέχθηκε ότι αναγκάστηκε να προβεί σε περαιτέρω τροποποιήσεις σε σχέση με τον ανύπαρκτο, μόνο λεκτικώς περιγεγραμμένο, πίνακα, αφαιρώντας αλλά και προσθέτοντας ορισμένες μορφικές λεπτομέρειες.[205]

---

[202] Ό. π., σελ. 27.

[203] Επιχειρώντας ουσιαστικά μια «αντίστροφη» διασημειωτική μετάφραση, μια μετάφραση δηλαδή από ένα σύστημα σημείων (λογοτεχνία) σε ένα άλλο (ζωγραφική) με την παραδοξότητα, το υπό μετάφραση κείμενο (κυριολεκτικά) να περιγράφει μια εικόνα και να μεταφράζεται σε εικόνα. Για τη διασημειωτική μετάφραση βλ. και το κεφ. 8 του παρόντος.

[204] Carlos Fernández Pello, Affected Knowledge, Re-Visiones #1, ISSN: 2173 – 0040, 2011, re-visiones.net/anteriores/spip.php%3Farticle34.html (τελευταία πρόσβαση στις 12-12-2017).

[205] «Προσπάθησα να το ζωγραφίσω όσο πιστότερα μπορούσα σε σχέση με την περιγραφή του βιβλίου αν και δεν απέφυγα όταν το ολοκλήρωσα δυο διαφορές: αναγκάστηκα να περιορίσω τον αριθμό των επιτυχών σμικρύνσεων […] και προσέθεσα έναν καθρέφτη στον οποίο αντικατοπτρίζεται ο ζωγράφος». Όπως αναπαράγεται στο ό. π.

4.2 Πόσοι πίνακες χωρούν σε έναν πίνακα;

Οι εκτενείς αναφορές στο περίφημο έργο του Περέκ, συνοψίζουν με αρκετές δόσεις χιούμορ τους σύγχρονους φιλοσοφικούς προβληματισμούς για την οντολογική διάσταση της τέχνης την εποχή, όχι πια της μηχανικής αναπαραγωγιμότητάς[206] της αλλά, της ηλεκτρονικής ή/και ψηφιακής τροποποίησής της[207] και πολλές φορές της (απόπειρας) αντιγραφής της με αποτελέσματα αμφίβολης ή τουλάχιστον συζητήσιμης ποιότητας. Τέτοιου τύπου πρακτικές δεν είναι καινοφανείς. Χαρακτηριστικό παράδειγμα καλλιτέχνη που εφάρμοσε στην πραγματικότητα –και έγινε διάσημος για αυτό– την φανταστική ζωγραφική του έργου του Περέκ είναι ο Τζιοβάνι Πάολο Πανίνι [Giovanni Paolo Panini].

Ο Πανίνι καταπιάστηκε με τη ζωγραφική των αρχαιοτήτων της Ρώμης (*Πάνθεον*, *Λαοκόων*, *Κολοσσαίο* κ.ά.) καθώς και πινάκων που τοποθετημένοι μέσα στον πίνακα δημιουργούν την αίσθηση του ατέρμονου μια και μέσα σε αυτούς θα μπορούσαν να βρίσκονται άλλοι πίνακες κ.ο.κ (εικόνες 31, 32, 33, 34). Ακριβώς αυτό περιγράφει και ο Περέκ στην *Ιδιωτική Πινακοθήκη*, μόνο που στην περίπτωση του φανταστικού του ζωγράφου, όλα τα έργα είναι ελαφρώς τροποποιημένα και περιέχονται συνεχώς μέσα σε κάποιο μεγαλύτερο. Στον προσεκτικό παρατηρητή μπορούν να γίνουν ορατές και οι διαφοροποιήσεις των ίδιων έργων που περιλαμβάνει ο Πανίνι στα δικά του έργα. Ο καλλιτέχνης δεν παραλείπει, τέλος, να τοποθετεί και τον εαυτό του στους πίνακές του απεικονίζοντάς τον να ζωγραφίζει.

Εξίσου ενδιαφέρουσα με την εμμονή του Πανίνι στην τυποποίηση και στην ομοειδή θεματική των έργων του είναι η διατήρηση των θεματικών του μοτίβων με ελαφρές τροποποιήσεις ως προς το εικαστικό σκέλος από μεταγενέστερους

[206] Στην παρούσα διατριβή επιλέγεται η λέξη «αναπαραγωγιμότητα» που χρησιμοποιούν συνηθέστερα οι μεταφράσεις του έργου του Μπένγιαμιν στην Ελλάδα. Κι αυτό γιατί θεωρώ πως με την «αναπαραγωγιμότητα» δηλώνεται πιστότερα η δυνητικότητα της αναπαραγωγής του έργου τέχνης καθώς και η πιθανή πραγματοποίησή της. Άλλωστε, στην πρώτη μετάφραση του έργου του Μπένγιαμιν στην Ελλάδα χρησιμοποιήθηκε ο τίτλος *Το Έργο Τέχνης στην Εποχή της Τεχνικής Αναπαραγωγιμότητάς του* στο Walter Benjamin, *Δοκίμια για την Τέχνη*, σελ. 9.

[207] Ο Άρης Μαραγκόπουλος προτείνει για το έργο του Μπένγιαμιν τον τίτλο *Το Έργο Τέχνης στην Εποχή της Μηχανικής Αναπαραγωγής του* σχολιάζοντας ότι «στην Ελλάδα έχει καθιερωθεί ένας τίτλος που αποδίδει κατά γράμμα μεν, αδόκιμα δε, ως "αναπαραγωγιμότητα" τη δυνατότητα αναπαραγωγής του έργου τέχνης που εκφράζει η διατύπωση "Reproduzierbarkeit". Στα αγγλικά η πιο έγκυρη μετάφραση είναι εκείνη του Harry John, στον τόμο Illuminations, με εισαγωγή και επιμέλεια της Χάνα Άρεντ [Hanna Arendt], η οποία ατύπως επικροτεί και την έκτοτε παγκοσμίως καθιερωμένη απόδοση του "Reproduzierbarkeit" απλώς ως "αναπαραγωγής" (έκδ. του 1968, Harcourt Brace Jovanovich Inc., τώρα σε πολλές εκδόσεις, η πιο εύχρηστη: Schockenbooks, N.Y. 1969, 1978, Random House 1988)». Βλ. Άρης Μαραγκόπουλος, "Το έργο τέχνης στην εποχή της ψηφιακής (ανα)παραγωγής του – Μέρος 1", στο www.eanagnosis.gr/gr/Articles/4/2/123 (τελευταία πρόσβαση στις 22-9-2015).

καλλιτέχνες. Χαρακτηριστικό είναι το έργο *Πινακοθήκη Όψεων της Αρχαίας Ρώμης* (1758, εικόνα 35), μια ακόμη εκδοχή εσωτερικού χώρου που σφύζει από πίνακες και γλυπτά που αναπαριστούν ρωμαϊκές αρχαιότητες. Μια εκδοχή αυτού του έργου (εικόνα 36), που υπό καμιά έννοια δε θα μπορούσε να διαφημίζεται ως «πιστό αντίγραφο» ήταν διαθέσιμη προς πώληση διαδικτυακά από κινεζική εταιρεία που ειδικεύεται στις αντιγραφές γνωστών έργων τέχνης. Και μάλιστα σε καμβά και όχι σε μαζικά αντίγραφα, δηλαδή ήταν χειροποίητο έργο, άρα αποτελούσε ένα μοναδικό και «πρωτότυπο αντίγραφο». Η εταιρεία Beijing Star Works που το εμπορευόταν, διαφημιζόταν δηλώνοντας ότι όλοι οι (ανώνυμοι) καλλιτέχνες της είναι κάτοχοι πτυχίου Καλών Τεχνών.[208] Το ερώτημα που ανακύπτει είναι ποια θα είναι η ομοιότητα και ποιες οι διαφορές ανάμεσα σε δυο διαφορετικά «πρωτότυπα αντίγραφα» που αντιγράφουν ένα άλλο «πρωτότυπο» καθώς επίσης και αν μπορεί να εφαρμοστεί στην περίπτωση αυτή η έννοια της πλαστογραφίας, της κλεψιτυπίας, της λογοκλοπής, της παραχάραξης, της παραβίασης πνευματικών δικαιωμάτων κ.ά. όταν το ίδιο το φερόμενο ως αντίγραφο δεν επιθυμεί να θεωρηθεί κάτι περισσότερο από αυτό που πράγματι είναι: μια προδήλως κακή αντιγραφή.

Η περίπτωση αυτή, όπως θα αναλυθεί στη συνέχεια, αποτελεί μια εφαρμογή της διακειμενικότητας ή διαεικονικότητας στο ευρύτερο πλαίσιο μιας μεταδιακειμενικότητας ή μιας μεταδιαεικονικότητας. Με πιο ευφυή και αναστοχαστικό τρόπο, ο Andrea Volo στο *La Pagina Finita* (2000, εικόνα 37) τροποποιεί την *Πινακοθήκη Όψεων της Αρχαίας Ρώμης* διατηρώντας ορισμένες από τις λεπτομέρειές του και αλλάζοντας πολλές άλλες. Κάποιοι από τους πίνακες που περιλαμβάνει αυτή η φανταστική γκαλερί αποτελούν μικρογραφίες προγενέστερων έργων του ίδιου καλλιτέχνη μεταξύ των οποίων περιλαμβάνονται και ορισμένα με θέματα και τίτλους που παραπέμπουν στο *Άγνωστο Αριστούργημα* του Μπαλζάκ. Παρομοίως, το έργο *Travelers in Time* (2012, εικόνα 38) του Lluis Barba στηρίζεται στην φόρμα του Πανίνι αλλά αντικαθιστά τα διάσημα έργα της εποχής του Πανίνι με διάσημα έργα της σύγχρονης εποχής, μεταξύ άλλων τις *Δεσποινίδες της Αβινιόν* του Πικάσο, τη *Σχολή των Αθηνών* του Ραφαήλ [Raffaello], έναν Γκογκέν [Paul Gauguin], έναν Ματίς [Henri Matisse], ένα πορτρέτο του Άντι Γουόρχολ κ.ά.

[208] Αναλυτικές πληροφορίες για το έργο καθώς και για όλα τα έργα που εμπορεύεται η εταιρεία βρίσκονται στην ιστοσελίδα της www.alloilpaint.com (τελευταία πρόσβαση στις 7-9-2015).

4.3 Το έργο τέχνης την εποχή της προσβασιμότητάς του

Αν κάποτε ο Βάλτερ Μπένγιαμιν αισθάνθηκε την ανάγκη να στοχαστεί πάνω στη φύση του έργου τέχνης με δεδομένες τις τεχνικές δυνατότητες της αναπαραγωγής του, κατά συνέπεια της μαζικής κυκλοφορίας του και της πολλαπλότητας των αντιγράφων του, ένας τέτοιος στοχασμός και αναστοχασμός είναι στη σύγχρονη εποχή ακόμα πιο επιτακτικός. Κι αυτό γιατί οι τεχνολογικές δυνατότητες, ασύγκριτα περισσότερες από την εποχή του Μπένγιαμιν, επιτρέπουν την όσο το δυνατόν πιο πιστή αναπαραγωγή με μικρά κόστη, σε μηδαμινούς χρόνους και την σχεδόν ακαριαία διάδοση σε τεράστιες αποστάσεις. Οι πανηγυρισμοί για το τέλος της εποχής της αμετακίνητης, πακτωμένης εικόνας όχι απλώς έχουν κοπάσει, έχουν τελειώσει ήδη από την εποχή της Αναγέννησης. Σήμερα, η μεταφορά ή η «μεταφορά» της εικόνας μέσω των αναπαραγωγών της θέτουν νέα ερωτήματα που γίνονται όλο και πιο σύνθετα όσο στη συνάρτηση της εκ νέου πραγματοποίησης ενός παλιού έργου σε νέα συμφραζόμενα και με νέες καλλιτεχνικές προθέσεις και προτάσεις, υπεισέρχονται όροι όπως η παρωδία. Κατά τον Michel Haar:

> «Η σύγχρονη τεχνική έχει φέρει πολύ πιο κοντά μας τα έργα τέχνης. Περισσότερο από ποτέ άλλοτε έχει διευκολυνθεί η προσέγγισή τους. Τον 19ο αιώνα έπρεπε να πάει κανείς κοντά στα έργα τέχνης, να τα δει στα μουσεία, στα θέατρα, στις συναυλίες· σήμερα, θαυμάσια αντίγραφα ή διαφάνειες, εξαιρετικά πιστές αναπαραγωγές σε δίσκους – λείζερ, δίχως να υποκαθιστούν το μουσείο ή την αίθουσα συναυλιών, εισάγουν καθημερινά τα έργα στα σπίτια μας».[209]

Το σημαντικότερο, όμως, είναι ότι οι δυνατότητες που προσφέρονται λόγω της προσβασιμότητας στην εικόνα και των διαθέσιμων μέσων, στρώνουν τον ελκυστικό και γεμάτο πειρασμούς δρόμο για το «πείραγμα» του έργου τέχνης, για την τροποποίησή του, την παρέμβαση, την επέμβαση, το ρετουσάρισμα –σε βαθμό που μπορεί να ποικίλει από την προσθήκη ή την απομάκρυνση μιας τελείας μέχρι την επαναδημιουργία ολόκληρου του έργου σε σημείο που μόνο λεκτικά, εννοιολογικά ή μόνο υποθετικά και «κατά δήλωσιν» να παραπέμπει και να αναφέρεται στο

[209] Michel Haar, σελ. 9.

πρωτότυπο. Όπως τονίζει ο Άρης Μαραγκόπουλος για την απόσταση που μας χωρίζει από το έργο του Μπένγιαμιν (γραμμένο το 1935 – 36):

> «Εβδομήντα τόσα χρόνια μετά, η παραγωγή της εικόνας και του ήχου έπαψε οριστικά να είναι μηχανική / αναλογική, είναι απλά ψηφιακή – επιτρέποντας τόσο την ακέραια αναπαραγωγή της εις το διηνεκές όσο και την οιονεί επεξεργασία / αλλοίωσή της».[210]

Αυτή η επεξεργασία και η αλλοίωση του έργου τέχνης σε ένα μεταμοντέρνο κλίμα προϊούσας ελευθεριότητας, η παρέμβαση επί του έργου και η παρουσίασή του ως νέου, είναι θέματα που άπτονται μεν των τεχνολογικών δυνατοτήτων αλλά δεν εξαντλούνται σε αυτές. Οι τεχνολογικές δυνατότητες είναι απλώς τα μέσα για την υλοποίηση της πρόθεσης. Η μεταμοντέρνα συνθήκη είναι η κινητήριος δύναμη, το εφαλτήριο και η αιτία. Το τέλος της τέχνης[211] όχι με την αυστηρή εγελιανή του έννοια –την ταύτιση και τη συγχώνευση της τέχνης με τη φιλοσοφία–[212] αλλά με την έννοια της πλήρους απομάκρυνσης από παραδοσιακούς και καθιερωμένους κανόνες δημιουργίας όπως η αναπαραστατικότητα και οι επιταγές για πρωτοτυπία, και

---

[210] Άρης Μαραγκόπουλος.

[211] Η έννοια του «τέλους της τέχνης» είναι από τις πλέον συζητημένες κατά τις τελευταίες δεκαετίες στο χώρο της Θεωρίας και Ιστορίας της Τέχνης. Από το «τέλος της τέχνης» του Χέγκελ (βλ. Γκεόργκ Χέγκελ, *Αισθητική* (μτφρ. Σταμάτης Γιακουμής), (Αθήνα: Νομική Βιβλιοθήκη, 2009), σελ. 423-440) μέχρι σήμερα έχουν διατυπωθεί αμέτρητες απόψεις με τις πιο «δημοφιλείς» πρόσφατες να είναι αυτές του Arthur Danto, στο εμβληματικό βιβλίο του *After the End of Art*. Ο Ντάντο, όχι τυχαία, επιλέγει ως εναρκτήρια αναφορά στην προμετωπίδα του αλλά και ως εικόνα εξωφύλλου του βιβλίου, τροποποιημένη φυσικά σε ένα επιπλέον επίπεδο, ως προς τα χρώματα, τις διαστάσεις, τα γράμματα που τοποθετούνται επάνω της κ.λπ., ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα έργου τέχνης που βασίζεται σε ένα άλλο έργο τέχνης με ατέλειωτες συνδηλώσεις. Δημιουργός του είναι ο ζωγράφος David Reed και το έργο βασίζεται στο κινηματογραφικό *Βέρτιγκο* του Άλφρεντ Χίτσκοκ [Alfred Hitchcock]. Μεταξύ των «επεμβατικών» ενεργειών του Reed πάνω στον Χίτσκοκ ήταν η φωτογράφηση μιας σκηνής με την Κιμ Νόβακ, η εκτύπωσή της, η τοποθέτησή της φωτογραφίας στον τοίχο ενός δωματίου ξενοδοχείου, η κινηματογράφησή της, η προβολή της ως ατέρμονης λούπας σε μια τηλεόραση κ.λπ. Όλες αυτές οι επεμβάσεις είναι προφανές ότι δημιουργούν ένα έργο τέχνης που, αν και έχει ως μια από τις βάσεις της ύπαρξής του κάποιο προγενέστερο, είναι εντέλει κάτι απολύτως νέο. Τη σχέση της σύγχρονης τέχνης με τα προγενέστερα έργα πραγματεύεται ο Ντάντο επιχειρώντας να απαντήσει με φιλοσοφικούς όρους σε ερωτήματα όπως «πώς μια τέχνη όπως αυτή του David Reed έγινε ιστορικώς δυνατή;». Το ερώτημα αυτό, προσαρμοσμένο στο χώρο των κόμικς, είναι επίκαιρο και αποτελεί ένα από τα πιο ουσιώδη ερωτήματα της παρούσας εργασίας: Πώς έγιναν ιστορικώς δυνατά τα κόμικς που βασίζονται σε προγενέστερα έργα; Για το Τέλος της Τέχνης του Ντάντο βλ. Arthur C. Danto, *After the End of Art, Contemporary Art and the Pale of History*, (Πρίνστον: Princeton University Press, 1997).

[212] Στο πολύπλοκο εγελιανό σύστημα και ειδικότερα στην *Αισθητική* του Hegel, κεντρική θέση καταλαμβάνουν απόψεις όπως η ακόλουθη: «…η καλλιτεχνία είναι αληθώς τέχνη και εκπληρώνει για πρώτη φορά την ύψιστη αποστολή της, όταν έχει εγκατασταθεί στον ίδιο κύκλο με τη θρησκεία και τη φιλοσοφία και αποτελεί πλέον έναν από τους τρόπους συνειδητοποίησης και εξαγγελίας του θεϊκού, των βαθύτερων συμφερόντων του ανθρώπου, των ευρύτατων αληθειών του πνεύματος». Βλ Γκέοργκ Χέγκελ, σελ. 8-9.

κλασικές μεθόδους και πρακτικές δημοσιοποίησης όπως η έκθεση συνεπάγεται την απαρχή μιας νέας τέχνης, με ένα από τα πολλά στοιχεία ταυτότητάς της να είναι η αυτοαναφορικότητα και η πολλαπλότητα των αντιγράφων, τροποποιημένων ή μη.

4.4 Ο Ρόυ Λιχτενστάιν και η «ιδιοποίηση» των κόμικς

Η Pop Art υπήρξε ένα καλλιτεχνικό ρεύμα που χρησιμοποίησε (ή αξιοποίησε) σε μεγάλο βαθμό τις εικόνες των κόμικς και αναπαρήγαγε, σε μικρό ή μεγάλο βαθμό, την αισθητική τους. Ωστόσο, ο τρόπος που αυτό συνέβη, οι καλλιτέχνες που η ιστορία της τέχνης κατέταξε στην Pop Art, η επίδραση, η αποδοχή και οι αντιδράσεις που αυτά τα έργα είχαν από τον «κόσμο της τέχνης» και η υποδοχή των έργων από τον «κόσμο των κόμικς» σε ένα επόμενο επίπεδο, χαρακτηρίζονται από πολυποικιλότητα και ανάμικτες αντιδράσεις. Σε μια μεγάλη αλυσίδα έργων της Pop Art που δημιουργήθηκαν με πρώτη ύλη τα κόμικς και ιδιαίτερα σε όσα κυκλοφόρησαν από το 1930 έως το 1960, δεσπόζουσα θέση κατέχει το έργο του Ρόυ Λιχτενστάιν. Η πλειονότητα των εικόνων που ο Λιχτενστάιν χρησιμοποίησε και μετέγγραψε προέρχονταν από περιοδικά κόμικς που κυκλοφορούσαν σε μεγάλο αριθμό αντιτύπων στις ΗΠΑ. Ο ίδιος ο Λιχτενστάιν ποτέ δεν αρνήθηκε κάτι τέτοιο ισχυριζόμενος ότι μεταγράφει τις εικόνες από τα φθηνά περιοδικά μαζικής κατανάλωσης σε νέα έργα που σε νέα συμφραζόμενα αποκτούν άλλο περιεχόμενο. Σύμφωνα με τους Foster et al:

> «Το 1960, ανεξάρτητα ο ένας από τον άλλον, ο Ρόυ Λιχτενστάιν και ο Άντι Γουόρχολ άρχισαν να κατασκευάζουν πίνακες βασισμένους σε κινούμενα σχέδια[213] εφημερίδων και σε διαφημίσεις. Το ενδιαφέρον τους προσέλκυσαν γνωστοί ήρωες όπως ο Ποπάυ και ο Μίκυ, και προϊόντα ευρείας χρήσης, όπως παπούτσια του τένις και μπαλάκια του γκολφ˙ έναν

[213] Άξια απορίας είναι η επιλογή του μεταφραστή στην ελληνική έκδοση να αποδώσει τον όρο cartoon του πρωτοτύπου που περιγράφει κυρίως τις γελοιογραφίες και ορισμένα κινούμενα σχέδια ως «κινούμενα σχέδια» στην προκειμένη περίπτωση καθώς όπως είναι αυτονόητο και προφανές είναι αδύνατο να δημοσιεύονται «κινούμενα σχέδια» σε εφημερίδες.

χρόνο αργότερα, ο Λιχτενστάιν πρόσθεσε στο ρεπερτόριό των εικόνων του ρομαντικά και πολεμικά κόμικς».[214]

Η διαδικασία που χρησιμοποιούσε ο Λιχτενστάιν ήταν μια πρωτότυπη μεθοδολογικά εργασία δικής του επινόησης που τον οδηγούσε από ένα μικρό, συνήθως ασπρόμαυρο καρέ, συχνά συνοδεία κάποιου μπαλονιού λόγου, σε έναν μνημειακών διαστάσεων καμβά, σχεδόν πάντα με χρώματα. Και μόνο η επιλογή του «πρωτοτύπου» από τον Λιχτενστάιν αποτελεί μια καλλιτεχνική πράξη που αν όμως έμενε σε αυτό το στάδιο θα προσομοίαζε στη μέθοδο της χρήσης των ready-mades ή θα μπορούσε να αποτελεί μια πρώιμη εκδοχή της appropriation art που μελλοντικά θα εφάρμοζαν και άλλοι καλλιτέχνες. Ο Λιχτενστάιν, όμως, δεν εξέθετε μικρά και ασπρόμαυρα, χάρτινα καρέ από κόμικς. Ως προς τη διαφοροποίησή του από τα κολάζ του παρελθόντος οι Foster et al επισημαίνουν:

«Οι κριτικοί κατηγόρησαν το έργο για κοινοτοπία, μομφή η οποία σχετιζόταν καταρχάς με το περιεχόμενο: η ποπ αρτ απειλούσε να ανοίξει τις πύλες του εμπορικού σχεδιασμού και να κατακλύσει τις καλές τέχνες. Φυσικά οι μοντέρνοι καλλιτέχνες είχαν ιδιοποιηθεί εδώ και καιρό τις άξεστες μορφές της; μαζικής κουλτούρας (λαϊκά έντυπα, αφίσες, εφημερίδες και ούτω καθεξής), όμως το έκαναν κυρίως για να ενισχύσουν υψηλές μορφές με παιχνιδιάρικα χαμηλά περιεχόμενα˙ με την ποπ αρτ, αντίθετα, το χαμηλό φαινόταν να έχει ανατρέψει το υψηλό».[215]

Ο Λιχτενστάιν φωτογράφιζε τα καρέ, τα μεγέθυνε, τα προσάρμοζε σε καμβά και τέλος επενέβαινε με χρώματα, αλλοίωνε συχνά το λεκτικό τους μέρος και προσέθετε στοιχεία που παρέπεμπαν σε τυπογραφικές και μαζικές μεθόδους αναπαραγωγής, όπως το ράστερ και οι Ben-Day dots. Τα έργα αυτά ήταν κατά κανόνα πολύ μεγάλων διαστάσεων, τελαρωμένα και εκτίθεντο σε αίθουσες τέχνης που δεν είχαν, δηλωμένα τουλάχιστον, καμιά σχέση με τον κόσμο των κόμικς. Το αποτέλεσμα ήταν να αποτελούν αντικείμενο της κριτικής ως αυτόνομα έργα, αποκομμένα πλήρως από το έργο πάνω στο οποίο βασίστηκε το εικονογραφικό τους,

[214] Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois και Benjamin H. D. Buchloh, *Η Τέχνη από το 1900* (μτφρ. Ιουλία Τσολακίδου), (Αθήνα: Επίκεντρο, 2007), σελ. 445.
[215] Ό. π.

τουλάχιστον, μέρος αλλά ακόμα και το κειμενικό τους μέρος το οποίο πολλές φορές μεταφερόταν αυτούσιο και στο έργο του Λιχτενστάιν και σίγουρα έπαιζε κάποιο ρόλο και στην τιτλοδότηση του έργου. Κατά τον Τζούλιο Αργκάν [Julio Argan]:

> «Ο Λιχτενστάιν ασχολήθηκε με ένα από τα βασικά κανάλια της μαζικής κουλτούρας, τις εικονογραφημένες διηγήσεις (cartoons, κόμικς): στην πραγματικότητα, πρόκειται για ένα από τα πιο ανησυχητικά συμπτώματα της τάσης της σημερινής κοινωνίας να παραμελεί το λόγο, το αρθρωτό λεξιλόγιο, τη γραφή και την ανάγνωση. Η ανάλυση της κοινοτοπίας αυτού του είδους επικοινωνίας που έγινε από το Λιχτενστάιν είναι μεθοδολογικά άψογη. Απομονώνει μία από τις εικόνες της σειράς, τη μεγεθύνει, μελετά προσεκτικά ακόμη και τις τυπογραφικές διεργασίες μέσω των οποίων κατέστη μεταδόσιμη σε εκατομμύρια αντίτυπα: ξαναφτιάχνοντάς την με το χέρι, κάτω απ' το μικροσκόπιο, αποδεικνύει πως αυτή η διεργασία βιομηχανικής παραγωγής εικόνων είναι απολύτως ορθή, πρότυπο τεχνολογικής τελειότητας. Μπαίνει με άλλα λόγια στη θέση του διευθύνοντος τεχνικού, που γνωρίζει ποια προβλήματα και ποιες δυσκολίες αντιμετωπίστηκαν για να επιτευχθεί το standard που επιτρέπει σε εκατομμύρια ανθρώπους να διαβάζουν ταυτόχρονα το ίδιο αφήγημα, να το ερμηνεύουν με τον ίδιο τρόπο, να τους διαπερνά η ίδια στιγμιαία ανατριχίλα και, ένα λεπτό μετά, να το ξεχνούν. Στους καταναλωτές των "κόμικς" αποφεύγεται ακόμη και ο παραμικρός διανοητικός κόπος˙ τα πάντα είναι προμελετημένα, προετοιμασμένα και χωνεμένα από πριν. Η ζωγραφική (παρά το ότι δεν μπορεί πια να ονομάζεται έτσι) του Λιχτενστάιν είναι ένα δείγμα ευφυΐας αλλά ουσιαστικά αποδεικνύει μονάχα ότι ο καλλιτέχνης κατάλαβε το τέχνασμα και μπορεί να συμπεριληφθεί στο "τραστ των εγκεφάλων"».[216]

Υπ' αυτό το πρίσμα, το έργο του Λιχτενστάιν μπορεί να θεωρηθεί καινοτόμο και να αντιμετωπιστεί ως μια ρηξικέλευθη ιδέα που εμμέσως σχολιάζει τις μεθόδους της μαζικής κουλτούρας προκαλώντας σκέψεις και συζητήσεις οντολογικού και

[216] Τζούλιο Κάρλο Αργκάν, *Η Μοντέρνα Τέχνη* (μτφρ. Λίνα Παπαδημήτρη), (Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης – Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, 2006), σελ. 633-634.

φιλοσοφικού περιεχομένου για τα όρια ανάμεσα στην αποκαλούμενη «υψηλή» και στην εσφαλμένα συλλήβδην θεωρούμενη ως «χαμηλή» τέχνη. Επιπροσθέτως, η «αυτονόμηση» της μιας και μοναδικής εικόνας από ένα σύνολο εικόνων και κειμένων που αποτελούσαν μια ολοκληρωμένη αφήγηση προκαλεί την «ανοικειοποίηση» του θεατή που υποθέτει, όχι πάντα, ότι αυτό που αντικρίζει αποτελούσε, πιθανώς, μέρος ενός συνόλου το οποίο δε βρίσκεται πλέον σε κοινή θέα με αποτέλεσμα να του προκαλεί αφενός την περιέργεια για την αναζήτηση του όλου, αφετέρου την αίσθηση του αποσπασματικού, του θραύσματος, του μερικού που καλείται να μεταδώσει μηνύματα και να αποκτήσει αισθητικά χαρακτηριστικά από μόνο του και όχι σε αλληλόδραση με τα άλλα μέρη του έργου. Η μέθοδος του Λιχτενστάιν υπό μια τέτοια οπτική, αισθητικοποιεί την εικόνα, απομονώνοντάς την από κάθε συμφραζόμενο και, κατά τον David Carrier, επιτείνει το αίσθημα της αμφισημίας. Σύμφωνα με τον Carrier:

> «Επειδή ερμηνεύουμε ένα κόμικς μέσω της συνάθροισης διαδοχικών σκηνών, απαιτεί μια συγκεκριμένη, ενσυνείδητη προσπάθεια να παραμείνεις σε ένα μεμονωμένο πάνελ θεωρώντας το σαν να ήταν αυτόνομο. […] Απομονώστε τμήματα (από ένα κόμικ) και γίνονται άκρως αμφίσημα. Οι εικόνες τότε είναι πιο "αισθητικές", σαν κάποιον πίνακα του Ρόυ Λιχτενστάιν που βασίζεται σε ένα σκίτσο».[217]

Μια επιπλέον διάσταση του έργου του Λιχτενστάιν σχετίζεται με τη θεώρησή του ως διάδοχης κατάστασης στη δεκαετία του αφηρημένου εξπρεσιονισμού. Με χαρακτηριστικό παράδειγμα τον *Ποπάυ* (1961, εικόνα 39) του Λιχτενστάιν, έργο που δημιούργησε με πρώτη ύλη ένα καρέ των κόμικς του Bud Sagendorf (εικόνα 40), ο Alastair Sooke επισημαίνει:

> «Σύμφωνα με μια ευφυή ανάγνωση (του έργου), ο πίνακας δραματοποιεί την πάλη μεταξύ των γενεών κατά την οποία η θριαμβεύουσα Pop Art που αντιπροσωπεύεται από τον αναλόγως ονομασμένο Popeye συντρίβει τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό. "Επέλεξα τη σκηνή" δήλωσε ο Λιχτενστάιν, "επειδή μου θύμισε τη *Μάχη των Σχολών* του Ντομιέ" (ήταν

[217] David Carrier, σελ. 57 (μετάφραση δική μου).

μια διάσημη καρικατούρα αντίπαλων ομάδων της γαλλικής τέχνης του δέκατου ένατου αιώνα). Το κτηνώδες γρύλλισμα του χαρακτήρα του Bluto ήταν μια προσεγμένη παρωδία για τα νταηλίκια του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού…».[218]

Με μια τέτοια ανάγνωση του έργου, το corpus του Λιχτενστάιν μπορεί να θεωρηθεί ως η μεταμοντέρνα απάντηση σε κάθε έννοια πρωτοτυπίας, ιδιαιτερότητας, μοναδικότητας, καινοτομίας, μοντερνιστικής πρωτοπορίας κ.λπ. σε ό,τι έχει να κάνει με την επιλογή του θέματος. Η ιδιαιτερότητα και η καινοτομία περιορίζονται στην ιδέα της χρήσης των εικόνων από τα κόμικς. Από την άλλη, η αναγνώριση της ιδιαιτερότητας και της καινοφανούς ιδέας δεν «νομιμοποιεί» τον εμπνευστή της για μια επί μακρόν επαναληπτική διαδικασία καθώς το αποτέλεσμα της διαδικασίας αυτής παύει να είναι καινοτόμο και η ίδια η διαδικασία μετατρέπεται σε μανιεριστικό αυτοσκοπό. Η επιδεξιότητα στην προσαρμογή του πρωτοτύπου μπορεί να ακολουθεί μια προϊούσα ανιούσα πορεία με την πάροδο των ετών αλλά η επανάληψη μετατρέπει το καλλιτεχνικό προϊόν σε ανέμπνευστο και άνευρο, θεματικά τουλάχιστον, έργο. Εντούτοις, ο «κόσμος της τέχνης», σε γενικές γραμμές υποδεχόταν με θετικά και ευμενή σχόλια κάθε νέο έργο του Λιχτενστάιν επί σειρά δεκαετιών και μάλιστα, ορισμένες φορές, «φροντίζοντας» να κατακεραυνώσει τις προθέσεις των καλλιτεχνών των πρωτοτύπων και την ποιότητα των έργων τους αντιδιαστέλλοντάς τα με τις ευγενείς προθέσεις του Λιχτενστάιν.

Ο Bart Beaty αναφέρεται εκτενώς σε αυτή την συλλήβδην απορριπτική διάθεση εναντίον των κόμικς εκ μέρους μεγάλης μερίδας των κριτικών και των θεωρητικών του «καθώς πρέπει» κόσμου της τέχνης αναφέροντας ενδεικτικές υποτιμητικές φράσεις και απόψεις για τα κόμικς εν αντιθέσει με το έργο του Λιχτενστάιν το οποίο εξυμνείται για τον επιπλέον λόγο ότι ακριβώς επειδή βασίζεται στην ευτέλεια των κόμικς χωρίς να είναι κόμικς, είναι σημαντικό καθώς αυτοδιαφοροποιείται από αυτά.[219] Μια τέτοια αυτοαναφορική επιβεβαίωση θυμίζει βέβαια θρησκευτικού τύπου αυτοεκπληρούμενες προφητείες που επινοούν τον εχθρό βάσει a priori ιεραρχικών σχημάτων και με

[218] Alastair Sooke, *Roy Lichtenstein, How Modern Art was Saved by Donald Duck*, (Λονδίνο: Penguin, 2013), σελ. 25 (μετάφραση δική μου).
[219] Bart Beaty, σελ. 55.

βάση τις «δογματικού» τύπου προσκολλήσεις σε κάποιες υποτιθέμενες προαιώνιες αξίες και αρχές, κατατάσσουν σε αξιολογικές ιεραρχήσεις τα έργα τέχνης με τα κόμικς να καταλαμβάνουν τη βάση αυτής της κλίμακας ως τα υποδεέστερα, τα ευτελέστερα, τα φθηνά.

Τιτλοφορώντας μια από τις παραγράφους του κεφαλαίου του βιβλίου του *Comics Versus Art* με τη φράση της Elizabeth Baker «ξεθάβει εκλεκτικά και συντηρεί προσφάτως απορριφθέντα αναλώσιμα φαινόμενα»[220] που αναφέρεται στο έργο του Λιχτενστάιν, ο Bart Beaty κάνει εμφανή το σκοπό του να παίξει το ρόλο του προβοκάτορα με αρκετή ειρωνεία. Αυτό ακριβώς που ειρωνεύεται ο Beaty, διατυπώνει ο Αργκάν:

> «Το εγχείρημα του Λιχτενστάιν είναι ακριβές όπως μια εργαστηριακή ανάλυση. Το αντικείμενο της ανάλυσης είναι η δομή της εικόνας στις εικονογραφημένες διηγήσεις (comic strips, ιταλικά: fumetti): ένα από τα κατεξοχήν χρησιμοποιούμενα μαζικά μέσα ενημέρωσης. Οι εικόνες αυτές που κυκλοφορούν κατά εκατομμύρια αντίτυπα στον καθημερινό και περιοδικό τύπο, δεν αξιώνουν να είναι έργα τέχνης: μεταδίδουν περιληπτικά και οπτικά ένα αφηγηματικό περιεχόμενο. Η δομή τους πρέπει να ανταποκρίνεται σε δυο ανάγκες: να μπορούν να αναπαραχθούν με τις συνήθεις τυπογραφικές διεργασίες και να προκαλούν στους αναγνώστες (αν έτσι μπορούν να ονομαστούν) ένα κάποιο συγκινησιακό τραύμα».[221]

Φυσικά, οι ακραίες απόψεις του Αργκάν αναφορικά με τα κόμικς δε μπορούν να αποτελέσουν αφορμή για κάποια καλοπροαίρετη, κριτική. Αποδεικνύουν μια τάση για συλλήβδην απόρριψη που αρκείται στον καταγγελτικό λόγο την ώρα που αυτός εκπίπτει σε αυτοαναφορικό. Με τέτοιους αφορισμούς για τα κόμικς, τα οποία ειρήσθω εν παρόδω δεν είναι δυνατό να κρίνονται ως «τα κόμικς», γενικά και αόριστα, αλλά θα πρέπει να εξετάζονται και να προσδιορίζονται ως διακριτά καλλιτεχνικά αντικείμενα, δε μπορεί να στηριχθεί κάποια αξιόπιστη κριτική.

[220] Ό. π. (μετάφραση δική μου).
[221] Τζούλιο Κάρλο Αργκάν, σελ. 703.

Τα τελευταία χρόνια, όμως, έχουν διατυπωθεί αρκετές διαφορετικές απόψεις από ιστορικούς και μελετητές των κόμικς και από καλλιτέχνες-δημιουργούς κόμικς που δίνουν μια άλλη διάσταση στο έργο του Λιχτενστάιν. Μια βασική «κατηγορία» που έχει δεχθεί ο Λιχτενστάιν, η οποία συνακολούθως οδήγησε σε σφοδρή κριτική αφορά την εμμονή του να μην αναφέρει ποτέ τις πηγές του. Αυτό που έλειπε πάντα από τα έργα του Λιχτενστάιν ήταν το δεοντολογικού και ηθικού τύπου (μη) δηλωθέν «after», η καθιερωμένη αναφορά στον εικαστικό κόσμο του ονόματος ενός καλλιτέχνη όταν το έργο του γίνεται η πρώτη ύλη για ένα νέο έργο το οποίο διατηρεί όμως αναλλοίωτα κάποια στοιχεία αναγνωρισιμότητας που παραπέμπουν ευθέως στο «πρωτότυπο». Αυτή η τακτική του Λιχτενστάιν μπορεί να αποδοθεί εν πολλοίς, με μικρές πιθανότητες εσφαλμένης εκτίμησης, στο γεγονός ότι τα έργα που χρησιμοποιούσε ήταν κατά κανόνα φιλοτεχνημένα από άσημους δημιουργούς των οποίων το όνομα έπειτα από μια δήλωση «after» δε θα προσέθετε πόντους δημοσιότητας στο νέο έργο. Διότι είναι εντελώς διαφορετικό να δημιουργείς ένα έργο βασισμένο στον Βελάσκεθ και να δηλώνεις "after Velasquez" από ό,τι να δηλώνεις "after Novick". Στην περίπτωση που το όνομα του καλλιτέχνη, έργο του οποίου μεταγράφεται, είναι διάσημο, προφανώς και δανείζει μέρος από το κύρος του στο νέο έργο. Τα ονόματα από τα οποία «δανείστηκε» ο Λιχτενστάιν δεν είχαν να προσφέρουν και πολλά, ιδιαίτερα τη δεκαετία του 1960 και του 1970. Γι' αυτό και στην κριτική που έχει ασκηθεί στον Λιχτενστάιν, έχουν αναφερθεί συχνά οι όροι της λογοκλοπής και της πλαστογραφίας.

Οι Steve Duin και Mike Richardson αναφέρουν ένα περιστατικό με βάση αφηγήσεις του Irv Novick, δημιουργού του τεύχους του περιοδικού *All American Men of War* (1962, εικόνα 41)[222] από το οποίο ο Λιχτενστάιν απέσπασε την εικόνα του δικού του *Whaam!* (1963, εικόνα 42). Σύμφωνα με τους Duin και Richardson, με βάση αφηγήσεις του Novick από την στρατιωτική του θητεία, ο δημιουργός κόμικς και βαθμοφόρος κατά τη διάρκεια της στρατιωτικής του θητείας του τη δεκαετία του 1940, γνώρισε τον νεότερό του Ρόυ Λιχτενστάιν στο στρατό και τον βοήθησε να προσαρμοστεί στις δύσκολες συνθήκες ενώ αυτός, δυο δεκαετίες αργότερα, τον «ξεπλήρωσε» χρησιμοποιώντας άνευ αδείας τις εικόνες του. Εμμέσως, ο Novick αφήνει υπαινιγμούς για την αδυναμία του Λιχτενστάιν να δημιουργήσει κάτι σημαντικό και λιγότερο ακαδημαϊκό, καταφεύγοντας έτσι σε αντιγραφές έργων όπως

[222] Steve Duin και Mike Richardson, σελ. 332.

τα δικά του. Το καρέ του Novick, αρχικά οργανικά ενταγμένο σε μια πολυσέλιδη ιστορία γύρω από τα ηρωικά ανδραγαθήματα των Αμερικανών πιλότων κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου απομονώθηκε από τον Λιχτεναστάιν και «μεταμορφώθηκε» σε πίνακα μεγάλων διαστάσεων απολύτως ξεκομμένο από τα συμφραζόμενά του.

Ο Mort Walker σε ένα κόμικς του με τίτλο *Grand Theft Lichtenstein Caper of 1964*[223] (εικόνα 43) αφηγείται το περιστατικό κατά το οποίο η ένωση των Αμερικανών σκιτσογράφων κάλεσε τον Λιχτενστάιν να δώσει εξηγήσεις για το έργο του και αυτός αποδεχόμενος την πρόσκληση, ουσιαστικά παραδέχθηκε ενώπιον του κοινού ότι ήταν τυχαία η εμπλοκή του με τα κόμικς καθώς βρισκόταν σε δημιουργικό αδιέξοδο και αντιμετώπιζε μεγάλες οικονομικές δυσκολίες. Κατά τον Walker, ο Λιχτενστάιν βρήκε στα κόμικς μια προσοδοφόρα λύση την οποία συνέχισε για δεκαετίες. Εμμέσως ο Walker αποδίδει στον Λιχτενστάιν άγνοια του αντικειμένου του και αφέλεια στην προσέγγιση των κόμικς αν και τελικά φαίνεται να τον «συγχωρεί».

Ο Dave Gibbons με το δικό του *Whaat?* (2013, εικόνα 44) ως παράφρασης του *Whaam!* και αποδίδοντας φυσικά την πατρότητα του έργου και συνεπακόλουθα τα credits στον Novick, καταλογίζει στον Λιχτενστάιν την αποκοπή της εικόνας από τα συμφραζόμενα της και συνεκδοχικά από την αφηγηματικότητα των κόμικς και τη μετατροπή της σε μια επίπεδη, άνευρη και άχρωμη μεγεθυμένη επιφάνεια χωρίς νόημα.[224] Ως προς αυτό, ο David Barsalou με την πολυετή έρευνά του, προσπαθεί να ανακαλύψει όλες τις πηγές του Λιχτενστάιν στα κόμικς του παρελθόντος, εμμέσως κατηγορώντας τον για λογοκλοπή και πλαστογραφία και καταδεικνύοντας ότι, σχεδόν για το σύνολο του έργου του, η δεξαμενή πρώτων υλών ήταν τα κόμικς χωρίς να υπάρξει καμιά κριτική προσέγγιση ή απόπειρα, έστω, επιλογής με βάση οποιοδήποτε χαρακτηριστικό πέραν της εικόνας αυτής καθαυτής.[225]

Αντιμετωπίζοντας συνολικά το έργο του Λιχτενστάιν που σχετίζεται άμεσα με εικόνες και λέξεις των κόμικς είναι επιβεβλημένη η επισήμανση μιας ουσιώδους

[223] Όπως αναπαράγεται στο www.flickr.com/photos/deconstructing-roy-lichtenstein/1500561196 (τελευταία πρόσβαση στις 7-5-2018).
[224] Βλ το ντοκυμαντέρ του BBC στο alchetron.com/Whaam!.
[225] Όλα τα έργα των κόμικς που έχει ιδιοποιηθεί (ή αντιγράψει;) ο Λιχτενστάιν παρουσιάζονται δίπλα-δίπλα με τις εκδοχές του στην ιστοσελίδα davidbarsalou.homestead.com/LICHTENSTEINPROJECT.html με τίτλο Deconstructing Roy Lichtenstein (τελευταία πρόσβαση στις 7-5-2018).

διαφοράς συγκριτικά με τη χρήση εικόνων των εικαστικών τεχνών από τα κόμικς και των κόμικς από τις εικαστικές τέχνες: στη δεύτερη περίπτωση, οι δημιουργοί των κόμικς κατά συντριπτική πλειονότητα επιλέγουν μια εικόνα που είναι ευρέως γνωστή και την ρετουσάρουν καταλλήλως εντάσσοντάς την σε νέα συμφραζόμενα. Με τον τρόπο αυτό μεταφέρουν μια εικόνα που δεν χρειάζεται εχέγγυα ποιότητας ούτε αιτιολογίες χρήσης. Αρκεί που είναι γνωστή.

Αντιθέτως, ο Λιχτενστάιν επιλέγει με βάση τα δικά του αισθητικά κριτήρια κάποιες εικόνες από άγνωστους καλλιτέχνες στο ευρύ κοινό και τις μεταφέρει με ανάλογου τύπου μετατροπές και τροποποιήσεις σε έναν άλλο καλλιτεχνικό, παράλληλο αλλά όχι κατ' ανάγκην συμβατό με αυτόν των κόμικς, κόσμο: τον κόσμο της «υψηλής τέχνης». Από την πράξη του αυτή δεν προσβλέπει στο να ιδιοποιηθεί ή να προσποριστεί όφελος από την υπεραξία του ονόματος του καλλιτέχνη από τον οποίο «δανείζεται». Οι εικόνες του Λιχτενστάιν γίνονται παλίμψηστα ενός έργου που εάν δεν υπήρχε ο Λιχτενστάιν, θα το κατάπινε η λήθη όπως τόσα και τόσα εκατομμύρια σελίδες των κόμικς. Η εσκεμμένη παράλειψη ή, καλύτερα, αποσιώπηση του ονόματος του καλλιτέχνη και του έργου που δίνουν την πρώτη ύλη στον Λιχτενστάιν για να προχωρήσει στη δημιουργία των δικών του έργων εγείρει φυσικά μια ζητήματα που σχετίζονται με την έννοια της αυθεντικότητας και της πρωτοτυπίας αλλά και μια σειρά από ηθικά και νομικά ζητήματα που αξίζει να ερευνηθούν. Στο έργο του Λιχτενστάιν, ενθυμούμενοι την «τέχνη ως ιδέα ως ιδέα» του Κοσούτ συναντούμε μια αναστοχαστικού τύπου εικαστική διατύπωση της μορφής «η τέχνη ως αναπαραγωγή ως αναπαραγωγή ως αναπαραγωγή…» με τη φράση να έχει δυνητικά άπειρο αριθμό επαναλήψεων. Είναι χαρακτηριστικό ότι ένα από τα πρώτα έργα του Λιχτενστάιν που βασίστηκε ακριβώς στην έννοια της αναπαραγωγής μιας ήδη μαζικά αναπαραγόμενης εικόνας, πέραν των κόμικς, ήταν ο *Τζορτζ Ουάσινγκτον* (1962, εικόνα 45), έργο για το οποίο η «πρώτη ύλη», δηλαδή η εικόνα από την οποία ο Λιχτενστάιν ορμώμενος δημιούργησε το δικό του πίνακα ήταν μια λινοτυπικά αναπαραχθείσα ξυλογραφία ενός από τα πιο διάσημα πορτρέτα του Γκίλμπερτ Στούαρτ [Gilbert Stuart] του 1796 (εικόνα 46) όπως δημοσιεύτηκε σε μια ουγγαρέζικη εφημερίδα το 1962[226]. Το έργο αυτό ενσωματώνει όλη την προβληματική γύρω από το έργο του Λιχτενστάιν: ένα έργο τέχνης του παρελθόντος τροποποιείται για να αναπαραχθεί μαζικά σε εφημερίδα και γίνεται η πρώτη ύλη για

[226] Tilman Osterwold, *Pop Art*, (Κολωνία: Taschen, 2007), σελ. 7.

να ξανααναπαραχθεί μοναδιαία σε καμβά αλλάζοντας μέγεθος και με προσθήκες χρώματος και Ben-Day dots.

Παρόμοια ήταν και η μέθοδος του Λιχτενστάιν αναφορικά με τα κόμικς, σε βαθμό που η πολύπλοκη αυτή, επιτελεστικά, διαδικασία μπορεί να «αθωώνει» τον καλλιτέχνη από τις κατηγορίες για αντιγραφή, κλεψιτυπία, παραβίαση πνευματικών δικαιωμάτων κ.λπ. Παραμένει όμως μια διαφορά που στην περίπτωση των κόμικς πρέπει να τονίζεται: το πορτρέτο του Τζορτζ Ουάσιγκτον είναι για τους Αμερικανούς πολίτες μια καθολικά αναγνωρίσιμη εικόνα και ο Στούαρτ ένας ιστορικός, εμβληματικός, εθνικός ζωγράφος που δε βρίσκεται πλέον εν ζωή όταν ο Λιχτενστάιν δημιουργεί τη δική του εκδοχή. Σε αντίθεση, οι δημιουργοί κόμικς των οποίων τα έργα «ιδιοποιείται» είναι κατά κανόνα εν ζωή, άσημοι καλλιτέχνες και τα καρέ τους που τροποποιούνται δεν είναι αυτόνομα έργα αλλά μέρη ενός όλου, μιας ολόκληρης αφηγηματικής ενιαίας μονάδας (μιας ιστορίας κόμικς) που διασπάται και τα συστατικά της αποκόπτονται βίαια από τα συμπληρωματικά τους ώστε να αποτελέσουν ένα νέο έργο. Για παράδειγμα, ένας θεατής ενός τυπικού, πρώιμου έργου του Λιχτενστάιν που βασίστηκε σε κάποιο καρέ ενός φθηνού και κακοτυπωμένου περιοδικού κόμικς της δεκαετίας του 1950, εάν δε μάθαινε (και συνήθως δε μάθαινε) ότι η εικόνα που αντικρίζει έχει τη συγκεκριμένη «προέλευση» δε θα σχημάτιζε την εντύπωση ότι ο Λιχτενστάιν επινόησε αυτή τη σκηνή, αυτή τη διάταξη προσώπων και αντικειμένων, αυτή την ονοματοποιία, αυτά τα χρώματα; Η απάντηση, τουλάχιστον του γράφοντος, είναι καταφατική: η έλλειψη γνώσης της εικόνας προέλευσης ενός, οποιουδήποτε, έργου που ιδιοποιείται ο καλλιτέχνης-δημιουργός ενός άλλου έργου, στερεί από τον θεατή ένα μεγάλο μέρος της πραγματικότητας και της αλήθειας, αφαιρεί από τον πρώτο δημιουργό τις, όποιες, αξιώσεις αυθεντικότητας και πρωτοτυπίας και, συνάμα, πιστώνει στον δημιουργό του νέου έργου μια υπεραξία που δεν του ανήκει αλλά την καρπώνεται και με το παραπάνω.

Ανάλογες σκέψεις πρέπει να είχαν και οι εμπνευστές της έκθεσης *Image Duplicator* (2013) που διοργανώθηκε στη Μεγάλη Βρετανία[227], με τίτλο εμπνευσμένο από τον ομώνυμο πίνακα του Λιχτενστάιν που φιλοξένησε καλλιτέχνες από το χώρο

[227] Αναλυτικό ιστορικό της έκθεσης και παρουσίαση των έργων που συμμετείχαν περιλαμβάνεται στο Andrea Chin, "Image Duplicator at Orbital Comics Gallery, London", www.designboom.com/art/image-duplicator-at-orbital-comics-gallery-london/, 16 Μαίου 2013. (τελευταία πρόσβαση στις 7-5-2018).

των κόμικς που προσέφεραν έργα τους αξιοποιώντας ως «πρώτες ύλες» τα ίδια έργα που χρησιμοποίησε ο Λιχτενστάιν αλλά αποδίδοντας τα credits στους δημιουργούς των «πρωτοτύπων», φυσικά με την υποσημείωση «after», με σαφή υπαινιγμό κατά του Λιχτενστάιν που ποτέ δεν χρησιμοποίησε αυτή τη μέθοδο (παράδειγμα αποτελεί το έργο του Carl Flint που βασίστηκε σε έργο του William Overgard το οποίο είχε δώσει την «έμπνευση» στον Ρόυ Λιχτενστάιν για το *I can see the whole room and there is nobody in it*) (εικόνες 47, 48, 49 αντιστοίχως). Στην ανακοίνωση της έκθεσης, οι διοργανωτές ανέφεραν:

> «Αυτό το διάστημα πραγματοποιείται μια έκθεσή του ποπ καλλιτέχνη Ρόυ Λιχτενστάιν στην Tate Modern. Ενώ το κοινό είναι σαφώς εξοικειωμένο με το έργο του, αυτό που πιθανώς δε γνωρίζει είναι ότι πολλές από τις εικόνες του ήταν άμεσα «ιδιοποιημένες» από καλλιτέχνες των κόμικς όπως οι Irv Novick, Russ Heath, Jack Kirby, John Romita και Joe Kubert που δεν αποκόμισαν οφέλη ούτε credits. Είναι αυτό μια πράξη ευφυούς επανένταξης (recontextualisation); Ανύψωση της εμπορικής "χαμηλής" τέχνης σε "υψηλή" τέχνη; Σνομπισμός του κόσμου της τέχνης; Καλλιτεχνική αδεία πράξη; Κοντόφθαλμη τακτική των γκαλερί; Πολιτιστική προσάρτηση; Ή κάτι εντελώς διαφορετικό; Αυτή η έκθεση φέρνει μαζί πραγματικούς καλλιτέχνες των κόμικς και άλλους "εμπορικούς καλλιτέχνες" (εικονογράφους, σχεδιαστές, γελοιογράφους) για να τους απευθύνει αυτά τα είδη ερωτημάτων και να μοιραστεί την οπτική τους μέσω των έργων τους. Από κάθε καλλιτέχνη ζητήθηκε να "επαν-ιδιοποιηθεί" μια από τις εικόνες των κόμικς που χρησιμοποίησε ο Λιχτενστάιν: να επιστρέψει στο πρωτογενές υλικό, να το μετατρέψει σε κάτι ενδιαφέρον και πρωτότυπο και κατά τη διαδικασία να κάνει το σχόλιο του πάνω στην πράξη της ιδιοποίησης».[228]

Στη συγκεκριμένη πρακτική θα μπορούσε να αποδοθεί ένα ακόμα οντολογικό επίπεδο σε μια, κατά τα άλλα, αμφιβόλου επιστημονικότητας μεθοδολογική κατάταξη του έργου συγκριτικά με το έργο-πηγή. Με δεδομένη την ειρωνική και σαρκαστική

[228] Όπως δημοσιεύεται στο www.comicsbeat.com/whaam-rian-hughes-roy-lichtenstein-and-image-duplicator/ (τελευταία πρόσβαση στις 7-5-2018) (μετάφραση δική μου).

διάθεση των δημιουργών κόμικς που συμμετείχαν στη συγκεκριμένη έκθεση και σαφή τον διακηρυγμένο στόχο των διοργανωτών να διακωμωδήσουν ή ακόμα και να λοιδορήσουν τον Λιχτενστάιν, η επιλογή από κάθε καλλιτέχνη ενός συγκεκριμένου έργου του Λιχτενστάιν, οφείλει την ύπαρξή της στην ύπαρξη του έργου που με τη σειρά του οφείλει την ύπαρξή του σε ένα άλλο έργο. Εδώ, λοιπόν, έχουμε μια αλυσίδα τριών κρίκων: το πρωτότυπο έργο, καρέ από κόμικς, το έργο του Λιχτενστάιν επηρεασμένο από το πρωτότυπο και τέλος το έργο που είναι επηρεασμένο από το έργο του Λιχτενστάιν. Δεν είναι παρακινδυνευμένη η διαπίστωση ότι οι συμμετέχοντες στη συγκεκριμένη έκθεση, παρά τους ξεκάθαρους σκοπούς τους, δεν υποπίπτουν σε ένα ανάλογο ατόπημα με αυτό γα το οποίο κατηγορούν αυτόν που ειρωνεύονται. Θα ήταν αδιανόητο να ισχυριστεί κάποιος, άλλωστε, ότι αν δεν είχε μεσολαβήσει το έργο του Λιχτενστάιν, θα μπορούσε ένας σύγχρονος δημιουργός κόμικς να επιλέξει το έργο-πηγή που επέλεξε ο Λιχτενστάιν για να φτιάξει με αυτό ως πρώτη ύλη ένα νέο έργο.

Καταληκτικά, ο Ρόυ Λιχτενστάιν, ένας από τους πιο διάσημους εικαστικούς της σύγχρονης εποχής και ιδιαίτερα της Pop Art, οφείλει σε μεγάλο βαθμό την επιτυχία του στις εικόνες των λεγόμενων «μαζικών και λαϊκών αναγνωσμάτων» τις οποίες δανείστηκε και τροποποίησε κυρίως προσθέτοντας χρώμα, ράστερ και Ben-Day dots, μεγεθύνοντας τις διαστάσεις τους και αλλοιώνοντας – όχι πάντα – το κειμενικό τους μέρος. Αξιοσημείωτη είναι η πρωτοτυπία της ιδέας και η ιδιαιτερότητα της μεθόδου εργασίας του, τουλάχιστον κατά τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1960 και σε παραλληλία με τα έργα άλλων καλλιτεχνών, ωστόσο η σχεδόν εμμονική χρήση εικόνων των κόμικς χωρίς καμιά αναφορά στις πηγές εγείρει σοβαρά ερωτήματα περί πρωτοτυπίας και αυθεντικότητας. Η τέχνη του Λιχτενστάιν δεν μπορεί να ταξινομηθεί στο διακριτό ρεύμα της Appropriation Art καθώς δεν βασίζεται σε ready-mades (π.χ. Μαρσέλ Ντισάν) δεν ιδιοποιείται και οικειοποιείται γνωστά έργα του παρελθόντος ούτε αναφέρει τα πρωτότυπα έργα (π.χ Σερί Λεβίν [Sherrie Levine]). Απλώς αξιοποιεί και μεταπλάθει μικρά καρέ των κόμικς αποκόπτοντάς τα από το συνολικό context τους μετατρέποντάς τα σε νέα έργα που παραδόξως υμνήθηκαν για την ιδιαιτερότητά τους και ανέβηκαν στην κορυφή των καλλιτεχνικών χρηματιστηρίων του μεταμοντέρνου «κόσμου της τέχνης». Στο σύνολο των περιπτώσεων, όμως, δεν υπάρχει η παραμικρή πιθανότητα, να υπαινίσσεται ο Λιχτενστάιν να αποδώσει τον παραμικρό φόρο τιμής, να τιμήσει τον καλλιτέχνη του πρωτοτύπου, να ασκήσει homage ή να παραπέμψει εμμέσως το θεατή

των έργων του σε ένα πρότερο έργο μιας άλλης μορφής τέχνης και να τον παρακινήσει σε μια «διακειμενική» και «διαεικονική» μελέτη και αναζήτηση της εικόνας, του κειμένου που προηγείται κ.λπ.

Με την πλήρη απουσία κάθε αναφοράς στην επιρροή του από άλλα έργα, μάλλον προς την αντίθετη άποψη από την προαναφερθείσα φαίνεται να τείνει η στάση του: η παντελής αγνόηση κάθε αναφοράς στην πηγή, πιθανώς υποδηλώνει και την, από μέρους του, πλήρη υποτίμηση της αξίας των πηγών, δηλαδή των κόμικς, τα οποία θεωρούνται ανάξια λόγου και αναφορών, μηδαμινής αξίας ή τουλάχιστον μικρής αξίας ως προς τη συνολική τους μορφή αλλά άξια μόνο για να προμηθεύουν με μεμονωμένες εικόνες καλλιτέχνες του εικαστικού πεδίου οι οποίοι αποκτούν de facto το δικαίωμα της ιδιοποίησής αυτών των εικόνων μιας και η τέχνη τους είναι εξ' ορισμού «υψηλή». Με άλλα λόγια, οι πράξεις της ιδιοποίησης και της επανάχρησης νομιμοποιούνται από το περιβάλλον εντός του οποίου διαπράττονται. Αν για παράδειγμα, ένας καλλιτέχνης των κόμικς χρησιμοποιούσε αυτούσια μια εικόνα άλλου καλλιτέχνη, αυτό θα προκαλούσε κατευθείαν μια σειρά από ηθικού τύπου ενστάσεις που ενδεχομένως να κατέληγαν στις δικαστικές αίθουσες. Στην περίπτωση του Λιχτενστάιν και άλλων καλλιτεχνών της Pop Art και άλλων ρευμάτων, η υιοθέτηση των τακτικών τους από τον «κόσμο της τέχνης» και η είσοδος των έργων τους σε γκαλερί και μουσεία, αναγορεύει τις πράξεις τους σε «πρωτότυπες καλλιτεχνικές προτάσεις», τους νομιμοποιεί να ιδιοποιούνται εικόνες αποκομμένες από κάθε συνδήλωση του περιβάλλοντός τους και ενδύει το έργο τους με μια απαλλαγμένη ευθυνών αφ' υψηλού προσέγγιση των μαζικών αναγνωσμάτων που θεωρεί εκ προοιμίου τα μαζικά αναπαραγόμενα κόμικς ως ευτελή, επομένως και την κατακρεούργησή τους για εικαστικούς σκοπούς ως απενοχοποιημένη, αν μη και επιβεβλημένη.

Χαρακτήρες των κόμικς έχει εντάξει σε πολλά από τα έργα του και ο Eduardo Paolozzi, πολύ πριν από τον Λιχτενστάιν και τον Γουόρχολ, χρησιμοποιώντας την τεχνική του κολάζ. Συγκεκριμένα, ο Paolozzi συγκέντρωνε εικόνες από φθηνά, λαϊκά περιοδικά μαζικής κυκλοφορίας και στη συνέχεια επέλεγε κάποιες από αυτές που συνδυασμένες και τοποθετημένες πάνω σε χαρτί δημιουργούσαν έργα αποτελούμενα από φαινομενικά αταίριαστες φωτογραφίες, διαφημίσεις, εξώφυλλα, φιγούρες των κόμικς, βιομηχανικά προϊόντα κ.λπ. Η ιδιαιτερότητα σε έργα όπως τα *Meet the People* (1948, εικόνα 50) και *Real Gold* (1949, εικόνα 51) του Paolozzi είναι η χρήση των χαρακτήρων των κόμικς χωρίς καμιά απολύτως παραλλαγή ή επέμβαση. Ο Μίκυ

Μάους, η Μίνι Μάους κ.ά. απλώς τοποθετούνται όπως ακριβώς αποσπάστηκαν από το περιοδικό-πηγή. Δηλαδή κόβονται από το περιοδικό στο οποίο δημοσιεύονται και μεταφέρονται σε ένα άλλο υλικό και μέσο υποδοχής, δίπλα σε (αλλά και πάνω ή κάτω από) ηδυπαθείς γυναικείες σιλουέτες, κονσέρβες, πρόσωπα της σόου μπίζνες. Έτσι, το πρόσωπο που αποσπάται από το context του (για παράδειγμα ο Μίκυ Μάους από μια περιπέτεια με άλλα πρόσωπα των κόμικς, με άλλα funny animals, σε φανταστικές τοποθεσίες, με χιουμοριστικό περιεχόμενο και ψυχαγωγικό σκοπό) μεταφέρει την αίγλη που το περιβάλλει αλλά και την συμπαραδήλωση του καταναλωτικού προϊόντος και αποκτά μια νέα θέση δίπλα σε άλλα καταναλωτικά προϊόντα. Εδώ θα μπορούσε να γίνει βέβαια και η παρακινδυνευμένη εικασία του κριτικού σχολιασμού εκ μέρους του Paolozzi αναφορικά με την χρήση των κόμικς δίπλα σε άλλα καταναλωτικά προϊόντα ότι τα κόμικς (σύμφωνα με την ευρέως διαδεδομένη άποψη περασμένων δεκαετιών) ως μαζικά και λαϊκά αναγνώσματα έχουν μόνο ευτελή αξία και χαρακτηρίζουν την εποχή τους τοποθετημένα ως προϊόντα της υποκουλτούρας μαζί με άλλα άχρηστα αντικείμενα που μη έχοντας χρηστική αξία νοηματοδοτούνται και αποκτούν υπόσταση μέσω της αξίας τους και μέσω της απόκτησής τους απλώς για να αποκτηθούν.

Εικόνες από τον κόσμο των κόμικς αλλά με μια αυστηρή επιλογή των πιο αναγνωρίσιμων χαρακτήρων ώστε να σηματοδοτούν την πηγή προέλευσης και να παραπέμπουν σε δημοφιλή αναγνώσματα χρησιμοποιεί και ο Peter Blake με τρόπο που θυμίζει τα κολλάζ του Paolozzi. Ο Blake δημιουργεί συνθέσεις με συρραφές εικόνων που δεν προέρχονται αποκλειστικά από τα κόμικς. Ωστόσο χρησιμοποιεί ατόφιες τις εικόνες των κόμικς χωρίς να προχωρεί σε επεξεργασία πέραν της αναπαραγωγής, της αλλαγής μεγέθους και της ένθεσης σε πιο πολύπλοκες συνθέσεις που αποτελούνται από περισσότερες από μία εικόνες. Σε ορισμένα από τα έργα του, π.χ. στο *Piccadilly Circus - The Convention of Comic Book Characters* (2012, εικόνα 52) παρουσιάζει μια εικόνα από κάποιο τόπο ή χώρο στον οποίο εμβάλλει φιγούρες υπερηρώων (Superman, Wonder Woman κ.ά.) ή σε άλλα πολυπρόσωπα έργα τοποθετεί ανάμεσα σε διάφορες εικόνες και χαρακτήρες των κόμικς όπως τον Μίκυ και τη Μίνι Μάους. Σε κάθε περίπτωση, δεν τροποποιεί τις εικόνες που αναπαράγει, ούτε χρωματικά ούτε επεμβαίνοντας στη στάση, στην έκφραση κ.λπ. Απλώς τις τοποθετεί σε ένα νέο πλαίσιο και τις συνδυάζει με άλλες παρόμοιες ή εντελώς ετερόκλιτες. Η διαφοροποίηση από τον Λιχτενστάιν ως προς αυτό είναι χαρακτηριστική καθώς ο Λιχτενστάιν μεγέθυνε ένα καρέ και το τροποποιούσε με

μηχανικούς τρόπους ενώ ο Μπλέικ δεν επεμβαίνει πάνω στο καρέ, απλώς επιλέγει τα γειτνιάζοντα με αυτό και προχωρεί σε μια συνθετική διαδικασία συνδυασμού και συμπαράθεσης μη τροποποιημένων εικόνων. Η από μέρους του επιλογή συγκεκριμένων εικόνων που έχουν καταγραφεί στην κοινή συνείδηση ως Pop icons και ξεχωρίζουν για τη δημοφιλία και την αναγνωρισιμότητά τους υπαινίσσεται πιθανώς μια κριτική ματιά απέναντι στην τέχνη των κόμικς ως τέχνη που είναι συνυφασμένη με την κατανάλωση και την εμπορικότητα καθώς συχνά στα έργα του Μπλέικ ο Μίκυ, ο Superman και άλλοι χαρακτήρες των κόμικς συνυπάρχουν με καταναλωτικά προϊόντα, τρόφιμα, απορρυπαντικά, εικόνες από τον κόσμο των εικαστικών τεχνών, αγάλματα κ.λπ. Στα κολλάζ του, μάλιστα, με τον χαρακτηριστικό τίτλο *Sources of Pop Art* (2006, εικόνα 53), αναμιγνύει τα πρόσωπα των κόμικς με άλλα λαϊκά είδωλα και ποπ σύμβολα όπως τον Έλβις Πρίσλευ, τη Μέριλιν Μονρόε κ.λπ. Σε ένα από τα έργα αυτής της σειράς προχωρά ένα βήμα πιο πέρα σε αυτή την οντολογική αναζήτηση της πρωτοτυπίας του έργου: από τη μια επιλέγοντας τον τίτλο Sources of Pop Art αναστοχάζεται πάνω στην έννοια της πηγής και την καταγράφει με τα κολλάζ του. Από την άλλη, ωστόσο, φαίνεται να κάνει μια ειρωνική αναφορά, ενδεχομένως και αυτοσαρκαστική, τοποθετώντας σε ένα από τα κολλάζ την αναπαραγωγή μέσω σμίκρυνσης ενός πίνακα του Λιχτενστάιν ο οποίος με τη σειρά του είναι βασισμένος πάνω σε ένα καρέ από κόμικς.

4.5 Αυτοαναφορικότητα ή ανανέωση;

Ο Ρόυ Λιχτενστάιν, ο Άντι Γουόρχολ και τόσοι ακόμα καλλιτέχνες της Ποπ Αρτ χρησιμοποίησαν άγνωστες, κατά κανόνα, στο ευρύ κοινό αλλά σε ορισμένες περιπτώσεις ακόμα και ευρύτερα γνωστές εικόνες από τον κόσμο μιας αποκαλούμενης μαζικής ή/και λαϊκής τέχνης, των κόμικς, για να δημιουργήσουν νέα έργα σε νέα συμφραζόμενα, με άλλα νοήματα και νέα περιεχόμενα. Άλλες φορές με τη χρήση μηχανικών μέσων και χειροτεχνικών μεθόδων και άλλες φορές με την φαινομενικά απλή πρακτική και τεχνοτροπία του κολάζ, δημιούργησαν έργα που λειτούργησαν ως αναπαραγωγές των αναπαραγωγών και εν συνεχεία αναπαραγωγές των αναπαραγωγών των αναπαραγωγών κ.ο.κ.

Η συνέχεια ήταν ακόμα πιο εντυπωσιακή καθώς καλλιτέχνες όπως ο Σίγκμαρ Πόλκε [Sigmar Polke] τροποποίησαν τις ίδιες τις μεθόδους για να σχολιάσουν τις

πρότερες τάσεις και να προτείνουν νέες προσλήψεις. Αυτές οι νέες προσλήψεις συνοδεύονται και από νέου τύπου επιτελέσεις όπως συμβαίνει με τον *Spider-Man*[229] (1971-74, εικόνα 54) και το *The Living Stink and the Dead Are Not Present*[230] (1983, εικόνα 55) του Σίγκμαρ Πόλκε, δυο έργα που αν και έχουν ριζικά διαφορετικό θέμα, προερχόμενα από τον ίδιο καλλιτέχνη παραπέμπουν στα κόμικς, το μεν πρώτο μέσω του απεικονιζόμενου χαρακτήρα, το δε δεύτερο μέσω του τεμαχισμού της ζωγραφικής επιφάνειας σε καρέ. Για την πρώτη εικόνα, ο Πόλκε δεν ήταν ο μόνος που την τροποποίησε αν και είναι ο μόνος, κατά πάσα πιθανότητα, που προέρχεται από το πεδίο των εικαστικών τεχνών.

Το πασίγνωστο εξώφυλλο του *The Amazing Spider-Man* #100 του John Romita (1971, εικόνα 58)[231] έδωσε την πρώτη ύλη σε πολλούς καλλιτέχνες των κόμικς για να το τροποποιήσουν στα δικά τους συμφραζόμενα όπως στο *Howard the Duck* #1 του Bruce McCorkindale (2011, εικόνα 59) που δεν αποτελεί πραγματικό εξώφυλλο εκδοθέντος κόμικς αλλά αποτέλεσμα του project με τίτλο *Relaunched*[232] κατά το οποίο δεκάδες δημιουργοί κόμικς τροποποίησαν γνωστά εξώφυλλα της ιστορίας των κόμικς. Στο *The Ultimate Spider-Man* #100 (2006, εικόνα 60)[233], ο Mark Bagley διατηρεί τις στάσεις αλλά επικαιροποιεί το περιεχόμενο, αντικαθιστώντας τα πρόσωπα με νέους χαρακτήρες της σειράς ενώ στο *The Amazing*

[229] Ο *Spider-Man* (1971 – 1974) του Πόλκε αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της «νέας ιδιοποίησης». Σύμφωνα με την Margit Rowell «…πράγματι ο Πόλκε δεν έχει διστάσει να ιδιοποιηθεί ευθέως μια σύνθεση του Spider-Man του 1971, αποπλαισιώμένη και επαναπλαισιώμένη σύμφωνα με τους δικούς του κοινωνικοπολιτιστικούς κώδικες. Εδώ το μέγεθος του οράματος του Πόλκε, εφαρμοσμένο με μια καθαρότητα και μια δεξιοτεχνική διασύνδεση των πολιτισμικών συμβόλων, καθιστά τον Spider-Man μια σύνοψη της αισθητικής του γλώσσας». Margit Rowell, "Sigmar Polke, Stratagems of Subversion" στο Joanne Greenspun (επιμ.), *Sigmar Polke: Works on Paper 1963-1974*, (Νέα Υόρκη: The Museum of Modern Art, 1999), σελ. 20 (μετάφραση δική μου).

[230] Το έργο του Πόλκε (1983) αποτελεί έναν συνδυασμό δυο έργων του Πολ Γκογκέν, του *Parau Api* (1892, εικόνα 56) και του *Maternité II* (1899, εικόνα 57). Κατά την Kathy Halbreich: «Ήταν, φυσικά, εν γνώσει του Πόλκε ότι η αναζήτηση του Γκογκέν για έναν αυθεντικό, μη διαβρωμένο Παράδεισο κατέληξε σε αποτυχία, με τον καλλιτέχνη να γίνεται μάρτυρας και ταυτόχρονα να συμμετέχει στην ολέθρια δυτικοποίηση αυτής της Αρκαδίας των Νοτίων Θαλασσών. Οπότε, καθώς ο Πόλκε ήταν ευεπηρέαστος από τα θέλγητρα του εξωτισμού, η εσκεμμένη ιδιοποίηση της "ιθαγενούς" ονειροπόλησης του Γκογκέν δείχνει ότι αναγνώρισε τους κινδύνους της αποικιοκρατικής ηδονοβλεψίας αλλά και των δικών του αποπειρών να βυθιστεί ολοκληρωτικά μέσα σε μια άλλη ταυτότητα». Kathy Halbreich, "Alibis: An Introduction" στο Kathy Halbreich (επιμ.), *Alibis, Sigmar Polke 1963-2010*, (Νέα Υόρκη: The Museum of Modern Art, 2014), σελ. 85 (μετάφραση δική μου). Μέρος της «άλλης ταυτότητας» που επιζητούσε ο Πόλκε είναι και η συχνή καταφυγή του στα κόμικς, σε έναν κόσμο με διαφορετικά εκφραστικά και τεχνικά εργαλεία, χωρίς όμως να εγκαταλείπει και τη «χώρα προέλευσής» του, τη ζωγραφική.

[231] Stan Lee και Gil Kane, *The Amazing Spider-Man* #100, (Νέα Υόρκη: Marvel, Σεπτέμβριος 1971).

[232] Βλ. relaunched-blog.blogspot.gr/ (τελευταία πρόσβαση στις 14-2-2017).

[233] Brian Michael Bendis και Mark Bagley, *The Ultimate Spider-Man* #100, (Νέα Υόρκη: Marvel, Νοέμβριος 2006.

Spider-Man #539 (2007, εικόνα 61)[234], ο Leinil Francis Yu σχεδιάζει το εξώφυλλο σε ασπρόμαυρη εκδοχή που ταιριάζει στον τίτλο του τεύχους, *Back in Black*, στο *Spider Island, Herc* #7 (2010, εικόνα 62)[235], ο Carlo Pagulayan προσθέτει χρώμα στη στολή του Spider-Man και στο *The Amazing Spider-Man* #700 (2013, εικόνα 63)[236], ο Giuseppe Camuncoli στη θέση του υπερήρωα Spider-Man τοποθετεί τον απόλυτο εχθρό του, Doctor Octopus.

Στην προαναφερθείσα περίπτωση του Πόλκε γίνεται ορατή η πολυσυλλεκτικότητα των πηγών ενός σύγχρονου εικαστικού καλλιτέχνη. Ανάλογα πολυσυλλεκτική είναι και η επιλογή έργων προς τροποποίηση από σχεδιαστές των κόμικς. Στο εξώφυλλο του Spider-Man μια πλειάδα μεταγενέστερων σχεδιαστών βρήκαν ένα έργο αναφοράς με σηματοδοτημένα νοήματα από το υπερηρωικό σύμπαν. Η τέχνη των κόμικς σε τέτοιες περιπτώσεις δρα αυτοαναφορικά, γίνεται σχολιαστής του εαυτού της και της ιστορίας της, των μορφών και των μοτίβων της. Όμως λειτουργεί αναμφίβολα διακειμενικά και διαεικονικά. Θέτει υποκείμενα και παράγει υπερκείμενα. Παράλληλα, παρά το ομφαλοσκοπιστικό επιφαινόμενο, στο βάθος λειτουργεί όπως ακριβώς αυτοαναφορικά λειτουργεί συχνά η σύγχρονη τέχνη που προσαρμόζει και ιδιοποιείται ή ιδιοποιείται και προσαρμόζει παράγοντας νέα έργα στη βάση παλαιοτέρων.

Ο Marcel Gotlib, σκωπτικά και με μια δόση αυτοσαρκασμού ως προς την επαγγελματική του θέση στο καλλιτεχνικό στερέωμα δείχνει να υπερβαίνει αυτήν την αυτοαναφορικότητα δημιουργώντας μια αυτοπροσωπογραφία του (2004, εικόνα 64)[237] στην οποία κρατά με περηφάνια μια σειρά από διάσημα έργα τέχνης (την *Κραυγή* του Μουνκ, τη *Γκερνίκα* του Πικάσο κ.ά.) έχοντας εγκαταλείψει στο πάτωμα τα σχέδια του με διάφορους χαρακτήρες των κόμικς. Ωστόσο, τα έργα που κρατά είναι χιουμοριστικά τροποποιημένα. Ένας τέτοιος συμβολισμός, ίσως να μην δηλώνει την πρωτοκαθεδρία της αποκαλούμενης «υψηλής» τέχνης συγκριτικά με τη «λαϊκή» τέχνη των κόμικς αλλά το ότι η «υψηλή» τέχνη για να παραμείνει ζωντανή οφείλει να

[234] Michael Straczynski και Ron Garney, *The Amazing Spider-Man* #539, (Νέα Υόρκη: Marvel, Μάρτιος 2007).
[235] Fred Van Lente, Greg Pak και Khoi Pham, *Spider Island Herc* #7, (Νέα Υόρκη: Marvel, Φεβρουάριος 2013).
[236] Dan Slott και Humberto Ramos, *The Amazing Spider-Man* #700, (Νέα Υόρκη: Marvel, Φεβρουάριος 2013).
[237] Marcel Gotlib, *Inedits*, (Παρίσι: Dargaud, 2004).

προσαρμοστεί στις νέες συνθήκες μέσω της παρωδίας και του χιούμορ ή τουλάχιστον να ανεχθεί ή/και να αποδεχθεί τέτοιες μεθόδους.

Παρόμοιες, πιθανώς, είναι και οι προθέσεις του Sergio Aragones όταν επιλέγει στο εξώφυλλο ενός βιβλίου του να σχεδιάσει τον εαυτό του την ώρα που «βεβηλώνει» τους τοίχους ενός μουσείου (2010, εικόνα 65)[238]. Τους βεβηλώνει όμως; Στον τοίχο τον οποίο οικειοποιείται με τα ταπεινά εργαλεία του δημιουργού κόμικς, βρίσκονται αναρτημένοι ένας πίνακας του Γκογκέν και ένας του Τουλούζ Λοτρέκ [Henri de Toulouse-Lautrec], ή, καλύτερα, για να μην παραβλέψουμε την οντολογικά αινιγματική φύση του έργου τέχνης που κατέδειξε ο Ρενέ Μαγκρίτ [Rene Magritte] με την περιβόητη Πίπα («Αυτή δεν είναι μια Πίπα») δυο πίνακες φυσικά σχεδιασμένοι από τον ίδιο του Aragones που παραπέμπουν κατ' απόλυτο τρόπο σε έργα του Γκογκέν και του Τουλούζ Λοτρέκ. Η εικαστική παρέμβαση, όμως, του Aragones αφορά το δικό του αναγνωρίσιμο από τους αναγνώστες του σχεδιαστικό στυλ, γεγονός που φαίνεται να εκπλήσσει τον εκπρόσωπο της νομιμότητας και της διατήρησης της διάκρισης ανάμεσα σε «υψηλές» τέχνες και «ταπεινά» κόμικς ο οποίος, όπως μπορεί να υποθέσει ο αναγνώστης, στη συνέχεια θα κυνηγήσει και θα συλλάβει τον παραβάτη που μόνο του έγκλημα ήταν η ιδιοποίηση του δημόσιου χώρου και η τροποποίηση του λευκού τοίχου σε κάτι πιο ζωντανό και παιγνιώδες σε γειτνιάζουσα θέση με τα «καθώς πρέπει» έργα που φιλοξενούνται σε έναν χώρο φτιαγμένο από τον «κόσμο της τέχνης» και προορισμένο να φιλοξενεί μόνο αυτά.

4.6 Ιδιοποίηση ή/και λογοκλοπή

Η τέχνη της ιδιοποίησης, όχι πια της αλλαγής χρήσης κάποιων ήδη χρηστικών αντικειμένων όπως τα readymades π.χ. ο *Ουρητήρας – Συντριβάνι* (ή Κρήνη) του Ντισάν (1917, εικόνα 66)[239], θα ερχόταν ως φυσική συνέπεια των μεταπρατικών πρακτικών που έπαψαν να αμφισβητούν την αυστηρότητα μιας τάχα οντολογικής και ουσιοκρατικής αλυσίδας με a priori αξίες φθίνουσας τιμής σε κάθε μεταγενέστερο κρίκο κι έτσι η Σερί Λεβίν θα παρουσίαζε φωτογραφίες του μεσοπολέμου στις ΗΠΑ,

[238] Greg Jones (επιμ.), *Sergio Aragones*, *Five Decades of His Finest Works*, (Φιλαδέλφεια: Running Press, 2010).

[239] Για το έργο του Ντισάν, μια από τις εκδοχές για την προέλευση της «υπογραφής» R. Mutt που φέρει, είναι ότι προέρχεται από το όνομα ενός χαρακτήρα της γνωστής σειράς comic strips της εποχής *Mutt and Jeff* του Bud Fisher. Βλ. και Hal Foster et al, σελ. 129. Με τη σειρά του, ο *Ουρητήρας* ενέπνευσε πολλούς δημιουργούς κόμικς που τον τοποθέτησαν στις ιστορίες τους.

με χαρακτηριστικό παράδειγμα τη φωτογραφία του Γουόκερ Έβανς [Walker Evans] με τίτλο *Alabama Cotton Tenant Farmer Wife (Alice Mae Burroughs)* του 1936 (εικόνα 67), ως νέα έργα[240], όχι τροποποιημένα σε σχέση με το πρωτότυπο αλλά αναπαραχθέντα με μηχανικές μεθόδους ανατύπωσης, απλώς πλαισιωμένα από μια φθηνή λευκή κορνίζα και τοποθετημένα σε κάποιον, προκαθορισμένο και αναγνωρισμένο ως τέτοιο, χώρο έκθεσης τέχνης και με τίτλο που όχι μόνο αρνείται ή αποκρύπτει την συγγένειά του με το πρωτότυπο αλλά το δηλώνει ευθαρσώς, ρητά και απερίφραστα: *After Walker Evans: 4* (1981, εικόνα 68). Όταν, ωστόσο, εγκαινιάζεται μια καταγωγική αλυσίδα ανάμεσα σε έργα τέχνης είναι αναμενόμενη και η συνέχισή της. Η Sarah Pollman με το *After Sherrie Levine after Walker Evans* (2013, εικόνα 69) κορνιζάρει τη φωτογραφία της Λεβίν αλλοιώνοντας το φόντο και συνοδεύει το έργο με το ακόλουθο χειρόγραφο κείμενο:

> «Σερί, όποτε σκέφτομαι ότι οι φωτογραφίες μου αποτίνουν φόρο τιμής σε άλλους καλλιτέχνες, σκέφτομαι εσένα. Δημιουργείς εικόνες από εικόνες για να τις μιμηθείς και να τις ανυψώσεις και να τις κάνεις δικές σου. Οι φωτογραφίες σου είναι σημειώματα αγάπης, κομμάτια που δε μπορείς να εγκαταλείψεις. Όπως και οι δικές μου».[241]

Με τέτοιες μεθόδους δημιουργείται αυτό που η Nathalie Heinich αποκαλεί εξωτερικό μοντέλο. Για να τονίσει τη διαφορά ανάμεσα στο αίτημα για αυθεντικότητα και πρωτοτυπία της μοντέρνας τέχνης και την ανακύκλωση εικόνων της σύγχρονης τέχνης εντοπίζει την επιταγή της έκφρασης της εσωτερικότητας που χαρακτηρίζει το μοντέρνο και αναφέρει:

> «Όλες οι μεταστροφές έργων μοιάζουν να αποσκοπούν στην αμφισβήτηση αυτής της επιταγής, από τη διάσημη *Τζοκόντα* με το μουστάκι του Μαρσέλ Ντισάν μέχρι την αναπαραγωγή κόμικς σε μεγάλες διαστάσεις από τον Roy Lichtenstein και τις φωτογραφίες διαφημίσεων

[240] Σε τέτοιες περιπτώσεις, η λέξη αναπλαισίωση ή απλώς πλαισίωση, εκτός από τη μεταφορική της έννοια, αποκτά και μια κυριολεκτική διάσταση. Βλ. Simon Blond, "Creativity in Art: A Modernist Challenge to Postmodern Myths" στο Christopher Crouch (επιμ.) *Subjectivity, Creativity, and the Institution* (Φλοριντα: Brown Walker Press, 2009), σελ. 114-115.
[241] www.sarahpollman.com/love-notes (τελευταία πρόσβαση στις 3-6-2016) (μετάφραση δική μου).

από τον Richard Prince –η αναφορά εδώ στις πολιτισμικές βιομηχανίες προστίθεται στο αρχικό δάνειο για να αυξήσει ακόμη περισσότερο την απόσταση από τον "μεγάλο καλλιτέχνη"».[242]

Κάπου στον ενδιάμεσο χώρο μεταξύ της επεμβατικής τροποποίησης του Πόλκε και του Gotlib και της αναπλαισιωμένης παράθεσης της Λεβίν, πρακτικές που δικαιώνουν την ύπαρξη υποεικόνων και υπερεικόνων όπως προτάθηκε στο λογοτεχνικό πεδίο από τον Genette[243] κινείται ο Erró σε πλειάδα έργων του. Σε ορισμένα από αυτά, μάλιστα, συμπαραθέτει δυο ή περισσότερες εικόνες από προγενέστερα ζωγραφικά έργα, κόμικς, φωτογραφίες ή διαφημίσεις[244] για να σχολιάσει τη μεταξύ τους σχέση, αντιθετική, συμπληρωματική ή παραπληρωματική.

Ενδεικτικό τέτοιο έργο είναι το *I Like Modern Art* (2013, εικόνα 70) στο οποίο ο Erró δεν αλλάζει τίποτα ως προς το θέμα της κάθε μιας από τις εικόνες που τοποθετεί δίπλα-δίπλα. Οι εικόνες αυτές προέρχονται από εξώφυλλα κόμικς διαφορετικών εποχών και διαφορετικών αφηγηματικών και σχεδιαστικών στυλ. Η μια αποτελεί εξώφυλλο από συγκεντρωτικό τόμο γελοιογραφιών και κόμικς του περιοδικού *MAD*[245] με κεντρική φιγούρα το λογότυπο του περιοδικού Alfred E. Neuman (1960, εικόνα 71)[246] σχεδιασμένο από τον Frank Kelly Freas και η άλλη εξώφυλλο του περιοδικού *Bipolar* (2002, εικόνα 72)[247] των αδερφών Hanuka. Είναι όμως ζωγραφικό έργο, άρα όχι μηχανικά αναπαραχθέν και βρίσκεται σε άλλη κλίμακα από τα πρωτότυπά του (εξώφυλλα περιοδικών κόμικς). Επιπλέον, η πρόθεση συμπαράθεσης των έργων, η χρήση τους ως αποσπασμάτων, η χειρωνακτική εργασία

[242] Nathalie Heinich, *Το Παράδειγμα της Σύγχρονης Τέχνης – Δομές μιας Καλλιτεχνικής Επανάστασης* (μτφρ. Κωνσταντίνος Βασιλείου), (Αθήνα: Πλέθρον, 2015), σελ. 68.
[243] Βλ. ενότητα 3.6 του παρόντος.
[244] Victoria Combalia, *Erró - The great collage of the world* (Βαλένθια: IVAM Institut Valencià d' Art Modern, 2006).
[245] Η ύλη του περιοδικού ήταν αφιερωμένη κατά μεγάλο μέρος της σε παρωδίες χολιγουντιανών ταινιών, γνωστών κόμικς της εποχής, διαφημίσεων, μουσικών συγκροτημάτων και τραγουδιών κ.λπ. και στην αποδόμηση των στερεοτύπων και των προτύπων. Για το *MAD*, βλ. και ενότητα 6.2 της παρούσας εργασίας αλλά και βλ. Roger Sabin, *Adult Comics, An Introduction*, σελ. 154-156. Για τα πρώτα βήματα και τις παρωδίες του *MAD* βλ. David Hajdu, σελ. 193-200. Η εικόνα 71 προέρχεται από το William Gaines, *Like, Mad*, (Νέα Υόρκη: Signet Books, 1960).
[246] Ο Alfred E. Neuman είναι φανταστικός χαρακτήρας που προέρχεται από παλαιότερες εικονογραφήσεις και στο *MAD* μετετράπη σε «σήμα» του περιοδικού ως προσωποποίηση της ηλιθιότητας και της βλακείας.Βλ. Frank Jacobs, "Who is Alfred E. Neuman" στο John Ficarra (επιμ.), *Totally Mad: 60 Years of Humor, Satire, Stupidity and Stupidity*, (Νέα Υόρκη: Time Home Entertainment, 2012), σελ. 35-37.
[247] Tomer Hanuka, Asaf Hanuka και Etgar Keret, *Bipolar* #3, (Γκέινσβιλ: Alternative Comics, 2002), σελ. εξώφυλλο.

για τη δημιουργία τους και η τοποθέτησή τους σε διαδοχή σε έναν και μοναδικό ενιαίο καμβά αποτελούν αναμφίβολα, αναπόσπαστο μέρος του καλλιτεχνικού αποτελέσματος, ενός καθ' ολοκληρίαν φιλοτεχνημένου στο χέρι κολάζ από προγενέστερα έργα και όχι από αντικείμενα.

Ο μη κριτικός σχολιασμός τους, τουλάχιστον σε λεκτικό επίπεδο ή μέσω δηλώσεων του ίδιου του καλλιτέχνη παραπέμπουν στο μεταμοντέρνο παστίς που, παρερμηνεύοντας ως παρωδία, θεώρησε ο Τζέιμσον ότι αντιπροσωπεύει και εκφράζει τον θρίαμβο του μεταμοντέρνου μη κριτικού λόγου και την θεώρηση της σύγχρονης καλλιτεχνικής παραγωγής ως μια αβαθή θάλασσα στην οποία όλα τα έργα, επιπλέοντα, αποκτούν την ίδια αξία, γειτνιάζοντα με όλα τα άλλα σε ίσες αποστάσεις από την επιφάνεια και το βυθό[248] ή, ίσως πιο παραστατικά σε μια θάλασσα τόσο ρηχή που η απόσταση από το βυθό είναι αμελητέα και ελάσσονος σημασίας σε σχέση με την εξαναγκασμένα θεωρούμενη ως καθολική και πολιτικά ορθώς αναγκαία, ισοδυναμία κάθε έργου.

Το, κατά τον Τζέιμσον, αναγκαίο στην τέχνη βάθος έχει αντικατασταθεί από την επιφάνεια ή, καλύτερα, από την «πολλαπλότητα των επιφανειών»[249]. Ο Τζέιμσον εντοπίζει στο μεταμοντέρνο την:

> «…εμφάνιση μιας καινούργιας ισοπέδωσης ή ενός αβαθούς, μιας νέου τύπου επιφανειακότητας, με την πλέον κυριολεκτική σημασία του όρου, το ύψιστο ίσως μορφολογικό χαρακτηριστικό κάθε μεταμοντέρνου».[250]

Στο πλαίσιο αυτής της βαθύτατα καταγγελτικής πολιτικής ρητορικής ενάντια στον μεταμοντερνισμό του ύστερου καπιταλισμού, ο Τζέιμσον φέρει ως παράδειγμα των συνεπειών του μεταμοντέρνου την απόδοση της ανθρώπινης φυσιογνωμίας με παράδειγμα την *Κραυγή* του Μουνκ.[251] Θεωρεί ότι το μεταμοντέρνο χαρακτηρίζεται από έναν «μαρασμό του θυμικού» που ένα από τα αποτελέσματά του είναι η εμπορευματοποίηση του υποκειμένου, ακόμη και του ίδιου του ανθρώπου που

[248] Fredric Jameson, *Το Μεταμοντέρνο ή η Πολιτισμική Λογική του Ύστερου Καπιταλισμού* (μτφρ. Γιώργος Βάρσος), (Αθήνα: Νεφέλη, 1999), σελ. 45.
[249] Ό. π., σελ. 48.
[250] Ό. π., σελ. 45.
[251] Ό. π., σελ. 47.

μετατρέπεται σε εμπόρευμα. Και καταλήγει στο συμπέρασμα ότι «με την έννοια αυτή, η αποκαλούμενη διακειμενικότητα δεν είναι πλέον ζήτημα βάθους».

Πρόκειται για μια εξαιρετικά δομημένη και αρχιτεκτονικά πλήρη θεώρηση των καλλιτεχνικών εκφράσεων του μεταμοντερνισμού που ξεκινά, ωστόσο, από μια αμφισβητούμενη αφετηρία. Σχεδόν αξιωματικά, ο Τζέιμσον, καταθέτει ως δεδομένη τη βαθύτητα του μοντέρνου έργου, το οποίο, λόγω αυτής ακριβώς της βαθύτητας μπορούσε να κριθεί με τα «μοντέλα βάθους», όπως τα χαρακτηρίζει, της θεωρίας: το διαλεκτικό, το φροϋδικό, το υπαρξιστικό και το σημειωτικό. Θρηνεί για την εγκατάλειψη αυτών των μοντέλων και την ισοπεδωτική υποκατάστασή τους από «την επιφάνεια» αλλά δεν εξετάζει την επίδραση που μπορεί να έχει στον θεατή ή τον αναγνώστη η ανάκληση μέσω τροποποίησης, ακόμα και παρωδιακής φύσης, ενός έργου του παρελθόντος που προσαρμοσμένο στα νέα δεδομένα και τη νέα συνθήκη αφενός υπενθυμίζει την αξία του πρωτοτύπου (ως προς την «αντιστασιακή» και την «αντισυμβατική» πρόθεση του δημιουργού του), αφετέρου το επανεπικαιροποιεί χωρίς να το λοιδορεί.

Η μεταμοντέρνα παρωδία που κατακρίνει ο Τζέιμσον, τουλάχιστον ένα μέρος της, εκκινεί από την ακριβώς αντίθετη αφετηρία: δεν παρωδεί το έργο· σατιρίζει, ειρωνεύεται και συχνά εχθρεύεται τα κοινωνικά συγκείμενα εντός των οποίων το έργο αυτό μπορεί να αποτελεί αντικείμενο χρήσης. Είναι μια αμφίθυμη στάση αποδοχής αλλά όχι ωραιοποίησης της εποχής εντός της οποίας δημιουργήθηκε το πρωτότυπο και συνάμα μια επιθετική στάση προς το παρόν που επιβάλλει στον καλλιτέχνη να επιστρέψει στο παρελθόν για να εμπνευστεί.

Εάν η μεταμοντέρνα αυτοαναφορικότητα είχε πια θριαμβεύσει ολοκληρωτικά επί της καλλιτεχνικής ανατρεπτικής πρόθεσης και πρότασης και εάν η τέχνη δε λειτουργούσε πια ως παλίμψηστο αλλά ως χωνευτήρι από το οποίο ξεβράζονται ομοιόμορφοι χυλοί τότε γιατί τόσοι και τόσοι καλλιτέχνες να ανατρέχουν στα έργα του παρελθόντος; Εάν στη μεταμοντέρνα απουσία κριτικής παρωδίας όπως την αντιλαμβάνεται ο Τζέιμσον όλα έχουν πια λάβει θέσεις σε ένα απεριόριστο παστίς ασημαντοτήτων, ποιος ο λόγος να βλέπουμε εκατοντάδες *Κραυγές* σε κάθε πιθανή τροποποιημένη εκδοχή; Ακόμα και ο Τζέιμσον, φαίνεται σε αυτό το σημείο να μετριάζει την ένταση της κριτικής του με επίκεντρο την απώλεια του συναισθανόμενου εαυτού και τον κίνδυνο της σταδιακής απώλειας που μπορεί να επιφέρει η μεταμοντέρνα απελευθέρωση από κάθε συναίσθημα:

> «Δεν θέλουμε να πούμε με αυτό ότι τα πολιτιστικά προϊόντα της μεταμοντέρνας εποχής στερούνται παντελώς αισθημάτων, αλλά μάλλον ότι τα αισθήματα αυτά –τα οποία θα ήταν καλύτερο ίσως, ακολουθώντας το παράδειγμα του Λυοτάρ [Jean-Francois Lyotard], να αποκαλούμε "εντατικότητες"– πλανώνται πλέον ελεύθερα, απρόσωπα και κυριαρχούμενα από μια ιδιάζουσα ευφορία».[252]

Αφήνει έτσι, τουλάχιστον, κάποια περιθώρια να ξανακοιταχθούν ορισμένα σύγχρονα έργα με μια ματιά που δεν θα τα κατατάσσει συλλήβδην στα στερούμενα συναισθήματος. Και με αφορμή το παράδειγμα του Τζέιμσον που είναι η *Κραυγή*, αξίζει να ρίξει κανείς το βλέμμα του στις σύγχρονες Κραυγές των κόμικς.[253]

4.7 Δεοντολογία και προβλήματα διαχείρισης

Έργα, όμως, όπως του Ερró, εγείρουν παράλληλα και μια σειρά ερωτημάτων για την δεοντολογία περί αυτής της πράξης καθώς απουσιάζει επιδεικτικά κάθε αναφορά των δημιουργών των πρωτοτύπων ή ο τίτλος των έργων τους, δεν υπάρχει κανένα "after" που να υποδηλώνει την πηγή της έμπνευσης και επιπλέον το έργο του Ερró πωλείται και μάλιστα ακριβά και δεν αποτελεί μια άσκηση ύφους, έναν φόρο τιμής ή μια απόδοση ευσήμων σε άλλους καλλιτέχνες. Αντίστοιχοι προβληματισμοί είχαν εγερθεί με αφορμή ένα άλλο έργο του Ερró όταν ο δημιουργός του πρωτοτύπου επενέβη και απαίτησε την απόσυρσή του θεωρώντας ότι αποτελεί αντικείμενο κλοπής πνευματικής ιδιοκτησίας.

Το επίμαχο έργο του Ερró με τίτλο *Tank* (2010, εικόνα 73) παρουσιάστηκε στο Κέντρο Πομπιντού. Όταν ο Brian Bolland, σχεδιαστής του εξωφύλλου ενός τεύχους του *Tank Girl*[254] (1995, εικόνα 74) το οποίο ιδιοποιήθηκε ο Ερró, ενημερώθηκε ότι ένα έργο του έχει χρησιμοποιηθεί ως μέρος ενός χειροποίητου κολάζ επισκέφθηκε το Πομπιντού, φωτογραφήθηκε μπροστά από το έργο του Ερró (εικόνα 75) και έγραψε μια ανοικτή επιστολή προς τον Ερró και τους διοργανωτές της έκθεσης αναλύοντας το περιστατικό από την οπτική γωνία ενός καλλιτέχνη που,

[252] Ό. π., σελ. 51.
[253] Βλ. ενότητα 7.8 του παρόντος.
[254] Peter Milligan και Jamie Hewlett, *Tank Girl, The Odyssey* #1, (Νέα Υόρκη: DC/Vertigo, Ιούνιος 1995).

χωρίς τη συγκατάθεσή του και εν αγνοία του, βλέπει το έργο του να αποπλαισιώνεται (να αποσπάται δηλαδή από τα συγκείμενα και τα συμφραζόμενα εντός των οποίων ήταν προορισμένο να υπάρχει) και να λειτουργεί ως συμπληρωματικό τμήμα ενός νέου «όλου», μιας νέας σύνθεσης. Για τον Bolland, ήταν εξοργιστικό και κάτι ακόμη. Ο Errό προσπάθησε να μιμηθεί –και τα κατάφερε καλά– κάθε λεπτομέρεια του πρωτοτύπου εκτός από μία: την υπογραφή του Brian Bolland, την οποία δεν περιέλαβε στη δική του σύνθεση.

Σε τέτοιες περιπτώσεις, οι αναλύσεις περί διαεικονικότητας στο πλαίσιο μιας μεταδιαεικονικοτήτας που ως συγκολλητική ύλη φέρνει όλα τα έργα που συνομιλούν μεταξύ τους, το ένα κοντά στο άλλο εγκαθιδρύοντας διαλόγους, αποτελούν πολυτέλεια. Ο Bolland εξεμάνη καθώς θεώρησε ότι τον έκλεψαν. Στην επιστολή, μεταξύ άλλων ο Brian Bolland αναφέρει:

> «Πρόκειται για ένα είδος αποικιοκρατίας. Εσύ, Errό, έχεις εγκατασταθεί στη χώρα της ελίτ των Καλών Τεχνών, στην "Gallery-land" και σε μια από τις εξόδους σου ανακάλυψες μια σκοτεινή ήπειρο που κατοικείται από Πυγμαίους –λίγο καλύτερους από αγρίους–, ανθρώπους με μια πολύχρωμη αλλά πρωτόγονη κουλτούρα. Όπως οι Βικτωριανοί εξερευνητές, θεωρείς αυτά που κάνουν αποκρουστικά αλλά κατά κάποιον τρόπο γοητευτικά κι έτσι λοιπόν τους κλέβεις, δεν τους δίνεις τίποτα και στη συνέχεια τους παρατάς. Χρησιμοποιείς κομμάτια από τις παιδιάστικες και κακόγουστες ανοησίες τους σε κάτι που αποκαλείς "σύνθεση" στον τοίχο μιας γκαλερί του πολιτισμένου κόσμου, κάτι που δεν έχει καμιά σχέση με το να δίνεις μια πλήρη και ακριβή "αναφορά" για το υλικό που κλέβεις ή για τους ανθρώπους από τους οποίους το κλέβεις. Έχει να κάνει περισσότερο με τον σκανδαλισμό των ευγενών σου. Σου αρέσει να τους σοκάρεις με τη βαναυσότητα των τεχνημάτων που τους φέρνεις από όποιο ελεεινό μέρος έχεις επισκεφθεί ενώ ταυτόχρονα τους είσαι ευγνώμων με έναν μεταμοντέρνο τρόπο. Σε μια από τις περιγραφές της δουλειάς σου, κάποια έγραψε: "Δε γνωρίζω πού βρίσκει ο Errό όλο αυτό το υλικό". Ευτυχώς για σένα, αυτή και οι υπόλοιποι διαβιούντες στις γκαλερί δεν γνωρίζουν τα ονόματα των ανθρώπων από τους οποίους κλέβεις και έτσι δεν είσαι υποχρεωμένος να τους απαριθμήσεις. Εκμεταλλεύεσαι ανθρώπους όπως εμένα όχι επειδή είσαι ένας "αυτόπτης μάρτυρας της

εποχής μας" αλλά γιατί θέλεις να μετατρέψεις τα παλιοσίδερα των κόμικς σε καλλιτεχνικό χρυσάφι και να έχεις μια κερδοφόρα καριέρα στην Gallery-land».[255]

Ο ίδιος δημιουργός κόμικς είχε αντιμετωπίσει με εντελώς διαφορετικό τρόπο μια άλλη περίπτωση επαναχρησιμοποίησης και αναπλαισίωσης μιας εικόνας του σε εντελώς νέα συμφραζόμενα. Η διαφορετική αυτή αντιμετώπιση εκφράζει και τη διαβάθμιση που υπάρχει στις προθέσεις αυτού που επιλέγει να αξιοποιήσει μια προϋπάρχουσα εικόνα αλλά και την πρόσληψη της πράξης του από τον δημιουργό της εικόνας – πηγής, πιθανώς και από το κοινό.

Η εικόνα του Brian Bolland προερχόταν από ένα τεύχος του περιοδικού *Judge Dredd* (1980, εικόνα 76)[256] με κεντρικό πρόσωπο τον Jigsaw Man και χρησιμοποιήθηκε από τον Βρετανό εικαστικό καλλιτέχνη Steven Claydon στην έκθεση *Strange Events Permit Themselves the Luxury of Occurring* το 2007 (εικόνα 77). Αποτελούσε τμήμα μιας σύνθεσης ζωγραφικής, γλυπτικής και ready-mades υπό τον τίτλο *Logs from the Black Forest* και από την πρωτότυπη εικόνα αφαιρέθηκαν ορισμένα μέρη και το σύνολο του κειμένου ενώ προστέθηκε χρώμα στο φόντο. Κατά τα άλλα η κεντρική φιγούρα της εικόνας του Bolland διατηρήθηκε μορφικά ακέραιη αλλά παρουσιάστηκε μεγεθυμένη.

Σε σχέση με την πράξη του Erró υπήρχε μια θεμελιώδης και ουσιώδης διαφορά. Ο Claydon ανέφερε την προέλευση της πηγής του με σαφήνεια και δεν απέκρυψε το γεγονός ότι η εικόνα προερχόταν από ένα τεύχος με κόμικς ενός άλλου σχεδιαστή. Αυτό, πιθανώς, ήταν αρκετό για να μην υπάρξουν περαιτέρω αντιδράσεις σε νομικό – ηθικό επίπεδο.[257] Κάτι που εμμέσως ερμηνεύει εν πολλοίς τη διαφορά τάξης μεγέθους ανάμεσα στην επαναχρησιμοποίηση μιας εμβληματικής εικόνας από την Ιστορία της Τέχνης από τη μεριά των δημιουργών κόμικς και στην επαναχρησιμοποίηση μιας εικόνας που προέρχεται από τα κόμικς από έναν εικαστικό

[255] (μετάφραση δική μου). Πλήρης περιγραφή των περιστατικών που ακολούθησαν την δημιουργία του *Tank* από τον Erró παρατίθεται στο www.bleedingcool.com/2010/05/20/brian-bolland-takes-on-erro-and-wins/ (τελευταία πρόσβαση στις 6-12-2017). Η κατάληξη ήταν η απόσυρση του έργου που συνοδεύτηκε από μια τυπική επιστολή των διοργανωτών προς τον Brian Bolland και χωρίς καμιά απολύτως δημόσια τοποθέτηση του Erró.

[256] John Wagner και Brian Bolland, *Judge Dredd* #4, (Λονδίνο: 2000AD, Νοέμβριος 1980).

[257] Για την αντίδραση του Brian Bolland στο συγκεκριμένο περιστατικό αλλά και για μια περιληπτική αναφορά έργων δημιουργών κόμικς που έχουν χρησιμοποιηθεί από εικαστικούς καλλιτέχνες βλ. και www.bleedingcool.com/2016/02/15/is-all-right-to-steal-it-its-only-a-comic/ (τελευταία πρόσβαση στις 8-12-2017).

καλλιτέχνη που την τοποθετεί σε έναν καθιερωμένο και παραδεδεγμένο ως τέτοιο χώρο έκθεσης των «καλών τεχνών».

Είναι εντελώς διαφορετικό να χρησιμοποιείς για νέους σκοπούς και σε νέα πλαίσια ένα απολύτως αναγνωρίσιμο έργο τέχνης του παρελθόντος –ακόμα κι αν δεν αναφέρεις την προέλευση της έμπνευσης ή τα δικαιώματα χρήσης μια και κάτι τέτοιο ίσως θεωρείται πλεονασμός– από το να χρησιμοποιείς μια άγνωστη στο ευρύ κοινό εικόνα ενός δημιουργού κόμικς για να την τοποθετήσεις σε μια γκαλερί και να ωφεληθείς οικονομικά. Η πάγια μέθοδος των δημιουργών κόμικς που αποπλαισιώνουν ή/και επαναπλαισιώνουν γνωστές εικόνες της τέχνης είναι να μην αναφέρουν την πηγή τους, μεν, σε ένα έργο, ωστόσο, που είναι πασίγνωστο, δε. Επιπλέον, η αποπλαισίωση, επί παραδείγματι της *Κραυγής*, ή των *Δεσποινίδων της Αβινιόν*, ή του *Προγεύματος στη Χλόη* γίνεται ακριβώς για να γίνουν αντιληπτά αυτά τα έργα, να υπάρξει μια συνομιλία μαζί τους και μια καλώς εννοούμενη «εκμετάλλευση» τους μέσω του νοηματικού περιεχομένου που κουβαλούν και έχει καταγραφεί στην κοινή συνείδηση του δυνητικού θεατή τους και όχι για να αποκρυφτεί κάτι τέτοιο και να παρουσιαστεί ως μια άσκηση ύφους ή ένα πειραματικό κολάζ.

Ο Ρομπέν των Δασών και ένας δισεκατομμυριούχος που κλέβει νόμιμα εκμεταλλευόμενος την παιδική εργασία σε μια χώρα του τρίτου κόσμου ή καταστρέφει το περιβάλλον με φωτογραφικές διατάξεις νόμων που του το επιτρέπουν ατιμωρητί, διαπράττουν αδικήματα. Όχι, όμως, ίδιας βαρύτητας. Όταν, λόγου χάριν ένας σύγχρονος δημιουργός κόμικς τοποθετεί στον τοίχο ενός δωματίου του σπιτιού του πρωταγωνιστή του έναν πίνακα του Μανέ ή του Βαν Γκογκ ή του Τζάκσον Πόλοκ [Jackson Pollock], επιχειρεί να μας δώσει στοιχεία του χαρακτήρα του. Όταν χρησιμοποιεί τη μορφή της *Κραυγής*, παραλληλίζει ίσως την απόγνωση του προσώπου που φιλοτεχνεί με αυτήν του απεικονιζόμενου προσώπου στο έργο του Μουνκ. Όταν αντικαθιστά την Μαρία και τον Ιησού της *Πιετά* με μια άλλη μάνα και έναν άλλο νεκρό γιο, μιλά, ίσως, για τον διαχρονικό και παγκόσμιο πόνο της απώλειας ενός παιδιού. Ή, όταν τοποθετεί τους χαρακτήρες του στη στάση του ζεύγους των αγροτών του *American Gothic*, αναγνωρίζει τους πατέρες της σύγχρονης αμερικανικής ζωγραφικής και σχολιάζει την μεταστροφή της αμερικανικής κοινωνίας από τον κοινωνικό πουριτανισμό της δεκαετίας του 1930 στο κλίμα της ελευθεριότητας του σήμερα. Ή, ίσως, πάλι να αποτελούν όλα αυτά χιουμοριστικές παραπομπές στη βάση μιας «ανίερης» σύγκρισης ανομοίων που και μόνο η

αντικατάσταση των προσώπων π.χ. του *Nighthawks* (Γεράκια της Νύχτας) από χαρακτήρες των Simpsons να προκαλεί γέλιο από το ανοίκειο της σύνθεσης. Σε κάθε περίπτωση, δεν μπορεί να ψέξει κανείς έναν σύγχρονο δημιουργό κόμικς ή γελοιογράφο, όπως το Γιάννη Καλαϊτζή (εικόνα 78), για το γεγονός ότι έστησε τη δική του *Γκερνίκα* με πρόσφυγες και μετανάστες μια και είναι προφανής η αναφορά και η παραπομπή.

Αντιθέτως, η χρήση ενός παντελώς αποπλαισιωμένου και αποκομμένου από τα συγκείμενά του καρέ από μια σελίδα κόμικς, ο βιασμός της αφηγηματικότητας, της ιστορίας, της γειτνίασής του με τα άλλε καρέ, η αφαίρεση του γραπτού λόγου κ.λπ. για λόγους που ποικίλουν από την κριτική στη μαζική αναπαραγωγή και την λαϊκή κουλτούρα μέχρι την εστέτ αφ' υψηλού ειρωνεία που θεωρεί τις μαζικές τέχνες ως εξωτικές ανοησίες από τις οποίες μπορεί ο καθένας να παίρνει ό,τι επιθυμεί μια και δεν υπάρχει κανείς του μεγέθους του για να εγείρει αξιώσεις και να τον εμποδίσει να εισβάλει σε ένα απερίφρακτο (μια και υποτίθεται πως κανείς δεν έχει διάθεση να μπει για να κλέψει κάτι που είναι ευτελές) δανειστικό «μουσείο» από τεχνήματα χαμηλής ποιότητας, είναι κάτι ουσιωδώς και ακραία διαφορετικό. Η μεθοδολογία εργασίας του Λιχτενστάιν όταν έκοβε χειροτεχνικά καρέ από κόμικς και τα εμφάνιζε λίγο αργότερα ως πίνακές του και τα πορτρέτα της Λουκρητίας του Αρκά σε στάση και υπό μορφή διάσημων προσώπων από την ιστορία της «υψηλής» ζωγραφικής είναι διαφορετικής κλίμακας «ιδιοποιήσεις». Η πρώτη «κλέβει» από τον «φτωχό» και του πετά ψίχουλα δημοσιότητας για να του απαλύνει τον πόνο και η δεύτερη αναγνωρίζει το (καλλιτεχνικό) μεγαλείο του «πλούσιου» επιδιώκοντας να συνομιλήσει μαζί του με χιούμορ.

4.8 Τα παλίμψηστα ως ανακυκλωμένα υλικά

4.8.1 Συνθετικά και από-συνθετικά παλίμψηστα

Αξιοποιώντας τους εύστοχους όρους της Abigail Solomon-Godeau[258], η Linda Hutcheon επισημαίνει ότι «το μοντερνιστικό ready-made του Ντισάν έχει γίνει το

[258] Abigail Solomon-Godeau, "Photography after Art Photography" στο Brian Wallis (επιμ.), *Art after Modernism: Rethinking Representation* (ΝέαΥόρκη: New Museum of Contemporary Art, 1984).

"already-made" του μεταμοντερνισμού»[259]. Στον Bizarro World[260], spin-off των περιπετειών του «πατριάρχη» των υπερηρώων, Superman, σε ένα εναλλακτικό σύμπαν πλήρους αντιστροφής κάθε πνευματικής, ηθικής και καλλιτεχνικής αξίας (εικόνα 79)[261], τα μουσεία εκθέτουν ως σημαντικά τα πιο ευτελή, ταπεινά και κακόγουστα (για τα γούστα του συμβατικού κόσμου) αντικείμενα, ενώ στα υπόγειά τους σαπίζουν μέσα στη μούχλα και την απαξίωση τα λεγόμενα αριστουργήματα του δυτικού πολιτισμού.[262] Ο Bart Beaty στο *Comics Versus Art* (εικόνα 80), επιχειρώντας να συσχετίσει την τέχνη των κόμικς με τις αποκαλούμενες «καλές τέχνες» και να εντοπίσει τις αιτίες μιας πολεμικής που ασκήθηκε εναντίον των κόμικς κατά το παρελθόν, επιλέγει ως εξώφυλλο μια παραποιημένη εικόνα του Bizarro Superman όπου στο στήθος του, επάνω στη στολή του, δεν αναγράφεται το «Bizarro No. 1» ως συνήθως αλλά το ανορθόγραφο «Picasso No. 1» ενώ ο χαρακτήρας μονολογεί «Me Am Not Art»[263]. Το ρετουσάρισμα αυτό και η εσκεμμένη ανορθογραφία μεταμορφώνουν την παρωδία ενός υπερήρωα σε διπλή παρωδία λόγω της αλλαγής του ονόματός του σε αυτό του πιο διάσημου, ίσως, ζωγράφου στην Ιστορία της τέχνης να μονολογεί ότι δεν αποτελεί τέχνη.

Το ερώτημα που εμμέσως θέτει ο Beaty προς τον θεατή και αναγνώστη του πιθανώς να είναι το εξής: Ποιος δηλώνει ότι δεν είναι τέχνη; Ο χαρακτήρας Bizarro ή ο Πικάσο;. Η (αυτό)κριτική του χαρακτήρα γίνεται από τη σκοπιά των κόμικς ή από τη σκοπιά της «υψηλής» τέχνης; Σύμφωνα με τον Αλέξανδρο Νεχαμά «η λαϊκή τέχνη μιας εποχής, που καταγγέλλεται και αποκλείεται από την καθωσπρέπει κοινωνική και

[259] Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism* (Λονδίνο: Routledge, 1989), σελ. 93 (μετάφραση δική μου).
[260] Στον Bizarro World, έναν πλανήτη κυβικού σχήματος που οι κάτοικοί του αποκαλούν Htrae (αντιστροφή του Earth), τα πάντα συμβαίνουν …ανάποδα. Ακόμα και τα μουσεία λειτουργούν με τη δική τους, αντίστροφη λογική. Ο Bizarro κόσμος δημιουργήθηκε τον Απρίλιο του 1960 από τους Otto Binder και Wayne Boring ενώ ο χαρακτήρας του Bizarro Superman είχε εμφανιστεί πρώτη φορά το 1958 με δημιουργούς τους Otto Binder και George Papp, ως μια ατελής απομίμηση του Superboy. Βλ. Alastair Dougall (επιμ.), *The D.C. Comics Encyclopedia* (Νέα Υόρκη: DK, 2004) σελ. 43 και Les Daniels, *D.C. Comics, Sixty Years of the World's Favorite Comic Book Heroes* (Λονδίνο: Virgin, 1995), σελ. 118, 121.
[261] Εικόνα από το Jerry Siegel και John Forte, *Tales of the Bizarro World - Bizarro Private Detective* στο *Adventure Comics* #286 (Νέα Υόρκη: DC, Ιούλιος 1961), σελ. 27. Ο *Σκεπτόμενος* του Ροντέν, η *Νίκη της Σαμοθράκης*, το *Πορτρέτο της Μητέρας* του Γουίστλερ και άλλα εμβληματικά έργα στοιβάζονται ως άχρηστα στα υπόγεια των μουσείων ενός αντεστραμμένου κόσμου.
[262] Βλ. και Γιάννης Κουκουλάς, "Η σύγχρονη μουσειακή πρακτική και η (δική μας) οντολογική πραγματικότητα. Σχόλια πάνω σε μία φράση της Mathilde Bellaigue", *Museology*, *International Scientific Electronic Journal*, Τεύχος 6, 2011, σελ.64-66.
[263] Bart Beaty, σελ. εξώφυλλο.

πνευματική ζωή, γίνεται η καλή τέχνη της επόμενης»[264] και παραφράζοντας, επεκτείνοντας ή αντιστρέφοντας, τα θεωρούμενα «σκουπίδια» μια εποχής (καλλιτεχνικά ή/και κυριολεκτικά), μπορεί να είναι η υψηλή τέχνη μιας άλλης αλλά και η υψηλή τέχνη μιας εποχής μπορεί να αποτελεί το σκουπίδι μιας άλλης. Ο Πικάσο το έχει εκφράσει συμπυκνωμένα και παραστατικά:

> «Μια μέρα πήρα μια σέλα ποδηλάτου κι ένα τιμόνι, τα 'βαλα το ένα πάνω στ' άλλο κι έφτιαξα ένα κεφάλι ταύρου. Πολύ ωραία. Αυτό όμως που έπρεπε να κάνω αμέσως μετά, ήταν να πετάξω το κεφάλι του ταύρου. Στο δρόμο, στ' απόνερα ή οπουδήποτε αλλού, πάντως να το πετάξω κάπου. Θα περνούσε τότε τυχαία ένας εργάτης, θα το μάζευε και θα διαπίστωνε ότι από αυτό το κεφάλι ταύρου μπορούμε, ενδεχομένως, να φτιάξουμε μια σέλα ποδηλάτου κι ένα τιμόνι. Και θα το έφτιαχνε… θα ήταν υπέροχο αυτό».[265]

Αυτήν τη δημοκρατική ενδεχομενικότητα ως προς τη χρήση των υλικών για σκοπούς που μπορεί να ποικίλλουν ανάλογα με τις προθέσεις και το καλλιτεχνικό όραμα, κάτι ανάλογο με την οργιώδη παιδική φαντασία που μπορεί να μεταμορφώνει μια μπανάνα σε περίστροφο και ένα χαρτόκουτο σε κάστρο ιπποτών, ισοπέδωσε ο Οδυσσέας Ελύτης στο πλαίσιο της βολικής και αθάνατης απλότητας ενός τάχα διαχρονικά αλώβητου ελληνισμού: «Εάν αποσυνδέσεις την Ελλάδα, στο τέλος θα δεις να σου απομένουν μια ελιά, ένα αμπέλι κι ένα καράβι. Που σημαίνει: με άλλα τόσα την ξαναφτιάχνεις»[266]. Καλογραμμένη ποιητική αποστροφή που έγινε απόφθεγμα, ευτυχώς όμως ανεφάρμοστη στις εικαστικές τέχνες και κατ' επέκταση στα κόμικς. Αν αποσυνθέσεις ένα έργο τέχνης θα σου δώσει τα υλικά για να φτιάξεις ένα νέο. Ως παλίμψηστο, το νέο έργο θα ενσωματώνει την ιστορία και την πατίνα του παλαιού αλλά δεν θα είναι το ίδιο. Κατά τον Genette:

---

[264] Alexander Nehamas, "On the Philosophical Life" στο S. Phineas Upham (επιμ.), *Philosophers in Conversation*, (Νέα Υόρκη: Routledge, 2002), σ. 156 (μετάφραση δική μου).
[265] Πάμπλο Πικάσο, *Σκέψεις για την Τέχνη* (μτφρ. Αλεξάνδρα Δημητριάδη, Γεράσιμος Ιωαννίδης), (Αθήνα: Printa, 2002), σελ. 106.
[266] Οδυσσέας Ελύτης, *Ο Μικρός Ναυτίλος*, (Αθήνα: Ίκαρος, 1985). Στο πλαίσιο της παρωδίας που διατρέχει το σύνολο των κόμικς του, ο Αντώνης Βαβαγιάννης στη σειρά Κοραφέλκυθρα παρωδεί ακόμα και αυτήν την αποφθεγματικού τύπου φράση τροποποιώντας την σε: «Αν αποσυνθέσεις την Ελλάδα, στο τέλος θα σου απομείνει μια ελιά, ένα καράβι και ένα αμπέλι. Όμως το λέηζερ που θα χρειαζόσουν για κάτι τέτοιο θα ήταν πανάκριβο, οπότε δε συμφέρει». Βλ. Αντώνης Βαβαγιάννης, *Κουραφέλκυθρα Διπλής Όψης*, (Πειραιάς: Jemma Press, 2016), σελ. 13.

«Το παλίμψηστο είναι μια περγαμηνή όπου έχει αποξεστεί μια πρώτη εγγραφή για να χαραχτεί μια άλλη, η οποία δεν κρύβει εντελώς την αρχική, έτσι ώστε να μπορούμε να διαβάζουμε το διαφαινόμενο παλαιό κείμενο πίσω από το νέο. Συνεπώς, μεταφορικά μιλώντας, με τη λέξη παλίμψηστα (στην κυριολεξία: υπερκείμενα) εννοούμε όλα τα έργα που προέρχονται από κάποιο παλαιότερο έργο, μέσω μετασχηματισμού ή μίμησης […] Ένα κείμενο μπορεί πάντα να διαβάζει ένα άλλο, και ούτω καθεξής ως το τέλος των κειμένων. Και τούτο εδώ δεν ξεφεύγει από τον κανόνα: τον εκθέτει και εκτίθεται κι αυτό το ίδιο. Θα διαβάσει καλά όποιος διαβάσει τελευταίος».[267]

Η τελευταία φράση του Genette, χιουμοριστικά διατυπωμένη, συνειδητά αυτοϋπονομευμένη και αυτοσαρκαστική, υπογραμμίζει την, εγγενή στην έννοια του παλίμψηστου, ατέρμονη διαδικασία επαναγραφής χωρίς καμιά υποχρέωση αξιολόγησης των έργων και χωρίς καμιά ουσιοκρατική πρωτοκαθεδρία του προγενέστερου έργου ή του ανήκοντος σε κάποια συγκεκριμένη σφαίρα του κόσμου της τέχνης. Όσο υπάρχει η πρώτη ύλη τόσο θα υπάρχουν και οι μεταγενέστεροι χρήστες της. Όπως επισημαίνει ο Αβραάμ Κάουα:

«Αυτό, αγαπητοί αναγνώστες, είναι και η ουσία ενός μεταμοντέρνου κόσμου: ένα παλίμψηστο, ένα αντικείμενο τέχνης που μιλά για άλλα αντικείμενα τέχνης, ένας κόσμος-κείμενο (επαν)εγγεγραμμένος πάνω στην επιφάνεια άλλων, ένα αυτοσαρκαστικό σχόλιο πάνω στην ίδια την τέχνη που το παρήγαγε».[268]

4.8.2 «Προφητικές» διακηρύξεις για παλίμψηστους κόσμους

Ο Σαλβαντόρ Νταλί είχε κάνει τη δική του, προβοκατόρικου τύπου, «πρόβλεψη» για έναν παλίμψηστο κόσμο του μέλλοντος στον οποίο τα κόμικς θα κατακτούσαν τη θέση που τους αρμόζει. Στην εσκεμμένα υπερφίαλη διατύπωσή του χρήζει ιδιαίτερης προσοχής η χρήση της λέξης «κολάζ». Είτε επρόκειτο για

[267] Gérard Genette, *Παλίμψηστα – Η Λογοτεχνία Δευτέρου Βαθμού*, σελ. οπισθόφυλλο.
[268] Αβραάμ Κάουα, *Εικονικά Βλέμματα*, σελ. 23.

συνειδητή επιλογή του όρου είτε για μια τυχαία αποστροφή, το κολάζ ως έννοια είναι σύμφυτο, τόσο στην κυριολεκτική όσο και στη μεταφορική του χρήση, με την τέχνη των κόμικς, ιδιαίτερα στις περιπτώσεις όπου σε αυτά συντίθενται που βασίζονται σε προγενέστερα κείμενα ή προηγηθείσες εικόνες:

> «Τα κόμικς θα είναι ο πολιτισμός του έτους 3794. Οπότε έχετε 1827 χρόνια μπροστά σας κι αυτό είναι θετικό. Για την ακρίβεια, αυτό μου αφήνει το χρόνο που χρειάζομαι για να δημιουργήσω το κολάζ με τα 80 κόμικς που θα πάρω μαζί μου. Αυτή θα είναι η γέννηση της Τέχνης των Κόμικς και με αφορμή την περίσταση αυτήν θα διοργανώσουμε τα μεγάλα εγκαίνια με τη θεία παρουσία μου στις 4 Μαρτίου του 3794, ακριβώς στις 19.00».[269]

Τέτοιες προφητικού τύπου «διακηρύξεις» είχε διατυπώσει και ο Ελβετός δημιουργός κόμικς Rodolphe Töpffer, ένας από τους θεωρούμενους ως γεννήτορες του είδους, κατά πολλούς ιστορικούς των κόμικς[270]:

> «Η ιστορία σε εικόνες, που οι κριτικοί της τέχνης την αγνοούν και που σπάνια προκαλεί το ενδιαφέρον των μορφωμένων ασκούσε πάντοτε μεγάλη γοητεία, μεγαλύτερη ίσως και από την ίδια τη λογοτεχνία. Εκτός από το ότι υπάρχουν περισσότεροι άνθρωποι που βλέπουν απ' ό,τι που διαβάζουν, ασκεί ιδιαίτερη έλξη στα παιδιά και στις πλατιές μάζες, δηλαδή στις μερίδες εκείνες του κοινού που εύκολα διαφθείρονται και

[269] Η αναφορά προέρχεται από την προμετωπίδα στο Bart Beaty, σελ. v και από τον συγγραφέα αποδίδεται στο M. Patinax, "Collectionner les Bandes Dessinees", στο Claude Moliterni, Philippe Melot και Michel Denni (επιμ.), *Les Aventures de la BD*, (Παρίσι: Gallimard, 1996), σελ. 142 (μετάφραση δική μου). Η αναφορά του Νταλί σε ένα κολάζ από κόμικς υπαινίσσεται τη δημιουργία ενός νέου έργου βασισμένου σε προγενέστερα. Και η επιλογή του Bart Beaty να τοποθετήσει αυτή τη συγκεκριμένη φράση ως προμετωπίδα του έργου του δεν μπορεί να είναι τυχαία σε ένα βιβλίο που πραγματεύεται τις σχέσεις των κόμικς με τις υπόλοιπες τέχνες. Προφανώς η προσέγγιση του Νταλί αλλά και του Bart Beaty σε καλλιτεχνικό επίπεδο ουδεμία σχέση μπορούν να έχουν με μηχανιστικές ερμηνείες του πολιτισμικού και ιστορικού γίγνεσθαι όπως αυτή του Ελύτη σε εθνικό επίπεδο.

[270] Στη «διαμάχη» για τη χώρα προέλευσης των κόμικς και τον προσδιορισμό του χρόνου της «γέννησής» τους, σε αντίθεση με την πλειονότητα των Αμερικανών ιστορικών που υπερασπίζονται την αμερικανοκεντρική προσέγγιση, ορισμένοι προτιμούν μια καταγωγικού τύπου αλυσίδωτή διαμόρφωση του είδους με παγκόσμιες ρίζες. Ιδιαίτερα στην ιστορική πρωτοκαθεδρία του Rodolphe Töpffer πρωτοστατεί ο Scott McCloud, βλ. Scott McCloud, *Κατανοώντας τα Κόμικς*, σελ. 10-23, ενώ παρεμφερείς είναι οι διατυπωθείσες απόψεις του Bart Beaty, βλ. Bart Beaty, σελ. 25-35, του Thierry Smolderen, βλ.Thierry Smolderen, σελ. 35-52, του David Kunzle, βλ. David Kunzle, *Rodolphe Töpffer – Father of the Comic Strip*, (Τζάκσον: The University Press of Mississippi, 2007), κ. ά.

που είναι ιδιαίτερα επιθυμητό να προάγονται. Με το διπλό πλεονέκτημα της μεγαλύτερης σαφήνειας και περιεκτικότητας, η ιστορία σε εικόνες θα συνθλίψει τα άλλα είδη, γιατί θα μπορεί να απευθύνεται με μεγαλύτερη ζωντάνια σε μεγαλύτερο αριθμό ανθρώπων και γιατί αυτός που χρησιμοποιεί μια τόσο άμεση μέθοδο θα διαθέτει πάντοτε ένα συγκριτικό πλεονέκτημα απέναντι σ' εκείνους που μιλούν με κεφάλαια».[271]

4.8.3 Αλυσιδωτά παλίμψηστα στο διάστημα

Στο πλαίσιο της παραδοξότητας που καλύπτει μεγάλο εύρος του καλλιτεχνικού έργου του Νταλί αλλά και της ιδιόρρυθμης προσωπικότητάς του εντάσσεται και ένα (συμπτωματικό;) γεγονός που σχετίζεται με τα κόμικς, πριν το έργο του Νταλί γίνει ευρύτερα γνωστό και σίγουρα πριν «ανακαλυφθεί» στις ΗΠΑ. Στη μελλοντολογικού τύπου σειρά κόμικς *Buck Rogers*[272] το 1930, σε μια από τις ολοσέλιδες διαστημικές περιπέτειες (εικόνα 81), δυο χαρακτήρες της σειράς, ο Buddy Deering και ο Αρειανός συνταξιδιώτης του προσεδαφίζονται με το αστρόπλοιό τους στα Ιμαλάια, έπειτα από εντολή του Προέδρου, για να ερευνήσουν την εκπομπή ενός παράξενου ραδιοηλεκτρικού σταθμού.[273] Ξαφνικά ο σταθμός αρχίζει να λιώνει φέρνοντας στο νου τα λιωμένα αντικείμενα του Σαλβαντόρ Νταλί (εικόνα 82), το εξπρεσιονιστικής αρχιτεκτονικής *Einstein Tower* του Έριχ Μέντελσον [Erich Mendelsohn] (1919, εικόνα 83) και τη *Casa Batlo* (1906, εικόνα 84) του Αντόνιο Γκαουντί [Antonio Gaudi]. Στην ίδια σελίδα, λίγο παραπάνω, δυο γυναίκες κάθονται στο γρασίδι παραπέμποντας στο *Πρόγευμα στη Χλόη* (εικόνα 85) του Εντουάρ Μανέ ενώ σε μια από τις επόμενες σελίδες[274], ένα κτίριο (εικόνα 86) θυμίζει το, επίσης εξπρεσιονιστικό, *Glass Pavillion* (1914, εικόνα 87) του Μπρούνο Τάουτ [Bruno

[271] Το απόσπασμα προέρχεται από το κείμενο του Rodolphe Töpffer "Essai de Physiognomie" (1845) όπως αναπαράγεται στο Ernst Gombrich, *Τέχνη και Ψευδαίσθηση* (μτφρ. Ανδρέας Παππάς), (Αθήνα: Νεφέλη, 1995), σελ. 384.

[272] Η σειρά *Buck Rogers* των Dick Calkins και Phil Nowlan ξεκίνησε να δημοσιεύεται σε εφημερίδες των ΗΠΑ το 1929 και θεωρείται μια από τις πρώτες διαστημικές περιπέτειες των κόμικς που εισήγαγαν στο είδος την επιστημονική φαντασία. Ο προσεκτικός αναγνώστης της μπορεί να εντοπίσει συχνά τις πιθανές επιρροές του Nowlan από γνωστά έργα τέχνης, βλ. Brian Walker, *The Comics Before 1945*, σελ. 215.

[273] Σελίδα δημοσιευμένη στις 14-9-1930, όπως αναπαράγεται στο Dick Calkins και Phil Nowlan, *Buck Rogers in the 25th Century, The Complete Newspaper Sundays, Volume 1: 1930-1933*, (Νέσχανοκ: Hermes Press, 2010), σελ. 34.

[274] Σελίδα δημοσιευμένη στις 14-6-1931, όπως αναπαράγεται στο ό. π., σελ. 73.

Taut][275]. Και για να τονιστεί το μη τυχαίο των αναφορών του Nowlan σε προγενέστερα έργα, σε μια άλλη περιπέτεια αυτής της εποχής, ένα διαστημόπλοιο πέφτει στη θάλασσα[276] (εικόνα 88) και παλεύει με το *Κύμα*[277] του Χοκουσάι [Hokusai] (1833, εικόνα 89). Στα αξιοπερίεργα πρέπει να επισημανθεί ότι τα λιωμένα, ρέοντα αντικείμενα του Σαλβαντόρ Νταλί εισήχθησαν στο έργο του το 1931 με τον πίνακα *Η Διατήρηση της Μνήμης*, που φιλοτέχνησε ένα χρόνο αργότερα από τη δημοσίευση της συγκεκριμένης σελίδας. Και επιπλέον, ο Αρειανός της σειράς λεγόταν Dav Dali.

Το 1931, επίσης, κάποια σιδερένια τρίποδα μηχανικά τέρατα που απειλούν τους ήρωες της σειράς (εικόνα 90) είναι σχεδιασμένα ακριβώς όπως τα αντίστοιχα σιδερένια και μηχανικά τέρατα των Αρειανών στο *The War of the Worlds*[278] (Ο Πόλεμος των Κόσμων, εικόνα 91), το εμβληματικό μυθιστόρημα του Χ. Τζ. Γουέλς [H. G. Wells] που κυκλοφόρησε πρώτη φορά σε βιβλίο το 1898 σε εικονογράφηση του Warwick Goble.

Μετά τις τρομακτικές εικόνες της εισβολής στη Γη από την εξωγήινη φυλή και τις πρωτότυπες εικονογραφήσεις του Goble, ακολούθησαν κι άλλοι εικονογράφοι σε μεταγενέστερες εκδόσεις του *Πολέμου των Κόσμων* που διατήρησαν τη γενική μορφή των επιβλητικών τρίποδων μηχανών (εικόνες 92, 93, 94, 95). Στην αλυσίδα αυτή εντάσσονται και οι Nowlan – Calkins καθώς τα δικά τους τρίποδα τέρατα αντλούν απευθείας τη μορφή τους από τα αντίστοιχα του *Πολέμου των Κόσμων*. Ωστόσο, όχι για να εικονογραφήσουν τον *Πόλεμο των Κόσμων* αλλά έναν άλλο πόλεμο κάποιων άλλων κόσμων.

Ως παλίμψηστα, οι εικόνες του Calkins εμπεριέχουν και εσωκλείουν τις προγενέστερες αλλά η αιτία της δημιουργίας και της ύπαρξής τους δεν είναι για να συνοδεύσουν το πρωτότυπο κείμενο αλλά ένα άλλο κείμενο, μια άλλη αφήγηση. Από τη στιγμή που οι εικόνες των τρίποδων εισβολέων εντάσσονται στο εικαστικό και

---

[275] Για την εξπρεσιονιστική αρχιτεκτονική και ιδιαίτερα για τα συγκεκριμένα έργα των Mendelsohn και Taut, βλ. Kenneth Frampton, *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική– Ιστορία και Κριτική* (μτφρ. Θόδωρος Ανδρουλάκης και Μαρία Παγκάλου), (Αθήνα: Θεμέλιο, 2009), σελ. 112-117. Για τη *Casa Batlo* του Gaudi βλ. David Watkin, *Ιστορία της Δυτικής Αρχιτεκτονικής* (μτφρ. Κώστας Κουρεμένος), (Αθήνα: MIET, 2009), σελ. 561-565

[276] Σελίδα δημοσιευμένη στις 8-3-1931 όπως αναπαράγεται στο Dick Calkins και Phil Nowlan, σελ. 59.

[277] Στο φόντο του *Κύματος* του Χοκουσάι βρίσκεται το όρος *Φουτζιγιάμα* που γενικά φαίνεται να αγνοείται από τους δημιουργούς κόμικς με εξαίρεση τον George Herriman που το «τιμά» όσο και το *Κύμα* (βλ. ενότητα 5.6.1 του παρόντος).

[278] H. G. Wells, *Ο Πόλεμος των Κόσμων* (μτφρ. Γιώργος Κυριαζής), (Αθήνα: Ερατώ, 2015).

οπτικό λεξιλόγιο του αναγνωστικού κοινού και της συλλογικής μνήμης μετά από τις απανωτές εμφανίσεις τους από διαφορετικούς καλλιτέχνες για να συνοδεύσουν το ίδιο κείμενο, έρχεται κάποτε η μεταφορά τους σε ένα άλλο κείμενο. Και αφού η εικόνα είναι πια οικεία, δεν ξενίζει το θεατή και αναγνώστη του νέου κειμένου. Αντιθέτως τον παραπέμπει στα πρωτότυπα τέρατα, καθιστά τα νέα τέρατα εξίσου αποκρουστικά και τρομακτικά με τα παλαιά και «δανείζεται» από τα παλαιά την πατίνα του τρόμου που περιέβαλλε το μυθιστόρημα του Γουέλς.

Η μεταφορά είναι σαφής: πρώτα ο Γουέλς γράφει ένα μυθιστόρημα με λεπτομερείς περιγραφές των εισβολέων. Ακολουθεί ο Goble που εικονογραφεί τις περιγραφές και τις οπτικοποιεί. Έπονται μια σειρά από εικονογράφοι που τροποποιούν μερικώς τις εικόνες του Goble σε μεταγενέστερες εκδόσεις του ίδιου κείμενου. Και κάποτε έρχεται η ώρα που οι εικόνες μεταφέρονται σε ένα νέο κείμενο. Γραφή, εικόνα που συνοδεύει τη γραφή, νέα εικόνα που συνοδεύει τη γραφή, νέα εικόνα που συνοδεύει τη νέα γραφή. Αυτή είναι η πορεία που εξηγείται απολύτως από τη σταδιακή ενσωμάτωση των εικόνων στο οπτικό λεξιλόγιο, έτσι ώστε όταν είναι πλέον αναγνωρίσιμες, να μπορούν να τροποποιηθούν καταλλήλως για να συνοδεύσουν ένα νέο κείμενο χωρίς τον κίνδυνο της αντιγραφής, της απομίμησης, της λογοκλοπής. Σε αυτόν τον τομέα, η τέχνη των κόμικς έχει την ικανότητα, με αποδείξεις, να λειτουργεί κάνοντας τολμηρές αλλά όχι (ή τουλάχιστον όχι πάντα) αυθάδεις αναπλαισιώσεις. Και δεν είναι πάντα ανάγκη να γίνεται αναφορά σε μια και μόνο συγκεκριμένη εικόνα.

Με τέτοιες πρακτικές που ασκούνται από καλλιτέχνες των κόμικς από τις πρώτες κιόλας δεκαετίες του εικοστού αιώνα, γίνεται σαφής η χρήση των έργων των άλλων τεχνών ως πρώτων υλών για νέα έργα. Το έργο αντί να αξιώνει την πρωτοτυπία του στη βάση νεοπαγών τεχνικών και καινοφανών θεμάτων όπως οι πρωτοπορίες των εικαστικών τεχνών, πασχίζει για το αντίθετο: για την ένταξή του σε μια οικογένεια έργων από τα οποία πηγάζει και τα οποία ανακυκλώνει για να λειτουργήσει ως παλίμψηστο.

4.9 Το παλίμψηστο ως επανεγγραφή

Οι Nowlan και Calkins δεν εφαρμόζουν τίποτε περισσότερο και τίποτε λιγότερο από τη συνομιλία με έργα του παρελθόντος, εντάσσοντάς τα σε νέα

συγκείμενα και προσδίδοντάς τους έτσι νέο περιεχόμενο. Προφανώς χωρίς καμιά διάθεση ειρωνείας σε αντίθεση με τους προγενέστερους γελοιογράφους και δημιουργούς κόμικς που σοκαρισμένοι από τα έργα της ευρωπαϊκής τέχνης στο *The Armory Show*[279] έκριναν σκόπιμο να υπεραμυνθούν της παραδοσιακής τέχνης και της παραστατικότητας με τη στάση τους. Οι Nowlan και Calkins, όμως, δημιουργούν 17 ολόκληρα χρόνια μετά το *The Armory Show*, χρονικό διάστημα που ήταν φαίνεται αρκετό για την αποδοχή και την κατανόηση των έργων του μοντερνισμού.

Κάτι αντίστοιχο συνέβη και με τον *Ουρητήρα* ή *Κρήνη* του Ντισάν τόσο εντός των εικαστικών τεχνών όσο και με τη χρήση της εικόνας από δημιουργούς κόμικς. Η Σερί Λεβίν υπό τον τίτλο *Fountain (after Marcel Duchamp: A.P.)* (1991, εικόνα 96) επιχρυσώνει μια σειρά από ουρητήρες και τους εκθέτει σε χώρους τέχνης[280] ενώ η Tania Bruguera υπό τον τίτλο *Urine Luck!* (2010, εικόνα 97) τοποθετεί ένα πιστό αντίγραφο, αντεστραμμένο αλλά υπογεγραμμένο όπως το πρωτότυπο, στις ανδρικές τουαλέτες ενός μουσείου προς χρήση από τους επισκέπτες[281].

Όταν ο Τζόσεφ Κοσούτ [Joseph Kosuth] μιλούσε για την «Τέχνη ως Ιδέα ως Ιδέα»[282], εξηγούσε απλά και εύληπτα την έννοια της εννοιολογικής τέχνης (με το λεκτικό πλεόνασμα της λέξης έννοια στην προηγούμενη φράση να είναι ειρωνικά αναπόφευκτο). Στην «τέχνη ως ιδέα ως ιδέα» βασίζεται το έργο αναρίθμητων σύγχρονων καλλιτεχνών που δεν μένουν μόνο στο λεκτικό και γλωσσικό επίπεδο μιας εννοιολόγησης που αναγορεύεται σε τέχνη κατά τη βούληση και την πρόθεση του δημιουργού αλλά την υλοποιούν κιόλας σε φυσικά αντικείμενα ή γίνονται οι ίδιοι τα «αντικείμενα» που αξιώνουν να αποτελούν έργα τέχνης.

Η Σίντυ Σέρμαν [Cindy Sherman], για παράδειγμα, εκτός από την αυθεντική και πρωτογενή appropriation art[283] (ιδιοποίηση ενός έργου του παρελθόντος), σε ένα

---

[279] Βλ. ενότητα 5.5.1 του παρόντος.
[280] Βλ. Joan Marter (επιμ.), *The Grove Encyclopedia of American Art*, Vol. 1, (Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 2011), σελ. 147-148.
[281] Βλ. www.artnet.com/magazineus/features/buskirk/tania-bruguera-at-occupy-boston-11-8-12.asp (τελευταία πρόσβαση στις 16-2-2017).
[282] Τόνυ Γκόντφρεϋ, *Εννοιολογική Τέχνη* (μτφρ. Ειρήνη Οράτη), (Αθήνα: Καστανιώτη, 2001), σελ. 134.
[283] Ο όρος «αυθεντική, πρωτογενής appropriation art» ακούγεται ειρωνικός αλλά στο πλαίσιο της αναπλαισίωσης (κυριολεκτικά και μεταφορικά) έργων τέχνης του παρελθόντος δεν είναι. Η Σέρμαν, για παράδειγμα, δεν «ξαναζωγραφίζει» έργα ζωγράφων του παρελθόντος. Υποδύεται με το κορμί της αυτά τα έργα και φωτογραφίζεται ως έργο τέχνης. Προσθέτει, έτσι, μερικούς ακόμη κρίκους σε μια θεωρητικώς ατέρμονη οντολογική αλυσίδα διαδοχικών πράξεων επί ενός έργου: μετά τη δημιουργία ενός πορτρέτου, την τοποθέτησή του στον τοίχο κάποιου μουσείου και το στάδιο της φωτογράφισής του για λογαριασμό κάποιας μονογραφίας ή κάποιου καταλόγου, ακολουθεί η «εικαστική μεταμφίεση» της Σέρμαν με βάση κάποια φωτογραφία καθώς και η εκ μέρους της σκηνική τροποποίηση για να

μεγάλο μέρος του έργου της δημιουργεί φωτογραφικά πορτρέτα μιας δευτερογενούς appropriation art καθώς μετατρέπει το κορμί της, το πρόσωπό της, τον εαυτό της σε έργο τέχνης αφού προηγουμένως έχει επέμβει πάνω του για να το παρουσιάσει ως μια δεύτερη εκδοχή ενός ήδη γνωστού πορτρέτου από την ιστορία της τέχνης. Σε ορισμένες περιπτώσεις, μάλιστα, «διορθώνει» τα πρωτότυπα.

Για το έργο *Η Παναγία Περιτριγυρισμένη από Σεραφείμ και Χερουβείμ*[284] (1452) (εικόνα 98) του Ζαν Φουκέ [Jean Fouquet] η Σέρμαν έχει δηλώσει ότι «σχεδιάστηκε ως εάν τα στήθη της ήταν γκρέιπφρουτ»[285]. Σε ένα τέτοιο σχεδιαστικό αρχέτυπο που σήμερα προκαλεί ανατομική αποστροφή με το καθ' υπερβολή μη ρεαλιστικό στήθος εκτεθειμένο σε κοινή θέα, η Σέρμαν με ένα άτιτλο έργο της (*Untitled #216*) (1989, εικόνα 99) από τη σειρά *History Portraits* απαντά με μια ακόμη υπερβολή: το δικό της γυμνό στήθος είναι ακόμη πιο αταίριαστο και «ψεύτικο» καθώς είναι εμφανώς και εσκεμμένα τεχνητό. Αν και έχει διατηρήσει την ίδια στάση, η μορφή της είναι πιο οικεία, πιο ζεστή από αυτήν της Παναγίας του Φουκέ. Το δέρμα της είναι αληθινό και όχι επιτηδευμένα ωχρό, τα χερουβείμ και τα σεραφείμ είναι λεπτομέρειες ενός κεντήματος και δεν πετούν απειλητικά και εφιαλτικά στο γύρω χώρο, το μωρό δεν εμφανίζεται παρά μόνο υπαινικτικά, τυλιγμένο σε πανιά και όχι ολόγυμνο, σαν να ίπταται και να διαταράσσει τους νόμους της φυσικής.[286] Σύμφωνα με την Dottinger πρόκειται για μια:

παραπέμπει το φόντο στο χώρο εντός του οποίου βρίσκεται το απεικονιζόμενο πρόσωπο, η εκ νέου φωτογράφιση του αποτελέσματος που, ενδεχομένως, να υπόκειται με τη σειρά της σε διορθώσεις-τροποποιήσεις και τελικά η εκτύπωσή του σε ένα άλλο βιβλίο. Για τα *Ιστορικά Πορτρέτα* της Σέρμαν που βασίζονται σε γνωστούς πίνακες του παρελθόντος βλ. Christa Dottinger, *Cindy Sherman, History Portraits – The Rebirth of the Painting after the End of Painting*, (Βερόνα: Schirmer/Mosel Production, 2012).

[284] Η στάση της Παναγίας του Φουκέ δεν είναι φυσικά καινοφανής. Η βυζαντινή εικονογραφία, ιδιαίτερα μετά τον δέκατο-τέταρτο αιώνα, έχει αποδώσει επαναληπτικά την *Παναγία Γαλακτοτροφούσα* με «αφύσικο» (για τα σύγχρονα πρότυπα) στήθος, κατά κανόνα μικρότερο από αυτό της Παναγίας του Φουκέ. Βλ. και Linda Saborio, *Embodying Difference, Scripting Social Images of the Female Body in Latina Theatre*, (Πλίμουθ: Fairleigh Dickinson University Press, 2012), σελ. 108.

[285] Christa Dottinger, σελ. 23 (μετάφραση δική μου).

[286] Για μια εκτενή ανάλυση της Παναγίας της Σέρμαν σε σχέση με την Παναγία του Fouquet βλ. και Caitlyn D. Marianacci, *Old Masterpieces, New Mistress-pieces: Cindy Sherman 's Reinterpretations of Renaissance Portraits of Women*, Scripps Senior Theses, Paper 840, (2016), σελ. 31-47. Μεταξύ άλλων η Marianacci τονίζει την πρακτική της Σέρμαννα αποδίδει εσκεμμένα γνωστές αναγεννησιακές εικόνες ως καρικατούρες και να χρησιμοποιεί προσθετικά μέρη σώματος, επιτηδευμένα διακοσμητικά στοιχεία κ.ά. για να ασκήσει κριτική στην εξιδανίκευση της Αναγέννησης από την επίσημη Ιστορία της Τέχνης. Ανάλογες είναι και οι προθέσεις των περισσοτέρων δημιουργών κόμικς στη σύγχρονη εποχή όταν επιλέγουν να περιλάβουν στα έργα τους αναγνωρίσιμες εικόνες από τη ζωγραφική, τη γλυπτική κ.ο.κ. Πρόκειται κατά κανόνα για χρήσεις κριτικής και σπάνια για λόγους ειρωνείας.

«…εμφανή αναδημιουργία με ευτυχισμένο τέλος: ο πίνακας του Fouquet μας επιτίθεται σήμερα σαν μια φρικιαστική εικόνα της Παναγίας. Η εκδοχή της Σέρμανβρίσκεται πλησιέστερα στην ιδέα μας για μια βασίλισσα των ουρανών».[287]

Ο Erró, με διαφορετική επεμβατική τακτική και πρακτική προτιμά να σχεδιάσει εκ νέου την Παναγία με το βρέφος στο *Decollage* (1976, εικόνα 100), ωσάν με πατρόν, αλλά να φωτίσει με χρώματα τη σύνθεση και να εμβάλλει φουτουριστικά αεροσκάφη. Φυσικά, κάθε τέτοια καλλιτεχνική καινοτομία βρίσκει μιμητές που επιλέγουν παρεμφερείς μεθόδους και μεθοδολογίες όπως ο Yasumasa Morimura με ποικίλους σκοπούς. Για το *Portrait (Futago)* (1988, εικόνα 101) του Morimura, βασισμένο στην *Ολυμπία* του Μανέ (1863, εικόνα 102) αλλά με τον ίδιο τον καλλιτέχνη να φωτογραφίζεται ως παρισινή πόρνη του δέκατου ένατου αιώνα, η Caitlin Gorman επισημαίνει ότι «αποτελεί ένα σχόλιο πάνω σε πολλά μεταποικιοκρατικά και φεμινιστικά ζητήματα»[288] καθώς και ότι εξερευνά πολλές πτυχές της έννοιας της ταυτότητας, όχι μόνο της εθνικής μα και του φύλου.[289] Ας επισημανθεί στο σημείο αυτό ότι ένα τέτοιο σχόλιο προκύπτει ως συνέπεια της επαναχρησιμοποίησης του έργου του Μανέ και δεν θα μπορούσε να υπάρχει αν αυτό δεν υλοποιούταν. Έτσι αποδεικνύεται ότι η μέθοδος της τροποποίησης ενός γνωστού έργου ανοίγει δρόμους σε εντελώς νέες κριτικές και προσλήψεις όχι μόνο του νέου έργου μα και του πρωτοτύπου.

Αναλόγως, στο *United States* (1977-1981, εικόνα 103), ο Erró προτιμά να ξαναζωγραφίσει την Ολυμπία και να τοποθετήσει ως φόντο, στη θέση του πορνείου, ένα θηριώδες υπερωκεάνιο. Τέτοια φαινομενικά παρεμφερή έργα, τουλάχιστον ως προς την πηγή τους αλλά σίγουρα όχι ως προς τα μέσα και την τεχνική της επιτέλεσής τους, όπως αυτά της Λεβίν, της Σέρμαν, του Morimura κ.ά. μόνο ως ανέξοδες μεταμοντέρνες μηδενιστικές εκφάνσεις δεν μπορούν να εκλαμβάνονται.

Αν ίσχυε κάτι τέτοιο, ο Μαγκρίτ θα έπρεπε να κατηγορηθεί ως μεταμοντέρνος μηδενιστής ή ως βλάσφημος παραχαράκτης μετά τη δημιουργία του *Μπαλκονιού* (1950, εικόνα 104) όταν και τοποθέτησε στη θέση των προσώπων του ομότιτλου

[287] Christa Dottinger, σελ. 23 (μετάφραση δική μου).
[288] Caitlin Gorman, *Yasumasa Morimura, Appropriator of Images, Cultures, and Identities*, Master of Arts Thesis, Bowling Green State University, 2013, σελ. iii (μετάφραση δική μου).
[289] Ό. π. σελ. 27.

έργου (εικόνα 105) του Μανέ, ισάριθμα φέρετρα ενώ και ο ίδιος ο Μανέ είχε εμπνευστεί από τον Γκόγια και τις *Μάγια στο Μπαλκόνι* (1808, 106). Σε αυτή την αλυσίδα από μπαλκόνια με διαφορετικά πρόσωπα ή αντικείμενα να απολαμβάνουν τη θέα, το μπαλκόνι των Campis και Zabus (εικόνα 107) από το κόμικς *Magritte: This is not a Biography*[290], σχεδόν ως πιστό αντίγραφο αυτού του Μαγκρίτ, αποκτά νόημα μόνο ενταγμένο σε μια συγκεκριμένη σελίδα και σε μια συγκεκριμένη αφήγηση που προϋποθέτει τη γνώση του έργου του Μαγκρίτ και παραπέμπει στην καταγωγική του αλυσίδα, την προέλευση, την ιστορία του και την ερμηνεία του.

Η χρήση ενός έργου τέχνης ως πρώτης ύλης αναφορικά με το καθαρά εικονιστικό μέρος του, δε συνεπάγεται κατ' ανάγκην τη διακωμώδηση, την παρωδία, τη σάτιρα. Μπορεί να είναι μια κριτική, επικριτική ή αυτοκριτική ματιά, όχι απέναντι στο έργο αλλά στην εποχή του ή στην εποχή μας, στον τρόπο που έχει προσληφθεί, στις συμπαραδηλώσεις του κ.λπ. Άλλωστε είχαν προηγηθεί πολλοί καλλιτέχνες, στο επίπεδο κυρίως του καμβά. Ο Ντιέγκο Βελάσκεθ με το *Πορτρέτο του Πάπα Ινοσέντιου του 10ου* (1650, εικόνα 108) πάνω στο *Καρδινάλιος Φερνάντο Νίνο ντε Γκεβάρα* του Ελ Γκρέκο [El Greco] (1600, εικόνα 109), ο Φράνσις Μπέικον [Francis Bacon] με το *Study after Velasquez* (1953, εικόνα 110) πάνω στον Βελάσκεθ, η Pepijn Simon με το *Study after Velasquez, Francis Bacon & Sergei Eisenstein, Pope Innocent X* (2015, εικόνα 111) πάνω σε όλου τους προηγούμενος και επιπλέον στον Σεργκέι Αιζενστάιν. Αν το όνομα του Ρώσου σκηνοθέτη στον προηγούμενο τίτλο προκαλεί ερωτηματικά, η απάντηση δίνεται στη σκηνή του *Θωρηκτού Ποτέμκιν* (1925) από την επίθεση του στρατού στις σκάλες της Οδησσού (εικόνα 112). Αντιστοίχως έχει πράξει ο Νταλί και ο Γουόρχολ πάνω στον ντα Βίντσι, ο Πικάσο και ο Τζεφ Κουνς [Jeff Koons] πάνω στον Μανέ κ.ο.κ. Η Σέρμαν, όμως, λόγου χάριν, επιλέγει να γίνει η ίδια ο ζωντανός καμβάς, η τρισδιάστατη εκδοχή, με σαφή ειρωνικά αλλά όχι προσβλητικά στοιχεία, ενός πασίγνωστου έργου του παρελθόντος. Και εδώ προστίθεται ένα ακόμη επίπεδο τροποποιημένης αναπαραγωγής καθώς όλα αυτά τα έργα της Σέρμαν πάνω στον Γκιστάβ Κουρμπέ [Gustave Courbet], τον Μποτιτσέλι, τον Ραφαήλ, τον Γιοχάνες Βερμέερ [Johannes Vermeer], τον Τζιουζέπε Αρτσιμπόλντο [Giuseppe Arcimboldo], τον Ντομινίκ Ενγκρ [Dominique Ingres] είναι

[290] Vincent Zabus και Thomas Campi, *Magritte, This is Not a Biography*, (Λονδίνο: Self Made Hero, 2017), σελ. 37.

γνωστά ως φωτογραφικές αναπαραγωγές και όχι ως ζωντανά εκθέματα – θα ήταν αδύνατο να ενσαρκώνει το ίδιο πρόσωπο, ταυτόχρονα, τόσους ρόλους, τόσα έργα.

4.10 Το παλίμψηστο ως διαγραφή (πάντα όμως κάτι μένει)

Στο *Άγνωστο Αριστούργημα*[291] ο Ονορέ ντε Μπαλζάκ [Honore de Balzac] περιγράφει το οδυνηρό ταξίδι ενός βετεράνου ζωγράφου προς το απόλυτο έργο τέχνης. Η κατάληξη αυτού του ταξιδιού (που παρεμπιπτόντως διαρκεί δέκα ολόκληρα χρόνια, όσα και το ταξίδι του πολυμήχανου προς την Ιθάκη, με αυτονόητους τους συνειρμούς με την καβαφική ερμηνεία) θα είναι η τρέλα. Ο ζωγράφος του Μπαλζάκ κάθε μέρα προσθέτει μια πινελιά, μια γραμμή, ένα στίγμα στο έργο του επιχειρώντας να το τελειοποιήσει. Είναι πάντα ανικανοποίητος και επιστρέφει ξανά και ξανά επεμβαίνοντας στο αρχικό έργο. Δέκα χρόνια αργότερα, από το έργο του δεν έχει απομείνει τίποτα πέρα από μια αδιόρατη λεπτομέρεια, μια υπόμνηση «ενός γυμνού ποδιού που έβγαινε μεσ' απ' αυτό το χάος από χρώματα, τόνους κι απροσδιόριστες χρωματικές διαβαθμίσεις, μέσ' απ' αυτό το είδος άμορφης ομίχλης».[292]

Για τον ζωγράφο, ωστόσο, που έχει την απόλυτη και αποκλειστική γνώση της ιστορίας και της σταδιακής αναδιαμόρφωσης του πίνακα πρόκειται για ένα αριστούργημα. Για τους δυο θεατές και κριτές του, όμως, δεν είναι παρά «ένα κομφούζιο από χρώματα που έχουν στοιβαχτεί το ένα πάνω στ' άλλο και που τα συγκρατούν ένα πλήθος από αλλόκοτες γραμμές που σχηματίζουν ένα τείχος από μπογιά»[293].

> «Παλιά, οι πίνακες όδευαν προς το τέλος τους προοδευτικά. Η κάθε μέρα έφερνε κι από κάτι καινούριο. Ένας πίνακας ήταν ένα άθροισμα από προσθήκες. Σε μένα, ένας πίνακας είναι ένα άθροισμα από καταστροφές. Φτιάχνω έναν πίνακα και μετά τον καταστρέφω. Σε τελευταία ανάλυση όμως, τίποτα δε χάνεται…».[294]

---

[291] Honoré de Balzac, *Το Άγνωστο Αριστούργημα* (μτφρ. Δημήτρης Δημητριάδης), (Αθήνα: Άγρα, 2004).
[292] Ό. π., σελ. 88.
[293] Ό. π.
[294] Φράση του Πικάσο όπως αναπαράγεται στο ό. π., σελ. 106. Στην ελληνική έκδοση το κείμενο εντός του οποίου περιέχεται η φράση περιγράφεται ως «Ανυπόγραφο εκδοτικό σημείωμα της έκδοσης του *Άγνωστου Αριστουργήματος* με τα σχέδια του Πικάσσο. Εκδόσεις Les Amis du Livre, Παρίσι, 1966».

έχει δηλώσει ο Πάμπλο Πικάσο, ο οποίος, παρεμπιπτόντως, εικονογράφησε με χαρακτικά (εικόνα 113) το *Άγνωστο Αριστούργημα* του Μπαλζάκ (και για ένα διάστημα νοίκιαζε ως ατελιέ του, το διαμέρισμα στο οποίο ο Μπαλζάκ έγραψε το Άγνωστο Αριστούργημα - σε αυτό το διάστημα ο Πικάσο δημιούργησε τη *Γκερνίκα*).

Μήπως αυτό δεν εζήλωσε και ο, νεαρός τότε, Ρόμπερτ Ράουσενμπεργκ όταν ζητούσε από τον Βίλεμ ντε Κούνινγκ [Willem de Kooning] έναν πίνακα για να τον χρησιμοποιήσει όπως αυτός επιθυμούσε; Ο δεύτερος συναίνεσε και παραχώρησε στον πρώτο έναν πίνακα για να ακολουθήσουν δυο μήνες οργιώδους εργασίας σβησίματος με πολλαπλά εργαλεία. Όταν ο Ράουσενμπεργκ ολοκλήρωσε το έργο του παρουσίασε ένα λευκό καμβά με ελάχιστα, αλλά εμφανή, ίχνη από το προϋπάρχον έργο. Στο αποτέλεσμα προστέθηκε και μια φράση, χάριν τίτλου, του Γιάσπερ Τζονς [Jasper Johns] και ξάφνου ένας πίνακας ενός καταξιωμένου αφηρημένου εξπρεσιονιστή μεταβαπτίσθηκε σε νέο πίνακα ενός νεαρού καλλιτέχνη, με το όνομα *Erased de Kooning Drawing* (1953, εικόνα 114), που κουβαλά μέρος της aura του Μπένγιαμιν αλλά είναι κάτι ολότελα νέο και αντλεί την ιδιαιτερότητά του από τη σχέση του με το παλιό ενόσω αυτή είναι, σε αναπαραστατικό τουλάχιστον, επίπεδο αόρατη.[295]

Κάτω από τον *Σβησμένο de Kooning* υπήρξε κάποτε ένας «κανονικός de Kooning». Τώρα υπάρχει ένας κανονικός Ράουσενμπεργκ, όχι όμως, με τη μέθοδο της τροποποίησης μέσω προσθήκης αλλά μέσω απομάκρυνσης.[296] Η ανθρώπινη

[295] Ο ίδιος ο Ράουσενμπεργκ εξηγεί χιουμοριστικά την ελευθερία που είχε να δημιουργήσει το έργο του λέγοντας: «Όλοι οι άλλοι καλλιτέχνες της εποχής ζωγράφιζαν σαν τον de Kooning ενώ εγώ όχι οπότε δεν έπαιρναν τη δουλειά μου στα σοβαρά. Κάτι τέτοιο με καθιστούσε πιο φιλικό, στο βαθμό που ασχολούνταν μαζί μου, καθώς δε με θεωρούσαν ανταγωνιστή τους. Δεν αποτελούσα απειλή γι' αυτούς». Βλ. συνέντευξη του Ρόμπερτ Ράουσενμπεργκ στο www.youtube.com/watch?v=tpCWh3IFtDQ (μετάφραση δική μου). Μια τέτοια προσέγγιση φέρνει στο νου την διατύπωση του Art Spiegelman (1993) για τη σχετική ελευθερία που είχαν τα κόμικς κατά τη διαμόρφωση της θεματολογίας, της γλώσσας και των εικαστικών τους εργαλείων στον εικοστό αιώνα, απαλλαγμένα από τους περιορισμούς που αναμφίβολα, έστω και ακουσίως, θα επέφερε η όποια συμπερίληψή τους στο αντικείμενο της επίσημης κριτικής και αρθρογραφίας περί τέχνης: «Τα κόμικς πετούν κάτω από το ραντάρ της κριτικής». Συμφωνώντας με τον Spiegelman και, έμμεσα με τον Ράουσενμπεργκ, ο Roger Sabin (1996) αναφέρει πως: «… η κυρίαρχη αντίληψη ότι τα κόμικς δεν αποτελούν μια μορφή "τέχνης" ερμηνεύει έμμεσα γιατί αποτελούν ένα τόσο ζωντανό μέσο έκφρασης στις μέρες μας: αφού δεν μπορούν να γίνουν "ευυπόληπτα", με την έννοια που είναι ευυπόληπτη η "τέχνη", τότε μπορούν τουλάχιστον να μην περιορίζονται από τους μηχανισμούς της κριτικής που συνοδεύουν την "τέχνη"» και «τα κόμικς έχουν γίνει ο κύριος χώρος στον οποίο συγγραφείς και ζωγράφοι "παίζουν". Πραγματικά, πρόκειται για έναν τομέα με τον οποίο κανείς δεν ασχολείται ιδιαίτερα, και γι' αυτό προσφέρεται για πειραματισμούς και ελεύθερες δημιουργικές προσπάθειες. Τα αποτελέσματα είναι συχνά εκπληκτικά». Βλ. Roger Sabin, *Κόμικς ή Κόμιξ; Η Ιστορία μιας "Σχεδόν" Τέχνης*, σελ. 9.

[296] Για την ανάλυση του *Erased de Kooning* με ειδική μέθοδο από το San Francisco Museum of Modern Art χρησιμοποιήθηκαν συσκευές τελευταίας τεχνολογίας και αποκάλυψαν τα σχέδια που

περιέργεια, συνυφασμένη με την εξερεύνηση, την επαλήθευση ή τη διάψευση, την αναζήτηση, την ιστορική έρευνα οδήγησε, μάλιστα, πριν λίγα χρόνια στην εξονυχιστική έρευνα και ανάλυση του έργου του Ράουσενμπεργκ με προηγμένα ηλεκτρονικά μέσα ώστε να εξακριβωθεί τι ακριβώς υπήρχε από κάτω. Και το αποτέλεσμα έδειξε (εικόνα 115) ότι πράγματι υπήρχαν σχέδια και προσχέδια του Ντε Κούνινγκ που προσθέτουν άλλο ένα επίπεδο στην επανεγγραφή και στο σβήσιμο: ο Ντε Κούνινγκ, πιθανώς είχε σβήσει και ο ίδιος μέρη του καμβά και είχε ξανασχεδιάσει πάνω τους δημιουργώντας έναν ακόμη «Σβησμένο de Kooning» πάνω σε έναν «de Kooning» πριν ακόμα προκύψει ένας «Σβησμένος de Kooning» για χάρη του Ράουσενμπεργκ.[297]

4.11 Τα κόμικς ως παλίμψηστα

Κι αυτή ακριβώς ήταν η λειτουργία του παλίμψηστου από τα αρχαία αιγυπτιακά κιόλας χρόνια. Το παλίμψηστο[298], συνήθως για λόγους πρακτικούς (έλλειψη πρώτων υλών) αποτελούσε την επανεγγράψιμη επιφάνεια όταν η πρώτη γραφή είχε αρχίσει να ξεθωριάζει ή να μην έχει πλέον πρακτική και χρηστική αξία. Τίποτα δεν πήγαινε χαμένο. Το υλικό γινόταν επιφάνεια και υποδοχέας της δεύτερης γραφής, της τρίτης, της τέταρτης. Και αποκτούσε νέα χρησιμότητα ενσωματώνοντας, ωστόσο, την πρώτη χρήση ενδεδυμένο με την πατίνα του χρόνου. Το παράδειγμα του *Άγγελου* του Μιλέ (1859, εικόνα 116) και η εμμονή που δημιούργησε στον Σαλβαντόρ Νταλί είναι χαρακτηριστικά[299].

Στον πίνακα του Μιλέ ένα ζευγάρι αγροτών με κατάνυξη προσεύχεται κατά τη διάρκεια του εσπερινού πάνω από ένα ψάθινο καλάθι με προϊόντα από τη σοδειά της ημέρας. Ο Σαλβαντόρ Νταλί, επί σειρά δεκαετιών, πίστευε και διέδιδε μετ' επιτάσεως

βρίσκονταν στον καμβά πριν τα σβήσει από το ορατό πεδίο ο Ράουσενμπεργκ. Για τη μέθοδο βλ. Robin D. Myers, *Notes on the Infrared Digital Imaging of Robert Rauschenberg's Erased de Kooning Drawing (1953)* (Σαν Φρανσίσκο: San Francisco Museum of Modern Art, 2010).

[297] Hal Foster et.al.,σελ. 370-372.

[298] Περισσότερα για τη μεταφορική έννοια του παλίμψηστου βλ. George Bornstein και Ralph G. Williams (επιμ.), *Palimpsest, Editorial Theory in the Humanities*, (Μίσιγκαν: The University of Michigan Press, 1993).

[299] Για τον Νταλί και τον *Άγγελο* του Μιλέ αλλά και για τις σχέσεις του Ισπανού σουρεαλιστή με την επιστήμη βλ. και Elliot King, "Ten Recipes for Immortality – A Study in Dalinian Sciences and Paranoiac Fictions στο Gavin Parkinson (επιμ.), *Surrealism, Science Fiction and Comics*, (Λίβερπουλ: Liverpool University Press, 2015), σελ. 213- 232.

ότι η ερμηνεία που δίνεται από κριτικούς και κοινό στην εικόνα είναι λανθασμένη. Ισχυριζόταν, διαισθητικά και με μια δόση μεταφυσικού μυστικισμού, ότι στο αρχικό σχέδιο του Μιλέ αντί για καλάθι ήταν ζωγραφισμένο ένα παιδικό φέρετρο και το ζευγάρι αντί να προσεύχεται, θρηνεί. Μάλιστα, η εμμονή του, τον οδήγησε στη δημιουργία πολλών πινάκων που βασίζονταν στον *Άγγελο* όπως οι *Αταβισμός το Σούρουπο* (1933, εικόνα 117), *Αρχιτεκτονικός Άγγελος του Μιλέ* (1933, εικόνα 118) και *Αρχαιολογική Ανάμνηση του Άγγελου του Μιλέ* (1935, εικόνα 119). Το 1938 συνέγραψε το βιβλίο *Le Mythe Tragique de l' Angelus De Millet*[300] στο οποίο κατέγραφε τη δική του ερμηνεία και συνόψιζε τους λόγους της εμμονή του.

Οι αιτιάσεις του δεν έγιναν ιδιαίτερα πιστευτές και δημοφιλείς αλλά το 1963, μετά την πίεση που άσκησε στους υπεύθυνους του Μουσείου του Λούβρου, ο πίνακας εξετάστηκε με ακτίνες Χ. Από την επιστημονική ανάλυση αποκαλύφθηκε ότι, πράγματι, το αρχικό σχέδιο ήταν ένα ορθογώνιο παραλληλόγραμμο που θα μπορούσε να παραπέμπει σε φέρετρο. Όποια κι αν ήταν η αλήθεια (φέρετρο, προσχέδιο για καλάθι ή κάτι άλλο) ο Νταλί θεώρησε ότι δικαιώθηκε.[301] Το παλίμψηστο, στην περίπτωση αυτή, βρήκε τόσο την κυριολεκτική του έννοια (επανασχεδιασμός σε έναν ήδη προσχεδιασμένο καμβά) όσο και τη μεταφορική του έννοια (ένα έργο που επηρέασε και ενέπνευσε έναν μεταγενέστερο καλλιτέχνη).

4.12 Ποια κόμικς ως παλίμψηστα;

Στο μεταμοντέρνο καλλιτεχνικό στερέωμα όπου όλες οι έννοιες και όλοι οι ορισμοί περί τέχνης δείχνουν να είναι ανεπαρκείς στην περιγραφή του παρόντος και να τίθενται προς επαναδιαπραγμάτευση με δεδομένο το ψυχαναγκαστικά ατελέσφορο της απόπειρας, μια τέχνη που αξιοποιεί στοιχεία από όλες τις άλλες και κάνει πράξη την ώσμωση με αυτές, ίσως περισσότερο από κάθε άλλη, εφαρμόζει την επανεγγραφή μέσω της πρακτικής του παλίμψηστου αλλά σε ένα καθαρά μεταφορικό επίπεδο. Πρόκειται για την τέχνη των κόμικς. Σύμφωνα με τον David Carrier:

[300] Εκτενή αποσπάσματα του βιβλίου του Νταλί με σχολιασμό και σημειώσεις περιλαμβάνονται στο Haim Finkelstein, *The Collected Writings of Salvador Dali*, (Κέμπριτζ: Cambridge University Press, 1998), σελ. 279-297.

[301] Μια πλήρης και εκτενής περιγραφή των εμμονών του Νταλί με τον *Άγγελο* του Μιλέ και της πορείας εξέτασης του πίνακα από τους επιστήμονες δίνεται στο Johanna Malt, *Obscure Objects of Desire, Surrealism, Fetishism and Politics*, (Νέα Υόρκη: Oxford University Press Inc., 2004), σελ. 118-125.

«Τα κόμικς δεν έχουν κατανοηθεί επαρκώς από τους αισθητικούς επειδή μέχρι σήμερα τα θεμελιώδη φιλοσοφικά ζητήματα με τα οποία καταπιάνονται δεν έχουν εντοπιστεί. Ο καθένας αναγνωρίζει ότι οι πίνακες του Poussin αξίζουν μια φιλοσοφικά ενημερωμένη περιγραφή. Αλλά οι ασήμαντες λαϊκές εικόνες, η τέχνη που ο καθένας μπορεί να κατανοήσει χωρίς την ανάγκη καμιάς εξήγησης, μπορούν να αξιώνουν την προσοχή των φιλοσόφων;».[302]

Συμφωνώντας απολύτως με το πρώτο σκέλος της σκέψης του Carrier και διαφωνώντας ριζικά με το δεύτερο θα προσπαθήσω στη συνέχεια να προσεγγίσω την πρακτική των καλλιτεχνών των κόμικς ως προς τη χρήση γνωστών εικόνων από την ιστορία της τέχνης, μια πρακτική που δεν μπορεί να κατανοήσει ο καθένας χωρίς τη γνώση πολλών μεταβλητών της πολύπλοκης συνάρτησης που περιγράφει τη σύγχρονη τέχνη, μέρος της οποίας είναι και τα κόμικς.

Η τέχνη των κόμικς έχει να επιδείξει αμέτρητα δείγματα ενσωμάτωσης παλαιών έργων τέχνης –από κάθε τέχνη, ζωγραφική, γλυπτική, κινηματογράφο, μουσική, λογοτεχνία, φωτογραφία κ.λπ.– σε νέα συμφραζόμενα, για νέους σκοπούς, με νέα μέσα. Αυτή την πρακτική και την εφαρμογή της στην τέχνη των κόμικς φιλοδοξεί να σκιαγραφήσει η παρούσα εργασία, περιοριζόμενη αναπόφευκτα σε ένα μικρό μόνο μέρος της έκτασής της και να την ερμηνεύσει στο πλαίσιο της εποχής της.

Οι πιθανότητες κατάληξης μιας τέτοιας απόπειρας είναι α) η παραδοχή της δυσερμηνείας της πρακτικής των σύγχρονων καλλιτεχνών των κόμικς που μπορεί να οδηγήσει σε αυθαίρετα, καταχρηστικά και μη γενικεύσιμα συμπεράσματα, β) η παρερμηνεία της πρακτικής και των έργων τους που μπορεί να οφείλεται σε προκαταλήψεις, αποσπασματική έρευνα και λανθασμένες αφετηρίες, γ) η αφ' υψηλού αντιεπιστημονική «δήλωση» της μη αναγκαιότητας ύπαρξης ερμηνείας για έργα που με βάση παρωχημένες αντιλήψεις υποτίθεται πως δεν ανήκουν στη σφαίρα των τεχνών και δ) η ερμηνεία μέσω της συγκριτικής μελέτης σε όσο το δυνατόν μεγαλύτερο εύρος της πρακτικής. Τα δύο πρώτα ξεπερνιούνται με βάση τη θεωρία. Το τρίτο θα ήταν, ίσως, το ιδανικό και το ασφαλέστερο καθώς απαλλάσσει τον

[302] David Carrier, *The Aesthetics of Comics*, (Πενσιλβάνια: The Pennsylvania University Press, 2000), σελ. 2 (μετάφραση δική μου).

γράφοντα από κάθε ευθύνη. Θα προσπαθήσω να επιτύχω το τέταρτο. Έχοντας πάντα ως γνώμονα την παραμορφωτική διάσταση της τέχνης των κόμικς κατά τη λειτουργία τους ως μεταφορικών παλίμψηστων.

Κάθε έργο τέχνης που γίνεται αντικείμενο ιδιοποίησης, τροποποίησης, αναπλαισίωσης, ένταξης σε νέα συμφραζόμενα κ.λπ. από τα κόμικς δεν μεταφέρεται ποτέ ως είχε, δεν αντιγράφεται, δεν αναπαράγεται πιστά. Παραμορφώνεται και παρουσιάζεται αλλαγμένο, έτσι ώστε να παραπέμπει μεν στο «πρωτότυπο» ή «μοντέλο» αλλά να μην είναι ίδιο με αυτό. Σε αυτά τα κόμικς θα επικεντρωθεί η συνέχεια της παρούσας εργασίας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5

ΔΙΑΕΙΚΟΝΙΚΗ ΠΑΡΩΔΙΑ ΚΑΙ ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΣ

Όποιος τόσο προσπαθεί,
μάταια την αναζητεί
πάνω κάτω την κοιτά,
τα κομμάτια της κολλά
μα το μόνο που κερδίζει,
δέκα κρίσεις στη σειρά.[303]

[303] Ποίημα γεμάτο ειρωνεία και σατιρική διάθεση που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *American Art News* το 1913, κατά τη διάρκεια της έκθεσης μοντέρνας τέχνης *The Armory Show* στη Νέα Υόρκη (μετάφραση σε ελεύθερη απόδοση δική μου). Το ποίημα συνόδευε έναν πρωτότυπο διαγωνισμό που διεξήγαγε το περιοδικό: καλούσε τους αναγνώστες του να παρατηρήσουν προσεκτικά τον πίνακα *Γυμνό που Κατεβαίνει τις Σκάλες (νο. 2)* του Μαρσέλ Ντισάν (εικόνα 120) και να εντοπίσουν πού βρίσκεται το «γυμνό» και πού η «σκάλα». Για τον νικητή που θα κατάφερνε να ανιχνεύσει τις «κρυμμένες» εικόνες, υπήρχε έπαθλο 10 δολαρίων. Με την ίδια σατιρική διάθεση κατά συντριπτική πλειονότητα αντιμετώπισαν οι γελοιογράφοι και οι δημιουργοί κόμικς της εποχής τα έργα της ευρωπαϊκής μοντέρνας τέχνης, παρωδώντας τα ανελέητα. Για την αναπαραγωγή της είδησης και του ποιήματος βλ. Lindsay Pollock, *Top Ten ARTnews Stories: Naming the Dame*, 11 Ιανουαρίου 2007, www.artnews.com/2007/11/01/top-ten-artnews-stories-naming-the-dame/ (τελευταία πρόσβαση στις 21-2-2017).

5.1 Εισαγωγικά

Στο κεφάλαιο αυτό θα εξεταστεί η περίοδος από τα τέλη του δέκατου ένατου αιώνα έως και, περίπου, τα χρόνια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, αναφορικά με την αντιμετώπιση που επιφύλασσαν οι γελοιογράφοι και οι δημιουργοί κόμικς στα εικαστικά έργα της μοντέρνας τέχνης και των πρωτοποριών. Είναι μια περίοδος που αν και ξεκινά με μια μαζική αντίδραση των δημιουργών κόμικς απέναντι στις ριζοσπαστικά διαφορετικές εικόνες και θεματικές του μοντερνισμού, αντίδραση που εκφράζεται με την παρωδία στην καλύτερη περίπτωση και με την γελοιοποίηση και διακωμώδηση στην χειρότερη, μέσω εξαιρέσεων από μεμονωμένους δημιουργούς κόμικς, οδηγεί σε μια σταδιακή αποδοχή και ανοχή. Η έκθεση *The Armory Show* στη Νέα Υόρκη, παρά τις αρχικά έντονες και επιθετικές αντιδράσεις «διαμαρτυρίας», φαίνεται να έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην μακροπρόθεσμα επιτευχθείσα αυτή «ανακωχή» που κήρυξαν οι δημιουργοί κόμικς απέναντι στις ανοίκειες μορφές των εικαστικών πρωτοποριών.

Σταδιακά, τεχνοτροπίες και εικόνες του ευρωπαϊκού, κυρίως, μοντερνισμού, άρχισαν να γίνονται αποδεκτές από καλλιτέχνες των κόμικς και συχνά-πυκνά να μετατρέπονται σε πρώτη ύλη και αντικείμενα προς τροποποίηση για ποικίλους σκοπούς. Οι γελοιογραφίες που σατίριζαν την «παρανοϊκή» και «κακοζωγραφισμένη», μη αναπαραστατική τέχνη των Ευρωπαίων καθώς και τα εξπρεσιονιστικά, κυβιστικά και φουτουριστικά έργα, έδωσαν τη θέση τους σε πιο ανεκτικές συμπεριφορές. Συνετέλεσαν σε αυτό τα έργα κορυφαίων δημιουργών κόμικς όπως ο George Herriman και ο Winsor McCay κατά τις αρχές του εικοστού αιώνα και στη συνέχεια τα έργα καλλιτεχνών όπως ο Frank King, ο Cliff Sterett, οι Dick Calkins και Chris Nowlan κ.ά. Οι τέχνες, παρά την επιμονή και την εμμονή των θιασωτών της καθαρότητάς τους και της τήρησης αποστάσεων της μιας από την άλλη, άρχισαν να συνομιλούν. Εγκαθιδρύοντας σχέσεις που βελτιώνονται αδιάκοπα από τότε μέχρι τις μέρες μας.

5.2 Η ανοίκεια μορφή ως αφορμή σκανδαλισμού…

Η χρήση αναγνωρίσιμων εικόνων από ποικίλα καλλιτεχνικά έργα αλλά και γενικότερα η χρήση γνωστών έργων τέχνης, κάθε τέχνης, από ζωγράφους, γλύπτες

και εικαστικούς καλλιτέχνες εν γένει με σκοπό που απέχει διακριτά και με σαφήνεια από την απομίμηση με στόχο το κέρδος ή την παραχάραξη με στόχο την εξαπάτηση, είναι, κυρίως, μέθοδος απότοκη του μοντερνισμού των τελών του δέκατου ένατου αιώνα και των αρχών του εικοστού. Και οι προθέσεις του καλλιτέχνη που επανατοποθετεί μια εμβληματική εικόνα ή ένα περιβόητο έργο σε νέα συμφραζόμενα είναι κατά κανόνα, φυσικά με εξαιρέσεις, η παρωδία ή/και η σατιρική, αλλά όχι προσβλητική, αποδόμηση των νοημάτων του πρωτοτύπου. Μπορεί, επίσης, στις προθέσεις να περιλαμβάνεται η συνομιλία με το έργο-πηγή αλλά και η εκμετάλλευση της υπεραξίας που πηγάζει από αυτό.

Οι πρώτες παρωδιακές εικόνες, κυρίως γελοιογραφίες και μικρής έκτασης κόμικς που συνοδεύονταν από σατιρικά άρθρα, είχαν, ωστόσο, έναν αναμφίβολα επιθετικό χαρακτήρα απέναντι στα έργα που παρουσίαζαν ανοίκειες, έως τότε, μορφές ή «ενοχλητικά» για το συντηρητικό τμήμα της κοινωνίας, θέματα. Μια από τις πρώτες, πιθανώς, απόπειρες παρώδησης όχι τόσο του έργου που αποτέλεσε την πηγή έμπνευσης αλλά των επιπτώσεών του στο δημόσιο αίσθημα αφορά την *Ολυμπία* (1863) του Εντουάρ Μανέ που εκτέθηκε δημόσια στο παρισινό Salon του 1865. Λίγα χρόνια αργότερα, μάλιστα, σε τρεις τουλάχιστον απόπειρες, ο Πολ Σεζάν [Paul Cezanne] θα αποτίσει φόρο τιμής στον Μανέ δημιουργώντας τις δικές του Ολυμπίες. Από αυτές γνωστότερη είναι αυτή του 1874 (εικόνα 121) που με τη σειρά της σκανδάλισε τους κριτικούς και δέχθηκε κακές κριτικές[304]. Των έργων του Σεζάν, όμως, είχαν προηγηθεί οι γελοιογραφίες και οι καρικατούρες. Γιατί μπορεί ο Μανέ να επιχείρησε να σαρκάσει τα ήθη του παριζιάνικου συντηρητισμού τοποθετώντας μια πάλλευκη πόρνη, μια μαύρη γάτα και μια μαύρη υπηρέτρια στον καμβά του, η υποδοχή, όμως, του έργου από τους γελοιογράφους ήταν τελείως διαφορετική από αυτήν του κοινού και των κριτικών.

Το κοινό ένιωσε ένα ισχυρό σοκ και η Ακαδημία μια βαθιά προσβολή. Αντιθέτως, οι γελοιογράφοι έδειξαν να μην συμμερίζονται τον πανικό των υπερασπιστών της παράδοσης και να επεκτείνουν το σχόλιο του Μανέ σε μια γλώσσα

[304] Αν και είχαν περάσει αρκετά χρόνια από την δημοσιοποίηση και έκθεση της *Ολυμπία* του Μανέ, οι κριτικοί που επιτέθηκαν στον Σεζάν δεν είχαν ξεχάσει το προηγούμενο σκάνδαλο. Η δεύτερη *Ολυμπία* του Σεζάν, με τίτλο *Μοντέρνα Ολυμπία*, εκτέθηκε για πρώτη φορά στην πρώτη Ιμπρεσιονιστική έκθεση, το 1875. Για τις τρεις Ολυμπίες και για τις αρνητικές κριτικές που δέχθηκε ο δημιουργός της αλλά και για τη λεπτή ειρωνεία, το χιούμορ και τα γκροτέσκα στοιχεία που χαρακτηρίζουν τη δεύτερη, βλ. και S. Hollis Clayson, "Painting the Traffic in Women" στο Vanessa Schwartz και Jeannene Przyblyski (επιμ.), *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*, (Νέα Υόρκη: Routledge, 2004), σελ. 304-312.

λιγότερο δέσμια στις νόρμες και τους αυστηρούς κανόνες και λιγότερο ευάλωτη στην επίσημη κριτική[305]. Άλλωστε και ο ίδιος ο Μανέ με την *Ολυμπία* κάνει το δικό του σχόλιο πάνω στην *Αφροδίτη του Ούρμπινο* (1538, εικόνα 122) του Τισιάνο [Tiziano] και, πιθανώς, στην *Κοιμωμένη Αφροδίτη* (1510, εικόνα 123) του Τζιορτζιόνε [Giorgione][306]. Η συνομιλία του είναι πιο έντονη με τον Τισιάνο καθώς επιλέγει να διαφοροποιήσει ορισμένα βασικά συστατικά του έργου του: η θεά της αρχαίας Ελλάδας και σύμβολο της ομορφιάς αντικαθίσταται από μια πόρνη, το λευκό-καφέ σκυλάκι, σύμβολο αφοσίωσης και πίστης, που κοιμάται γαλήνια στο κρεβάτι, αντικαθίσταται από μια μαύρη γάτα, σύμβολο της πονηριάς και της κακοτυχίας, που αναστατωμένη και σε στάση επίθεσης αντικρίζει κάποιον μη ορατό στον θεατή επισκέπτη, η καλοντυμένη λευκή υπηρέτρια στο φωτεινό διαμέρισμα του Τισιάνο γίνεται μαύρη υπηρέτρια σε ένα περιβάλλον τεχνητώς φωτισμένο σε έναν χώρο χωρίς παράθυρα, οι καμπύλες της Αφροδίτης δίνουν τη θέση τους σε μια μικροκαμωμένη και ωχρή σάρκινη γυναίκα χωρίς φτιασίδια, ενώ το μικρό κοριτσάκι που προσδίδει χάρη και ζωντάνια και με την παρουσία του υπαινίσσεται τη μητρότητα, απουσιάζει εντελώς. Ο Σεζάν διατηρεί τα βασικά θεματικά στοιχεία σταθερά αλλά προσθέτει στον τίτλο του ένα χαρακτηρισμό που προδίδει και τον ενθουσιασμό του για το νέο κόσμο του μοντερνισμού: *Μοντέρνα Ολυμπία* (1874).

5.3 …και ο σκανδαλισμός ως αφορμή παρωδίας

Στα έργα των γελοιογράφων Cham, Bertall, Daumier, Randon που δημιουργήθηκαν το 1865, αμέσως μετά το σκάνδαλο που προκάλεσε η *Ολυμπία*, δεν προκύπτει καμιά απολύτως ειρωνική διάθεση προς τον Μανέ. Οι γελοιογράφοι-σκιτσογράφοι δεν επιθυμούν να «επιτεθούν» στην «αυθάδεια» της Ολυμπίας ούτε να υπερασπιστούν τα ήθη του χριστεπώνυμου πλήθους αποδομώντας το έργο και χρησιμοποιώντας λόγου χάριν τα ιδιαίτερα τεχνοτροπικά στοιχεία του ως αδυναμίες. Δεν κρύβουν τη γυμνότητα για να αποφύγουν τις ίδιες ύβρεις που δέχθηκε ο Μανέ,

[305] Για τις κριτικές, κατά συντριπτική πλειονότητα αρνητικές και απαξιωτικές, που γράφτηκαν όταν εκτέθηκε στο Salon η *Ολυμπία* βλ. και Monica Bohm-Duchen, *The Private Life of a Masterpiece*, (Μπέρκλει: University of California Press, 2001), σελ. 99-105.

[306] Για τις επιρροές του Μανέ, αναφορικά με την *Ολυμπία*,από προγενέστερους καλλιτέχνες αλλά και από συγχρόνους του όπως και για τις προηγηθείσες Αφροδίτες βλ. και Michael Fried, *Manet's Modernism: Or, the Face of Painting in the 1860's*, (Σικάγο: The University of Chicago Press, 1996), σελ. 58-62, 133-134, 152-157.

αντιθέτως την διατηρούν, την αναπαράγουν, την τονίζουν. Δεν σατιρίζουν τον Μανέ προβαίνοντας σε «δολοφονία» χαρακτήρα αλλά ειρωνεύονται τη συντηρητική ματιά του θεατή που παραμένει προσκολλημένος στο γυμνό και στο επάγγελμα της νεαρής γυναίκας αν και ως τότε είχε έρθει αντιμέτωπος με δεκάδες άλλα γυμνά, με θεές της αρχαιότητας, με οδαλίσκες και οριενταλιστικές φιγούρες, με στρουμπουλές αναγεννησιακές εξιδανικευμένες μορφές, με αέρινες σιλουέτες κ.λπ. Αυτό που τον ενόχλησε εδώ ήταν η συγχρονία: η Ολυμπία ήταν πόρνη «εκεί και τότε», στο διπλανό τετράγωνο, στο απέναντι σπίτι. Πελάτες της ήταν οι θεατές του πίνακα που την επισκέπτονταν όμως κατά μόνας. Τώρα είχαν δίπλα τους τη γυναίκα τους και τα παιδιά τους. Και έπρεπε να κρατήσουν την εμπειρία τους ιδιωτική.

Ο Ονόρ Ντομιέ[307] εστιάζει σε αυτήν την πουριτανική υποκρισία με τη γελοιογραφία του με τίτλο *Devant de Tableau de M. Manet* (Μπροστά από τον πίνακα του Μ. Μανέ) (εικόνα 124) που δημοσιεύτηκε στο σατιρικό περιοδικό *La Charivari*: «Γιατί στο διάολο αυτή η κόκκινη γυναίκα με το κομπινεζόν λέγεται Ολυμπία;» ρωτά κάποιο από τους εικονιζόμενα πρόσωπα. Και κάποιο άλλο του απαντά: «Μα φίλε μου, αυτό μπορεί να είναι το όνομα της γάτας».[308] Ευθέως αναφερόμενες στην *Ολυμπία* του Μανέ είναι η γελοιογραφία του Bertall[309] από το περιοδικό *L' Illustration* (εικόνα 125), η γελοιογραφία του Cham[310] από το περιοδικό *La Charivari* (εικόνα 126) και η γελοιογραφία του G. Randon[311] από το περιοδικό *Le Journal* (εικόνα 127). Και οι τρεις γελοιογράφοι διατηρούν όλα τα θεματικά στοιχεία του πίνακα του Μανέ, οι δυο πρώτοι μάλιστα ενθέτουν στην εικόνα τους μέχρι και τον αύξοντα αριθμό του έργου (1428) με τον οποίο η *Ολυμπία* αναρτήθηκε στο Salon. Ωστόσο, και οι τρεις συγκλίνουν σε μια μικρή διαφοροποιητική λεπτομέρεια μεγάλης σημασίας: η ουρά της μαύρης γάτας δεν σχηματίζει την καθησυχαστική καμπύλη του

[307] Ο Ντομιέ τόσο στο Salon του 1865 όσο και σε άλλα Salon σχεδίασε καρικατούρες και σκίτσα που απεικόνιζαν τις υπερβολικές αντιδράσεις του συντηρητικού κοινού απέναντι σε έργα με γυμνές μορφές. Στόχος του ήταν η αποκάλυψη και ο σατιρικός σαρκασμός της αστικής υποκρισίας μπροστά στο γυμνό γυναικείο σώμα. Βλ. olympia1865.wordpress.com/paris-salon (τελευταία πρόσβαση στις 22-2-2017).

[308] Γελοιογραφία από τις 19 Ιουνίου του 1865, όπως αναπαράγεται στο Monica Bohm-Duchen, σελ. 100. Το σκίτσο του Ντομιέ δεν στοχεύει άμεσα στον πίνακα του Μανέ καθώς η περιγραφή του μη ορατού στους αναγνώστες έργου δεν ανταποκρίνεται στην *Ολυμπία* του Μανέ αλλά στοχεύει γενικότερα στον σκεπτικισμό και τις επιφυλάξεις του κοινού (μετάφραση δική μου).

[309] Γελοιογραφία από τις 3 Ιουνίου του 1865 όπως αναπαράγεται στο Charles Bernheimer, "Manet's Olympia: The Figuration of Scandal", *Poetics Today*, Vol. 10, No. 2, Art and Literature II (Summer, 1989), σελ. 271.

[310] Γελοιογραφία από τις 14 Μαΐου του 1865, όπως αναπαράγεται στο ό. π. σελ. 270.

[311] Γελοιογραφία από τις 29 Ιουνίου 1865 όπως αναπαράγεται στο olympia1865.wordpress.com/tag/caricature/ (τελευταία πρόσβαση στις 23-2-2017).

Μανέ, όπως συμβαίνει σε προγενέστερη γελοιογραφία του Bertall[312] από το περιοδικό *Journal Amusant* (εικόνα 128), αλλά βρίσκεται σχεδόν κατακόρυφη, κάθετα στο γυμνό κορμί της ξαπλωμένης γυναίκας.

Κατά τον Bernheimer, οι γελοιογράφοι απέδωσαν την ουρά ως μια διογκωμένη στύση έχοντας αντιληφθεί την κεντρική αμφισημία του πίνακα ως προς την απεικονιζόμενη σεξουαλικότητα.[313] Αντίθετα, στην έτερη γελοιογραφία του Bertall με την ουρά της γάτας να σχηματίζει καμπύλη, το θέμα του έργου είναι εντελώς διαφορετικό, τέτοιο που αποκλείει τις σεξουαλικές συμπαραδηλώσεις: η λεζάντα που συνοδεύει τη γελοιογραφία επιχειρεί να κάνει χιούμορ με λογοπαίγνια ως προς το επάγγελμα του συζύγου της απεικονιζόμενης γυναίκας και την επείγουσα ανάγκη της να κάνει ένα μπάνιο αλλά και με το μαύρο χρώμα που κυριαρχεί μέσω της γάτας και της υπηρέτριας. Τα λουλούδια χρησιμεύουν για να απαλύνουν την δυσάρεστη οσμή που αναδίδει η γυναίκα και η γάτα δεν έχει κανέναν λόγο να έχει σηκωμένη απειλητικά (και ίσως μεταφορικώς σεξουαλικά) την ουρά της σε ένα ασεξουαλικό περιβάλλον. Μια άλλη διάσταση που δίνεται στη γελοιογραφία του Randon –και που επιβεβαιώνει ότι η σάτιρα δε στρέφεται εναντίον του Μανέ– προκύπτει από το διάλογο που διαμείβεται και συνοδεύει το σκίτσο και το συμπληρωματικό σχόλιο:

« Ολυμπία: «Τι τρέχει;»
Υπηρέτρια: «Είναι ένας άνδρας που θέλει να σας δει, επαγγελματικά»
Ολυμπία: «Φέρ' τον μέσα»
Προφανώς, μ' αυτόν τον τρόπο κάνουν τις δουλειές τους συγκεκριμένες "κυρίες".»

Από τον τρόπο που χειρίστηκαν οι γελοιογράφοι το έργο του Μανέ μπορεί να εξαχθεί το συμπέρασμα ότι αν και η *Ολυμπία* προκάλεσε ένα σοκ στους συντηρητικούς κύκλους, υπήρχε από την άλλη και ένα δεκτικό κοινό, με τους

[312] Γελοιογραφία από τις 27 Μαΐου 1865 όπως αναπαράγεται στο ό. π. (τελευταία πρόσβαση στις 23-2-2017) (μετάφραση δική μου).
[313] Ο Bernheim επισημαίνει επίσης την πιθανότητα της συσχέτισης της μαύρης γάτας με τα γυναικεία γεννητικά όργανα όπως συμβαίνει στην αργκό της γαλλικής και της αγγλικής γλώσσας, με την οιονεί συνομιλία του Μανέ με το έργο του Έντγκαρ Άλαν Πόε, *The Black Cat*, μέσω της μετάφρασής του από τον Μπωντλέρ το 1857 καθώς και με τον πιθανό συνειρμό που δημιουργεί με το ζωώδες μέρος της γυναικείας σεξουαλικότητας και της, κατά συνέπεια, απειλητικής αμφισημίας που προκαλεί, ιδωμένη ως Σφίγγα. Ό. π. σελ. 270.

γελοιογράφους ως έργω «εκπροσώπους» του που δεν αρκέστηκε σε εύκολες και καταγγελτικές κριτικές αλλά υπεισήλθε στις λεπτομέρειες που πιθανώς επιδίωκε ο Μανέ. Δεν έμεινε στα επιφαινόμενα της γυμνότητας και της πορνείας αλλά σχολίασε τις αντιδράσεις απέναντι σε αυτά τα επιφαινόμενα. Έτσι, η λειτουργία της *Ολυμπίας* ως προβοκατόρικης πρόκλησης αντανακλαστικών σε πρώτο επίπεδο, ακολουθήθηκε από ένα δεύτερο, μέσω των γελοιογραφιών που την διαδέχθηκαν και των γελοιογράφων που εξ αυτής ορμώμενοι φιλοτέχνησαν τα έργα τους: αυτό της λειτουργίας των σκίτσων ως παλίμψηστων. Εγγεγραμμένη σε κάθε σκίτσο με αφορμή την *Ολυμπία* βρισκόταν η αχνή εικόνα της πρώτης *Ολυμπίας*.

Κανένα σκίτσο από αυτά του 1865 δεν αποτελούσε αποτέλεσμα μίμησης αλλά αποτέλεσμα δημιουργικής παρωδίας –σε ορισμένες περιπτώσεις και απόδοσης ευσήμων ως φόρου τιμής, όπως ακριβώς συνέβη και με τις τρεις *Ολυμπία* του Σεζάν. Η παρωδία, ωστόσο, δεν είχε ως στόχο της σατιρικής χροιάς της το έργο καθαυτό αλλά περισσότερο τα κοινωνικά συγκείμενα και τα θεσμικά πλαίσια εντός των οποίων αυτό δημιουργήθηκε, εκτίθεται και βλέπεται από το κοινό.

5.4 Η παρωδία ως πηγή παρωδίας

Δε συνέβη το ίδιο με τη *Μόνα Λίζα* (1504, εικόνα 129) λίγα χρόνια αργότερα. Αυτουργός ήταν ο Arthur Sapeck (ψευδώνυμο του Eugene Bataille) το 1883 που τιτλοφόρησε το έργο του με τον πρόδηλο τίτλο *Μόνα Λίζα με Πίπα*, έργο που δημοσιεύτηκε αργότερα στο περιοδικό *Le Rire* (Το Γέλιο) το 1887[314] (εικόνα 130). Το έργο είναι μια φωτογραφική αναπαραγωγή της καθιστής γυναίκας με το ελαφρύ και αινιγματικό υπομειδίαμα που της έδωσε ο Λεονάρντο ντα Βίντσι και γίνεται αμέσως αντιληπτή η σχέση με το πρωτότυπο από όποιον θεατή είναι γνώστης του πρωτότυπου. Κι αυτό γιατί η γυναίκα που απεικονίζεται στο έργο του Sapeck παραπέμπει σαφώς στη *Μόνα Λίζα* αλλά η υπερμεγέθης πίπα που έχει στα χείλη της και τα δακτυλίδια καπνού που ανεβαίνουν στον αέρα αλλοιώνουν πλήρως τις, όποιες, αρχικές και σίγουρα ανεπιβεβαίωτες και μη δηλωθείσες προθέσεις του Λεονάρντο ντα Βίντσι. Επιπλέον, η ασπρόμαυρη εκδοχή, σε αντιδιαστολή με την έγχρωμη *Μόνα*

[314] Η εικόνα του Sapeck που δημοσιεύτηκε τέσσερα χρόνια αργότερα ήταν φωτογραφική αναπαραγωγή του πίνακά του. Βλ. και Peter Brooker και Andrew Thacker (επιμ.), *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, Volume II, (Οξφόρδη: Oxford University Press, 2012), σελ. 152-153.

Λίζα του Ντα Βίντσι διαφοροποιεί ακόμη περισσότερο το αποτέλεσμα. Εντέλει, ήδη από το 1887, μπορούμε να μιλάμε για μια χιουμοριστική εκδοχή ενός εμβληματικού έργου τέχνης που στόχο της έχει τη σάτιρα, στην προκειμένη, όμως, περίπτωση με έναν σαφή σαρκασμό του πρωτότυπου ή, καλύτερα, του περί αυτό κλίματος που το έχει αναγάγει στο απόλυτο έργο τέχνης. Άλλωστε το έργο παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στην τρίτη έκθεση του κινήματος των *Ασυνάρτητων* (Incoherents)[315] που δεν επιχείρησαν να θεωρητικοποιήσουν τις απόπειρές τους ή να φιλοσοφήσουν πάνω στα ζητήματα της τέχνης που ανέκυπταν από τις πράξεις τους, πράξεις που κατά κανόνα χαρακτηρίζονταν από χιούμορ και ιλαρότητα.[316]

Αυτή την ιλαρότητα που συνοδευόταν από έναν σιωπηλό φιλοσοφικό στοχασμό πρόσθεσε η παρωδία του Μαρσέλ Ντισάν πάνω στο ίδιο έργο. Ο Ντισάν παρουσίασε το *L.H.O.O.Q*. το 1919 (εικόνα 131) προσθέτοντας ένα μουστάκι και λίγα γένια στη *Μόνα Λίζα*. Από την πλευρά του είναι προφανής η πρόθεση να «γκρεμιστούν τα θέσφατα» καθώς παρόμοια ήταν η μεθοδολογία της εργασίας του και παρεμφερές το ύφος των έργων του σε ολόκληρη την καριέρα του. Χρησιμοποιώντας μια ασπρόμαυρη καρτ-ποστάλ στην οποία σχεδίασε με μολύβι το μουστάκι και τα γένια και γράφοντας τον τίτλο από κάτω δημιούργησε ένα έντυπο ready-made σε μια εποχή που επέτρεπε κάτι τέτοιο μέσω της τυπογραφικής αναπαραγωγής. Ο τίτλος είναι μια επιπλέον προσπάθεια να σατιριστεί το πρωτότυπο καθώς η ανάγνωσή του στα γαλλικά παραπέμπει στη φράση «Elle a chaud au cul» που σε ελεύθερη μετάφραση μπορεί να αποδοθεί ως «έχει καυτό πισινό» ή «έχει έναν κώλο-φωτιά»[317] ή ως λαϊκή έκφραση να θεωρηθεί αντίστοιχη με το «την τρώει ο κώλος της».[318]

Ο ίδιος ο Ντισάν, ερωτώμενος από τον Pierre Cabannes για το αν τα γράμματα του αρκτικόλεξου του έχουν κάποια άλλη σημασία εκτός από την καθαρά

[315] Για το κίνημα των Incoherents βλ. και Dario Gamboni, *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism Since the French Revolution,* (Λονδινο: Reaktion Books, 1997), σελ. 258-259.
[316] Lee Tusman (επιμ.), *Really Free Culture, Anarchist Communities, Radical Movements and Public Practices*, ελεύθερη ηλεκτρονική έκδοση, σελ. 248-249.
[317] Πρόταση απόδοσης του λογοπαίγνιου από το blog "Xartografos" στο xartografos.wordpress.com/2011/08/12/218-dada-το-αντισυμβατικό-τίποτα-53/ (τελευταία πρόσβαση στις 23-2-2017).
[318] Απόδοση της Λίλιαν-Stead Δασκαλοπούλου στο Pierre Cabbane, *Marcel Duchamp – Ο Μηχανικός του Χαμένου Χρόνου* (μτφρ.: Λίλιαν-Stead Δασκαλοπούλου), (Αθήνα: Άγρα, 2008), σελ. 117.

χιουμοριστική έχει δηλώσει: «Όχι, η μόνη σημασία ήταν να διαβαστούν φωνητικά».[319] Για τις προθέσεις του Ντισάν αναρωτιέται η Dalia Judovitz:

> «Εκμεταλλευόταν απλώς την εμφάνισή της, το αινιγματικό και, κατά συνέπεια, αμφίσημο βλέμμα της με σκοπό να κάνει ένα χοντροκομμένο αστείο εις βάρος της; Ή, μήπως, έριχνε τα καρφιά του στη Μόνα Λίζα ακριβώς επειδή η δημόσια κυκλοφορία και κατανάλωση της εικόνας είχε ήδη διαβρώσει το ιερό της κύρος; Είχε το κύρος της ως αριστουργήματος μειώσει τη δημόσια εικόνα της σε εμπόρευμα, σε ένα πολιτιστικό καταναλωτικό αντικείμενο που το "κοίταγμά"[320] του είχε ήδη υποβαθμιστεί μέσω της υπερέκθεσης;».[321]

Ως ακούσια παρέμβαση πάνω στη *Μόνα Λίζα* μπορεί να θεωρηθεί και η πρωτοβουλία του Φρανσίς Πικαμπιά [Francis Picabia], φίλου του Ντισάν, να αναπαράξει το 1920 το έργο του τελευταίου, με την άδειά του, με στόχο να το δημοσιεύσει στο περιοδικό *391*, χρησιμοποιώντας μια παρόμοια καρτ-ποστάλ και προσθέτοντας τη φράση «Πίνακας νταντά του Μαρσέλ Ντισάν» (εικόνα 132). Κατά τον Ντισάν, όμως, ο Πικαμπιά πρόσθεσε το μουστάκι αλλά ξέχασε να ζωγραφίσει το μυτερό γενάκι με αποτέλεσμα σήμερα να εμφανίζονται δυο ελαφρώς διαφορετικές εκδοχές του *L.H.O.O.Q*.[322] Στην εκδοχή του Πικαμπιά, επίσης, απουσιάζουν οι τελείες ανάμεσα στα κεφαλαία γράμματα: *LHOOQ*[323].

Σε αυτές ήρθε να προστεθεί μια ακόμη εκδοχή τη δεκαετία του 1940 όταν ο Χανς Αρπ [Hans Arp] ανακάλυψε το «πρωτότυπο» του Πικαμπιά και το έδωσε στον Ντισάν ο οποίος με τη σειρά του το «διόρθωσε» τοποθετώντας το χαμένο μουσάκι και προσθέτοντας τη χειρόγραφη σημείωση: «Μουστάκι του Πικαμπιά, μουσάκι του

---

[319] Ό. π., σελ. 117.
[320] Η Judovitz με τη λέξη "look" που επιλέγει να τοποθετήσει εντός εισαγωγικών προχωρεί πιθανώς σε ακόμη ένα λογοπαίγνιο που ενδεχομένως βρισκόταν και στις προθέσεις του Ντισάν καθώς η λέξη στην αγγλική έχει πολλές σημασίες (βλέμμα, κοίταγμα, όψη κ.λπ.) και η φωνητική ανάγνωσή της παραπέμπει στο όνομα του έργου του Ντισάν: LHOOQ = LOOK.
[321] Dalia Judovitz, *Drawing on Art - Duchamp and Company*, (Μινεάπολις: University of Minnesota Press, 2010), σελ. 11 (μετάφραση δική μου).
[322] Μια πλήρης περιγραφή των γεγονότων δίδεται στο guity-novin.blogspot.gr/2011/08/chapter-44-dadaism-meeting-point-of-all.html (τελευταία πρόσβαση στις 23-2-2017).
[323] Όπως επισημαίνει ο Sebastien Rongier στο sebastienrongier.net/spip.php?article279 (τελευταία πρόσβαση στις 23-2-2017).

Μαρσέλ Ντισάν»[324] (εικόνα 133). Τη δεκαετία του 1940, επίσης, ο Ντισάν δημιούργησε ακόμη μια εκδοχή με μουσάκι και μουστάκι (εικόνα 134) ενώ το 1965 προέβη σε μια αντίστροφη επεμβατική διαδικασία επί του δικού του έργου «αφαιρώντας» το μουστάκι και το μουσάκι για την εικονογράφηση της πρόσκλησης μιας έκθεσής του στη Νέα Υόρκη.[325] Η εικόνα που χρησιμοποίησε ήταν μια κάρτα μικρών διαστάσεων από κάποιο παιχνίδι από την οποία απουσιάζουν όλα τα στοιχεία που θα την έκαναν να θεωρείται παρωδία. Όμως ο τίτλος εμπεριέχει όλη την προϊστορία των πρακτικών του Ντισάν επί του έργου: *Ξυρισμένο L.H.O.O.Q* (εικόνα 135). Με τον τρόπο αυτό ο Ντισάν επιστρέφει στην αρχική εικόνα που τον ενέπνευσε και την καταθέτει αρετουσάριστη για να δηλώσει πιθανώς ότι η αρχική του «ασέβεια» δεν στόχευε στο έργο αλλά στην πρόσληψή του από το κοινό. Το έργο είχε δεχθεί τις παρεμβάσεις του επί χρόνια και είχε μεταβαπτιστεί σε κάτι άλλο από την πηγή που το ενέπνευσε. Άρα ήταν πια ένα νέο έργο με νέο τίτλο.

Η παρέμβαση επί του νέου έργου, όχι με προσθετικό τρόπο πλέον, δημιουργεί μια παρωδία του δεύτερου και όχι του πρώτου αν και συνομιλεί με όλα τα προηγούμενα. Η ιδιοποιητική προσθετική πρακτική από την *Μόνα Λίζα* προς το *L.H.O.O.Q.* και η εν συνεχεία απόσυρση των ιδιοποιητικών στοιχείων από το *L.H.O.O.Q.* είναι δυο διαφορετικές διαδικασίες και καμιά δεν είναι αντιστρεπτή. Και όπως δυο αρνήσεις δεν οδηγούν σε μια κατάφαση, έτσι και το *Ξυρισμένο L.H.O.O.Q.* δεν είναι η *Μόνα Λίζα*.[326] Ο Σαλβαντόρ Νταλί το 1954 έδωσε μια ακόμη χιουμοριστική *Μόνα Λίζα* ποζάροντας ο ίδιος στη στάση της και φωτογραφιζόμενος από τον Philippe Halsman[327] με φόντο το φόντο του πρωτοτύπου[328] (εικόνα 136). Το μουστάκι που είχε ζωγραφίσει και εν συνεχεία απομακρύνει ο Ντισάν, εδώ αντικαθίσταται από το πραγματικό και επιτηδευμένα χτενισμένο μουστάκι του Νταλί ενώ η παρέμβαση πραγματοποιείται ως κολάζ από φωτογραφία πάνω σε φωτογραφία με αποτέλεσμα έναν πίνακα που υπογραμμίζει με την παρουσία του καλλιτέχνη, τη

[324] Ό. π.
[325] Βλ. Penelope Haralambidou, *Marcel Duchamp and the Architecture of Desire*, (Φάρνχαμ Σάρεϊ: Ashgate Publishing Limited, 2013), σελ. 29-31.
[326] Για ακόμη περισσότερα επίπεδα παρέμβασης από τον Ντισάν επί της Μόνα Λίζα κάνει λόγο ο Sebastien Rongier αναφέροντας μεταξύ άλλων και τη χρήση ενός γραμματοσήμου με την εικόνα της Μόνα Λίζα που υπέγραψε ο Ντισάν για φιλικό του πρόσωπο το 1967. Βλ. Sebastien Rongier.
[327] Eva Klein, "Art as a Tool of Advertising" στο Beate Flath και Eva Klein (επιμ.), *Advertising and Design: Interdisciplinary Perspectives on a Cultural Field*, (Μπίλεφελντ: Verlad, 2014), σελ. 63.
[328] Μια τέτοια πρακτική γεννά το ερώτημα: Σε ποιον ανήκει το έργο; Στο πρόσωπο που απεικονίζει; Ή μήπως στον φωτογράφο που το φωτογραφίζει;

διαχρονική ναρκισσιστική αυταρέσκειά του και αποπειράται να απομυθοποιήσει το έργο του ντα Βίντσι.

Σε αυτά τα χρόνια των αρχών του εικοστού αιώνα, μέχρι και τις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες, αντίστοιχες απόπειρες από εικαστικούς καλλιτέχνες να σατιρίσουν ή/και να παρωδήσουν γνωστά έργα του παρελθόντος υπήρξαν, αλλά λίγες. Η κυρίαρχη αντίληψη φαίνεται να ήταν ότι δεν επιτρέπεται ή, τουλάχιστον, συνηθίζεται να αποφεύγεται να σατιρίζεται ή να διακωμωδείται ό,τι έχει καταγραφεί στον κοινό νου και στη συλλογική μνήμη ως σημαντικό έργο τέχνης του παρελθόντος. Ωστόσο, από τη δεκαετία του 1970 και μετά, η τακτική αυτή υπήρξε γενικευμένη και οι εκδοχές έργων του παρελθόντος ήταν μαζικές. Ως παράδειγμα, αξίζουν να αναφερθούν οι χιλιάδες, κυριολεκτικά, παρωδίες της Μόνα Λίζα που μπορεί να εντοπίσει κάποιος σε σύγχρονα έργα τέχνης με πιο συνηθισμένη περίπτωση τα κόμικς. Στα κόμικς, βέβαια, αλλά και στη γελοιογραφία, αυτή η πρακτική εφαρμοζόταν σε μεγαλύτερο βαθμό συγκριτικά με τις εικαστικές τέχνες από πολύ νωρίς.

5.5 Η παρωδία ως αντανακλαστικό του σοκ

5.5.1 Το *The Armory Show* και η αντίδραση της γελοιογραφίας

Ήδη από τη μεγάλη έκθεση *The Armory Show* που διεξήχθη το 1913 στη Νέα Υόρκη, η παρωδία, η σάτιρα και η λοιδορία απέναντι σε γνωστά έργα τέχνης υπήρξε μαζική από τους γελοιογράφους και τους σκιτσογράφους της εποχής. Και προέκυψε ως αντίδραση και αντανακλαστικό του σοκ που αυτή η έκθεση προκάλεσε. Το *The Armory Show* ήταν η πρώτη μεγάλη έκθεση Ευρωπαίων καλλιτεχνών που πραγματοποιήθηκε στο έδαφος των ΗΠΑ και έφερε σε επαφή το αμερικανικό κοινό με ορισμένα σπουδαία ονόματα της ευρωπαϊκής τέχνης.[329]

[329] Μεταξύ άλλων καλλιτεχνών, εκτέθηκαν έργα των: Pierre Bonnard, Constantin Brâncuşi, Georges Braque, Paul Cézanne, Gustave Courbet, Honoré Daumier, Edgar Degas, Eugène Delacroix, André Derain, Marcel Duchamp, Raoul Dufy, Paul Gauguin, Vincent Van Gogh, Francisco Goya, Jean Auguste Dominique Ingres, Wassily Kandinsky, Ernst Ludwig Kirchner, Henri de Toulouse-Lautrec, Édouard Manet, Henri Matisse, Claude Monet, Edvard Munch, Francis Picabia, Πάμπλο Πικάσο, Camille Pissarro, Odilon Redon, Pierre-Auguste Renoir, Auguste Rodin, Georges Rouault, Henri Rousseau, Georges Seurat, Paul Signac, Alfred Sisley, Édouard Vuillard, James Abbott McNeill Whistler. Για την πλήρη λίστα των καλλιτεχνών που συμμετείχαν στο *The Armory Show* αλλά και για τον τρόπο επιλογής των έργων βλ. Laurette E. McCarthy, *Walter Pach (1883-1958): The Armory Show*

Αυτή η πρωτόγνωρη εμπειρία για το αμερικανικό κοινό της απευθείας επαφής και θέασης έργων τέχνης από τα διάφορα μοντερνιστικά ρεύματα των ευρωπαϊκών πρωτοποριών, από τον ιμπρεσιονισμό, τον κυβισμό, τον φοβισμό, τον μεταϊμπρεσιονισμό, τον νεοϊμπρεσιονισμό κ.λπ. αλλά και από πρότερα ρεύματα όπως ο νεοκλασικισμός ήταν ένα ισχυρό σοκ για ένα κοινό που ήταν συνηθισμένο σε πιο συντηρητικά θέματα και σε πιο παραδοσιακές τεχνικές όπως αυτές που χρησιμοποιούσαν οι Αμερικανοί καλλιτέχνες. Στο *The Armory Show*, οι Αμερικανοί θεατές ήρθαν αντιμέτωποι με έργα απολύτως ξένα με τις παραδοσιακές αμερικανικές τοπιογραφίες, τις ηθογραφίες, τα πορτρέτα και τα ιστορικά θέματα. Ανάμεσα στα έργα που εξέπληξαν, θετικά ή αρνητικά, ήταν τα κυβιστικά και μεταξύ αυτών το *Γυμνό που Κατεβαίνει τις Σκάλες* του Μαρσέλ Ντισάν που έγινε αφορμή για σατιρικό σχολιασμό από αρθρογράφους και κοινό και για παρωδίες, ορισμένες φορές οργισμένες, από γελοιογράφους του τύπου της εποχής.[330]

Ίσως μια επιπλέον αιτία που εξόργισε τους κριτικούς ήταν ότι το *Γυμνό* δεν αρκούνταν μία μόνο νέα τεχνοτροπία αλλά συνδύαζε πολλά διαφορετικά τεχνοτροπικά και θεματικά στοιχεία των πρωτοποριών της εποχής. Ήταν ταυτόχρονα κυβιστικό ως προς την πολυπρισματικότητα, φουτουριστικό ως προς την δυναμική κίνηση του σώματος, φωτογραφικό και κινηματογραφικό ως προς τη διαδοχή των σκηνών που συναρμόζονταν σε διαδοχική χρονική διάταξη συνεπιφέροντας ένα ψευδαισθητικό αποτέλεσμα.

Χαρακτηριστικά παραδείγματα της «αντίδρασης» ορισμένων γελοιογράφων της εποχής στις «εξωτικές» και «ακατανόητες» εικόνες των μοντέρνων ζωγράφων της Ευρώπης που εισέβαλλαν στον ακαδημαϊκό συντηρητισμό των ΗΠΑ συναντώνται σε έντυπα μαζικής κυκλοφορίας και κυρίως σε εφημερίδες. Αξίζει να τονιστεί ότι αυτές οι αντιδράσεις που κινούνται από το σκωπτικό ύφος μέχρι την απόλυτη λοιδορία και τη γελοιοποίηση, δημοσιεύονται σε έντυπα που διαβάζονται από εκατομμύρια αναγνώστες καθημερινά, κυρίως από εκπροσώπους της μικροαστικής τάξης και του ήδη αναδυθέντος προλεταριάτου των αμερικανικών μεγαλουπόλεων αλλά και από

---

and the Untold Story of Modern Art in America, (Πενσιλβάνια: The Pennsylvania State University Press, 2011), σελ. 40-51.

[330] Μια διεξοδική καταγραφή των γελοιογραφιών και των κόμικς που δημοσιεύτηκαν στις ΗΠΑ το 1913 με αφορμή το *The Armory Show* παρατίθεται από τον Hrag Vartanian στο hyperallergic.com/79951/vintage-comics-react-to-radical-1913-armory-show/ (τελευταία πρόσβαση στις 7-5-2016).

πληθώρα μεταναστών, εσωτερικών και εξωτερικών, από ανθρώπους δηλαδή με, κατά κανόνα, ελάχιστη εξοικείωση με την τέχνη και τα ρεύματά της, με τις πρωτοπορίες κ.λπ.[331] Κατά συνέπεια, μια κυβιστική απόπειρα του Πικάσο λόγου χάριν να αποδώσει σε έναν επίπεδο καμβά τον τρισδιάστατο χώρο και τη χρονική εξέλιξη ενός συμβάντος, εκλαμβάνεται από ένα αμύητο κοινό μόνο ως μια ναΐφ κακοφωνία, μια παιδική ζωγραφιά, ή, στην χειρότερη περίπτωση, ένας ελιτισμός ενός εκκεντρικού Ευρωπαίου που «αδυνατώντας» να είναι αναπαραστατικός και να ζωγραφίζει «όμορφες» εικόνες, καταφεύγει σε κάτι που είναι ακατανόητο, άσχημο, αντιαισθητικό.

5.5.2 Γελοιογράφοι εναντίον Ντισάν

Μιας τέτοιας κριτικής έπεσε θύμα και ο Ντισάν με το *Γυμνό* που σατιρίστηκε ιδιαιτέρως, με πιο «ευγενική», ίσως, περίπτωση τη γελοιογραφία με τίτλο *The Rude Descending a Staircase*[332] του J. F. Griswold που παρουσιάζει έναν αγενή άντρα να κατεβαίνει με βιασύνη τις σκάλες του μετρό για να προλάβει το τρένο[333] (εικόνα 137) αλλά και άλλες γελοιογραφίες που σατιρίζουν τα κυβιστικά έργα όπως η γελοιογραφία[334] του F. Fox που παρουσιάζει έναν ατυχή οικογενειάρχη ως κυβιστή ζωγράφο επηρεασμένο από τους λογαριασμούς που έχει να πληρώσει από τα ανοιξιάτικα ψώνια της συζύγου του και τη σύζυγό του ως ντυμένη κυβιστικά με αυτούς τους λογαριασμούς (εικόνα 138) και η γελοιογραφία[335] του Rea Irvin που δεν εστιάζει μόνο στο *Γυμνό* του Ντισάν αλλά εν γένει στον κυβισμό με το σατιρικό σκίτσο να παρουσιάζει το εσωτερικό του σπιτιού ενός κυβιστή καλλιτέχνη με μια σκάλα που παραπέμπει σε αυτήν που κατεβαίνει το *Γυμνό* και τον ίδιο τον καλλιτέχνη

[331] Για την σύνθεση του αναγνωστικού κοινού των κόμικς που δημοσιεύονταν σε εφημερίδες από το 1895 και έπειτα, δηλαδή από την πρώτη δημοσίευση των περιπετειών του *Yellow Kid* του Richard Outcault αλλά και για τους πρωταγωνιστικούς χαρακτήρες που αρχικά δανείζονταν στοιχεία από τους ίδιους τους αναγνώστες, βλ. Bill Blackbeard (επιμ.), *R. F. Outcault's The Yellow Kid*, σελ. 21-55.
[332] Ειδική αναφορά στη συγκεκριμένη γελοιογραφία κάνει ο Milton Wolf Brown που την ξεχωρίζει, χαρακτηρίζοντάς την ως «καλύτερη» από όλες τις υπόλοιπες που σατίρισαν έργα του *The Armory Show*. Τον τίτλο της γελοιογραφίας αυτής, μάλιστα, δίνει και σε ένα κεφάλαιο του σχετικού με το *The Armory Show* βιβλίου του που αναφέρεται στις αρνητικές κριτικές και στα επικριτικά σχόλια που δέχθηκαν τα μοντερνιστικά έργα της έκθεσης από δημοσιογράφους, κοινό και κριτικούς. Βλ. Milton Wolf Brown, *The Story of the Armory Show* (Νέα Υόρκη: Joseph Hirschhorn Foundation, 1963), σελ. 107-115.
[333] Δημοσιευμένη στη *New York Evening Sun*, 20 Μαρτίου 1913.
[334] Δημοσιευμένη στη *New York Evening Sun*, 8 Απριλίου 1913.
[335] Δημοσιευμένη στο *Life*, 20 Μαρτίου 1913.

αλλά ακόμα και όλα τα αντικείμενα να αποδίδονται κυβιστικά δηλαδή γωνιώδη και πρισματικά (εικόνα 139). Και με επιπλέον αιχμή ως προς τον ίδιο τον αιθεροβάμονα και φαντασιόπληκτο κυβιστή καλλιτέχνη που απογοητευμένος από την αδυναμία του κοινού να τον κατανοήσει, μονολογεί: «Αχ, αν μπορούσες να δεις τα πράγματα όπως εγώ, αγάπη μου». Κατά την Bradley:

> «…ξεκάθαρα οι χιουμορίστες είχαν συλλάβει την εθνική σύγχυση. Πώς θα μπορούσε να γίνει κατανοητή η τέχνη αν η δεξιοτεχνία δεν αποτελούσε κριτήριο; Και πώς θα μπορούσε να γίνει κατανοητό το μοντέρνο αν αναφερόταν σε νοήματα, γνωστά μόνο στον καλλιτέχνη;».[336]

Φαίνεται πως από το σύνολο των έργων που εκτέθηκαν, οι κυβιστικοί πειραματισμοί είχαν την πιο άμεση επίδραση στους γελοιογράφους και αποτέλεσαν, μαζί με τα φουτουριστικά έργα της έκθεσης, τους πιο δημοφιλείς στόχους. Ωστόσο, η γελοιογραφική κριτική δεν κατευθύνθηκε προς συγκεκριμένα έργα, με λιγοστές εξαιρέσεις, μια εκ των οποίων, η πιο τρανταχτή, ήταν το *Γυμνό* του Ντισάν. Η κριτική ήταν γενικότερη και σατίριζε συνολικά το πνεύμα και το κλίμα των πρωτοποριών καθώς οι γελοιογράφοι επιχείρησαν με ένα ή δυο σκίτσα και μικρά κείμενα να αποδώσουν την αίσθηση που άφηνε στον αμύητο θεατή η επαφή με έργα που βασίζονταν σε τεχνοτροπίες, σχεδιαστικές μανιέρες και νοηματικά περιεχόμενα που του ήταν εντελώς ανοίκεια.[337] Εμμέσως επιδίωκαν να καυτηριάσουν τις κατευθύνσεις που φαινόταν πως ακολουθούσε η μοντέρνα τέχνη στην Ευρώπη και η γελοιογραφική αποτύπωση αυτής της κριτικής πήρε την κατεύθυνση της συνολικής απαξίωσης παρά της στοχευμένης σε συγκεκριμένα έργα λοιδορίας. Τέτοιες περιπτώσεις αποτελούν οι γελοιογραφικές «επιθέσεις» ακόμα και από πολύ επιτυχημένους επαγγελματίες του είδους όπως ο Clare Briggs, διάσημος δημιουργός κόμικς της εποχής του μεσοπολέμου[338], ο Thomas Powers, ο Alek Sass, ο Frederick Opper, δημιουργός της

---

[336] Patricia Bradley*, Making American Culture: A Social History, 1900–1920*, (Νέα Υόρκη: Palgrave Macmillan, 2009), σελ. 130 (μετάφραση δική μου).

[337] Η κριτική προς τα ευρωπαϊκά μοντερνιστικά έργα, φυσικά, δεν έγινε μόνο από τους γελοιογράφους αλλά και από πληθώρα αρθρογράφων και δημοσιογράφων του Τύπου της εποχής. Λέξεις όπως «τρέλα», «παράνοια», «αδεξιότητα», «στραβομάρα», «έκτρωμα» συνόδευσαν τις παρουσιάσεις των έργων της έκθεσης. Βλ. ό. π., σελ. 128-134.

[338] Ο Briggs έγινε ιδιαίτερα διάσημος τη δεκαετία του 1920 με τις γελοιογραφίες και τα κόμικς που δημιουργούσε για εφημερίδες. Η δημοφιλία των έργων του είχε ως αποτέλεσμα να του ανατεθεί επί σειρά ετών η σχεδίαση κόμικς – διαφημίσεων για γνωστές μάρκες τσιγάρων που δημοσιεύονταν στις

δημοφιλούς σειράς *Happy Hooligan* από τις αρχές του εικοστού αιώνα[339], ο John McCutcheon, ο Louis Glackens κ.ά.

Στο έργο του Briggs (εικόνα 140)[340] απεικονίζεται μια ηλικιωμένη γυναίκα να πλέκει μια κουβέρτα αποτελούμενη από πολλά μικρά διαφορετικά τεμάχια υφάσματος, παραπομπή στο κολάζ και στη μέθοδο του συνθετικού κυβισμού. Τα υφασμάτινα κομμάτια όμως είναι ανισομεγέθη, διαφορετικού σχήματος και παράγωνα δίδοντας έτσι την αίσθηση της πρισματικότητας. Το χιούμορ προκύπτει από τον τίτλο του έργου: *Η αυθεντική κυβίστρια* και την επιτηδευμένα ανορθόγραφη λεζάντα: «Πήρα το πρώτο βραβείο στην έκθεση πέρυσι το φθινόπωρο» που προκαλεί την απορία για το σε ποια ακριβώς έκθεση βραβεύτηκε η γιαγιά, σε κάποια έκθεση τέχνης ή σε κάποιο διαγωνισμό εργόχειρου και πλεξίματος;

Πιο δηκτική είναι η γελοιογραφική σύνθεση του Powers (εικόνα 141)[341] που παρουσιάζει επισκέπτες στο Armory Show με μικρές σχολιαστικές λεζάντες που συνοδεύουν τα παρωδούμενα (φανταστικά) έργα. Κάποια από αυτά, ωστόσο, παραπέμπουν σε συγκεκριμένα έργα του *Armory Show*, όπως το έργο που παρωδείται στην πάνω αριστερή πλευρά που εμφανώς βασίζεται στο *Γυμνό* του Ντισάν. Στη σύνθεση του Powers είναι επίσης εξόφθαλμη η μηδενική εξοικείωση του γελοιογράφου με τα σύγχρονά του ευρωπαϊκά ρεύματα καθώς ο ίδιος υπογράφει ως «φουτουριστής», αποδίδει την παρωδία του *Γυμνού* σε φουτουριστή καλλιτέχνη και σχεδιάζει ένα κυβιστικό πορτρέτο με κεφάλι που είναι κυριολεκτικά κύβος. Επιπλέον, αφιερώνει κι άλλο χώρο στο *Γυμνό* του Ντισάν αλλά μόνο αναφορικά με τον τίτλο καθώς η εικόνα που σχεδιάζει για να το σαρκάσει δεν θυμίζει σε τίποτα το πρωτότυπο αλλά είναι απλώς μια σπειροειδής γραμμή που συνοδεύεται από τη διευκρίνιση - τίτλο «Πορτρέτο κυρίας που ανεβαίνει τις σκάλες. Τις ανεβαίνει, δεν τις κατεβαίνει,

---

ίδιες εφημερίδες που δημοσιεύονταν τα κόμικς του και με τις ίδιες διαστάσεις προκαλώντας συχνά σύγχυση στους αναγνώστες για το αν πρόκειται για διαφημίσεις ή όχι και δημιουργώντας μια ακούσια λειτουργία παλίμψηστου στις διαφημίσεις που θεμελιώνονταν με τα υλικά και τις μεθόδους μιας νέας τέχνης. Τα κόμικς ως οπτική τέχνη, με τη χρήση τους ως διαφημιστικά εργαλεία, άρχισαν να παίζουν το ρόλο του φόντου σε ό,τι χαρασσόταν επάνω τους. Το 1926, ο Briggs συνέγραψε και έναν από τους πρώτους οδηγούς εκμάθησης γελοιογραφικής σχεδίασης, το βιβλίο με τίτλο *How to Draw Cartoons*. Βλ. και τον συλλογικό τόμο από ομάδα συντακτών της διαδικτυακής εγκυκλοπαίδειας Wikipedia με τίτλο *American Comic Strips Before 1918*, σελ. 116-118 καθώς και το Coulton Waugh, σελ. 69-79.

[339] Ο Frederick Opper ήταν γνωστός με το παρατσούκλι «πρύτανης της γελοιογραφίας» και εκτός από σκίτσογράφος υπήρξε εικονογράφος σε βιβλία διάσημων λογοτεχνών όπως οι Bill Nye, Mark Twain, Eugene Field και Finley Peter Dunne. Βλ. Brian Walker, *The Comics Before 1945*, σελ. 42.

[340] Δημοσιευμένη στη *New York Evening Sun*, 1 Απριλίου 1913.

[341] Δημοσιευμένη στη *New York American*, 22 Φεβρουαρίου 1913.

μην το ξεχνάτε – αν τις κατέβαινε θα έμοιαζε κάπως έτσι» και ακολουθείται από έναν ακόμη γελοιογραφικό πίνακα που η καμπυλότητα της σπειροειδούς γραμμής είναι αντίθετη από την προηγούμενη. Τέλος, στην ίδια σύνθεση παρατηρείται μια ακόμη περίπτωση πρωθύστερης παρωδίας, μιας δηλαδή προφητικού τύπου παρώδησης έργου που ακόμα δεν είχε υπάρξει. Πρόκειται για τη μονοχρωμία του Powers με τίτλο *Night (Goodnight)* που θυμίζει το *Μαύρο Τετράγωνο* του Μάλεβιτς ακόμα και ως προς τον τρόπο πλαισίωσής του από μια λευκή περιγεγραμμένη στο τετράγωνο επιφάνεια.[342]

Ακριβώς την ίδια γελοιογραφική μέθοδο επιλέγει και ο Louis Glackens[343] στη σύνθεσή του με τίτλο *Με τους κυβιστές και τους φουτουριστές* (εικόνα 142)[344]. Παρουσιάζει έξι φανταστικούς ζωγραφικούς πίνακες και τρία γλυπτά που όμως δεν είναι «φιλοτεχνημένα» όλα με κυβιστική ή φουτουριστική τεχνοτροπία. Ωστόσο, η χρήση και μόνο των λέξεων «κυβιστές» και «φουτουριστές» είναι αρκετή για να δηλωθεί η πρόθεση της σάτιρας. Ένα από τα έργα που σατιρίζει, μάλιστα, αυτό που βρίσκεται στη μέση των αριστερά τοποθετημένων ζωγραφικών πινάκων, είναι εμφανώς εξπρεσιονιστικής γραμμής. Από τα υπόλοιπα, ένα παραπέμπει στον ρωσικό κονστρουκτιβισμό που τότε ακριβώς βρισκόταν στα πρώτα του βήματα ενώ ένα άλλο φέρει την «υπογραφή» «Cadmanisky», προφανώς αναφερόμενο στον Βασίλι Καντίνσκυ [Wassily Kandinsky], χωρίς όμως η τεχνοτροπία που παρωδείται να θυμίζει σε τίποτα τα έργα του Ρώσου καλλιτέχνη. Ο ίδιος γελοιογράφος δημιούργησε ένα ακόμη έργο παρόμοιων προθέσεων, με τίτλο *The Latest in Easter Eggs. The Cubist Influence Reaches the Banyard*[345] (εικόνα 143), δημοσιευμένη στο περιοδικό *Puck*[346]. Σε αυτό παρουσιάζει με εμφανή σατιρική διάθεση απέναντι στις πρισματικές

[342] βλ. και σελ.

[343] Στην πράξη της παρωδίας του Glackens συνοψίζεται η αμφιθυμία των Αμερικανών γελοιογράφων και δημιουργών κόμικς απέναντι στο *The Armory Show*. Από τη μια, περισσότερο για να ικανοποιήσουν τα αισθήματα του μη ανεκτικού κοινού απέναντι στην καινοτομία και τους νεωτερισμούς των Ευρωπαίων, σατίρισαν τον κυβισμό, τον φουτουρισμό, τον εξπρεσιονισμό και από την άλλη φαίνεται να συνειδητοποιούσαν ότι είχαν να αντιμετωπίσουν κάτι πράγματι νέο και εντυπωσιακό. Ο Glackens, ως επαγγελματίας γελοιογράφος διακωμώδησε τα έργα του *The Armory Show* στο οποίο έπαιρνε μέρος με ζωγραφικούς του πίνακες, ο αδελφός του, William Glackens. Βλ. Mark Newgarden, *The Bray Animation Project*, 2011 από το brayanimation.weebly.com/l-m-glackens.html (τελευταία πρόσβαση στις 7-2-2017).

[344] Όπως αναπαράγεται στο armory.nyhistory.org/with-the-cubists-and-futurists/ (τελευταία πρόσβαση στις 10-2-2017).

[345] Δημοσιευμένο ως εξώφυλλο στο περιοδικό *Puck*, 19 Μαρτίου 1913.

[346] Το σατιρικό περιοδικό *Puck* δημοσίευε σε μόνιμη βάση γελοιογραφίες και γελοιογραφικές συνθέσεις που διακωμωδούσαν γνωστά έργα τέχνης της εποχής, ήδη από το 1878, ουσιαστικά μιμούμενο τη μακρά παράδοση της γαλλικής γελοιογραφικής σάτιρας της τέχνης. Η πρακτική αυτή,

μορφές του κυβισμού, μια κότα να έχει μόλις γεννήσει μερικά γωνιώδη και πολύχρωμα αυγά και να διαλαλεί το κατόρθωμά της στον αχυρώνα.

Παρόμοιες ήταν πιθανώς και οι προθέσεις του John McCutcheon σε έργο του της ίδιας χρονικής περιόδου, μια ολοσέλιδη ιστορία κόμικς με τον τίτλο *How to Become a Post – Impressionist Paint Slinger*[347] (εικόνα 144) στην οποία αποτυπώνεται ένας ζωγράφος να σχεδιάζει κατά τύχη το έργο του, μια θεώρηση που μεταγενέστερα αποτέλεσε μια εύκολη κριτική προς την μοντέρνα, τότε, και την σύγχρονη, σήμερα, τέχνη με τον υπαινιγμό ότι ο ζωγράφος δημιουργεί μόνο κατά σύμπτωση και χωρίς πρόθεση.

Ένας επιπλέον λόγος, όμως, και ίσως ο σημαντικότερος ήταν πως τα έργα που παρουσιάστηκαν στο *The Armory Show* ήταν κατά συντριπτική πλειονότητα παντελώς άγνωστα στο κοινό. Αν εξαιρέσουμε ορισμένα έργα παλαιοτέρων ζωγράφων που είχαν γίνει γνωστά στις ΗΠΑ μέσω αναπαραγωγών, όπως τα έργα του Γκόγια, του Ντελακρουά [Eugene Delacroix] κ.ά. (έργα που, άλλωστε, χαρακτηρίζονται από μια, έστω και συζητήσιμου βαθμού, αναπαραστατικότητα και σαφέστατα προηγούνται χρονικά των πρωτοποριών και των αφαιρετικών τάσεων του μοντερνισμού), τα υπόλοιπα έργα των σύγχρονων με την έκθεση καλλιτεχνών, ήταν άγνωστα και τα ονόματα των περισσοτέρων καλλιτεχνών επίσης άγνωστα. Επομένως, η σάτιρα και η τροποποίηση μιας εικόνας που είναι εντελώς άγνωστη στον δυνητικό θεατή της δεν προκαλεί γέλιο, δεν είναι αστεία, δεν σατιρίζει τίποτα περισσότερο από την ίδια την εικόνα. Η σάτιρα αυτή αποκτά νόημα μόνο όταν μαζί με την εικόνα που γίνεται αντικείμενο της σκιτσογραφικής ή γελοιογραφικής κριτικής, σατιρίζεται και κάτι περισσότερο: μια στάση ζωής, ένα καλλιτεχνικό ρεύμα, μια πολιτική θέση, μια ιδεολογία ή όλα αυτά μαζί.

ωστόσο, μαζί με το γέλιο που προκαλούσε στους αναγνώστες και θεατές των γελοιογραφιών, σύστηνε και γνωστοποιούσε τα έργα τέχνης που γίνονταν αντικείμενο σάτιρας. Για να φτάνει ένα έργο στο σημείο να προκαλεί κάποιον γελοιογράφο να ασχοληθεί μαζί του, κάποια αξία θα πρέπει να έχει, έστω κι αν αυτή δεν είναι κοινώς αποδεκτή. Βλ. και το περιγραφικό του έργου του Glackens, άρθρο του Heather Campbell Coyle, 21 Μαρτίου 2013 στο rockwell-center.org/essays-illustration/the-latest-in-easter-eggs/ (τελευταία πρόσβαση στις 7-2-2017).

[347] Δημοσιευμένη στην *The Evening Sun*, 6 Μαρτίου 1913.

5.5.3 Η γελοιογραφική «εξημέρωση» του μοντέρνου

Η τροποποίηση μιας εικόνας για οποιονδήποτε λόγο, για να αποκτά νόημα οφείλει να επιφέρει στο θεατή της αισθητικές αντιδράσεις και αντανακλαστικά που σίγουρα να ανακαλούν την πρωτότυπη και επιπλέον να οδηγούν σε γενικευμένες κρίσεις και συγκρίσεις. Γι' αυτό και η σάτιρα των γελοιογράφων που επέλεξαν το *The Armory Show* για να στρέψουν τα βέλη τους προς την αβέβαια κατεύθυνση της μοντέρνας τέχνης το 1913 και τις ανοίκειες μορφές της που απείχαν σημαντικά από τα αισθητικά κατηγορήματα του Ωραίου και του Υψηλού όπως γίνονταν τότε αντιληπτά από κριτικούς και κοινό, δεν είχε στόχο συγκεκριμένες εικόνες αλλά αφηρημένες τάσεις. Από την άλλη, αυτή η γενικευμένη παρωδία, έπαιξε ταυτόχρονα, ακουσίως, και έναν ακόμη ρόλο: όπως επισημαίνει ο Ara Merijan, «εξημέρωσε τον μοντερνισμό για λογαριασμό του κοινού»[348]. Με αυτό, ο Merijan εννοεί ότι παρά τη σάτιρα και την ειρωνική διάθεση των γελοιογράφων, το ευρύ κοινό έμαθε την ύπαρξη αυτών των μοντερνιστικών πινάκων από τις γελοιογραφίες και από την κατ' επανάληψη χρήση τους με αποτέλεσμα σταδιακά να εξοικειωθεί μαζί τους.

Η συμπεριφορά των γελοιογράφων, ωστόσο, είναι απολύτως ενδεικτική της μοντερνιστικής εποχής. Από τη μια η θεωρούμενη σήμερα «υψηλή» τέχνη του κυβισμού, του φουτουρισμού, του εξπρεσιονισμού προσπαθεί να εδραιωθεί και να νομιμοποιηθεί στην κοινή συνείδηση και από την άλλη οι γελοιογράφοι ως εκφραστές του μη εξοικειωμένου με τους πειραματισμούς αναγνωστικού τους κοινού που αδυνατεί να αντιληφθεί το νόημα ενός πολυπρισματικού ή ενός μονοχρωματικού έργου. Ο όρος *παρωδία* βρίσκει εδώ την εφαρμογή της διακωμωδητικής του διάστασης. Αλλά υπό μια συντηρητική οπτική που όχι μόνο αποδέχεται αλλά ούτε καν ανέχεται το διαφορετικό καθώς του αρνείται να εκφραστεί και να κριθεί με όρους ισοτιμίας.

Η παρωδία αυτή αντιστέκεται στα νέα ρεύματα για να υπερασπιστεί τα παλαιά και εμμέσως να δηλώσει την ανωτερότητα της παράδοσης σε σχέση με τους επερχόμενους κοινωνικούς μετασχηματισμούς. Δεν είναι μια παρωδία που στόχο έχει την εξουσία, την καθεστηκυία τάξη πραγμάτων, τους ισχυρούς, δεν υπερασπίζεται το δικαίωμα στη διαφορά, δεν ανέχεται την ποικιλία. Γελοιοποιεί με ταπεινά κίνητρα

[348] Ara Merijan, "A Caricature of Futurism in the New York Sun (1914)", στο Günter Berghaus (επιμ.), *International Yearbook of Futurism Studies*, (Βερολίνο: De Gruyter, 2014), σελ. 108 (μετάφραση δική μου).

αξιώνοντας την εκμηδένιση ενός αντιπάλου που ακόμη δε δείχνει πως μπορεί να αντισταθεί, είναι αδύναμος και δεν απειλεί. Ο αντίλογος, βέβαια, ως προς την ερμηνεία των λυσσαλέων αντιδράσεων θα μπορούσε να είναι ότι η μοντέρνα τέχνη του *The Armory Show* και πολλών ανάλογων περιπτώσεων εμπεριείχε μέσα στο αλλόκοτο των μορφών της και το απρόβλεπτο των θεμάτων της, το σπέρμα μιας ανατροπής που γινόταν υποσυνείδητα αντιληπτή ως δυνητικότητα. Και αυτό ήταν ενοχλητικό. Η ιστορία απέδειξε ότι αυτή η φαινομενικά ανορθόδοξη τέχνη επικράτησε στον κόσμο της τέχνης. Κάτι που δικαιολογεί τη σφοδρότητα των εχθρών της. Μπορεί να μην ήξεραν. Αλλά σίγουρα οσμίζονταν και επιχειρούσαν να ξεμπερδεύουν γρήγορα. Απλώς δεν τα κατάφεραν.

5.6 Η αποδοχή ως εξαίρεση

5.6.1 Τιμώντας τη μοντέρνα ζωγραφική με κόμικς

Σε αντίθεση με την γενικευμένη στάση της λοιδορίας και της έμμεσης καταγγελίας της μοντέρνας ευρωπαϊκής τέχνης άλλοι δημιουργοί κόμικς της ίδιας ακριβώς εποχής προχώρησαν σε τροποποιήσεις και ιδιοποιήσεις μεμονωμένων και αναγνωρίσιμων εικόνων για εντελώς διαφορετικούς λόγους και με ριζικά διαφορετικά κίνητρα. Η πιο σπουδαία περίπτωση, τόσο λόγω του πλήθους των αναγνωρίσιμων εικόνων από την ιστορία της τέχνης που αξιοποίησε για να τις επανασχεδιάσει παραλλαγμένες όσο και λόγω της δεξιοτεχνίας ως προς την επιτέλεση και τα πολλαπλά επίπεδα της ανάγνωσης των θεμάτων του ήταν ο George Herriman.

Ο Herriman στις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα δημοσιεύοντας σε εφημερίδες των ΗΠΑ τα κόμικς του χρησιμοποίησε πολλές αναγνωρίσιμες εικόνες από το χώρο των λεγόμενων καλών τεχνών για να τις εντάξει σε νέα συμφραζόμενα μέσω κυρίως της σειράς *Krazy Kat* που δημιουργούσε από το 1910 μέχρι το 1944[349]. Ο τρόπος του ωστόσο κάθε άλλο παρά επιδεικτικός ήταν και οι προθέσεις του, πιθανότατα, δεν ήταν η σάτιρα και η ειρωνεία αλλά ο φόρος τιμής και η παραπομπή

[349] Δυο χρήσιμες μονογραφίες για το έργο του George Herriman αποτελούν τα Patrick McDonnell, Karen O'Connell και Giorgia Riley de Havenon, *Krazy Kat – The Comic Art of George Herriman*, (Νέα Υόρκη: Harry N. Abrams, Inc., 2004) και Craig Yoe, *Krazy Kat & The Art of George Herriman – A Celebration*, (Νέα Υόρκη: Abrams, 2011).

του αναγνώστη – θεατή σε ένα προγενέστερο έργο, εάν ο δεύτερος μπορούσε να αντιληφθεί αυτή την παραπομπή. Άξιο αναφοράς είναι το γεγονός ότι ο Herriman, πολύ σπάνια μιλούσε για το έργο του και είναι ελάχιστες οι δημόσιες τοποθετήσεις του και εξηγήσεις του, επομένως όποια εκτίμηση των κόμικς του, μόνο υποκειμενική μπορεί να είναι καθώς είναι αδύνατο να γνωρίζουμε ποιες ήταν οι απόψεις και οι προθέσεις του ίδιου του καλλιτέχνη. Ωστόσο, η μελέτη του συνόλου του έργου του[350] αποδεικνύει μια πλειάδα λεπτομερειών που δεν απαγορεύουν από τον ιστορικό και ερευνητή αυτού του έργου να πιθανολογήσει ότι ο Herriman ήταν γνώστης της τέχνης της εποχής του και εξοικειωμένος με τα σύγχρονά του καλλιτεχνικά ρεύματα που αποκαλούμε σήμερα «μοντερνιστικά» ή «πρωτοπορίες».

Μια τέτοια λεπτομέρεια είναι το κεντρικό καρέ ενός ολοσέλιδου κόμικς του Herriman του 1927 (εικόνα 145)[351]. Στην αρχή του κόμικς παρουσιάζονται οι τρεις βασικοί πρωταγωνιστές (και κυρίως ο/η Krazy Kat), σχεδιασμένοι σαν να αποτελούν πρόσωπα μιας παλαιότερης εποχής, πιθανώς με μπαρόκ τεχνοτροπία. Στο κέντρο όμως της σελίδας, ο δημιουργός προειδοποιεί για το τελευταίο καρέ που θα ακολουθήσει προαναγγέλλοντας και το στυλ του. Γράφει: «Τρεις παλαιοί δάσκαλοι» (αναφερόμενος στα τρία πρώτα σχέδια), «ένα ιντερλούδιο» (αναφερόμενος στην αποφόρτιση της κεντρικής λωρίδας σκίτσων) «και κάτι μοντέρνο» (αναφερόμενος στο τελευταίο καρέ που παρουσιάζει τους πρωταγωνιστές του όπως πραγματικά είναι, δηλαδή στην εποχή τους και στο χώρο δράσης τους και όχι μεταφερμένους σε κάποια άλλη εποχή ή κάπου αλλού). Έτσι, εμμέσως, δηλώνει τη δική του εκδοχή του μοντερνισμού και του μοντέρνου ως ενός παρόντος που δεν επιτρέπει αναγωγές στο παρελθόν, ούτε μεταφορικές χωρικές παραπομπές. Μοντέρνο είναι το εδώ και τώρα.

---

[350] Το έργο του Herriman στη σειρά *Krazy Kat*, αρκετές δεκαετίες μετά το θάνατό του, συγκεντρώθηκε στο σύνολό του και έχει κυκλοφορήσει σε μια σειρά 12 τόμων από τις εκδόσεις Fantagraphics Books (επιμ. Bill Blackbeard), ενδελεχώς μελετημένο ως προς την εποχή εντός της οποίας δημιουργήθηκε, τις πολιτικές, κοινωνικές, οικονομικές συνθήκες που επικρατούσαν, την προσωπική ζωή του δημιουργού της, τη γλώσσα που χρησιμοποιεί, τις επιρροές του, τη σχέση του με άλλους συναδέλφους του κ.λπ. Δεν έχει μελετηθεί, ωστόσο, αρκούντως ως προς τη διαεικονική και διακειμενική σχέση που διατηρεί με πρότερα έργα, προερχόμενα από πεδία άλλων τεχνών και κυρίως τη ζωγραφική, τη γλυπτική, τον κινηματογράφο και τη λογοτεχνία. Εκτός από τη σχέση αυτή, όμως, το έργο του Herriman είχε διαρκώς στο επίκεντρό του το θέμα της τέχνης και της αισθητικής την οντολογία των έργων, τη σχέση της τέχνης με την φύση, το ζήτημα της αναπαράστασης, τις πηγές της έμπνευσης κ.λπ., γεγονός που πιθανώς να μαρτυρά και να επιβεβαιώνει ότι οι τροποποιητικές και ιδιοποιητικές πρακτικές του πάνω σε παλαιότερα έργα τέχνης μόνο αποσπασματικές και συμπτωματικές δεν μπορεί να είναι.

[351] Δημοσιευμένο στις 4 Σεπτεμβρίου 1927 όπως αναπαράγεται στο Bill Blackbeard (επιμ.), *Love Letters in Ancient Brick – Krazy and Ignatz, 1927 through 1928*, (Σιάτλ: Fantagraphics Books, 2002), σελ. 50.

Αυτό το μοντερνισμό και τους προγόνους του, τιμά με την τακτική του να αναπαραγάγει συχνά γνωστά και αναγνωρίσιμα έργα του παρελθόντος. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της τακτικής είναι ένα ολοσέλιδο κόμικς του 1916 (εικόνα 146)[352] στο οποίο ένα από τα καρέ απεικονίζει το *Κύμα της Καναγκάουα* από τη σειρά των όψεων του όρους Φουτζιγιάμα.[353] Στη σελίδα αυτή δεν υπάρχει καμιά άλλη σχετική αναφορά στο πρωτότυπο πέραν του κυματισμού της θάλασσας γεγονός που είναι αδύνατον να πυροδοτήσει οποιαδήποτε αντίδραση στον αναγνώστη που δε γνωρίζει το πρωτότυπο. Ο αναγνώστης όμως που έχει δει το πρωτότυπο είναι βέβαιο πως ανακαλεί στη μνήμη του την εικόνα με τη βάρκα των ψαράδων που έρχονται αντιμέτωποι με ένα τεράστιο κύμα, ένα φυσικό στοιχείο που τους απειλεί.

Έτσι, μόνο η γνώση του πρωτοτύπου είναι ικανή να αποδώσει αξία στην πρόθεση του Herriman να αποτίσει φόρο τιμής στον Ιάπωνα σχεδιαστή του παρελθόντος χωρίς αυτό να αφαιρεί τίποτα από την αυταξία που διατηρεί μια σελίδα κόμικς. Με άλλα λόγια, η σελίδα του Herriman λειτουργεί ακόμα και για τον αναγνώστη που δεν «πιάνει» την παραπομπή. Αν όμως την «πιάσει», το κόμικς αποκτά μια ακόμη διάσταση, αυτήν του σκληρού και άνισου αγώνα του ανθρώπου (που στην περίπτωση του Herriman δεν είναι άνθρωπος αλλά μια αμφισεξουαλική γάτα με ανθρώπινες συμπεριφορές) απέναντι στη φύση η οποία είναι έτοιμη να τον καταπιεί όπως συνέβαινε στο παρελθόν, στον αγώνα των Ιαπώνων ψαράδων. Μια επιπλέον παρατήρηση είναι πως το συγκεκριμένο καρέ του Herriman είναι το μοναδικό της σελίδας που δεν έχει αρίθμηση. Σε όλα τα υπόλοιπα μη πλαισιωμένα καρέ, το σχέδιο συνοδεύεται από την αντίστοιχη, ολογράφως, αρίθμηση που καθοδηγεί τον αναγνώστη στην απαραίτητη διαδοχή με την οποία πρέπει να παρακολουθήσει την ιστορία. Όμως, το *Μεγάλο Κύμα* δεν έχει την αρίθμηση που του αντιστοιχεί, τον αριθμό έξι δηλαδή, ωσάν να μη χρειάζεται κάτι τέτοιο καθώς η

[352] Δημοσιευμένο στις 3 Σεπτεμβρίου 1916 όπως αναπαράγεται στο Bill Blackbeard (επιμ.), *Krazy & Ignatz, 1916 – 1918*, (Σιάτλ: Fantagraphics Books, 2010) σελ. 42.

[353] Ακριβέστερη μετάφραση του έργου του Χοκουσάι είναι η *Κάτω από το Κύμα στ' Ανοιχτά της Καναγκάουα*. Το έργο κατά τον Jocelyn Bouquilard «μάγεψε τους ιμπρεσιονιστές, ενέπνευσε πολυάριθμους ζωγράφους, ακόμη και συνθέτες, όπως ο Κλοντ Ντεμπισί, που το χρησιμοποίησε ως εξώφυλλο στη συμφωνία του με τίτλο *Η Θάλασσα*» όπως αναφέρει στο Jocelyn Bouquilard, Χοκουσάι, *Οι Τριανταέξι Όψεις του Όρους Φούτζι* (μτφρ. Ιωάννα Λεκκάκου), (Αθήνα: Άγρα, 2007), σελ. 14-15. Ανάμεσα σε αυτούς συγκαταλέγεται και ο George Herriman που το όνομά του δεν έχει καταγράψει η επίσημη ιστοριογραφία του έργου του Ιάπωνα χαράκτη λόγω του μέσου που χρησιμοποιούσε, μέσου μη αποδεκτού ως καλλιτεχνικού κατά τις περασμένες δεκαετίες στους ακαδημαϊκούς και κριτικούς κύκλους. Τέτοιες διορθώσεις και ιστορικές αποκαταστάσεις είναι αναγκαίες τόσο για την πληρέστερη καταγραφή των επιδράσεων του Χοκουσάι όσο και για την κατανόηση της εξέλιξης των κόμικς.

δύναμη της εικόνας είναι ικανή να καταλάβει οποιαδήποτε θέση στη συγκεκριμένη ιστορία και όχι κατ' ανάγκη του έκτου καρέ.

5.6.2 Τα «μοντέρνα» κόμικς του Lyonel Feininger

Στο *Μεγάλο Κύμα* δεν έχει καταφύγει μόνο ο Herriman στα χρόνια των αρχών του εικοστού αιώνα. Με τρόπο ευρηματικό, ευφυή και υπόγειο αλλά ορατό στον ενημερωμένο αναγνώστη, ο Lyonel Feininger[354], σημαντικός εκπρόσωπος του γερμανικού εξπρεσιονισμού με συμμετοχή στα κινήματα της Γέφυρας και του Γαλάζιου Καβαλάρη και μεταγενέστερα κυβιστής και μέλος του κινήματος του Μπαούχαουζ αλλά και δημιουργός κόμικς ιδιαίτερα κατά την παραμονή του στις ΗΠΑ, εμβάλλει μια εκδοχή από το *Μεγάλο Κύμα* σε μια αφήγηση χιουμοριστικής καταδίωξης μιας ομάδας ανθρώπων που πασχίζουν να σωθούν σε μια θαλάσσια περιπέτεια (εικόνα 147)[355].

Μόνο τυχαία δεν μπορεί να είναι η επιλογή του καλλιτέχνη να επιλέξει μια γνωστή εικόνα για να τονίσει τον αγώνα επιβίωσης. Ο Feininger, γνώστης έργων τέχνης του παρελθόντος και σίγουρα γνώστης του έργου του Χοκουσάι, σε ένα «ανύποπτο» καρέ μιας σελίδας του χρησιμοποιεί μια εικόνα που είναι βέβαιο πως δε θα γίνει αντιληπτή από τη συντριπτική πλειονότητα των αναγνωστών του. Αυτό, ωστόσο, δεν στερεί τίποτα από την αξία της. Αντιθέτως, ακόμα και αν γίνει αντιληπτή από μια μικρή μόνο μερίδα αναγνωστών, αυτό μόνο ως «κέρδος» μπορεί να θεωρηθεί. Στην περίπτωση, δηλαδή, της επαναχρησιμοποίησης της γνωστής εικόνας του Χοκουσάι στα νέα συμφραζόμενα που επιχειρεί ο Feininger το ζητούμενο δεν είναι μια μαζική απεύθυνση αλλά μια περιορισμένου εύρους, αναφορικά με το αναγνωστικό κοινό, στόχευση που λειτουργεί θετικά σε όσους κάνουν την ταύτιση αλλά δε λειτουργεί αρνητικά σε όσους δεν την κάνουν.

Από την άλλη, δε μπορούμε να μιλάμε για παρωδία με την έννοια που η μεταμοντέρνα διάθεση της αμφισβισβήτησης των θεσφάτων και των ειδώλων θα επιλέξει να κάνει μερικές δεκαετίες αργότερα. Στην περίπτωση του Feininger, είναι, ίσως, πιο δόκιμο, να μιλούμε για απότιση φόρου τιμής σε έναν δάσκαλο του

[354] Το σύνολο του έργου του Lyonel Feininger στα κόμικς καταγράφεται εξ' ολοκλήρου στο Bill Blackbeard (επιμ.), *The Comic Strip Art of Lyonel Feininger*, (Νορθάμπτον: Kitchen Sink Press, 1994).
[355] Δημοσιευμένο στην *The Chicago Sunday Tribune* (1906) όπως αναπαράγεται στο ό. π.

παρελθόντος του οποίου το έργο είναι ευρέως αποδεκτό ως πρωτοποριακό. Κάτι αντίστοιχο επιχειρεί και ο Herge χρησιμοποιώντας το έργο του Χοκουσάι σε μια περιπέτεια (*Τα Πούρα του Φαραώ*) του Τεν Τεν το 1934[356], ασπρόμαυρη στην πρώτη έκδοση, μεταχρωματισμένη το 1955 (εικόνα 148). Τοποθετώντας τον πρωταγωνιστή του σε μια βάρκα που απειλείται από ένα πελώριο κύμα, μορφικά παρόμοιο, ιδιαίτερα στις απολήξεις των υδάτινων όγκων, με το *Μεγάλο Κύμα*, αποτίνει φόρο τιμής και επιδιώκει να μεταφέρει την γνωστή μεν στο φιλότεχνο κοινό αλλά όχι ιδιαίτερα γνωστή στο κοινό του *Τεν Τεν*, εικόνα σε νέο περιβάλλον και με αντίθετη φορά κίνησης του κύματος χωρίς να έχει την αυταπάτη ότι θα γίνει αντιληπτή η πρόθεσή του από όλους τους αναγνώστες. Του αρκούν οι ελάχιστοι που θα εντοπίσουν τη συγγένεια χωρίς αυτό να εμποδίζει τη συντριπτική πλειονότητα που δεν θα ανιχνεύσει το σχεδιαστικό homage. Για αυτούς τους λίγους, με στόχο να τους καταστήσει συμμέτοχους, συνομιλεί με το μεταφυσικό στοιχείο και το Υψηλό που χαρακτηρίζει τα έργα του Χοκουσάι.

Στη συγκεκριμένη ιστορία του Herge, κατά τον Jean-Marie Apostolides, «ο Τεντέν εισχωρεί σε μια ενδιάμεση ζώνη όπου δεν μπορεί πλέον να διακρίνει το πραγματικό από το φανταστικό»[357]. Αυτή τη βύθιση σε μια παραισθητική κατάσταση, την εξυπηρετεί ιδανικά η απόδοση ενός θαλάσσιου κυματισμού με το κύμα του Χοκουσάι καθώς έτσι υποβάλλεται μια αίσθηση μυστικισμού, χαρακτηριστική των διαδεδομένων στις αρχές του εικοστού αιώνα στην Ευρώπη, ανατολικών θρησκειών και αυτό φαίνεται να αποτελεί και την αφορμή για τη συγκεκριμένη επιλογή και απόφαση του Herge.

5.6.3 Τα πολλαπλά αντίγραφα της «μητέρας» του Γουίστλερ

Αν, όμως, στην περίπτωση του Herge τέτοιου τύπου επιλογές είναι λιγοστές, στα χέρια του Feininger δεν γίνεται «εργαλείο», μόνο *Το Μεγάλο Κύμα*. Και τέτοιες επιλογές δεν γίνονται περιστασιακά. Η προέλευσή του από τον κόσμο των εικαστικών τεχνών και η ευρωπαϊκή του καταγωγή του επιτρέπουν να αξιοποιεί τις περί τεχνών γνώσεις του ακόμα και σε κόμικς που δημοσιεύονται σε μεγάλες

[356] Herge, *Τεν Τεν, Τα Πούρα του Φαραώ* (μτφρ. Αργύρης Χιόνης), (Αθήνα: Anglo-Hellenic Agency, Τάσος Ψαρόπουλος, 1979), σελ. 14.
[357] Jean-Marie Apostolides, *Τεντέν και ο Μύθος του Υπερπαιδιού* (μτφρ. Δημήτρης Καραγιάννης), (Αθήνα: Μαμούθ Κόμιξ, 2005), σελ. 64.

εφημερίδες και απευθύνονται σε μεγάλο τμήμα του αμερικανικού κοινού. Σε ένα άλλο μονοσέλιδο κόμικς της ίδιας σειράς[358], χρησιμοποιεί με τον ίδιο παιγνιώδη τρόπο, τον πίνακα του Τζέιμς Γουίστλερ [James Whistler] με τη μητέρα του καλλιτέχνη να είναι καθισμένη στο σαλόνι του σπιτιού της. Ο πίνακας του Γουίστλερ, με τον επίσημο τίτλο *Arrangement in Grey and Black no. 1* (1871, εικόνα 149) που έχει γίνει γνωστός με το όνομα *Η Μητέρα του Γουίστλερ* παρουσιάζει μια ηλικιωμένη γυναίκα καθισμένη με βλέμμα προς τα αριστερά όπως βλέπει ο θεατής, προσηλωμένη σε κάτι αδιευκρίνιστο που βρίσκεται έξω από το οπτικό πεδίο του θεατή.[359]

Περισσότερο από τρεις δεκαετίες αργότερα από τη φιλοτέχνηση του πρωτοτύπου, ο Feininger χρησιμοποιεί την εικόνα αυτή αλλά τοποθετεί τη δική του ηλικιωμένη γυναίκα, συμπρωταγωνίστρια του κόμικς του, να κάθεται στην ίδια στάση αλλά κοιτώντας προς την ακριβώς αντίθετη κατεύθυνση (εικόνα 150). Επιπλέον, αλλάζει το χρώμα του τοίχου που αποτελεί το φόντο πάνω στο οποίο φιγουράρει η γυναίκα. Ο Γουίστλερ επιλέγει ένα χλωμό γκρί – πράσινο φόντο ενώ ο Feininger ένα βαθύ κόκκινο. Επιτυγχάνεται έτσι μια διπλή αντιστροφή των επιλογών του Γουίστλερ: αντίθετη στάση της γυναίκας και διαφορετικό χρώμα. Ο πίνακας του Γουίστλερ είχε, βέβαια, ήδη προλάβει να γίνει αντικείμενο σφοδρής κριτικής και είχε μεσολαβήσει η διαβόητη διαμάχη του Γουίστλερ με τον Τζον Ράσκιν [John Ruskin] που απασχόλησε επί μακρόν, εκκινώντας από το 1877, τον κόσμο της τέχνης.[360]

Ήταν μια από τις πρώτες και σίγουρα από τις πιο ιδιόμορφες περιπτώσεις που καλλιτέχνης καταφεύγει στη δικαιοσύνη για να υπερασπιστεί το έργο του απέναντι στην πολεμική ενός κριτικού. Είναι μάλλον απίθανο να μη γνώριζε ο Feininger την ιστορία της μεγάλης αυτής διαμάχης και με τη δική του εκδοχή πάνω στο έργο του Γουίστλερ, πιθανώς παίρνει θέση υπέρ του καλλιτέχνη και των αισθητικών αλλά και θεματικών επιλογών του. Ο Γουίστλερ είχε έντονα κατηγορηθεί από τον Ruskin και άλλους κριτικούς κυρίως για την αφαιρετικότητα των έργων του. Δεν άφησε την πρόκληση να περάσει και επιτέθηκε στον Ράσκιν απαιτώντας τον σεβασμό της κριτικής απέναντι στην τέχνη. Η τροποποίηση και αναπλαισίωση της εικόνας του Γουίστλερ από τον Feininger και η ένταξή της σε ένα αφηγηματικό ολοσέλιδο,

[358] Όπως αναπαράγεται στο Bill Blackbeard (επιμ.), *The Comic Strip Art of Lyonel Feininger*.
[359] Για την ιστορία του πίνακα του Γουίστλερ βλ. Sarah Walden, *Whistler and His Mother – An Unexpected Relationship*, (Λονδίνο: Gibson Square and University of Nebraska Press, 2003).
[360] Γενικότερα για τη διαμάχη μεταξύ Ράσκιν και Γουίστλερ βλ. Linda Merrill, *A Pot of Paint: Aesthetics on Trial in Whistler v Ruskin*, (Ουάσινγκτον: Smithsonian Institution Press, 1992) και ειδικότερα για τον πίνακα με τη μητέρα του καλλιτέχνη, σελ. 120-121.

ενδεχομένως να δηλώνει την υπεράσπιση της ελευθερίας της τέχνης να πειραματίζεται αλλά, σε ένα δεύτερο επίπεδο, και την έργω υπεράσπιση της τροποποίησης της τέχνης σε νέα μέσα.

Το ίδιο έργο του Γουίστλερ αλλά, κατά πάσα πιθανότητα για εντελώς διαφορετικούς λόγους, έχει γίνει αντικείμενο πολλαπλών τροποποιήσεων μεταγενέστερα, κυρίως στα κινούμενα σχέδια. Σχεδόν πάντα, η αιτία είναι η απότιση φόρου τιμής στον Γουίστλερ και το έργο του με έναν παιγνιώδη τρόπο που, πιθανώς, θα ανακαλέσει στη μνήμη των θεατών το πρωτότυπο και θα κάνουν τους απαραίτητους συνειρμούς. Κάποιες από αυτές τις περιπτώσεις, ωστόσο, είναι ξεχωριστές, ιδιαίτερα όταν δεν αρκούνται μόνο στην διαεικονική σχέση αλλά δανείζονται το περιεχόμενο του έργου κρίνοντάς το και χρησιμοποιώντας το για αντίστοιχες συνδηλώσεις. Μια τέτοια είναι η τοποθέτηση ενός πορτρέτου που παραπέμπει στο πορτρέτο της μητέρας του Γουίστλερ, στο σπίτι ενός χαρακτήρα της τηλεοπτικής σειράς *The Simpsons* (εικόνα 151).

Το έργο του Γουίστλερ με τη σοβαρότητα του θέματός του, τη βλοσυρότητα και την σχεδόν νεκρική ακαμψία της ηλικιωμένης γυναίκας και με χρώματα που θυμίζουν ζωική ύλη σε αποσύνθεση αποτελεί μια αποτύπωση της βικτωριανής αντίληψης για τα πορτρέτα (χωρίς αυτό, φυσικά, να σημαίνει ότι ο πρωτοποριακός και πειραματικός Γουίστλερ ανήκει στον τεχνοτροπικό μέσο όρο των ζωγράφων της βικτωριανής περιόδου). Ένα πορτρέτο ηλικιωμένης μητέρας «έπρεπε» να μοιάζει κάπως έτσι, τότε. Σήμερα φαντάζει αδιανόητο να συναντήσει κάποιος ένα τέτοιο πορτρέτο μητέρας σε κάποιο σύγχρονο αστικό δυτικό σπίτι. Εκτός κι αν ο κάτοχός του είναι κάποιο αντιπαθητικό πρόσωπο σε τηλεοπτική σειρά κινουμένων σχεδίων. Και η παρουσία αυτού του αυστηρού πίνακα με την παγερή και ακίνητη φιγούρα να στέκει σε προφίλ σαν βαλσαμωμένη μαρτυρά πολλά για τον χαρακτήρα του.

Σε επεισόδιο των τηλεοπτικών *The Simpsons* ένας πίνακας σε κάποιο τοίχο του πολυτελούς σπιτιού του αντιπαθέστατου Mr Burns, κακότροπου, βαθύπλουτου και ιδιοκτήτη του πυρηνικού εργοστασίου του Springfield που ρυπαίνει ανεπανόρθωτα το περιβάλλον και στο οποίο οι κανόνες λειτουργίας δεν τηρούνται ούτε κατ' ελάχιστον, παραπέμπει άμεσα στο πορτρέτο της μητέρας του Γουίστλερ.[361] Ο πίνακας, ωστόσο, δεν γίνεται αντικείμενο καμιάς, έστω και έμμεσης, κριτικής. Οι

[361] John Swartwelder (σενάριο), Michael Polcino (σκηνοθεσία), *The Mansion Family*, *The Simpsons*, σεζόν 11, επεισόδιο 12, (2000), FOX.

δημιουργοί της σειράς δεν επιθυμούν να περιγελάσουν το έργο ούτε τον καλλιτέχνη που το συνέθεσε.[362] Το αξιοποιούν, όμως, για να προσδώσουν και να μεταβιβάσουν σε ένα πρόσωπο της σειράς τις αισθητικές αξίες που θα είχε όποιος έπαιρνε την απόφαση να τοποθετήσει ένα τέτοιο έργο ως διακοσμητικό στην σύγχρονη οικία του.

Αυτή είναι μια ακόμη από τις μεθόδους ιδιοποίησης μέσω τροποποίησης που μετέρχονται σύγχρονοι δημιουργοί κόμικς. Ασφαλώς, μια τέτοια πράξη κινδυνεύει να υποπέσει σε στερεοτυπικές απεικονίσεις, σε γενικεύσεις και υπεραπλουστεύσεις του ανθρώπινου ψυχισμού σε σχέση με το γούστο και το αισθητικό κριτήριο αλλά επιτυγχάνει τα μέγιστα με τον ελάχιστο χρόνο ως προς τη μετάδοση πληροφοριών για το πρόσωπο που επιδιώκει να του προσάψει ιδιότητες ο δημιουργός. Ο πιο εύκολος τρόπος για να περιγράψεις τον χαρακτήρα και την προσωπικότητα κάποιου είναι μέσω της αισθητικής του και των καλλιτεχνικών του προτιμήσεων.

Ο πίνακας του Γουίστλερ, όμως, έχει μεταφερθεί δεκάδες φορές σε κόμικς και κινούμενα σχέδια ακόμη και ως απλή αναφορά ή χωρίς κάποιον ιδιαίτερο αισθητικό ή σεναριακό λόγο. Ακόμα και σε τέτοιες περιπτώσεις, η επιλογή του συγκεκριμένου πίνακα –όπως και κάθε πίνακα ούτως ή άλλως– αποκαλύπτει και αποδεικνύει πράγματα για την εποχή εντός της οποίας επιλέχθηκε και τα πολιτιστικά συμφραζόμενα που ίσχυαν.

Στο επτάλεπτο επεισόδιο της σειράς *Merrie Melodies* με τίτλο *Have You Got Any Castles?* (1938, εικόνα 152)[363], οι χαρακτήρες των βιβλίων μιας βιβλιοθήκης, βγαίνουν το βράδυ από τα βιβλία τους και στήνουν ένα ξέφρενο πάρτι. Ανάμεσά τους η Αλίκη στη Χώρα των Θαυμάτων, το Φάντασμα της Όπερας, ο Φρανκενστάιν, ο Δρ. Τζέκιλ και ο κύριος Χάιντ, ο Αόρατος Άνθρωπος, ο Όλιβερ Τουίστ, οι Τρεις Σωματοφύλακες, ο Ριπ Βαν Ουίνκλ και πολλοί άλλοι. Όπως κινείται η κάμερα στο χώρο της βιβλιοθήκης για να παρουσιάσει στον θεατή τα βιβλία, κάνει ένα μικρό πέρασμα από τα ράφια με τα περί τέχνης βιβλία και σταματά στο εξώφυλλο κάποιου υποθετικού βιβλίου με τίτλο «Great Works of Art». Στο εξώφυλλο αυτού του τόμου υπάρχει ο πίνακας του Γουίστλερ σε μια καρικατουρίστικη εκδοχή του που μάλιστα

[362] Στα περισσότερα από 30 χρόνια, άλλωστε, που προβάλλονται οι τηλεοπτικοί *Simpsons* του Matt Groening, έχουν εμφανιστεί για ποικίλους λόγους δεκάδες έργα τέχνης από το πεδίο των εικαστικών τεχνών και έχουν γίνει αναφορές σε αναρίθμητα έργα από κάθε τέχνη (κινηματογράφο, θέατρο, φωτογραφία, κόμικς κ.λπ.) χωρίς καμιά ειρωνική ή περιπαικτική διάθεση. Για πολλά από τα έργα αυτά βλ. και την εν εξελίξει μελέτη *The Complete History of Art References in The Simpsons* στην ηλεκτρονική ιστοσελίδα complex.com/style/2012/01/the-complete-history-of-art-references-in-the-simpsons/ (τελευταία πρόσβαση στις 11-6-2019).

[363] Frank Tashlin (σκηνοθεσία), *Merrie Melodies - Have You Got Any Castles* (1938), Warner Bros.

φέρει τον τίτλο «Whistler's Mother» και η φιγούρα του εξωφύλλου αρχίζει να κουνιέται στο ρυθμό της μουσικής. Η χρήση του έργου στο εξώφυλλο ενός υποθετικού τόμου σε μια μικρή ταινία animation μπορεί να μην χρήζει εκτενούς σχολιασμού αναφορικά με το σενάριο εντός του οποίου τοποθετήθηκε ούτε καν με το σχέδιο με το οποίο παρουσιάστηκε τροποποιημένο. Χρήζει όμως σχολιασμού αναφορικά με την επιλογή του συγκεκριμένου έργου για να κοσμήσει τον συγκεκριμένο υποθετικό τόμο.

Οι δημιουργοί της ταινίας, ακολουθώντας την περιρρέουσα περί τέχνης ατμόσφαιρα, επέλεξαν το συγκεκριμένο έργο και όχι κάποιο άλλο για να εμφανιστεί έστω και για λίγα δευτερόλεπτα. Αυτό αποδεικνύει τη σπουδαιότητα του έργου την συγκεκριμένη χρονική περίοδο στις ΗΠΑ και είναι ενδεικτικό της επικρατούσας αισθητικής της εποχής, των κυρίαρχων απόψεων της κριτικής κ.λπ. Ο πίνακας δεν αποκτά έτσι καμιά λειτουργία παλίμψηστου καθώς το νοηματικό περιεχόμενο της τροποποίησης δεν εκτείνεται πέραν του επιφανειακώς και στιγμιαίως χιουμοριστικού. Αποκτά όμως μια διάσταση ιστορικού τεκμηρίου της εποχής. Λειτουργεί ως εύρημα που μαρτυρά και αποκαλύπτει ποια έργα θεωρούνταν σπουδαία «εκεί και τότε» αλλά ταυτόχρονα μεταδίδει και μια ακόμη πληροφορία: ότι η εποχή (1938) και ο τόπος (ΗΠΑ) μπορούσαν να αποδεχθούν τις έννοιες της ιδιοποίησης και της δημιουργικής τροποποίησης και να επιτρέψουν την παρουσία μιας τέτοιας παρωδιακής μορφής σε μια ταινία κινουμένων σχεδίων. Και επιπλέον μπορούσαν να αποδεχθούν τη μεταφορά σε κινούμενα σχέδια ενός έργου που το θέμα του και η μορφή του μόνο ως ταιριαστά με το χιουμοριστικό περιεχόμενο δεν μπορούν να θεωρηθούν.

Ένα remake της ταινίας προβλήθηκε οκτώ χρόνια αργότερα με τίτλο *Book Revue* (1946)[364] και ακόμη περισσότερους ήρωες λογοτεχνικών έργων να ζωντανεύουν και να ξεφαντώνουν. Και πάλι, παρά την παρέλευση οκτώ ετών από την προηγούμενη ταινία, στο remake εμφανίζεται ένα βιβλίο με τίτλο «Famous Paintings» και στο εξώφυλλό του φιγουράρει η *Μητέρα του Γουίστλερ* που αρχίζει να ουρλιάζει μέχρι που πέφτει από την καρέκλα της (εικόνα 153). Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και στη μικρού μήκους ταινία animation *No Hunting* (1955)[365] των στούντιο Disney όπου σε μια φαινομενικά άσχετη σκηνή, τη στιγμή που ο Ντόναλντ

[364] Warren Foster (σενάριο), Robert Clampett (σκηνοθεσία), *Looney Tunes - Book Revue* (1946), Warner Bros.
[365] Bill Berg, Dick Shaw (σενάριο), Jack Hannah (σκηνοθεσία), *No Hunting* (1955), Walt Disney Productions.

Ντακ περιμένει με αγωνία η αντίστροφη μέτρηση να φτάσει στο τέλος της ώστε να δοθεί το σάλπισμα για την έναρξη της κυνηγετικής περιόδου, ο αφηγητής αναρωτιέται «τι να κάνει άραγε η μητέρα του;» και ακριβώς τότε εμφανίζεται για δυο δευτερόλεπτα όλα κι όλα μια φιγούρα σε προφίλ και καθισμένη σε κουνιστή καρέκλα που παραπέμπει άμεσα στο έργο του Γουίστλερ (εικόνα 154). Και εδώ, το ενδιαφέρον εστιάζεται στην επιλογή του έργου που όπως και στο animation των Merrie Melodies αποδεικνύεται πως ήταν ευρύτατα γνωστό, σε βαθμό που μπορούσε να εμφανιστεί χωρίς να ξενίσει το κοινό σε μια εξάλεπτη ταινία που απευθυνόταν κυρίως σε παιδιά. Μια πράξη, μάλιστα, που αποκτά ακόμη μεγαλύτερη σημασία όταν την απόφαση παίρνουν τα στούντιο του Disney, εξαιρετικά προσεκτικά στην επιλογή των εικόνων τους και των θεμάτων τους και πάντα αποφεύγοντας να δημιουργήσουν την παραμικρή παρεξήγηση ή παρερμηνεία με αφορμή τις επιλογές τους.

Ένα χρόνο νωρίτερα, σε ακόμα μια μικρή ταινία animation των στούντιο Disney, το έργο του Γουίστλερ τροποποιήθηκε αλλά για εντελώς διαφορετικούς σεναριακούς λόγους. Στην ταινία *Donald's Diary* (1954)[366] η Νταίζη συστήνει τον Ντόναλντ στη μητέρα της που είναι σχεδιασμένη με πρότυπο τη Μητέρα του Γουίστλερ, ακριβώς στο ίδιο προφίλ, με παρόμοια ρούχα και σε μια παρόμοια καρέκλα με φόντο έναν παρόμοιο τοίχο (εικόνα 155). Κρατά μάλιστα έναν τηλεβόα για να ακούει καλύτερα και όταν μαθαίνει το όνομα του Ντόναλντ, ανοίγει και ξεφυλλίζει έναν τεράστιο τόμο που κρατά ώστε να μάθει περισσότερα για το ποιόν του.[367] Στη συγκεκριμένη περίπτωση, το έργο του Γουίστλερ αξιοποιείται για να δανείσει τη μορφή του σε μια στερεοτυπικά αποδοσμένη ως προς το χαρακτήρα της ηλικιωμένη μητέρα που φέρεται απότομα και επιδιώκει να γνωρίσει τα πάντα για τον μνηστήρα της κόρης της ώστε να τον εγκρίνει ή να τον απορρίψει. Με τον παραλληλισμό αυτό, φυσικά τίθεται προς κρίση και η κυριολεκτική μητέρα του Γουίστλερ αλλά ουσιαστικά σχολιάζονται τα συντηρητικά βικτωριανά ήθη και κατ' επέκταση τα σύγχρονα στην ταινία ήθη αφού απ' ό,τι φαίνεται από το σενάριο της ταινίας τίποτα δεν έχει αλλάξει από τότε.

[366] Brice Mack, Dick Kinney (σενάριο), Jacl Kinney (σκηνοθεσία), *Donald's Diary* (1954), Walt Disney Productions.
[367] Ο τόμος που κρατά η μητέρα της Νταίζη έχει τον τίτλο «Dun & Bradstreet», μιας από τις μεγαλύτερες και ιστορικότερες εταιρείες συλλογής πληροφοριών, ανάλυσης δεδομένων, εμπορικών αξιολογήσεων κ.λπ.

5.7 Ο George Herriman και οι σύγχρονές του εικαστικές τέχνες

5.7.1 Από τον Κουρμπέ στον Μόντριαν

Επιστρέφοντας στα πρώιμα χρόνια των κόμικς, είναι άξιες αναφοράς ορισμένες ακόμα περιπτώσεις όπου ο George Herriman χρησιμοποίησε εικόνες του παρελθόντος με υπαινικτικό ή σαφέστερα παραπεμπτικό τρόπο. Το 1906, πριν εγκαινιάσει τη σειρά *Krazy Kat*, δημιουργούσε μια άλλη βραχύβια σειρά με τίτλο *Major Ozone*. Σε αυτήν, ένα μικρό στριπ μπορεί να θεωρηθεί επηρεασμένο από τον πίνακα του Γκιστάβ Κουρμπέ με τίτλο *Η Συνάντηση* ή, πιο γνωστό ως *Καλημέρα Κύριε Κουρμπέ* (1854, εικόνα 156). Στον πίνακα του Κουρμπέ εμφανίζεται ο ίδιος ο καλλιτέχνης με τα εργαλεία του και τα υλικά του στην πλάτη να χαιρετά δυο φίλους του στην εξοχή. Αντιστοίχως, ο Herriman παρουσιάζει τον πρωταγωνιστή του να χαιρετά έναν φίλο του σε ένα παρόμοιο τοπίο, με την ίδια διάταξη και υπό την ίδια οπτική γωνία. Επιπροσθέτως τιτλοφορεί το συγκεκριμένο στριπ *Major Ozone's Fresh Air Crusade* (1906, εικόνα 157)[368].

Ο τίτλος, ενδεχομένως παραπέμπει στην κλασική ιμπρεσιονιστική τακτική της ζωγραφικής "en plein air" ενώ οι σχεδιαστικές επιλογές ως προς το τοπίο, την στάση των προσώπων και τον χαιρετισμό ίσως έχουν αναφορές στον πίνακα του Κουρμπέ. Ασφαλώς και είναι παρακινδυνευμένη κάθε πιθανολόγηση των προθέσεων του Herriman. Κανείς δε μπορεί να θεωρεί δεδομένη την επιρροή του Herriman από τον Κουρμπέ. Ούτε καν το αν ο Herriman είχε εις γνώση του τον συγκεκριμένο πίνακα δε μπορούμε να γνωρίζουμε. Ωστόσο, η επισήμανση της συγγένειας των δυο προαναφερθέντων έργων είναι αναπόφευκτη, ιδιαίτερα από τη στιγμή που στο έργο του Herriman τέτοιες τακτικές είναι συχνές και επαναλαμβανόμενες.

Οι αναφορές του Herriman στην ιστορία της τέχνης και σε εμβληματικούς πίνακες αλλά και σε καλλιτέχνες είναι αναρίθμητες. Σε ένα στριπ του 1915[369] παρουσιάζει τη συμπαθή και με ασαφές φύλο, ή, καλύτερα, αμφίφυλη γατούλα να στήνει το καβαλέτο της στην εξοχή (και πάλι en plein air) και να ξεκινά να ζωγραφίζει για να μιμηθεί τον «Mister Angelo» όπως τον αποκαλεί, αναφερόμενος προφανώς στον Μικελάντζελο (εικόνα 158). Μετά από λίγο, βέβαια, μετανιώνει

[368] Δημοσιευμένο στο *Newark Advertiser*, 21 Απριλίου 1906 όπως αναπαράγεται στο Patrick McDonnell et al, σελ. 46.
[369] Δημοσιευμένο στις 12 Μαΐου 1915, όπως αναπαράγεται στο ό. π. σελ. 32.

καθώς συνειδητοποιεί ότι η ζωγραφική δεν είναι ικανή να της αποδώσει τα προς το ζην και αποχωρεί από την εξοχή παραιτούμενη από τη ζωγραφική.

Προς το δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1930 και με τη γενίκευση της χρήσης χρώματος στις σελίδες των εφημερίδων στις ΗΠΑ, ο Herriman αρκετές φορές εφάρμοσε στις σελίδες του τη χρήση της χρωματικής παλέτας[370] και των ορθογωνίων παραλληλογράμμων του νεοπλαστικισμού του Πιέτ Μόντριαν. Δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις που η κατάτμηση της σελίδας του Herriman σε ορθογώνια ανισομεγέθη καρέ και οι χρωματικές επιλογές του, αν ιδωθούν απαλλαγμένες από τους χαρακτήρες των κόμικς, παραπέμπουν στους γνωστούς πίνακες του Ολλανδού καλλιτέχνη (εικόνα 159). Αυτή η έξυπνη και υπαινικτική αναφορά του Herriman στον ολλανδικό νεοπλαστικισμό δεν πέρασε απαρατήρητη από τον Ισπανό ζωγράφο Πάμπλο Ετσάουρεν [Pablo Ecchaurren] που πέντε δεκαετίες αργότερα ζωγράφισε τον πίνακα *Krazy Mondrian* (1986, εικόνα 160).

Από τον τίτλο, κιόλας, ο θεατής πληροφορείται για την υβριδική φύση του έργου που συντίθεται από στοιχεία τόσο του Herriman όσο και του Μόντριαν, ως μια αφίσα, τεμαχισμένη σε μικρά καρέ, σαν σελίδα από κόμικς.[371] Κάθε καρέ είναι, όμως, φτιαγμένο σαν πίνακας του Μόντριαν και μέσα σε αυτά τα καρέ τοποθετούνται οι πρωταγωνιστικοί χαρακτήρες του Herriman, δηλαδή η/ο Krazy Kat και το ποντίκι Ignatz αλλά στο προτελευταίο καρέ εμφανίζεται και ένα τούβλο που ίπταται (παραπομπή για εξήγηση του τούβλου). Στο έργο αυτό του Ετσάουρεν, έχουμε την επανεγγραφή ενός κόμικς του μοντερνισμού στα νέα συμφραζόμενα του μεταμοντερνισμού με το μπόλιασμά του, ωστόσο, με τον ύστερο μοντερνισμό του Μόντριαν.[372] Δηλαδή, ο καλλιτέχνης επαναδιατυπώνει το μοντερνιστικό αίτημα της

[370] Για τα κόμικς αυτά του George Herriman βλ. χαρακτηριστικά παραδείγματα στα έργα του μετά το 1938 όπως αναπαράγονται στα Bill Blackbeard (επιμ.), *Krazy & Ignatz 1939-1940, A Brick Stuffed with Moom-Bims*, (Σιάτλ: Fantagraphocs Books, 2007), Bill Blackbeard (επιμ.), *Krazy and Ignatz 1941-1942 – A Ragout of Raspberries*, (Σιάτλ: Fantagraphics Books, 2007), Bill Blackbeard (επιμ.), *Krazy & Ignatz 1943-1944 – He Nods in Quiescent Siesta*, (Σιάτλ: Fantagraphics Books, 2008).

[371] Η αφίσα – πίνακας του Echaurren περιλαμβάνεται στον κατάλογο της έκθεσης έργων του Echaurren (24 Ιουνίου – 12 Σεπτεμβρίου 2004) με τίτλο Pablo Echaurren, *Dagli Anni Settanta A Oggi*, (Ρώμη: Comune di Roma, 2004).

[372] Το έργο *Krazy Mondrian* δεν είναι το μόνο του Ετσάουρεν που επισημαίνει την συγγένεια συγκεκριμένων κόμικς με το έργο εικαστικών καλλιτεχνών του παρελθόντος. Στο *Piet Quadratino* (1984) έχει δημιουργήσει μια σύνθεση αναμειγνύοντας στοιχεία του Μόντριαν με τον δημοφιλή χαρακτήρα των ιταλικών κόμικς Quadratino ενώ με αντίστοιχο τρόπο έχει φιλοτεχνήσει το *Felix - Miro* (1984) συνδυάζοντας στο ίδιο έργο στοιχεία από τη σειρά κόμικς *Felix the Cat* και τους πίνακες του Miro, αλλά και έργα στα οποία δημιουργεί κολάζ συμπεριλαμβάνοντας χαρακτήρες των κόμικς, των κινουμένων σχεδίων και των παραμυθιών όπως ο Ντόναλντ Ντακ και ο Σκρουτζ Μακ Ντακ, ο

ανατροπής των παραδοσιακών αφηγήσεων που χαρακτηρίζει το Krazy Kat αλλά το διασταυρώνει με την αναγωγή στην καθαρή γεωμετρία και τα καθαρά χρώματα του νεοπλαστικισμού δημιουργώντας έτσι έναν μετα-πίνακα που βασίζεται σε δυο προγενέστερα έργα τέχνης, φυσικά χωρίς καμιά διάθεση να προσβάλει ή να σατιρίσει κάποιο από αυτά αλλά, αντιθέτως, να τιμήσει και τα δυο και να τονίσει τη συνομιλία μεταξύ τους, τη σχέση και τη συγγένεια που είχαν τα κόμικς με τα πρωτοποριακά ρεύματα των τεχνών και τη δυνατότητα των κόμικς να συνυπάρχουν ως ισότιμη τέχνη με την αποκαλούμενη «υψηλή» τέχνη της ζωγραφικής.

Με παρόμοιο τρόπο συντίθεται και το *Iggiazio – Schwitters* (1984, εικόνα 161)[373] στο οποίο ο Ετσάουρεν τοποθετεί τον ποντικό Ignatz από τη σειρά *Krazy Kat* να περιπλανάται σε οκτώ καρέ που είναι φιλοτεχνημένα με την τεχνοτροπία του Kurt Schwitters στο έργο *Das Undbild* (1919, εικόνα 162). Στην Krazy Kat είχε αναφερθεί και ο Όιβιντ Φάλστρομ [Öyvind Fahlström] το 1963 με τα έργα *Notes for Performing K.K. I* (εικόνα 163) και *Performing K.K. No.2 (Sunday Edition)* (εικόνα 164) χωρίς όμως να χρησιμοποιήσει σε συνδυασμό με κάποιο άλλο έργο, απλώς παρεμβαίνοντας σε φωτογραφίες των έργων του Herriman που κολλήθηκαν ως κολάζ, με υλικά όπως μολύβι, μελάνι κ.ά. Ο Herriman έτσι γίνεται η πρώτη ύλη για πειραματισμούς της Pop Art όπως ακριβώς και ο ίδιος πειραματιζόταν πάνω σε προγενέστερα έργα όπως αυτά του Χοκουσάι στα οποία επιστρέφει το 1919 σε ένα ολοσέλιδο κόμικς όπου στο μεσαίο καρέ της ιστορίας, παρεμβάλλει το όρος Φουτζιγιάμα και μάλιστα με την επισήμανση ότι πρόκειται για «διάλειμμα» (εικόνα 165)[374]. Ο Herriman συχνά χρησιμοποιούσε αυτόν τον παιγνιώδη αστεϊσμό στις ολοσέλιδες ιστορίες του. Στο μέσο της ιστορίας, παρέθετε μια φαινομενικά άσχετη με την αφήγηση εικόνα με την επισήμανση του «διαλείμματος» χρησιμοποιώντας μια ποικιλία από λέξεις όπως «Interlude», «Intermission», «Intermezzo», «Interval», «Pause» κ.ά. Έτσι (υποτίθεται πώς) αποφόρτιζε τον αναγνώστη από την περιπέτεια για να επανέλθει στο επόμενο καρέ στην αφήγηση. Ωστόσο, είναι πρόδηλη η αυτοσαρκαστική διάθεση καθώς δεν

Πλούτο, ο Ρότζερ και η Τζέσικα Ράμπιτ, η Χιονάτη, ο Μπάμπι το ελαφάκι κ.ά. Όλα τα παραπάνω περιλαμβάνονται στο ό. π.

[373] Ό. π., σελ. 60.

[374] Δημοσιευμένο στις 16 Φεβρουαρίου 1919 όπως αναπαράγεται στο Bill Blackbeard (επιμ.), *Krazy & Ignatz 1919-1921, A Kind Benevolent and Amiable Brick*, (Σιάτλ, Fantagraphics Books, 2011), σελ. 22.

είναι δυνατό να θεωρεί κανείς πως είναι απαραίτητο ένα διάλειμμα σε μια ιστορία που διαρκεί λίγα δευτερόλεπτα ανάγνωσης και εκτείνεται σε μια σελίδα και μόνο.

5.7.2 Μαύρες γάτες – Μαύρα Τετράγωνα

Στο ίδιο πλαίσιο εντάσσεται και η χρήση των φαινομενικά αταίριαστων εικόνων με το αφηγηματικό πλαίσιο της ιστορίας όπως η συγκεκριμένη εικόνα του όρους Φουτζιγιάμα. Το Φουτζιγιάμα ήταν μια εμβληματική εικόνα της ιαπωνικής χαρακτικής και το επίκεντρο των εικόνων του Χοκουσάι. Ο Herriman επιλέγει μια κλασική εικόνα όπου το όρος φαίνεται στην επιβλητική ολότητά του με τη χιονισμένη κορυφή του, ακριβώς όπως το είχε αποτυπώσει ο Χοκουσάι. Μάλιστα, συνοδεύει την εικόνα με τα εξής λόγια: «Διάλειμμα: Κατά τη διάρκειά του θα σας δείξουμε, χωρίς χρέωση, αυτή την όμορφη εικόνα του Φουτζιγιάμα». Στην περίπτωση αυτή είναι ακόμα πιο σαφής η πρόθεση του Herriman να συνομιλήσει με το έργο του Χοκουσάι και να παραπέμψει τους ενδιαφερόμενους αναγνώστες σε περαιτέρω μελέτη και έρευνα για το θέμα από το οποίο αντλεί την εικόνα του. Δεν υπάρχει καμιά ειρωνεία και καμιά διάθεση παρωδίας. Αντιθέτως υπάρχει η αναγνώριση ενός μεγάλου έργου του παρελθόντος και η ένταξή του σε ένα έργο του –τότε– παρόντος, όχι με οργανικό τρόπο αλλά απλώς για να τιμηθεί το παλαιό έργο και ο δημιουργός του και εμμέσως να δηλωθούν οι εκλεκτικές συγγένειες, οι προτιμήσεις, τα γούστα κ.λπ. του Herriman.

Για τους συνεπείς αναγνώστες του Herriman, υπάρχει ακόμη μια επιστροφή στο όρος Φουτζιγιάμα το 1938 το οποίο η Krazy Kat, μάλιστα, αναφέρει ως «Fodey Yomma» εφαρμόζοντας την φωνητική γραφή λέξεων με βάση την ιδιότυπη αργκό που χρησιμοποιούν οι χαρακτήρες της σειράς (εικόνα 166).[375] Μια παρόμοια τακτική, με ακόμα πιο εντυπωσιακό αποτέλεσμα για ένα πιο αμφιλεγόμενο –εκείνη την εποχή– έργο, επιλέγει ο Herriman στην περίπτωση του *Μαύρου Τετραγώνου* (εικόνα 167) του Κάσιμιρ Μάλεβιτς [Kazimir Malevich]. Ο Μάλεβιτς είχε παρουσιάσει το ρηξικέλευθο έργο του το 1913 εκπλήσσοντας κοινό και κριτικούς με την μονοχρωματική επιφάνειά του. Οι μοντερνιστικές πρωτοπορίες πειραματίζονταν εδώ και χρόνια πάνω στη γλώσσα, τις φόρμες, τα υλικά της τέχνης και ο Μάλεβιτς, στα

[375] Δημοσιευμένο στις 27 Νοεμβρίου 1938 όπως αναπαράγεται στο Bill Blackbeard (επιμ.), *Krazy & Ignatz 1937-1938, Shifting Sands Dusts its Cheeks in Powdered Beauty*, (Σιάτλ: Fantagraphics Books, 2006), σελ. 112.

πρώτα βήματα της διαμόρφωσης της σουπρεματιστικής θεωρίας του η οποία θα διατυπωνόταν με συγκροτημένο τρόπο δυο χρόνια αργότερα έκανε το μεγάλο βήμα της πλήρους απομάκρυνσης από κάθε αναπαραστατική αναγκαιότητα επιλέγοντας τον τονισμό της αίσθησης που αποδίδει η καθαρή γεωμετρική φόρμα του μαύρου τετραγώνου πάνω σε ένα λευκό φόντο.[376] Το *Μαύρο Τετράγωνο* έγινε από τότε μια εμβληματική, αν και αμφιλεγόμενη, εικόνα της τέχνης που εγείρει φιλοσοφικούς προβληματισμούς και προκαλεί ερωτήματα πάνω στις ικανότητες και τις δυνατότητες της τέχνης και την έννοια της αναπαράστασης.

Αυτή ακριβώς την εικόνα και μαζί της όλο το περιεχόμενο των προβληματισμών που αυτή προκαλεί σε έναν ανοιχτόμυαλο και δεκτικό φιλότεχνο, μεταφέρει ο Herriman σε ένα ολοσέλιδο κόμικς του το 1919 (εικόνα 168).[377] Εδώ όμως δεν εμφανίζει άπαξ το *Μαύρο Τετράγωνο* αλλά το καθιστά το βασικό φόντο πάνω στο οποίο εξελίσσεται η πλοκή της ιστορίας. Με χιουμοριστικό τρόπο, το *Μαύρο Τετράγωνο* εμφανίζεται 15 ολόκληρες φορές και μπροστά σε αυτό στέκεται η Krazy Kat που λόγω του μαύρου χρώματος της δεν είναι ορατή. Όταν όμως πίνει ένα μπουκάλι γάλα αρχίζει να γίνεται ορατή πάνω στο μαύρο φόντο. Στην ιστορία συμμετέχει και ο λευκός Ignatz που λόγω χρώματος είναι ορατός μπροστά στο μαύρο φόντο αν και αμφιβάλλει και έχει επιφυλάξεις για το αν στέκεται η Krazy Kat μπροστά στο μαύρο φόντο. Στη συγκεκριμένη ιστορία μοιάζει και πάλι καλοπροαίρετη η διάθεση του Herriman να υπαινιχθεί τη φιλοσοφική διάσταση που εγείρει η ύπαρξη του *Μαύρου Τετραγώνου* και επιπλέον προκαλούνται και όλοι οι συνειρμοί για τη φύση της τέχνης ως προς τις ψευδαισθήσεις που προκαλεί, ως προς την έννοια της αναπαράστασης και του, αποκαλούμενου, ρεαλισμού, ως προς την επιπεδότητα, όπως είχαν πρωτοδιατυπωθεί από τον Πλίνιο και όπως, μέχρι σήμερα, εξακολουθούν να απασχολούν αισθητικούς φιλοσόφους, ιστορικούς και κριτικούς τέχνης που καταπιάνονται με την οντολογική διάσταση της τέχνης.

Πιο παρακινδυνευμένη, αλλά όχι και εντελώς απίθανη είναι η υπόθεση ότι ακόμα ένα στριπ του 1912 του Herriman είναι εμπνευσμένο από πίνακα της μοντερνιστικής τέχνης. Το στριπ περιγράφει την προϊστορία της φυλής των ποντικών

[376] Kasimir Malevich, *The Non-Objective World, The Manifesto of Suprematism*, (Νέα Υόρκη: Dover Publications, 2003).
[377] Δημοσιευμένο στις 29 Ιουνίου 1919 όπως αναπαράγεται στο Bill Blackbeard (επιμ.), *Krazy & Ignatz 1919-1921, A Kind Benevolent and Amiable Brick*, σελ. 41.

του Coconino και παρουσιάζει σε ένα καρέ (εικόνα 169)[378] έναν κυκλωτικό χορό που παραπέμπει ενδεχομένως στο *Χορό* του Ματίς του 1909 (εικόνα 170). Αν δεν υπήρχαν όλα τα προαναφερθέντα παραδείγματα, η συγκεκριμένη συσχέτιση θα ήταν μάλλον αυθαίρετη και υπερβολική. Με δεδομένες όμως τις πολλές περιπτώσεις όπου ο Herriman συνομιλεί με ζωγράφους του πρόσφατου παρελθόντος, ακόμα και αυτή η συσχέτιση αξιώνει πιθανότητες αλήθειας.

5.7.3 Και σκυλιά που γαβγίζουν στο φεγγάρι

Την αντίστροφη πορεία φαίνεται πως ακολουθεί ο Χοάν Μιρό [Joan Miro] το 1926 όταν ζωγραφίζει το *Σκύλος που Γαβγίζει στο Φεγγάρι* (εικόνα 171). Κι αυτό γιατί, το τελευταίο καρέ ενός ολοσέλιδου κόμικς (εικόνα 172)[379] του Herriman που προηγείται κατά εννέα ολόκληρα χρόνια σε σχέση με το Σκύλο του Μιρό, παρουσιάζει τη γάτα να ατενίζει το φεγγάρι σχεδόν με τον ίδιο τρόπο που επέλεξε να φιλοτεχνήσει και ο Μιρό τη δική του σύνθεση με το σκύλο. Οι πιθανότητες να είχε δει ο Μιρό τα έργα του Herriman είναι μεγάλες καθώς, αν και οι ιστορίες του δεν δημοσιεύονταν εκείνα τα χρόνια στην Ευρώπη, κάποιοι Ευρωπαίοι καλλιτέχνες και ιδιαίτερα όσοι σχετίζονταν με τις ΗΠΑ με κάποιον τρόπο, είτε ως επισκέπτες σε εκθέσεις, είτε ως φίλοι καλλιτεχνών και καλλιτεχνικών πρακτόρων κ.λπ. γνώριζαν το έργο του.

Χαρακτηριστικές περιπτώσεις τέτοιων δημιουργών είναι ο Πάμπλο Πικάσο που πιθανώς γνώρισε το έργο του Herriman μέσω της Γερτρούδης Στάιν [Gertrude Stein], ο Ε. Ε. Κάμινγκς [E. E. Cummings][380], ο Φρανκ Κάπρα [Frank Capra] κ.ά. που έχουν εκφραστεί θετικά και επαινετικά για το έργο του Herriman.[381] Δεν είναι,

---

[378] Δημοσιευμένο στις 2 Ιουλίου 1912 όπως αναπαράγεται στο Patrick McDonnell et al, σελ. 59.
[379] Δημοσιευμένο στις 19 Αυγούστου 1917 όπως αναπαράγεται στο Bill Blackbeard (επιμ.), *Krazy & Ignatz 1916-1918, Love in a Kestle or Love in a Hut*, (Σιάτλ: Fantagraphics Books, 2010), σελ. 93.
[380] Ο Ε. Ε. Κάμινγκς είχε γράψει ένα εκτενές άρθρο στο περιοδικό *The Sewanee Review* το 1946 εκθειάζοντας τη σειρά του Herriman και θεωρώντας την μια ξεκάθαρη πολιτική παραβολή. Ολόκληρο το άρθρο του Ε. Ε. Κάμινγκς με τίτλο "A Foreword to Crazy" αναπαράγεται στο Jeet Heer και Kent Worcester (επιμ.), *Arguing Comics – Literary Masters on a Popular Medium*. Μια ανάλογη πολιτική ερμηνεία, μεταξύ άλλων, δίνει και ο Art Spiegelman το 2004 που παραλληλίζει τη γάτα με το ελεύθερο πνεύμα της δημοκρατίας, το ποντίκι με την αναρχία και τον σκύλο-αστυνομικό με το φασισμό. Δίνει όμως και μια φροϋδική ψυχολογική ερμηνεία, παραλληλίζοντας τη γάτα με το Εγώ, το σκύλο με το Υπερεγώ και το ποντίκι με το Αυτό. Βλ. Art Spiegelman, *In the Shadow of No Towers*, (Νέα Υόρκη: Pantheon, 2004), (χωρίς σελιδαρίθμηση).
[381] Για τους καλλιτέχνες και τους διανοούμενους που επαίνεσαν τη σειρά *Krazy Kat* βλ. Taimi Olsen, "George Herriman's Krazy Kat: A Modernist Production", παρουσίαση στο *Modernist Studies*

λοιπόν, άτοπο να υποστηρίζει κανείς σήμερα ότι ο Μιρό είχε δει τη συγκεκριμένη σελίδα του Herriman και, χρόνια αργότερα, επέλεξε να την χρησιμοποιήσει προσαρμόζοντας το συγκεκριμένο καρέ στις δικές του ανάγκες.

Το βέβαιο είναι ότι ο Art Spiegelman, σχεδόν οκτώ δεκαετίες αργότερα, θα επαναφέρει στο προσκήνιο την πιθανότητα αυτής της συσχέτισης με το απόσπασμα από το έργο που δημιούργησε (εικόνα 173) για να σχολιάσει με τη δουλειά του την έκθεση *High & Low – Modern Art and Popular Culture* που πραγματοποιήθηκε στο MoMA της Νέας Υόρκης το 1990 με σκοπό να εντοπιστούν συσχετίσεις μεταξύ της λεγόμενης υψηλής μοντερνιστικής τέχνης με την αποκαλούμενη «λαϊκή» και «μαζική» κουλτούρα.[382] Στο έργο αυτό υπάρχει ένα καρέ που απεικονίζει τον Ignatz να εκσφενδονίζει ένα τούβλο προς τη γάτα αλλά κατά την πορεία του προς το κεφάλι της, να σκίζει τον πίνακα του Μιρό με το *Σκύλο που Γαβγίζει στο Φεγγάρι*.[383] Μάλιστα, σαρκαστικά και χαιρέκακα, ο Ignatz μονολογεί με τη γνωστή ανορθόγραφη αργκό των χαρακτήρων του Herriman: «Αυτός ο τύπος ο Μιρό είναι αρκετά καλός στα κόμικς αλλά μόλις ανακάλυψα μια "τρύπα" στη σύνθεσή του». Ο Spiegelman αφενός με τη συνύπαρξη στο ίδιο καρέ των χαρακτήρων του Herriman και αφετέρου του Σκύλου του Μιρό κάνει ίσως ένα σχόλιο στην πιθανολογούμενη γνώση του έργου του πρώτου από τον δεύτερο. Κι επιπλέον, δηκτικά και ταυτόχρονα υπέρ των κόμικς σ' αυτόν τον άτυπο αγώνα κύρους και αίγλης μεταξύ των δυο τεχνών, ζωγραφικής και κόμικς, έμμεσα δηλώνει ότι η ικανότητα των κόμικς να ξεπερνούν την μοντερνιστική επιπεδότητα και να είναι πολυδιάστατα και πολυεπίπεδα είναι ανάλογη

Conference, Λονγκ Μπιτς, Καλιφόρνια, 1-4 Νοεμβρίου 2007, όπως δημοσιεύεται στο academia.edu/ 1474055/George_Herrimans_Krazy_Kat_A_Modernist_Production (τελευταία πρόσβαση στις 7-11-2016).

[382] Στην έκθεση και στον κατάλογο με τα έργα και τα κείμενα που την συνόδευαν είναι εμφανής η απόπειρα να εντοπιστούν κοινά στοιχεία ανάμεσα στην μοντερνιστική τέχνη και στην τέχνη μεταγενέστερων καλλιτεχνών όπως ο Ρόυ Λιχτενστάιν και ο Ρόμπερτ Ράουσενμπεργκ με τη διαφήμιση, τα κόμικς, τη γελοιογραφία κ.λπ. Αυτή η διάζευξη, παρά τις διακηρυγμένες αγαθές προθέσεις προκάλεσε πολλές αντιδράσεις από την πλευρά των δημιουργών κόμικς που θα επιθυμούσαν μια πιο «δημοκρατική» αντιμετώπιση, χωρίς το τσουβάλιασμα όλων των έργων της τέχνης τους στο "Low" του τίτλου. Για τα κείμενα και τα έργα βλ. Kirk Varnedoe και Adam Gopnik (επιμ.), *High and Low: Modern Art and Popular Culture*, (Νέα Υόρκη: The Museum of Modern Art, 1990) καθώς και Kirk Varnedoe (επιμ.), *Readings in Modern Art and Popular Culture*, (Νέα Υόρκη: The Museum of Modern Art, 1990).

[383] Το έργο με τίτλο *High Art Lowdown, A Project for Artforum* δημοσιεύτηκε στο περιοδικό τέχνης *Artforum* χωρίς περαιτέρω σχολιασμό. Πέραν του ενδιαφέροντος που έχει η ίδια η σύνθεση σε σχέση με την έκθεση στο MoMA, είναι σημαντικό ότι ένα από τα πιο έγκυρα περιοδικά γύρω από τις τέχνες την δημοσίευσε σε μορφή κόμικς και μάλιστα ως απάντηση του καλλιτέχνη σε ένα από τα μεγαλύτερα μουσεία παγκοσμίως. Βλ. Art Spiegelman, *High Art Lowdown, A Project for Artforum*, Δεκέμβριος 1990, Vol. 29, No. 4.

της ευκολίας με την οποία ένα τούβλο σκίζει έναν καμβά όταν πέσει πάνω του με δύναμη. Ακόμα περισσότερο, η αφηγηματικότητα στο καρέ του Spiegelman επιτείνεται από τη συνύπαρξη ενός καρέ από τα έργα του Herriman με έναν καμβά από το έργο του Μιρό, με ισότιμο τρόπο και αντί η αφήγηση να εκτείνεται και να εξελίσσεται από αριστερά προς τα δεξιά όπως συμβαίνει συνηθέστερα στα στριπ, εδώ εξελίσσεται εις βάθος δηλαδή σε επίπεδα που προχωρούν προς τα μέσα και όχι προς τα δεξιά.

Ένα επιπλέον σχόλιο που μπορεί να γίνει εδώ αφορά την εμμονή των θιασωτών του μοντερνισμού και εν συνεχεία του αφηρημένου εξπρεσιονισμού όπως ο Κλέμεντ Γκρίνμπεργκ[384] και ο Μάικλ Φριντ[385] στην αποθέωση της επιπεδότητας (Picture Plane) που κατά τη γνώμη τους δεν πρέπει να οδηγεί επ ουδενί προς τα μέσα αλλά να αντιστέκεται στη «διείσδυση» του ματιού στο βάθος και να περιορίζει την όραση και τη θέαση μόνο στο επίπεδο και όχι στον τρισδιάστατο χώρο. Ο Spiegelman αντιθέτως, δημιουργός κόμικς άλλωστε, επιχαίρει για τη διάρρηξη της επιπεδότητας και την εις βάθος εκτόξευση ενός αντικειμένου που επιτυγχάνεται στα κόμικς σε αντιδιαστολή με τις γκριμπεργκιανές προτιμήσεις.

Με απόλυτη βεβαιότητα και σε πολλαπλά επίπεδα επανεγγραφής, ο Σπύρος Βερύκιος το 2000 επιλέγει να επαναφέρει το συγκεκριμένο καρέ με τη γάτα που ατενίζει το φεγγάρι στη δημοσιότητα. Στην έκθεση *Μίκυ Μάους 2000* που πραγματοποιήθηκε στην Ελλάδα το 2000, αρκετοί Έλληνες εικαστικοί καλλιτέχνες κλήθηκαν να φιλοτεχνήσουν ένα έργο που να σχετίζεται με τον Μίκυ Μάους. Εξ αυτών, ο Σπύρος Βερύκιος, με το έργο *Το Τυρί στον Ουρανό* (εικόνα 174)[386] έδωσε τη δική του εκδοχή στην οποία ο διάσημος ποντικός του Disney απεικονίζεται χαμογελαστός να κοιτά το φεγγάρι ακριβώς με τον ίδιο τρόπο που η Krazy Kat κοιτούσε το φεγγάρι 83 χρόνια νωρίτερα. Μια μικρή, επιπλέον, διαφορά είναι ότι το φεγγάρι του Βερύκιου είναι ένα κομμάτι τυρί, κάτι που ερμηνεύει και το μειδίαμα του ποντικού Μίκυ Μάους. Στη συγκεκριμένη εκδοχή του Βερύκιου δεν ανιχνεύονται στοιχεία από το έργο του Miro αλλά μόνο από το έργο του Herriman χωρίς ωστόσο να υπάρχουν υπόνοιες παρωδίας ή διακωμώδησης. Αντιθέτως, ο Έλληνας

[384] Για την επιπεδότητα της μοντερνιστικής ζωγραφικής και τις απόψεις του Γκρίνμπεργκ βλ. το κείμενό του του 1960 στο Νίκος Δασκαλοθανάσης (επιμ.), σελ. 37-49.
[385] Αντιστοίχως βλ. το κείμενο του Μάικλ Φριντ, στο ό. π., σελ. 182-188.
[386] Όπως αναπαράγεται στον κατάλογο της έκθεσης με αφορμή τα 2000 τεύχη του Μίκυ Μάους στην Ελλάδα που συνέπεσε να κυκλοφορήσουν το έτος 2000. Βλ. *Μίκυ Μάους 2000*, (Αθήνα: Ελληνοαμερικανική Ένωση, 2000), σελ. 21.

καλλιτέχνης φαίνεται να αποδίδει τιμές στον Herriman και στη διάσημη γάτα του συγκρίνοντάς την με τον σούπερ σταρ των κόμικς, τον Μίκυ Μάους.

Η λειτουργία του καμβά του Βερύκιου ως μεταφορικού παλίμψηστου που επανεγγράφει την εικόνα του Herriman σε νέα συγκείμενα, αυτά της μεταμοντέρνας απόδοσης τιμών σε ένα pop icon και παγκοσμίως αναγνωρίσιμο σύμβολο της μαζικής κουλτούρας, μέσω ενός ιστορικά σπουδαίου αλλά λιγότερο γνωστού συμβόλου, της Krazy Kat, είναι η επιτομή των σύγχρονων γενικευμένων τακτικών από εικαστικούς καλλιτέχνες και δημιουργούς κόμικς. Το έργο του Βερύκιου είναι η συγκρητιστική συμπαράθεση δυο παλαιοτέρων έργων που το καθένα κουβαλά μια ολόκληρη ιστορία εις σάρκαν μίαν, εις ένα νέο καμβά που εμπεριέχει δυο ιστορίες, αυτή των κόμικς των μοντερνιστικών χρόνων και αυτή των διάδοχων κόμικς του Disney που κατόρθωσαν να γίνουν ευρύτερα γνωστά πατώντας, όμως, στην ιστορία των κόμικς που είχαν προηγηθεί. Αν κάτι θέλει ο Βερύκιος να υπαινιχθεί, είναι πιθανώς η αναγνώριση του πιονιέρου Herriman χωρίς το έργο του οποίου, πιθανώς, δεν θα είχε ακολουθήσει ο αστέρας της παγκόσμιας βιομηχανίας ψυχαγωγίας και διασκέδασης, Walt Disney. Και ακόμα πιο ξεκάθαρος φόρος τιμής στον Μιρό αλλά και ένας ύμνος προς την ελευθερία των φυλακισμένων ζώων είναι το στριπ του Patrick McDonnell με τον σκύλο που τοποθετεί μια σκάλα στο χορτάρι, σκαρφαλώνει και αρχίζει να τραγουδά προς το φεγγάρι (2010, εικόνα 175)[387]. Ο συγκεκριμένος σκύλος, όμως, εμφανίζεται πάντα στη σειρά δυστυχισμένος, παρατημένος σε ένα χωράφι και αλυσοδεμένος με μια αλυσίδα λίγων πόντων, αναγκασμένος να ζει ακίνητος και μόνος. Η μοναδική φορά που εμφανίζεται ελεύθερος είναι το συγκεκριμένο στριπ όπου μέσω της «φιλοξενίας» του από τον Μιρό, ξεδιπλώνει τις αρετές του τραγουδώντας και αποδεικνύοντας ότι εκτός από το να γαβγίζει –λόγω της άθλιας κατάστασής του– μπορεί να είναι και ευαίσθητος. Με έναν παρόμοιο τρόπο, ο ίδιος σκύλος τραγουδάει, στέλνοντας την αγάπη του στο φεγγάρι[388] σε ένα ακόμη στριπ αλλά το φεγγάρι, τον κοροϊδεύει για να τον επαναφέρει στη συνήθη κατάσταση θλίψης και απογοήτευσης (2001, εικόνα 176)[389] ενώ σε ακόμη μια περίπτωση ο McDonnell παραπέμπει στον Μιρό ακολουθώντας πιστά την σύνθεσή του και τροποποιώντάς την στον μικρότερο

[387] Patrick McDonnell, *Earl & Mooch, A Mutts Treasury*, (Κάνσας: Andrews McMeel Publishing, 2010), σελ. 131.
[388] Ένα φεγγάρι ίδιο με αυτό που είχε χρησιμοποιήσει ο Winsor McCay για να παραπέμψει στον Georges Melies, βλ. σελ. 182 της παρούσας εργασίας.
[389] Deborah Aaronson (επιμ.), *Mutts, The Comic Art of Patrick McDonnell*, (Νέα Υόρκη: Harry N. Abrams, Inc, 2003), σελ. 215.

δυνατό βαθμό αλλά με την παρεμβολή του τίτλου της σειράς του με γράμματα που μιμούνται την γραμμή του (1997, εικόνα 177)[390].

Ακόμα πιο εντυπωσιακή είναι η περίπτωση ενός ολοσέλιδου κόμικς του Herriman του 1917 που ξεκινά δείχνοντας μια πίπα που καπνίζει πεταμένη στο έδαφος δίπλα σε έναν τοίχο και συνοδεύεται από τα παρακάτω λόγια του «αφηγητή» δηλαδή του δημιουργού «Oon peep as we say in French, meaning a pipe, not a look» (εικόνα 178).[391] Φυσικά ο Herriman χρησιμοποιεί ευφυώς ένα λογοπαίγνιο με τις ομόηχες λέξεις peep (κρυφοκοίταγμα, στα αγγλικά) και pipe (πίπα, στα αγγλικά). Δέκα χρόνια αργότερα, ο Ρενέ Μαγκρίτ θα φιλοτεχνήσει έναν από τους πιο διάσημους πίνακές του, την *Προδοσία των Εικόνων* [*La Trahison des images*] και τη λεζάντα «Ceci n 'est pas une pipe» που σημαίνει «Αυτό δεν είναι μια πίπα» (εικόνα 179).

Ο πίνακας του Μαγκρίτ θέτει το οντολογικό πρόβλημα της αναπαράστασης και της μορφής του απεικάσματος σε σχέση με το ανάλογό του από τον πραγματικό κόσμο με στοχαστικό και παιγνιώδη τρόπο που εγείρει ερωτήματα ως προς το τι είναι η τέχνη, κάτι που ποτέ δεν έπαψε να αποτελεί αντικείμενο της θεωρίας και της φιλοσοφίας της τέχνης και στο οποίο επανήλθε ο Μαγκρίτ με το έργο *Τα Δυο Μυστήρια* (1966, εικόνα 180) που απεικονίζει δυο πίπες αλλά και καλλιτέχνες της εννοιολογικής τέχνης όπως ο Τζόσεφ Κοσούτ με τις τρεις καρέκλες, μία πραγματική, μία φωτογραφημένη και μία ως λήμμα λεξικού, το 1965 (εικόνα 181). Η πίπα του Herriman ωστόσο έχει προηγηθεί!

Άγνωστο είναι το αν ο Μαγκρίτ ήταν γνώστης του έργου του Herriman[392] αλλά κάτι τέτοιο είναι πολύ πιθανό καθώς η επιλογή του να θέσει τον οντολογικό στοχασμό του τι ακριβώς είναι μια ζωγραφισμένη πίπα και όχι, ας πούμε, ένα ζωγραφισμένο καπέλο ή ένα ζωγραφισμένο ποδήλατο «δείχνει» άμεσα την πίπα του Herriman. Ο προβληματισμός του Herriman, βέβαια, δεν είναι η οντολογική διάσταση της ζωγραφικής επιφάνειας και των μορφών της αλλά η εσκεμμένη λεκτική

[390] Ό. π.
[391] Δημοσιευμένο στις 11 Νοεμβρίου 1917 όπως αναπαράγεται στο Bill Blackbeard (επιμ.), *Love in a Kestle or Love in a Hut*, σελ. 105.
[392] Τη σχέση του συνολικού έργου του Herriman στη σειρά Krazy Kat με το έργο του Μαγκρίτ, τόσο καλλιτεχνικά όσο και ως προς την πιθανή θεολογική του ερμηνεία και διάσταση επισημαίνει ο A. K. M. Adam χωρίς όμως να αναφέρει το συγκεκριμένο παράδειγμα με την πίπα. Βλ. A. K. M. Adams, *Rene Magritte, Krazy Kat and Biblical Hermeneutics* όπως δημοσιεύεται στο academia.edu/26671345/Ren%C3%A9_Magritte_Krazy_Kat_and_Biblical_Hermeneutics (τελευταία πρόσβαση στις 7-11-2016).

σύγχυση ανάμεσα στα γλώσσες. Η επιτηδευμένη ανορθογραφία, οι νεωτεριστικές ονοματοποιίες, οι νεολογισμοί και η ηχητική γραφή των λέξεων, ήταν άλλωστε από τα αγαπημένα του τεχνάσματα. Όμως, ο προβληματισμός αυτός, ως παλίμψηστο αναβιώνει ρετουσαρισμένος στο εμβληματικό έργο του Μαγκρίτ και αυτό είναι που επιτρέπει τη θεώρηση των κόμικς ως πρωτογενών πηγών για αναρίθμητες παρεμβάσεις, παρεκβάσεις, τροποποιήσεις, παρωδίες κ.λπ. σε βαθμό που κάθε νέα εκδοχή να ενσωματώνει όλες (ή τουλάχιστον τις περισσότερες) προγενέστερες προσθέτοντας μια πινελιά στον άπειρο ή απεριόριστο καμβά[393] όπως τον περιέγραψε ο Scott McCloud.

5.7.4 Τα κόμικς του Herriman ως παλίμψηστα

Την διάσταση του παλίμψηστου, βέβαια, δεν την αποκτούν τα κόμικς με την ικανότητά τους να τροποποιούν μόνο έργα τέχνης του παρελθόντος αλλά και οτιδήποτε γενικώς αποδεκτό. Μια επιστημονική θεωρία, λόγου χάριν. Σε ένα ολοσέλιδο κόμικς του 1919, για παράδειγμα, ο Herriman ανατρέπει όλη τη νευτώνεια φυσική σε ένα καρέ και προτείνει αντ' αυτής την πίστη στις προτάσεις της νεοαναδυόμενης, τότε, κβαντοφυσικής. Οι νομοτέλειες της ανθρώπινης ιστορίας με βάση την τυφλή παραδοχή και τη βεβαιότητα πως κάθε αιτία προκαλεί ένα αποτέλεσμα και υπό ίδιες συνθήκες υπάρχει επαναληψιμότητα στην παρατήρηση, άρχισαν να πνέουν τα λοίσθια με τις πρώτες ρηξικέλευθες διατυπώσεις της ύπαρξης ενός κβαντικού, αόρατου αλλά υπαρκτού κόσμου που απλώνεται στο υποατομικό επίπεδο αλλά, γιατί όχι, μπορεί να επεκτείνεται και μακροσκοπικά. Ο Herriman, στα χέρια του οποίου οι βεβαιότητες έδωσαν τη θέση τους σε μια σουρεαλιστική εκδοχή της ύπαρξης, με ευμετάβλητα τοπία που μεταμορφώνονται, με σεναριακές ανατροπές κ.λπ. ανατρέπει τη νευτώνεια φυσική, ανατρέποντας ακόμα και το ίδιο το ανεκδοτολογικού τύπου περιστατικό που αναμεταδίδεται από γενιά σε γενιά ως προς το πώς ο Ισαάκ Νεύτων επινόησε τη βαρύτητα. Σε όλους είναι γνωστό το περιστατικό με το μήλο που πέφτει πάνω στο κεφάλι του Άγγλου επιστήμονα. Αν, όμως δεν έπεφτε;

[393] Βλ. ενότητα 2.3 του παρόντος.

Ο Herriman παρουσιάζει την Krazy Kat να ξαποσταίνει σε ένα δένδρο (ακριβώς όπως λέει ο μύθος ότι έκανε και ο Νεύτωνας όταν του έπεσε το μήλο στο κεφάλι) και το μήλο να σκάει ακριβώς δίπλα της (εικόνα 182)[394]. Και τότε αρχίζει ένας χορός από αντικείμενα που κατευθύνονται προς το κεφάλι της άτυχης γατούλας αλλά κανένα δε βρίσκει το στόχο του. Με τον τρόπο αυτό, μια εναλλακτική ιστορία της φυσικής προτείνεται ως πιθανότητα ενός εναλλακτικού σύμπαντος. Σε αυτό το μη τελεολογικό σύμπαν, η έννοια των πιθανοτήτων κυριαρχεί κατά κράτος απέναντι στο νομοτελειακό «αυταρχισμό» των βεβαιοτήτων και των θεσφάτων. Καμιά εγελιανή και καμιά μαρξιστική αισιοδοξία για το (αίσιο;) τέλος της ιστορίας δεν μπορεί να βασίζεται σε πιθανότητες και ο Herriman προτείνει ακριβώς αυτό: να ξανασκεφτούμε πώς θα ήταν τα πράγματα αν γνωρίζαμε ότι η αιτία δε θα φέρει το αποτέλεσμα που φανταζόμασταν αλλά κάποιο άλλο που, είτε το γνωρίζουμε είτε μπορούμε να το προβλέψουμε είτε μας είναι απολύτως άγνωστο και απρόβλεπτο, βάσει ενδεχομενικότητας είναι πιθανό να συμβεί. Στην περίπτωση αυτή, φυσικά, δεν έχουμε μια διαφορετική εκδοχή ενός έργου τέχνης αλλά μια διαφορετική εκδοχή ενός θεωρούμενου ως ιστορικού γεγονότος που αν και έχει καταγραφεί στην κοινή συνείδηση ως τέτοιο, κατά πάσα πιθανότητα δε συνέβη ποτέ. Ωστόσο, ο Herriman επανεγγράφει τα γεγονότα (ή τα «γεγονότα») δίνοντας τους ένα εντελώς διαφορετικό νόημα, αποκαθηλώνοντας την άκαμπτη και κυρίαρχη, ως τότε, ερμηνεία του φυσικού κόσμου και αντικαθιστώντας την με την πιο ευέλικτη, νέα επιστήμη της κβαντικής φυσικής.

Η επανεγγραφή αυτή είναι το ιδανικό παράδειγμα της λειτουργίας των κόμικς ως παλίμψηστων που κάτω από την επιφάνειά τους φιλοξενούν, συχνά με σεβασμό και τιμή, την πατίνα του παλαιού αλλά πάνω στην επιφάνειά τους γράφεται μια νέα ιστορία που διατηρεί ζωντανή την «παλαιά αφήγηση» περισσότερο για να τονίσει ακριβώς το επίθετο και όχι το ουσιαστικό της εντός εισαγωγικών φράσης.

5.8 Ο (αντι;) μοντερνισμός του Frank King

Ο Frank King με τις πλούσιες εικόνες του και την καλλιτεχνική του παιδεία σχολίασε συχνά τα μοντερνιστικά ρεύματα της ζωγραφικής χωρίς να αναφέρεται σε

[394] Δημοσιευμένο στις 28-9-1919, όπως αναπαράγεται στο Bill Blackbeard (επιμ.), *Krazy and Ignatz 1919-1921*, σελ. 54.

συγκεκριμένες εικόνες, τουλάχιστον με άμεσα αναγνωρίσιμο τρόπο, αλλά σε τάσεις και τεχνοτροπίες. Τη δεκαετία του 1930, δεν ήταν λίγες οι φορές που στα ολοσέλιδα αυτοτελή κόμικς του με σταθερούς χαρακτήρες έναν θείο με τον ανιψιό του, ενέταξε, πολλές φορές ως φόντο και background στο οποίο κινούνταν τα πρόσωπα, εικόνες που παραπέμπουν άμεσα σε τεχνοτροπικά ρεύματα.[395]

Σε ένα ολοσέλιδο κόμικς του 1930 (εικόνα 183) ο θείος ξεκινά να μιλά στον ανιψιό ξεκαθαρίζοντας την άποψή του για τον μοντερνισμό, λέγοντας: «Ο μοντερνισμός με ξεπερνά. Θα το μισούσα να ζω στο μέρος που είναι ζωγραφισμένο σε αυτή την εικόνα». Ο πίνακας που βλέπουν οι πρωταγωνιστές της σειράς θυμίζει κυβιστικό τοπίο με φοβιστικά χρώματα. Αμέσως μετά, θείος και ανιψιός θα αρχίσουν να περιπλανώνται σε τοπία και χώρους που θα μπορούσαν να είναι ζωγραφισμένα από εκπροσώπους των μοντερνιστικών πρωτοποριών ή και ακόμα παλαιότερους ζωγράφους. Θα περπατήσουν σε ένα μονοπάτι σαν αυτό του Μάιντερτ Χομπέμα [Meindert Hobbema] (εικόνα 184), θα κάνουν βαρκάδα σε μια θάλασσα του Βαν Γκογκ, θα συνομιλήσουν με μια κυβιστική φιγούρα που δίπλα της ίπταται ένα ψάρι και στέκεται μια κιθάρα κ.λπ.[396]

Σε μια άλλη ιστορία του 1931 (εικόνα 185) ο King θα χρησιμοποιήσει όλα τα ψευδαισθησιακά τεχνάσματα και τα οπτικά παιχνίδια της Op Art και μεταγενέστερων καλλιτεχνών όπως ο Βίκτορ Βασαρέλι [Victor Vasarely] παρουσιάζοντας τον μικρό να σχεδιάζει κύκλους και καμπύλες με το διαβήτη του δημιουργώντας παράξενα γεωμετρικά σχήματα που μεταμορφώνονται σε τοπία ενώ παράλληλα η ίδια η φύση μετατρέπεται σε κυκλικά και καμπυλόγραμμα μέρη.[397] Η κατακλείδα της ιστορίας όπου ο μικρός λέει στο θείο ότι «ζωγραφίζω καλύτερους κύκλους από ό,τι η φύση» πιθανώς είναι μια έμμεση δήλωση του καλλιτέχνη για την ικανότητα της τέχνης να πλάθει κόσμους πιο φιλικούς και συνάμα πιο σύνθετους από ό,τι η φύση, προβληματισμός που απασχόλησε φιλοσόφους, κριτικούς και καλλιτέχνες από αρχαιοτάτων χρόνων.

[395] Για το έργο του Frank King, βλ. την πολύτομη επίτομη έκδοση: Jeet Heer, Chris Oliveros και Chris Ware (επιμ.), *Walt and Skeezix*, (Μόντρεαλ: Drawn and Quarterly), ο πρώτος τόμος της οποίας κυκλοφόρησε το 2005, ο δεύτερος το 2006, ο τρίτος το 2007 κ.ο.κ. Το ιστορικό της σειράς περιγράφει σε κάθε τόμο με τα εισαγωγικά του σημειώματα ο Jeet Heer.
[396] Η ιστορία αναπαράγεται στο Jerry Robinson, *The Comics, An Illustrated History of Comic Strip Art*, 1895-2010, (Μιλγουόκι: Dark Horse Books, 2011), σελ. 101.
[397] Ό. π., σελ. 103.

Τέτοιου τύπου «συνομιλίες» με τα εικαστικά μοντερνιστικά ρεύματα επιχείρησε συχνά και ο Cliff Sterrett, ιδιαίτερα στη σειρά του *Polly and her Pals*, χρησιμοποιώντας εικόνες που παρέπεμπαν άμεσα στις πρωτοπορίες των αρχών του αιώνα, έστω κι αν η διάθεση απέναντί τους ήταν σατιρική όπως για παράδειγμα στο μονοσέλιδο κόμικς του (1936, εικόνα 186)[398] όπου ο πρωταγωνιστής του επισκέπτεται μια έκθεση μοντέρνας τέχνης και αντικρίζει μια σειρά από κυβιστικές γυναίκες. Σταδιακά η απορία του μετατρέπεται σε απελπισία μέχρι που βγαίνει έξω για να επιστρέψει στον πραγματικό κόσμο. Αγανακτισμένος από το αποτρόπαιο θέαμα, αγκαλιάζει και φιλάει την πρώτη πραγματική, σάρκινη γυναίκα που συναντά, έστω κι αν αυτή, δεν αποτελεί το πρότυπο της ομορφιάς και της χάρης.

5.9 Ενσωματώνοντας τεχνοτροπίες – Ο Winsor McCay και ο Little Nemo

Εκτός από τις εικαστικές ιδιοποιήσεις και τροποποιήσεις εκ μέρους των δημιουργών κόμικς, υπήρξαν στα πρώτα χρόνια και οι «υιοθετήσεις» άλλων έργων πέραν της ζωγραφικής. Μια τέτοια περίπτωση συναντάται στο έργο του Winsor McCay και ειδικότερα στην πιο διάσημη σειρά κόμικς του, το *Little Nemo in Slumberland*. Στις περιπέτειες του Μικρού Νέμο που ήταν διάσπαρτες με στοιχεία της art nouveau (εικόνα 187)[399] και με ψυχαναλυτικές προεκτάσεις, ιδιαίτερα σε ότι έχει να κάνει με την παιδική ψυχοσύνθεση και τον χαώδη ονειρικό κόσμο των μικρών παιδιών, ο τίτλος, και μόνο, της σειράς παραπέμπει άμεσα και αποτελεί έναν φόρο τιμής στο πασίγνωστο έργο του Λιούις Κάρολ, *Η Αλίκη στη Χώρα των Θαυμάτων* [*Alice in Wonderland*] (βλ. ενότητα 8.13.1 του παρόντος).

Ο McCay παραφράζει τον τίτλο των εν υπνώσει παραισθητικών περιπετειών της Αλίκης σε μια ονειρική χώρα για να αφηγηθεί τις πιο σύντομες αλλά εξίσου ή και περισσότερο εξωφρενικές περιπέτειες ενός μικρού αγοριού που κατά τη διάρκεια του ύπνου του έρχεται αντιμέτωπο με δράκους, τέρατα, βασιλιάδες, ανθρωποφάγους κ.λπ. για να ξυπνήσει τρομαγμένο και πεσμένο κάτω από το κρεβάτι του με τη μαμά του να το καθησυχάζει ότι δεν ήταν παρά ένα όνειρο. Στις ίδιες περιπέτειες, ο λάτρης του κινηματογράφου και πιονιέρος πειραματιστής στις κινηματογραφικές τεχνικές

[398] Όπως αναπαράγεται στο Brian Walker, *The Comics Before 1945*, σελ. 139.
[399] Όπως αναπαράγεται στο John Canemaker, *Winsor McCay – His Life and Art*, (Νέα Υόρκη: Harry N. Abrams, 2005), σελ. 105.

Winsor McCay, ενσωμάτωσε με απόλυτη επιτυχία το ανθρωπόμορφο φεγγάρι του Ζορζ Μελιές [Georges Melies] από την πρώτη ή μια από τις πρώτες ταινίες επιστημονικής φαντασίας της ιστορίας, το *Ταξίδι στο Φεγγάρι* του 1902[400]. Στην ταινία αυτή, ένα από τα ειδικά εφέ που βρίσκονταν ακόμη σε πρωτόλειο επίπεδο αναφορικά με τα διαθέσιμα τεχνικά μέσα, δείχνει το φεγγάρι με ανθρώπινο, ανδρικό πρόσωπο να δέχεται στο μάτι έναν πύραυλο και να στέκεται συνοφρυωμένο μετά από τη σύγκρουση (εικόνα 188).

Ακριβώς ένα παρόμοιο ουράνιο σώμα συμμετέχει σε αρκετές ιστορίες του Μικρού Νέμο ήδη από το 1905[401] και πάντα έχει εκφραστικό πρόσωπο που παίρνει εκφράσεις χαράς, λύπης, απορίας, θαυμασμού ανάλογα με την εξέλιξη της ιστορίας. Αυτή η ενσωμάτωση μιας γνωστής και ιδιαίτερα πρωτότυπης κινηματογραφικής εικόνας από τον McCay είναι ένα ενδεικτικό παράδειγμα του τρόπου με τον οποίο η ένατη τέχνη μπορεί να αξιοποιεί εικόνες για δικούς της σκοπούς, τροποποιώντας τις αρκετά αλλά όχι τόσο πολύ ώστε να γίνονται μη αναγνωρίσιμες.

Στην αντίστροφη πορεία, χωρίς επ' ουδενί να μπορεί να ισχυριστεί κανείς ότι είναι συνειδητή η συσχέτιση, θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι ανήκει το έργο του Νίκου Κεσανλή στο μετρό της Ομόνοιας (εικόνα 191). Στο έργο αυτό, μια σειρά από ανθρώπινες σιλουέτες σχεδιάζονται ή καλύτερα σκιαγραφούνται μα μαύρο χρώμα πίσω από ένα τζάμι έτσι ώστε να μην είναι ορατά στον περαστικό τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των προσώπων τους ακριβώς όπως σε ένα κόμικς του 1908 σχεδίασε ο Winsor McCay τους πρωταγωνιστές του, εγκλωβισμένους και ασπρόμαυρους πίσω από μια βιτρίνα (εικόνα 192)[402].

Κάποιες άλλες σκηνές του *Little Nemo*, ωστόσο, έγιναν αντικείμενα πολλαπλών εκδοχών, επίσης. Από αυτές, πιο συχνή είναι η σκηνή με το κρεβάτι του Μικρού Νέμο που αρχίζει να περπατά μέσα στην πόλη (εικόνα 193)[403] με τον πιτσιρίκο να γαντζώνεται πάνω του για να μην πέσει, εικόνα που με προφανή διάθεση απότισης φόρου τιμής επανέλαβε ο Ed Hannigan στο εξώφυλλο ενός τεύχους του

[400] Georges Melies, *A Trip to the Moon*, (Star Film Company), 1902.
[401] Η πρώτη φορά που το φεγγάρι με τα ανθρωπόμορφα χαρακτηριστικά εμφανίστηκε στις περιπέτειες του Little Nemo ήταν στις 26 Νοεμβρίου του 1905 (εικόνα 189) και η πιο εκφραστική στις 3 Δεκεμβρίου του ίδιου έτους (εικόνα 190). Οι ιστορίες αναπαράγονται στο John Canemaker, σελ. 106 και 6 αντιστοίχως.
[402] Δημοσιευμένο στις 15-11-1908, όπως αναπαράγεται στο "Making Comics at Upenn", makingcomicsatupenn.wordpress.com/2015/01/12/suggested-reading-mccay-winsor-little-nemo-in-slumberland/ (τελευταία πρόσβαση στις 10-6-2019).
[403] Όπως αναπαράγεται στο John Canemaker, σελ. 35.

Batman (1984, εικόνα 194) με τον Άνθρωπο – Νυχτερίδα να προσπαθεί να πιάσει το κρεβάτι[404] αλλά και ο Patrick McDonnell με το γάτο Mooch και το ζευγάρι των ηλικιωμένων που τον φροντίζουν να πηγαίνουν μια βόλτα πάνω στο κρεβάτι (εικόνα 195)[405].

Ο σύγχρονος εικαστικός καλλιτέχνης Pascal Navarro μετέτρεψε το κρεβάτι του Little Nemo σε ευμέγεθες γλυπτό ανοικτού χώρου που εκτίθεται με τον τίτλο *The Walking Bed* (2011, εικόνα 196)[406], κάνοντας ακόμη μια αναφορά σε ένα άλλο κόμικς που έγινε και τηλεοπτική σειρά με μεγάλη επιτυχία, το *The Walking Dead* (εικόνα 197)[407], επιμηκύνοντας ακόμη περισσότερο τη διακειμενική και διαεικονική αλυσίδα των πολλαπλών αναφορών και αλληλοσυσχετίσεων ανάμεσα σε διαφορετικά έργα τέχνης, διαφορετικών εποχών και διαφορετικών μέσων.

5.10 Από την σάτιρα στην αποδοχή κι από εκεί …στον πόλεμο

Η πλειονότητα των προαναφερθέντων παραδειγμάτων αποδεικνύει την αλλαγή στάσης των δημιουργών κόμικς κατά τα τέλη του δέκατου ένατου αιώνα και τις αρχές του εικοστού αναφορικά με την αντιμετώπιση της σύγχρονής τους τέχνης. Με μια αμφιθυμία στην αρχή, μπροστά σε έργα τέχνης που προκαλούσαν τις έως τότε αποδεκτές αισθητικές αξίες και αμφισβητούσαν τις συνήθεις θεματικές, που μετατράπηκε γρήγορα σε οργισμένη αντίδραση, επέλεξαν το δρόμο της διακωμώδησης, της λοιδορίας, της ανελέητης παρωδίας. Πολύ σύντομα, ωστόσο, υπήρξαν περιπτώσεις δημιουργών πιο ανεκτικών, με διάθεση να κατανοήσουν βαθύτερα την αλλαγή παραδείγματος που λάμβανε χώρα στο εικαστικό πεδίο και να συνομιλήσουν στη βάση μιας σχέσης ισοτιμίας με έργα και ρεύματα που, προορισμένα για άλλους χώρους και απευθυνόμενα σε άλλο κοινό, ανέτρεπαν παγιωμένες έως τότε συνήθειες και καταστάσεις.

Η εμπειρία του *The Armory Show* ήταν καθοριστική ώστε πολλοί δημιουργοί κόμικς και γελοιογράφοι, όπως και το ευρύ κοινό στις ΗΠΑ άλλωστε, να έρθουν σε

[404] Doug Moench και Don Newton, *Batman* #377, (Νέα Υόρκη: DC, Νοέμβριος 1984).
[405] Δημοσιευμένο στις 15 Ιουνίου 1997, όπως αναπαράγεται στο Deborah Aaronson, σελ. 206.
[406] Το έργο αναπαράγεται φωτογραφημένο από πολλές διαφορετικές οπτικές γωνίες στο voyonsvoir.org/blog/fiches_artistes/pascal-navarro (τελευταία πρόσβαση στις 12-2-2017).
[407] Η σειρά κόμικς *The Walking Dead* ξεκίνησε να δημοσιεύεται το 2003 σε σενάριο του Robert Kirkman και σχέδια του Tony Moore. Για τον πρώτο τόμο, βλ. Robert Kirkman και Tony Moore, *The Walking Dead* (μτφρ. Γιάννης Κουρουμπακάλης), (Πειραιάς: Jemma Press, 2006).

επαφή με έργα εντελώς διαφορετικής τεχνοτροπίας και θεματολογίας από ό,τι ήξεραν. Η αρχική αντίδραση έδωσε τη θέση της στην απόπειρα ενσωμάτωσης αυτού του νέου και ιδιότυπου εικαστικού λεξιλογίου σε μια άλλη μορφή οπτικής επικοινωνίας, όπως τα κόμικς. Η περίοδος μετά το *The Armory Show* χαρακτηρίζεται έτσι από μια ανάλογη μοντερνιστική στροφή προς πιο πολύπλοκες και ρηξικέλευθες εικαστικές αναπαραστάσεις των κόμικς, τηρουμένων των αναλογιών πάντα, μια και η σχεδόν αποκλειστική δημοσίευση των κόμικς σε εφημερίδες, μέσο απευθυνόμενο σε μαζικά τμήματα του πληθυσμού και όχι μόνο σε εξοικειωμένους με την τέχνη θεατές και αναγνώστες, λειτουργούσε περιοριστικά και, ίσως, αποτρεπτικά, ως προς την πιθανότητα ακόμη πιο τολμηρών και πειραματικών αποπειρών. Ωστόσο, η διάθεση γελοιοποίησης της μοντέρνας τέχνης περιορίστηκε κι αυτή με τη σειρά της, μετατρεπόμενη σταδιακά σε μια διάθεση ανοχής και αποδοχής.

Η δεκαετία 1929 – 1938 ήταν, ούτως ή άλλως, μια περίοδος ριζοσπαστικών τομών στη θεματολογία των κόμικς, τέτοιων που επέτρεπαν και συνεπακόλουθες εικαστικές τομές. Η πρωτόγνωρη κοινωνική και οικονομική κατάσταση που διαμορφώθηκε στα απόνερα του χρηματιστηριακού Κραχ του 1929 και την είσοδο στην εποχή της Μεγάλης Κρίσης είχε την άμεση αντανάκλασή της στα κόμικς με την απότομη υιοθέτηση μιας θεματολογίας που βασίστηκε στη βία και τα όπλα. Αρχικά, το 1929, με την εμφάνιση τριών παράξενων νέων χαρακτήρων δόθηκε το έναυσμα για αυτήν την αλλαγή. Ο *Ποπάυ* του Elzie Crisler Segar, ο *Ταρζάν* των Edgar Rice Burroughs και Hal Foster αρχικά, του Burne Hogarth στη συνέχεια και ο *Buck Rogers* των Dick Calkins και Chris Nowlan έθεσαν τις βάσεις για ένα νέο είδος πρωταγωνιστή και για νέου τύπου ιστορίες.

Ο Ποπάυ, ένας άξεστος ναυτικός με όπλο τη γροθιά του, υποσκέλισε ολόκληρο το καστ χαρακτήρων και ειδικότερα τη γυναίκα πρωταγωνίστρια της σειράς *The Thimble Theater* που μετρούσε έως τότε δέκα χρόνια ζωής ως μια ηθογραφία χιουμοριστικών καταστάσεων σε μια παραθαλάσσια κωμόπολη των ΗΠΑ.[408] Η έλευση του Ποπάυ στη σειρά και εντέλει ο παραγκωνισμός όλων των υπόλοιπων χαρακτήρων σε συνδυασμό με την αναβάθμιση του Ποπάυ σε πρωταγωνιστή, σηματοδοτεί την αλλαγή που συνέβη στα κόμικς αυτής της εποχής. Το χιούμορ τύπου οικογενειακής σαπουνόπερας έγινε χιούμορ βασισμένο στη

[408] Για τον Ποπάυ, βλ. Feancis Lacassin, "Ποπάυ ή ο Ναύτης που Ήρθε Κατά Τύχη" στο Δημήτρης Κολιοδήμος (επιμ.), *Τα Κόμικς*, (μτφρ. Μπάμπης Ακτσιόγλου και Μίτση Φωτιά), (Αθήνα: Αιγόκερως, 1982), σελ. 88-101.

σκληρότητα των συμπεριφορών και στη βία ως αυτοσκοπού και μόνου μέσου επίλυσης διαφορών.

Ο Ταρζάν υπήρξε ο πρώτος χαρακτήρας των κόμικς με πεδίο δράσης του τη ζούγκλα. Ως τότε, ένας ημίγυμνος και ημιάγριος χαρακτήρας που συναναστρέφεται ζώα και πηδά από κλαδί σε κλαδί αλαλάζοντας θα μπορούσε να θεωρηθεί μια ύβρις απέναντι στο είδος και τη συνήθη θεματολογία των κόμικς. Το 1929, όμως, δεν ξένισε κανέναν. Παρόμοια ήταν και η περίπτωση του Buck Rogers. Ήταν ο πρώτος, ή τουλάχιστον ο πρώτος που έγινε ιδιαίτερα δημοφιλής, χαρακτήρας που ταξίδεψε έξω από τα όρια του πλανήτη Γη.

Οι περιπέτειες του Buck Rogers στο διάστημα απέναντι σε εξωγήινες φυλές και αλλόκοτα, τρομακτικά πλάσματα, οι φουτουριστικές ενδυμασίες των χαρακτήρων, τα ευφάνταστα όπλα τους, η πρωτοποριακή αρχιτεκτονική των κτιρίων και τα παράξενα σκάφη, ήταν καινοτομίες που το αναγνωστικό κοινό μπορούσε πλέον να αποδεχθεί.

Οι τρεις αυτοί χαρακτήρες αποτέλεσαν τους προπομπούς για την επέλαση αμέτρητων ηρώων σε περιπετειώδη κόμικς με αναμετρήσεις σώμα με σώμα, καταδιώξεις με αυτοκίνητα, πυροβολισμούς, βομβαρδισμούς, πολέμους, μάχες με πειρατές, ιθαγενείς και Ινδιάνους, ταξίδια στα πέρατα της Γης, στα βάθη της Ιστορίας και της προϊστορίας αλλά και στο μέλλον. Από το 1929 ως το 1938 εμφανίστηκαν στα κόμικς που δημοσιεύονταν σε εφημερίδες εκατοντάδες νέοι χαρακτήρες κάθε είδους που έλαβαν μέρος σε περιπέτειες με επίκεντρο τη δράση και τη βία: Ιππότες (*Prince Valiant* του Hal Foster), τυχοδιώκτες (*Captain Easy* του Roy Crane), αστυνομικοί (*Radio Patrol* των Eddie Sullivan και Charlie Schmidt), πιλότοι αεροσκαφών (*Scorchy Smith* του Noel Sickles, *Terry and the Pirates* του Milton Caniff, *Tim Tyler's Luck* του Lyman Young, *Smilin Jack* του Zack Mosley), καουμπόιδες (*Red Ryder* του Fred Harmon), ντετέκτιβ (*Dick Tracy* του Chester Gould, *Red Barry* του Will Gould, *Dan Dunn* του Norman Marsh) ακόμα και Κινέζοι (*Charlie Chan* του Alfred Andriola), μυστικοί πράκτορες (*Secret Agent X-9* του Alex Raymond) πυγμάχοι (*Joe Palooka* του Ham Fisher), αστροναύτες και διαστημικοί ταξιδιώτες (*Flash Gordon* του Alex Raymond), ήρωες της ζούγκλας (*Jungle Jim* του Alex Raymond, *Phantom* των Lee Falk και Ray Moore), μάγοι και ταχυδακτυλουργοί (*Mandrake the Magician* των Lee Falk και Phil Davis), προϊστορικοί άνθρωποι (*Alley*

Oop του V. T. Hamlin) αντικατέστησαν τα χιουμοριστικά κόμικς του παρελθόντος και ανέλαβαν αυτοί πρωταγωνιστικούς ρόλους σε κάθε εφημερίδα.[409]

Οι ΗΠΑ που βίωναν την πιο μεγάλη κρίση της ιστορίας τους είχαν ανάγκη να αναθέσουν σε κάποιους, πιο δυνατούς και πιο επινοητικούς, χαρακτήρες τη σωτηρία τους. Ή, τουλάχιστον, το ρόλο της ψυχαγωγίας και της διασκέδασης. Όσο πιο σκληρή γινόταν η καθημερινότητα και όσο πιο δύσκολος ο αγώνας για την επιβίωση υπό συνθήκες κρίσης, τόσο πιο σκληροτράχηλοι και βίαιοι γίνονταν και οι ήρωες των κόμικ στριπς. Μέχρι που παρουσιάστηκε ένα ακόμη μεγαλύτερο πρόβλημα που απαιτούσε ακόμα πιο δυναμικές «λύσεις». Απέναντι στο ναζισμό, χαρακτήρες όπως οι ντετέκτιβ και οι ημίγυμνοι κάτοικοι της ζούγκλας ήταν εντελώς αδύναμοι. Ήταν η στιγμή που έκαναν την εμφάνισή τους οι υπερήρωες και τα κόμικς άρχισαν να τραβούν ένα διαφορετικό μονοπάτι που θα έφερνε διαφορετικές θεματολογίες και διαφορετικές παρωδίες.

[409] Για το νέο αυτό είδος περιπετειωδών κόμικς και την καθιέρωση του άνδρα, θαρραλέου, μυώδη ήρωα ως πρωταγωνιστή, βλ. Brian Walker, *The Comics Before 1945*, σελ. 184-243.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6

ΜΕΤΑ ΤΟ ΜΟΝΤΕΡΝΟ – ΠΡΙΝ ΤΟ ΜΕΤΑΜΟΝΤΕΡΝΟ

«Η ανατομία του πάνω στις συμβάσεις και τα πρότυπα έχει ακόμα τη δύναμη να εκπλήσσει και να συναρπάζει, αφενός γιατί είναι τόσο αριστοτεχνική και εμπεριστατωμένη, αφετέρου γιατί οι παρωδίες του δεν είναι επίπεδα παστίς των πρωτοτύπων αλλά νέες ιστορίες με την αυταξία τους».[410]

[410] Η φράση του Robert Fiore αναφέρεται στον Harvey Kurtzman, συνιδρυτή (μαζί με τον William Gaines) του περιοδικού *MAD* που ξεκίνησε να εκδίδεται το 1952, αφιερωμένο καθ' ολοκληρίαν στην παρωδία. Το περιοδικό ενέπνευσε δεκάδες δημιουργούς και αμέτρητα περιοδικά που υιοθέτησαν την πρακτική του και έπαιξε καταλυτικό ρόλο στη διαμόρφωση και τη θεματολογία του underground ρεύματος που ακολούθησε. Robert Fiore, "Mistah Kurtz, He Dead" στο Gary Groth (επιμ.), *The Comics Journal Library, Volume Seven, Harvey Kurtzman – Interviews with the Pioneering Cartoonist*, (Σιάτλ: Fantagraphics Books, 2006), σελ. 154.

6.1 Εισαγωγικά

Από το 1938 έως τα μέσα της δεκαετίας του 1950 η κατάσταση των κόμικς στις ΗΠΑ μπορεί να χαρακτηριστεί από την απόλυτη κυριαρχία του υπερηρωικού είδους που προέκυψε λίγο πριν από την επίσημη έναρξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και όταν όλα έδειχναν ότι αυτός θα εξαπλωνόταν στο μεγαλύτερο μέρος του κόσμου. Το είδος των κόμικς αυτών, τουλάχιστον τότε, λόγω και του ανήλικου κοινού στο οποίο κατά κύριο λόγο απευθύνονταν, δεν ευνοούσε τις πειραματικές εξερευνήσεις της εικαστικής γλώσσας ούτε τη συνομιλία, τουλάχιστον με κάποιον σαφή και γενικευμένο τρόπο, με τις εξελίξεις στα εικαστικά ρεύματα της εποχής. Ως εκ τούτου, περιπτώσεις ή τάσεις χρήσης γνωστών εικαστικών ή λογοτεχνικών έργων δεν παρατηρούνται μέχρι περίπου την κυκλοφορία του περιοδικού *MAD* το 1952, ένα περιοδικό που άνοιξε τον ασκό του Αιόλου στον τομέα της παρωδίας και της δημιουργικής τροποποίησης έργων τέχνης με στόχο το χιούμορ.

Με τις «διδασκαλίες» του *MAD* και ενώ είχε μεσολαβήσει η θέσπιση των αυστηρών λογοκριτικών κανόνων της Comics Code Authority που επέφεραν την πλήρη απονεύρωση των κόμικς, σχεδιαστικά και σεναριακά, πορεύθηκε το underground ρεύμα των τελών της δεκαετίας του 1960 και των αρχών αυτής του 1970. Τότε ήταν που λόγω και της ενηλικίωσης της θεματολογίας του μέσου, προέκυψαν περιπτώσεις παρωδιών, κατά κανόνα, όμως αυτοαναφορικού τύπου, δηλαδή τέτοιες που να κριτικάρουν συνήθως χιουμοριστικά το ίδιο τους το μέσο.

Μόνο προς τις αρχές της δεκαετίας του 1980 και υπό το γενικότερο πολιτισμικό πλαίσιο του μεταμοντερνισμού, παρατηρείται μια στροφή των δημιουργών κόμικς σε εικαστικά και λογοτεχνικά έργα του παρελθόντος με στόχο την επέμβαση, την «αποϊεροποίηση» και την πρόσθεση στοιχείων που επανεπικαιροποιούν τα παλαιά έργα σε νέα συγκείμενα, σε νέες συνθήκες.

Στο κεφάλαιο αυτό θα εξεταστεί η περίπτωση του περιοδικού *MAD* και οι καινοτομίες που εισήγαγε στη δημιουργική παρωδία αλλά και ορισμένες ακόμη διάδοχες περιπτώσεις, ιδιαίτερα της εποχής του underground και των πρώιμων εναλλακτικών κόμικς της δεκαετίας του 1970.

6.2 Ένα περιοδικό παρωδία

6.2.1 Τα αντιπολεμικά κόμικς του Harvey Kurtzman

Το περιοδικό MAD ξεκίνησε να εκδίδεται το 1952 υπό τη διεύθυνση του Harvey Kurtzman και με εκδότη τον William Gaines. Ο Kurtzman ως τότε είχε δημιουργήσει τα περιοδικά *Two-Fisted Tales* (εικόνα 198) και *Frontline Combat* (εικόνα 199), δυο τίτλους με πολεμικά κόμικς κατά τη διάρκεια του πολέμου στην Κορέα.[411] Ήταν όμως εντελώς διαφορετικά πολεμικά κόμικς από όλα όσα είχαν προηγηθεί καθώς δεν ωραιοποιούσαν τον πόλεμο ούτε εκθείαζαν τις αμερικανικές αρετές και εξυμνούσαν τον αμερικανικό στρατό αλλά, αντιθέτως, επικεντρώνονταν στα ανθρώπινα δράματα, στον πόνο που προκαλεί ο πόλεμος, στο αίμα, στις απώλειες, στα θύματα, στον καταρρακωμένο ψυχισμό των στρατιωτών. Μάλιστα δεν παρέμεναν μόνο στην πλευρά των Αμερικανών αλλά έδιναν τα γεγονότα και από τη διάσταση των «αντιπάλων» τους, παρουσιάζοντας τη φρίκη του πολέμου να χτυπά με την ίδια σφοδρότητα και να προκαλεί την ίδια τραγωδία σε όλους τους συμμετέχοντες αλλά και τους άμαχους.[412]

Αυτά τα δυο περιοδικά έπαιξαν τον ακούσιο ρόλο της παρωδίας των πολεμικών κόμικς της εποχής, όχι γιατί είχαν ως στόχο να τα σατιρίσουν ή να τα διακωμωδήσουν αλλά για τον ακριβώς αντίθετο λόγο. Γιατί παρουσίασαν τον πόλεμο πιο ρεαλιστικά, χωρίς εξωραϊσμούς και πολιτικές σκοπιμότητες, δίνοντας έμφαση στην ανθρώπινη τραγωδία και όχι στα όπλα, στο θέαμα, στις ηρωικές πράξεις και στην ανδρεία. Δεν δόξαζαν τον πόλεμο και τους συμμετέχοντες σε αυτόν, έμμεσα τον κατήγγελλαν.[413] Άρα περισσότερο λειτούργησαν ως παρωδίες των υπόλοιπων

[411] Dez Skinn, *Comix, The Underground Revolution*, (Λονδίνο: Collins & Brown, 2004), σελ. 13-14.
[412] Για τα πρωτοπόρα περιοδικά *Frontline Combat* και *Two-Fisted Tales*, βλ. και Denis Kitchen και Paul Buhle, *The Art of Harvey Kurtzman, The Mad Genius of Comics*, (Νέα Υόρκη: Abrams, 2009), σελ. 49-77.
[413] Τη ευφυή χρήση των πολεμικών κόμικς και των παραδόσεων του είδους από τον Harvey Kurtzman για να επιτευχθεί ο ακριβώς αντίθετος σκοπός από την ωραιοποίηση του πολέμου, επισημαίνει ο Paul Karasik. Για να επιτύχει αυτός με τη σειρά του το σκοπό του που είναι η κριτική στο βιβλίο του Bill Schelly με τίτλο *Harvey Kurtzman, the Man who Created MAD and Revolutionized Humor in America*, χρησιμοποιεί μια από τις πολεμικές ιστορίες του Kurtzman με τίτλο «Big "If"» στην οποία αντικαθιστά το μεγαλύτερο μέρος από το λόγο στα μπαλονάκια, τοποθετώντας εντός τους το δικό του κείμενο και εφαρμόζοντας έτσι μια από τις πρακτικές του ίδιου του Kurtzman να μετατρέπει ένα έργο σε παλίμψηστο με την επανεγγραφή πάνω σε ένα προγενέστερο υλικό. Βλ. Paul Karasik, *Big "If"*, ηλεκτρονική έκδοση του περιοδικού *The Comics Journal*, 11 Μαΐου 2015 (τελευταία πρόσβαση στις 20 Ιουνίου 2017).

πολεμικών κόμικς, ως έμμεση αποκάλυψη της πραγματικής διάστασης του πολέμου συγκριτικά με την ωραιοποιημένη εκδοχή του. Παρουσιάζοντας την κατάσταση όσο πιο ρεαλιστικά γινόταν, ουσιαστικά εξέθεταν τα υπόλοιπα πολεμικά κόμικς που με σκοπό να προσελκύσουν αναγνώστες και να συμβάλουν στην τόνωση του πατριωτικού φρονήματος, ωραιοποιούσαν τον πόλεμο αποκρύπτοντας και αποσιωπώντας τη φρίκη του.

Μια τέτοιου τύπου ανάγνωση, θεώρηση και πρόσληψη των αντιπολεμικών κόμικς του Harvey Kurtzman προσθέτει και μια ακόμη διάσταση της ικανότητας του μέσου των κόμικς: την δυνατότητα της «διόρθωσης» μιας στρέβλωσης (αυτής της λείανσης της σκληρότητας και της τραγικότητας του πολέμου) μέσω της κατάδειξης πιο «πραγματικών» καταστάσεων και της παρακολούθησης των ζωών ανθρώπων και όχι ανδρείκελων – πολεμικών μηχανών. Μια έννοια παλίμψηστου θα μπορούσε να εντοπιστεί σε μια τέτοια χρήση των κόμικς ως επανορθωτικών κινήσεων, ιδιαίτερα λόγω της κατά κανόνα, εκείνη την εποχή, απεύθυνσής τους σε νεαρότερες ηλικίες αναγνωστών. Ξαναγράφοντας την, άγουρη ακόμα και όχι οριστικά εγγεγραμμένη στη συλλογική συνείδηση, ιστορία των πρόσφατων πολεμικών συρράξεων, επιχειρούσαν να προλάβουν την τελεσίδικη αποδοχή του πολέμου ως αναπόφευκτου και αναγκαίου γεγονότος.

6.2.2 Οι πειραματικοί αυτοσχεδιασμοί στο *Hey, Look!*

Εκτός από τα (αντι)πολεμικά κόμικς, ωστόσο, ο Kurtzman είχε επί σειρά ετών, αρχής γενομένης το 1946, φιλοτεχνήσει αρκετά μονοσέλιδα κόμικς υπό τον γενικό τίτλο *Hey, Look!* που δημοσιεύονταν εμβόλιμα σε διάφορους τίτλους της Timely Comics, μετέπειτα Marvel. Σε αυτά πειραματίστηκε πάνω στη γλώσσα και τις δυνατότητες του μέσου των κόμικς, δημιουργώντας χιουμοριστικές ιστορίες στις οποίες το χιούμορ πήγαζε από τη διάρρηξη των ορίων μεταξύ της αφηγούμενης ιστορίας και του πραγματικού κόσμου. Οι χαρακτήρες συχνά απευθύνονταν σε πρώτο πρόσωπο στον αναγνώστη, πηδούσαν από το ένα καρέ στο άλλο, κατέστρεφαν τα ορθογώνια πλαίσια των καρέ, σχεδίαζαν τους εαυτούς τους ή ο ένας τον άλλον δημιουργώντας παράδοξες αυτοαναφορικές λούπες και αδιέξοδα αυτόκλειστα, «φιλοσοφούσαν» πάνω στη φύση της τέχνης και της αναπαράστασης εξερευνώντας τα όρια του μέσου εντός του οποίου εξελίσσονταν οι ιστορίες τους.

Η σειρά *Hey, Look!* (εικόνα 200) που διήρκεσε σχεδόν τρία χρόνια, συνεχίζοντας αντίστοιχους πειραματισμούς καλλιτεχνών του παρελθόντος όπως ο Winsor McCay, ο Frank King και ο George Herriman ήταν μια σειρά ασκήσεων ύφους (εικόνα 201) που ανέτρεπαν τις καθιερωμένες γραμμικές αφηγήσεις και τις κατεστημένες διατάξεις των σελίδων στη βάση της αλληλουχίας των καρέ με κάποιον ορθόδοξο και προκαθορισμένο τρόπο, κάθε σελίδα ήταν ένα «μονοσέλιδο μάθημα στη γλώσσα των κόμικς: αφήγηση, συγχρονισμός, έλεγχος, ρυθμός, σχεδιασμός σελίδας, σύνθεση των καρέ, κίνηση, φωτισμός και σκίαση, είναι όλα παρόντα»[414]. Αποτέλεσε ουσιαστικά μια πρόταση αναθεώρησης της τυποποίησης, θεματικής και σχεδιαστικής και ταυτόχρονα μια αμφισβήτηση των άτυπων κανόνων που μόλις είχαν αρχίσει να θεσπίζονται στα comic books, στα περιοδικά κόμικς δηλαδή που σταδιακά κέρδιζαν έδαφος από το 1938[415] και μετά με τρόπο που το μέσο αυτονομούνταν από τις εφημερίδες και παρήγαγε μεγαλύτερες ιστορίες ως προς την αφηγηματική έκταση και την διαθέσιμη σχεδιαστική επιφάνεια. Οι νόμοι της φυσικής και οι κανόνες της λογικής έδιναν τη θέση τους στη φαντασία που μπορούσε να ξεπεράσει κάθε σύμβαση και κάθε νομοτέλεια, ανοίγοντας νέους δρόμους στις αφηγηματικές δυνατότητες του είδους των κόμικς.[416]

6.2.3 Από τη γενική στην ειδική παρωδία

Με αυτή την εμπειρία ο Kurtzman ξεκίνησε το περιοδικό *MAD* ως κάτι εντελώς πρωτόγνωρο, πρωτοπόρο και πειραματικό για εκείνη την εποχή. Ξεκινώντας από το πρώτο κιόλας τεύχος το 1952 (εικόνα 202), το *MAD* περιείχε παρωδίες γενικού τύπου που είχαν ως στόχο συγκεκριμένα λογοτεχνικά ή/και κινηματογραφικά είδη όπως η επιστημονική φαντασία, το γουέστερν κ.λπ.[417] Σύντομα, όμως, οι παρωδίες άρχισαν να αφορούν συγκεκριμένα έργα. Στο δεύτερο τεύχος, για

[414] Eric Reynolds, "Hey' Look!", *The Comics Journal* # 210, Φεβρουάριος 1999, σελ. 54.
[415] Χρονιά που κυκλοφόρησε το πρώτο τεύχος του περιοδικού *Action Comics* με πρωταγωνιστή τον Superman, εγκαινιάζοντας ουσιαστικά την αποκαλούμενη «χρυσή εποχή» των κόμικς. Για την περιοδολόγηση αυτή αλλά και για άλλους τρόπους που έχουν προταθεί ως προς την διαίρεση της ιστορίας των κόμικς σε περιόδους, βλ. Shirrel Rhoades, σελ. 4-7.
[416] Bill Schelly, *Harvey Kurtzman, the Man who Created MAD and Revolutionized Humor in America*, (Σιάτλ: Fantagraphics Books, 2015), σελ. 87-91.
[417] *MAD*, τεύχος 1, Οκτώβριος - Νοέμβριος 1952.

παράδειγμα, δημοσιεύεται μια επτασέλιδη ιστορία – παρωδία του *Ταρζάν*[418] με τον τίτλο *Melvin* (εικόνα 203), στο τρίτο τεύχος η ιστορία *Sheik of Araby*[419] (εικόνα 204) ως παρωδία των ταινιών με θέμα τους τη Λεγεώνα των Ξένων και ειδικότερα το *Beau Geste*[420] (1939), στο τέταρτο τεύχος η ιστορία *Super-Duper-Man* (εικόνα 205) ως παρωδία του Superman[421] κ.ο.κ. Στα επόμενα τεύχη παρωδήθηκαν όλες σχεδόν οι μεγάλες κινηματογραφικές και τηλεοπτικές επιτυχίες της εποχής, σπουδαία λογοτεχνικά έργα κ.λπ, σχεδόν πάντα με παραφρασμένους, σατιρικούς τίτλους. Ο *King Kong*[422] (*Ping Pong*) (εικόνα 206), ο *Sherlock Holmes*[423] (*Shermlock Shomes*) (εικόνα 207), το *Νησί των Θησαυρών*[424] (*Treasure Island*) (εικόνα 208), ο *Φρανκενστάιν (*1818)[425] (*Frank N. Stein*, ένα συναρμολογημένο τέρας με τη μορφή του Χίτλερ) (εικόνα 209), οι Batman και Robin[426] (*Bat Boy and Rubin*) (εικόνα 210), το *Κοράκι* του Πόε[427] (*The Rave*n) (εικόνα 211), τα εξώφυλλα του περιοδικού *Life*[428] (εικόνα 212), ο *Flash Gordon*[429] (*Flesh Garden*) (εικόνα 213), η κινηματογραφική

[418] Ο χαρακτήρας επινοήθηκε από τον Edgar Rice Burroughs (1912) και στα χρόνια των παρωδιών του *MAD* ήταν ιδιαίτερα αγαπητός μέσω των κινηματογραφικών ταινιών του αλλά και των κόμικς που είχε εγκαινιάσει το 1929 ο Hal Foster και συνέχισε ο Burne Hogarth. Τα κόμικς με πρωταγωνιστή τον Ταρζάν, όπως κι αυτά με τον Ποπάυ και τον Buck Rogers ήταν οι τρεις σειρές που σηματοδότησαν την έναρξη της ηρωικής εποχής των περιπετειωδών κόμικς που άνθησαν κατά τη δεκαετία του 1930.

[419] Στην πρώτη σελίδα της ιστορίας υπάρχει και ένα ευφυές παράδειγμα του Droste effect ως εφαρμογή ενός ακόμα mise en abyme του *MAD* που αυτοϋπονόμευε το ίδιο του το περιεχόμενο με αυτοσαρκαστικό τρόπο προκαλώντας πάντα σύγχυση στον αναγνώστη ως προς το αν αυτό που διαβάζει και βλέπει είναι πραγματικό ή παρωδία, χιουμοριστικό ή σοβαρό.

[420] *Beau Geste*, σκην. William Wellman, Paramount Pictures, 1939.

[421] Ο Superman δημιουργήθηκε πρώτη φορά το 1938 από τους Jerry Siegel (σενάριο) και Joe Shuster (σχέδια). Όταν τον παρωδούσε το *MAD* ήταν ήδη πολύ δημοφιλής χαρακτήρας και περιπέτειές του δημοσιεύονταν σε πολλά περιοδικά και εφημερίδες.

[422] *King Kong*, σκην. Merian Cooper και Ernest Schoedsack, Radio Pictures, 1933.

[423] Δημιουργία του Σερ Άρθουρ Κόναν Ντόυλ που συνέγραψε 4 μυθιστορήματα και 56 διηγήματα με τον φλεγματικό Βρετανό ντετέκτιβ.

[424] Βιβλίο του Ρόμπερτ Λούις Στίβενσον (1883) που προσαρμόστηκε πολλές φορές σε κινηματογραφική ταινία. Η παρωδία του *MAD* βασίζεται κυρίως στην προσαρμογή της Disney: *Treasure Island*, σκην. Byron Haskin, Walt Disney Productions, 1950.

[425] Mary Shelley, *Φρανκενσταίν ή Ο Σύγχρονος Προμηθέας* (μτφρ. Ρώντα Ντενίζ), (Αθήνα: Παπαδόπουλος, 2000).

[426] Ο Batman δημιουργήθηκε πρώτη φορά από τους Bob Kane (σενάριο) και Bill Finger (σχέδια) το 1939.

[427] Γραμμένο από τον Έντγκαρ Άλαν Πόε το 1845.

[428] Το περιοδικό *Life* τοποθετούσε συχνά στο εξώφυλλό του πορτρέτα διασημοτήτων της εποχής. Το εξώφυλλο του ενδέκατου τεύχους του *MAD* ήταν μια παρωδιακού τύπου απομίμηση του format του *Life* με παρόμοια χρώματα, γραμματοσειρές, λεζάντες κ.λπ. αλλά το πρόσωπο που παρουσιαζόταν ήταν μια πολύ άσχημη, χαμογελαστή, σχεδιασμένη από τον Basil Wolverton, γυναίκα. Μάλιστα, στην πρώτη του σελίδα, το *MAD* επεσήμαινε στους αναγνώστες του: «Προσοχή στις απομιμήσεις» και δημοσίευε το δικό του εξώφυλλο σε αντιπαραβολή με ένα πρόσφατο εξώφυλλο του *Life*, με τον (συνειδητά ψευδή) ισχυρισμό ότι το *Life* μιμείται το *MAD* και όχι το προφανές αντίστροφο. Βλ. και Bill Schelly, σελ. 282.

[429] Σειρά κόμικς που εγκαινίασε ο Alex Toth το 1934.

ταινία *Από Εδώ ως την Αιωνιότητα*[430] (*From Here to Eternity*) (εικόνα 214) με το περιβόητο φιλί του Μπαρτ Λανκαστερ με την Ντέμπορα Κερ να εμφανίζεται τέσσερεις φορές στην ιστορία, σχεδόν σε κάθε σελίδα, μέχρι που το ζευγάρι πνίγεται στα κύματα (εικόνα 215), ο *Ροβινσών Κρούσος*[431] (*Robinson Crusoe*) (εικόνα 216), ο *Prince Valiant*[432] (*Prince Violent*) (εικόνα 217) και δεκάδες άλλες περιπτώσεις[433].

6.2.4 Η επέκταση της παρωδίας από το *MAD*

Εκτός από ζωγραφικά, λογοτεχνικά, κινηματογραφικά έργα κ.λπ. παρωδήθηκαν ακόμα και οι μέθοδοι που χρησιμοποιούσαν τα υπόλοιπα περιοδικά κόμικς της εποχής. Στο *MAD* δημοσιευόταν σε κάθε τεύχος μια ολόκληρη σελίδα πλαστής αλληλογραφίας που ήταν εμφανές ότι δεν είναι αληθινή ακόμα και στον λιγότερο καχύποπτο αναγνώστη. Οι ερωτήσεις που έκαναν οι υποτιθέμενοι αναγνώστες και οι επισημάνσεις τους για την ύλη του ή για τρέχοντα ζητήματα γίνονταν αφορμές για να σατιριστούν τα γράμματα αναγνωστών σε άλλα περιοδικά αλλά και οι αφελείς και αμήχανες απαντήσεις των επιμελητών των περιοδικών.

Το εξώφυλλο του δέκατου τρίτου τεύχους ήταν ολοκόκκινο και μόλις μετά βίας ο αναγνώστης μπορούσε να δει στο πάνω αριστερό μέρος το σήμα του περιοδικού με την επισήμανση «Το εξώφυλλό μας… η απάντηση του *MAD* στους τίτλους των comic books. Το εξώφυλλο με τον μικρότερο τίτλο στον κόσμο» (εικόνα 218). Στο εσωτερικό του ίδιου τεύχους περιλαμβανόταν και μια από τις πιο παράξενες σελίδες κόμικς που θα μπορούσε να δει το αμερικανικό κοινό. Και δεν ήταν καν κόμικς αν και με τη σελιδοποίηση και τα άγνωστα στους Αμερικανούς γράμματα, μέχρι και ως κόμικς θα μπορούσε να θεωρηθεί. Η σελίδα ήταν γεμάτη κείμενο και ολόκληρη τυπωμένη στα ελληνικά (εικόνα 219). Κατά πάσα πιθανότητα προερχόταν από συρραφή ειδήσεων από κάποια ελληνική εφημερίδα της εποχής, ίσως από την ελληνική ομογένεια των ΗΠΑ, αλλά ακόμη και η συρραφή είχε γίνει επιμελώς ατημέλητα ούτως ώστε να μη βγάζουν ολοκληρωμένο νόημα οι ειδήσεις ακόμα και σε κάποιον που γνώριζε ελληνικά. Το ακατάληπτο κείμενο προλογιζόταν

[430] *From Here to Eternity*, σκην. Fred Zinnemann, Columbia Pictures, 1953.
[431] Ντάνιελ Ντεφόε, *Ροβινσών Κρούσος* (μτφρ. Λευκή Γιαννοπούλου), (Θεσσαλονίκη: Ρέκος, 1998).
[432] Σειρά κόμικς του Hal Foster που ξεκίνησε να δημοσιεύεται το 1937 με θέμα της τις ιπποτικές περιπέτειες στον αγγλικό μεσαίωνα της εποχής του Βασιλιά Αρθούρου.
[433] Σε κάθε έργο, εντός παρένθεσης δίδεται ο τίτλος της παρωδίας του *MAD*.

με ένα σύντομο εισαγωγικό σημείωμα που αιτιολογούσε την αναγκαιότητά του. Σύμφωνα με το σημείωμα αυτό, οι υπεύθυνοι του περιοδικού λόγω της κρίσης των ιδεολογιών και των πολιτικών προβλημάτων της εποχής κατέφυγαν στην Ελλάδα εξαιτίας του σπουδαίου παρελθόντος της και αναδημοσίευσαν την άποψη ενός, προφανώς ανύπαρκτου, διάσημου πολιτικού αναλυτή που σχολιάζει την, τότε, τρέχουσα κατάσταση και προτείνει λύσεις. Το κείμενο αποτελούταν από σκόρπιες φράσεις για μια θεατρική παράσταση, για κάποια οικονομική βοήθεια προς τους σεισμόπληκτους, για τον πρόεδρο Τρούμαν, για την ελληνοτουρκική φιλία, για τον Υπουργό Συντονισμού και το φράγμα του Αλιάκμονα και άλλα ασυνάρτητα και ασύνδετα μεταξύ τους.[434]

Το αστείο φαίνεται πως ενθουσίασε τους υπεύθυνους του περιοδικού με αποτέλεσμα να το επαναλάβουν αρκετές ακόμη φορές με άλλες γλώσσες (πολωνικά, κινέζικα, ακόμα και αρχαία αιγυπτιακά και μια φορά με τις λέξεις γραμμένες ανάποδα κ.ά.) και δημοσιεύοντας κολάζ από ειδήσεις εφημερίδων άλλων χωρών που δεν έβγαζαν κανένα νόημα για τους Αμερικανούς αναγνώστες αλλά ούτε και για τους αναγνώστες που γνώριζαν αυτές τις γλώσσες μια και ήταν κομμένες και ραμμένες με τρόπο που δεν υπήρχε ούτε μια ολοκληρωμένη νοηματικά πρόταση.

6.2.5 Κινηματογραφικές και διαφημιστικές παρωδίες

Από το ενδέκατο τεύχος, το περιοδικό οδήγησε την παρωδία σε μια νέα διάσταση. Εισήγαγε μια σειρά από κόμικς που δημοσιεύονταν το ένα ακριβώς μετά το άλλο και με τα ίδια ακριβώς σχέδια. Το μόνο που άλλαζε ανάμεσά τους ήταν τα λόγια στα μπαλονάκια. Το πρώτο ήταν ένα, σεναριακά και θεματικά, mainstream κόμικς στο στυλ των περιπετειωδών κόμικς της εποχής, το δεύτερο, όμως, ήταν η παρωδία του πρώτου. Την πρώτη φορά που δημοσιεύτηκε αυτή η σειρά, συνοδευόταν από τις εξηγήσεις των υπευθύνων του περιοδικού με την εξής επισήμανση: «Και τώρα σας παρουσιάζουμε κάτι νέο. Η ιστορία παρουσιάζεται σε δύο εκδοχές. Η πρώτη εκδοχή αποτελεί μια τυπική ιστορία των comic-books που θα μπορούσατε να είχατε διαβάσει. Η δεύτερη εκδοχή αποτελεί μια τυπική *MAD* (τρελή) ερμηνεία της πρώτης εκδοχής». Οι τίτλοι στην παρθενική δημοσίευση της σειράς ήταν

[434] MAD, Τεύχος 13, Ιούλιος 1954, σελ. 16.

«Δολοφονήστε τον Σύζυγο» [Murder the Husband] (εικόνα 220) για την "κανονική" εκδοχή και «Δολοφονήστε την Ιστορία» [Murder the Story] (εικόνα 221) για την παρωδία της.[435]

Σε άλλο επεισόδιο αυτής της σειράς με τίτλο *Book! Movie!*, παρουσιάζεται μια ιστορία πάθους και εγκλήματος σε δυο εκδοχές: μία όπως θα την περιέγραφε ένα μυθιστόρημα της εποχής (εικόνα 222) και μία όπως θα την προσάρμοζε αναλόγως ο κινηματογράφος (εικόνα 223). Στην λογοτεχνική εκδοχή, οι χαρακτήρες είναι βρώμικοι και μιλούν άσχημα, οι άντρες είναι αξύριστοι, αχτένιστοι και βίαιοι, τα σπίτια που ζουν είναι γεμάτα ποντίκια και μισοκατεστραμμένα και το τέλος είναι δραματικό. Στην κινηματογραφική εκδοχή όμως, άντρες και γυναίκες είναι σχεδιασμένοι στα πρότυπα των ταινιών του Χόλιγουντ, τα σπίτια τους είναι περιποιημένα και πεντακάθαρα, οι ομιλίες τους δεν περιλαμβάνουν «κακές» λέξεις, οι σκηνές είναι κινηματογραφικά σκηνοθετημένες και οι κινήσεις στιλιζαρισμένες, το τέλος έρχεται μέσα σε τραγούδια και πυροτεχνήματα και τους βρίσκει όλους, φυσικά, ευτυχισμένους.[436] Στόχος της παρωδίας ήταν εδώ, από τη μια η υπερβολή συγκεκριμένων λογοτεχνικών έργων ως προς τις διογκωμένες περιγραφές των κοινωνικών προβλημάτων και από την άλλη η κινηματογραφική υπερβολή της παρουσίασης των καταστάσεων μέσω κλισέ, απλοποιήσεων και με πρωταγωνιστές που ήταν πάντα όμορφοι και ατσαλάκωτοι.

Παρομοίως παρωδήθηκαν οι κινηματογραφικές ταινίες της εποχής και ειδικότερα οι διαφημίσεις τους ως προς την υπερβολή τους και την πλαστή εντύπωση που δημιουργούσαν στους αναγνώστες με την επιλογή της πιο εντυπωσιακής σκηνής να συνοδεύει τη ρεκλάμα. Έτσι το *MAD* δημοσίευσε μονοσέλιδες προσαρμογές υποτιθέμενων ταινιών που ήταν βαρετές, προβλέψιμες και χωρίς σεναριακές ανατροπές και αμέσως μετά την υποτιθέμενη διαφήμιση που θα συνόδευε την ταινία (εικόνα 224). Η διαφήμιση ήταν εντυπωσιακή, με πηχιαίους τίτλους και κάθε δοκιμασμένο συστατικό επιτυχίας: έμφαση στη δράση, εντυπωσιακές γυναίκες, μεγάλα όπλα κ.λπ. Εδώ η παρωδία δεν είχε ως στόχο κάποιο συγκεκριμένο έργο αλλά μια ολόκληρη τακτική, η οποία φυσικά, χρεωνόταν έμμεσα και στους παραγωγούς των χολιγουντιανών ταινιών και κατ' επέκταση και στις ίδιες τις ταινίες.[437]

[435] MAD, Τεύχος 11, Μάιος 1954, σελ. 17-22.
[436] MAD, Τεύχος 13, Ιούλιος 1954, σελ. 9-15.
[437] MAD, Τεύχος 14, Αύγουστος 1954, σελ. 9-15.

6.2.6 Η παρωδία έργων τέχνης και άλλων κόμικς

Στο δέκατο τέταρτο τεύχος του περιοδικού, ωστόσο, η παρωδία έγινε πολύ συγκεκριμένη και «χαμογελούσε» μάλιστα στους αναγνώστες από το εξώφυλλο (εικόνα 225). Ήταν η *Μόνα Λίζα* του Λεονάρντο Ντα Βίντσι με το αινιγματικό της χαμόγελο, κρατώντας ένα τεύχος του περιοδικού ανάμεσα στα σταυρωμένα χέρια της. Στην αμέσως επόμενη σελίδα υπήρχε ακριβώς το ίδιο τέχνασμα αλλά με τον Λαοκόοντα[438] στο γνωστό σύμπλεγμα να κρατά ένα τεύχος του περιοδικού για να το «διαφημίσει» (εικόνα 226).[439]

Και στις δύο περιπτώσεις, έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον ότι τα πρωτότυπα έργα δεν χρησιμοποιούνται ως πρώτες ύλες για τροποποίηση, για παράδειγμα δεν ξανασχεδιάζονται με γκροτέσκο τρόπο, δεν προστίθενται σε αυτά πρόσωπα ή αντικείμενα, δεν αλλάζει τίποτα στις στάσεις των σωμάτων, δεν χρωματίζονται διαφορετικά κ.λπ. αλλά αναπαράγονται με φωτογραφικό τρόπο. Η παρέμβαση του περιοδικού είναι μόνο η προσθήκη μιας εικόνας του εξωφύλλου του. Και όμως, αυτή η μικρή τροποποίηση είναι που μετατρέπει το πρωτότυπο έργο σε παρωδία για διαφημιστικούς λόγους. Είναι η περίπτωση της παρωδίας, όμως, που γίνεται καλοπροαίρετα και με σκοπό να καρπωθεί την υπεραξία του πρωτοτύπου κάποιο περιοδικό. Το πρωτότυπο δεν προσβάλλεται, απλώς τραβάει την προσοχή, κινεί την περιέργεια. Ο θεατής του εξωφύλλου και της διαφήμισης γνωρίζει με μια σχετική βεβαιότητα τα πρωτότυπα έργα και τα αντικρίζει σε εντελώς διαφορετικά συγκείμενα, προορισμένα για εντελώς διαφορετικούς σκοπούς. Η πρώτη του αντίδραση είναι το γέλιο. Η δεύτερη, όμως, είναι η υποσυνείδητη διεργασία της αναγνώρισης της ευφυΐας των υπευθύνων του περιοδικού να συνταιριάξουν δυο ριζικά διαφορετικά έργα σε ένα νέο. Και με τον τρόπο αυτό, να προσελκύσουν αγοραστές που επιθυμούν να απολαύσουν και άλλο τέτοιο αστείο υλικό.

Στο ίδιο τεύχος του *MAD* με την *Μόνα Λίζα* και τον *Λαοκόοντα* υπάρχει μια παρωδία της σειράς κόμικς *Mandrake the Magician*[440] (εικόνα 227) και άλλη μια της

[438] Σε εικόνα από το μαρμάρινο γλυπτό *Σύμπλεγμα του Λαοκόοντα* όπου το μυθικό πρόσωπο αποδίδεται να παλεύει με τα φίδια για να σωθεί και να σώσει τα παιδιά του. Έργο που κατά τον Πλίνιο στο 36ο βιβλίο του αποδίδεται στους γλύπτες Αγήσανδρο, Αθηνόδωρο και Πολύδωρο.
[439] Ό. π., σελ. εξώφυλλο και εσώφυλλο.
[440] Σειρά κόμικς του Lee Falk που εγκαινιάστηκε το 1934. Στην παρωδία του *MAD*, ο πρωταγωνιστής ονομάζεται Manduck. Βλ. Jerry Robinson, σελ. 196-198.

σειράς *Plastic Man*[441] (εικόνα 228) συνθέτοντας ένα ολόκληρο τεύχος αφιερωμένο στην παρωδία φαρσικού τύπου, όπως και εντέλει κατέληξε να είναι το περιοδικό *MAD* σχεδόν καθ' ολοκληρίαν. Οι φάρσες, όμως, δεν ήταν ποτέ ανώδυνες καθώς με την χρήση παλαιότερων έργων τέχνης, γνωστών και δημοφιλών σειρών κόμικς και διάσημων χαρακτήρων, επιτυχημένων κινηματογραφικών ταινιών, τηλεοπτικών σειρών με εκατομμύρια τηλεθεατών κ.λπ. το περιοδικό αφενός δημιουργούσε «εχθρούς» (όσους εκτιμούσαν τα παραπάνω) και παράλληλα αμφισβητούσε βαθιά ριζωμένες πολιτισμικές αξίες. Για να δικαιολογήσει αυτή του τη στάση και να προσεγγίσει αυτό το απογοητευμένο κοινό από την κριτική στα έργα τέχνης που αγαπούσε –κριτική που στρεφόταν εντέλει ενάντια στο ίδιο το κοινό και τις προτιμήσεις του– έπρεπε, εκτός φυσικά από το εικαστικό περιεχόμενο και τις καλογραμμένες ιστορίες, τα «επιχειρήματά» του να είναι στέρεα και άμεσα αντιληπτά. Και στην πλειονότητα των περιπτώσεων ήταν.

Για παράδειγμα, στην παρωδία (εικόνα 229) της σειράς κόμικς *Gasoline Alley*[442] (εικόνα 230) του Frank King, κριτικάρεται και αμφισβητείται η απλοποίηση των συμπεριφορών των πρωταγωνιστών στα κόμικς οικογενειακού τύπου που δημοσιεύονταν μαζικά σε εφημερίδες της εποχής, συμπεριφορές που συχνά καταλήγουν να είναι προσχηματικές ώστε να εξυπηρετηθεί μια σεναριακή ιδέα. Στη σειρά *Gasoline Alley*[443], ο κεντρικός πρωταγωνιστής είχε υιοθετήσει ένα εγκαταλελειμμένο μωράκι που κάποιοι είχαν αφήσει στην εξώπορτα του σπιτιού του πάνω σε ένα χαλάκι και μέσα σε ένα καλαθάκι. Αυτό υπό φυσιολογικές συνθήκες θα έπρεπε να δηλωθεί στις αρχές, ο πρωταγωνιστής θα έπρεπε να νιώθει συγκλονισμένος κ.λπ. Ωστόσο, απλώς κράτησε το μωρό[444]. Στην παρωδία του *MAD* όταν ο Walt

[441] Σειρά κόμικς του Jack Cole που είχε ξεκινήσει το 1941. Θεωρείται η πρώτη σειρά του υπερηρωικού είδους που χρησιμοποίησε χιούμορ και υπ' αυτή την έννοια αποτελεί μια παρωδία του συγκεκριμένου είδους καθώς αμφισβητεί την παραδοσιακή σοβαρότητα και αυστηρότητά του των πρώτων ετών. Βλ. Gina Misiroglu, σελ. 383-386.

[442] Σειρά κόμικς του Frank King που εγκαινιάστηκε το 1918 και εξακολουθεί να δημοσιεύεται μέχρι σήμερα (2018) από άλλους δημιουργούς. Θεωρείται η πρώτη σειρά κόμικς της ιστορίας στην οποία οι χαρακτήρες μεγαλώνουν με την πάροδο των ετών. Ενώ, δηλαδή, στην συντριπτική πλειονότητα των κόμικς σε συνέχειες, οι πρωταγωνιστές παραμένουν σε μια σταθερή ηλικία αν και οι εποχές αλλάζουν, τα κεντρικά πρόσωπα του *Gasoline Alley* διαρκώς μεγαλώνουν, αποκτούν παιδιά, γερνούν και σε ορισμένες περιπτώσεις πεθαίνουν. Βλ. Michael Moon, "Comics and the Novel" στο Priscilla Wald και Michael Elliott (επιμ.), *The American Novel 1870-1940*, Vol. 6, (Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 2014), σελ. 364.

[443] Για ένα σύντομο ιστορικό του *Gasoline Alley* βλ. και Γιάννης Κουκουλάς, "Η πιο Γλυκιά Σχέση των Κόμικς", *Εφημερίδα των Συντακτών*, 10 Νοεμβρίου 2018 και Γιάννης Κουκουλάς, "Γερνώντας με τους Αναγνώστες", *Εφημερίδα των Συντακτών*, 3 Φεβρουαρίου 2018.

αντικρίζει το μωρό αναφωνεί: «Θεέ μου, ένα χαλάκι! Κι ένα μικρό μωρό, επίσης». Είναι προφανές ότι η παρωδία εδώ στρέφεται ενάντια στα προσχηματικά σενάρια ορισμένων κόμικς και στις σεναριακές ευκολίες και υπεραπλουστεύσεις που τα χαρακτηρίζουν χωρίς όμως να είναι προσβλητική ή κακοπροαίρετη. Ταυτόχρονα, ωστόσο, σατιρίζει και μια μανιέρα που ακολούθησαν μεταγενέστεροι δημιουργοί.

Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα είναι ο *Ποπάυ* του Elzie Crisler Segar αλλά και ο *Superman* των Jerry Siegel και Joe Shuster. Στην πρώτη περίπτωση, εφαρμόστηκε η ίδια μέθοδος εισαγωγής ενός μωρού στη σειρά. Ο Ποπάυ, εκ πεποιθήσεως εργένης και ανύπαντρος, αλλά σε μόνιμη σχέση με την Όλιβ Όυλ, το 1933, λαμβάνει ένα δέμα άγνωστου αποστολέα και όταν το ανοίγει ανακαλύπτει ένα φασκιωμένο μωρό, τον Swee' Pea, στα ελληνικά μεταφρασμένο ως Ρεβυθούλη[445] (εικόνα 231). Αντί να αναστατωθεί, να ειδοποιήσει τις αρχές, να αναζητήσει τους γονείς του παιδιού κ.λπ., απλώς χαίρεται και υιοθετεί το μωρό. Παρομοίως, το 1938, ένα ζευγάρι αγροτών στο Κάνσας, παρατηρεί μια λάμψη στον ουρανό. Όταν και οι δυο τρέχουν στο χωράφι να δουν τι ήταν αυτό που έπεσε από ψηλά, ανακαλύπτουν μια διαστημική κάψουλα που μέσα της βρίσκεται ένα μωρό. Δεν εκπλήσσονται. Παραδίδουν το μωρό στο τοπικό ορφανοτροφείο αλλά λίγο αργότερα επιστρέφουν και ζητούν να υιοθετήσουν το μωρό που ως τότε δεν έχει αναζητήσει κανείς άλλος. Φυσικά, η διεύθυνση του ορφανοτροφείου το παραδίδει χωρίς περαιτέρω διατυπώσεις, γραφειοκρατικά κωλύματα κ.λπ. Έτσι η οικογένεια Κεντ αποκτά ένα αλλιώτικο παιδί που ονομάζει Κλαρκ και σύντομα θα εξελιχθεί στον Superman (εικόνα 232).[446]

Στο 16^{ο} τεύχος παρωδήθηκαν γενικά οι εφημερίδες της εποχής καθώς το περιοδικό κυκλοφόρησε με εξώφυλλο παρόμοιο με τα εξώφυλλα εφημερίδων και ένα μεγάλο μέρος του εσωτερικού του ήταν δημιουργημένο σαν σελίδες από εφημερίδα αλλά με αποκλειστικά πλαστές ειδήσεις (εικόνα 233). Και, σταθερά, στις παρωδίες του περιλαμβάνονταν τα γνωστά κόμικς της εποχής πολλές φορές με ιδιαίτερα

[445] Τον παράξενο και απρόσμενο τρόπο της έλευσης του Ρεβυθούλη στη σειρά *Thimble Theater* που μετονομάστηκε σε *Ποπάυ*, επισημαίνει και ο Thomas Inge σχολιάζοντας παράλληλα ένα κείμενο του William Faulkner αναφορικά με τη σχέση του Ποπάυ με την Όλιβ και με τον θετό του γιο στο Thomas Inge, σελ. 87-94.

[446] Την ορφάνια των υπερηρώων και την κηδεμονία τους από άλλα πρόσωπα εκτός γονέων, με παραδείγματα τον Superman, τον Batman και τον Spider-Man, σχολιάζει ο Danny Fingeroth στο Danny Fingeroth, σελ. 63-78.

αιχμηρό τρόπο που εξέθετε τις σεναριακές ακροβασίες και τις σχεδιαστικές υπερβολές των δημιουργών τους.[447]

Ακόμα και ο Walt Disney που ως τότε παρέμενε γενικά στο απυρόβλητο, έγινε στόχος στο 19ο τεύχος του *MAD*. Στην ιστορία *Mickey Rodent*[448] (εικόνα 234) γίνεται κριτική σε κάθε σχεδόν ντισνεϊκή ακροβασία και παράδοξη αφηγηματική επιλογή τουλάχιστον αναφορικά με τα κόμικς. Ο Μίκυ εμφανίζεται αξύριστος και σατανικός, επιδιώκοντας να πάρει εκδίκηση από τον Ντόναλντ γιατί έχει καταστεί πιο δημοφιλής από αυτόν. Τα ζώα των κόμικς του Ντίσνεϊ έχουν ανθρώπους για κατοικίδιά τους, στα pet shop βρίσκονται στις βιτρίνες γυμνοί άνθρωποι και τα σπίτια έχουν ταμπέλες στις αυλές τους που προειδοποιούν «Προσοχή στον Άνθρωπο». Η αστυνομία είναι σκληρή και συλλαμβάνει όσους δε φορούν λευκά γάντια, ο Γκούφι μαλώνει τον Ντόναλντ που δε φοράει ποτέ παντελόνι και κυκλοφορεί μόνο με μια ναυτική μπλούζα αφήνοντας τα γεννητικά του όργανα και τον πισινό του σε κοινή θέα ενώ στο τέλος ο Μίκυ κλειδώνει τον Ντόναλντ σε έναν ζωολογικό κήπο, στη λίμνη με τις πάπιες. Μια άλλη παρωδία, για πολλοστή φορά, αφορούσε τον Superman. Για την ακρίβεια, μόνο ένα καρέ περιελάμβανε τον Superman αλλά ουσιαστικά αποτελούσε και το «μήνυμα» της ιστορίας. Στην ιστορία με τίτλο *Supermarkets* (εικόνα 235), στο πρώτο καρέ παρουσιάζεται μια πανοραμική εικόνα του εσωτερικού ενός Σούπερ Μάρκετ στο οποίο όλοι οι πελάτες που μεταφέρουν τα καρότσια τους, ψάχνουν για προϊόντα στα ράφια κ.λπ. έχουν τη μορφή και φορούν τη στολή του Superman.[449] Η κριτική, με βάση και τα συμφραζόμενα της υπόλοιπης ιστορίας, αφορά το γιγαντισμό των υπερκαταστημάτων και τις νέες καταναλωτικές και εμπορικές συνήθειες που απαιτούν από το νέο πελάτη να γίνει κάτι σαν τον Superman για να μπορέσει να ψωνίσει, να προσανατολιστεί, να διανύσει μεγάλες αποστάσεις κ.ά. Αφορά όμως και τον ίδιο τον Superman που με την πολλαπλότητά του λειτουργεί σαν ένα ακόμη καταναλωτικό προϊόν, ανάμεσα σε χιλιάδες άλλα.

[447] MAD, Τεύχος 16, Οκτώβριος 1954, σελ. εξώφυλλο και 10-16.
[448] Harvey Kurtzman και Will Elder, *Mickey Rodent*, MAD, Τεύχος 19, Ιανουάριος 1955, σελ. 1-7.
[449] Jack Davis, *Supermarkets*, ό. π., σελ.9.

6.2.7 Παρωδία δεύτερου βαθμού

Η προηγούμενη εικόνα μαζί με τον τίτλο της ιστορίας εντός της οποίας δημοσιεύτηκε αποτελεί μια από τις πολλές εικόνες των κόμικς που προσάρμοσε με πολλές τροποποιήσεις (προσθήκη έγχρωμων γεωμετρικών σχημάτων, εισαγωγή νεκροκεφαλών και πολλών ετικετών, τονισμός του τίτλου, αρκετές πινελιές κ.ά.) σε καμβά ο Σίγκμαρ Πόλκε υπό τον τίτλο *Supermarkets* (1976, εικόνα 236) προχωρώντας σε μια παρωδία δεύτερου βαθμού που, φυσικά, δεν έχει στόχο να περιγελάσει το *MAD* αλλά να επαυξήσει στην κριτική του. Αυτήν την πολλαπλότητα που αντιλήφθηκε και αναπαρήγαγε τροποποιημένη ο Πόλκε και είχε κατ' επανάληψη χρησιμοποιήσει ο Γουόρχολ –περιέργως, ωστόσο, μόνο μια φορά με τον Superman και αυτή με έναν «διπλό» Superman το 1981[450]– (εικόνα 237) την είχε πρώτος εφαρμόσει με ένα pop icon ο Harvey Kurtzman σε σχέδια του Jack Davis σε μια υπερηρωική παρωδία μιας και μόνο εικόνας που ουσιαστικά ξαναγράφει τη σημασία και το περιεχόμενο του πιο διάσημου υπερήρωα και μαζί του όλου του υπερηρωικού genre που είχε πλέον μετατραπεί σε ένα καταναλωτικό προϊόν με λιγοστές εξαιρέσεις.

6.2.8 Η αυτοαναφορική και αυτοσαρκαστική παρωδία

Το 20ο τεύχος[451] κυκλοφόρησε με το εξώφυλλό του σχεδιασμένο σαν σχολικό τετράδιο εκθέσεων μαθητών (εικόνα 238) ενώ το 21ο τεύχος[452] είχε σε όλο το εξώφυλλό του πλαστές διαφημίσεις φονικών όπλων, ανάμεσά τους και ζώων όπως ένας ζωντανός κροκόδειλος, ως παρωδίες παιδικών διαφημίσεων, σχόλιο, φυσικά, στην ολοένα και διευρυνόμενη οπλοκατοχή αλλά και τον εθισμό των παιδιών σε βίαια παιχνίδια (εικόνα 239). Στο ίδιο τεύχος περιλαμβανόταν μια παρωδία[453] του Ποπάυ που διασταυρωνόταν στην ίδια ιστορία με τον Superman και τον Ταρζάν (εικόνα 240) αλλά και μια ιστορία[454] που σατίριζε την πρόσφατα εγκαινιασμένη

[450] Ο διπλός Superman του Γουόρχολ συγκαταλέγεται στη σειρά έργων *Myths* του 1981, είκοσι ολόκληρα χρόνια μετά την πρώτη χρήση του υπερήρωα σε πίνακα του καλλιτέχνη. Αυτή έγινε το 1961 με το έργο *Superman* στο οποίο ο Γουόρχολ, σε καμβά, παρενέβη ελαφρώς στο περιεχόμενο του πρωτοτύπου, αναπαράγοντάς το μεν με δικά του μέσα και υλικά αλλά αφαιρώντας ορισμένα από τα γραπτά του μέρη.
[451] MAD, Τεύχος 20, Φεβρουάριος 1955.
[452] MAD, Τεύχος 21, Μάρτιος 1955.
[453] Will Elder, *Poopeye!*, ό. π., σελ. 1-8.
[454] Jack Davis, *Slow Motion!*, ό. π., σελ. 9-14.

τεχνική της αργής κίνησης κατά την τηλεοπτική κάλυψη αθλητικών θεαμάτων όπως το σκι, το μποξ, το μπόουλινγκ και το γκολφ (εικόνα 241).

Το 22ο τεύχος[455], προτελευταίο της πρώτης φάσης του περιοδικού, ήταν ολόκληρο αφιερωμένο στην τέχνη, σχεδιασμένο από τους Johnny Craig και Will Elder με τη συνεργασία όπως πάντα του Harvey Kurtzman. Το εξώφυλλο διαφήμιζε το περιεχόμενο ως «Special Art Issue» και αναπαρήγαγε το *Κορίτσι Μπροστά σε Καθρέφτη* (1932, εικόνα 242) του Πικάσο με μια σημαντική τροποποίηση: ο καθρέπτης δεν αντανακλούσε την εικόνα του κοριτσιού αλλά το πρόσωπο του Will Elder, βασικού σχεδιαστή του *MAD* και συνεργάτη του Kurtzman επί σειρά ετών (εικόνα 243). Με τον τρόπο αυτό, συνειδητά ή όχι, το *MAD* σχολίαζε την μακρά σχέση της μοντέρνας τέχνης αλλά και των ρευμάτων που την ακολούθησαν με τα κόμικς. Η αντανάκλαση ενός έργου της αποκαλούμενης υψηλής τέχνης, δημιουργημένου από τον πιο διάσημο ίσως ζωγράφο του εικοστού αιώνα, όταν φιλοξενείται σε ένα περιοδικό κόμικς δεν μπορεί παρά να είναι παρωδιακής μορφής. Τα κόμικς ξαναγράφουν το περιεχόμενο του γνωστού έργου αλλά στη θέση του προσώπου της απεικονιζόμενης κοπέλας τοποθετείται το πρόσωπο του εμπνευστή της μεταπολεμικής παρωδίας. Το έργο τέχνης, είτε το συγκεκριμένο του Πικάσο είτε οποιοδήποτε άλλο, παραμένει ζωντανό και επίκαιρο καθώς αναπαράγεται στο εξώφυλλο ενός περιοδικού μεγάλης κυκλοφορίας αλλά για να παραμείνει ζωντανό πρέπει να «αποδεχθεί» τη δημιουργική του μεταμόρφωση, τη γειτνίασή του με τα «ταπεινά» έργα μιας μαζικής τέχνης, την υπαγωγή του σε ένα άλλο, νέο αξιακό σύστημα στο οποίο τα έργα τέχνης δεν ταξινομούνται, κατατάσσονται και αξιολογούνται με ουσιοκρατικά, αυθαιρέτως επιβεβληθέντα κριτήρια αλλά με διαφορετικά που επιτρέπουν τη συνομιλία, την ώσμωση, το χιούμορ. Το εσωτερικό αυτού του τεύχους είναι εξ' ολοκλήρου αφιερωμένο στον Will Elder, από τους σημαντικότερους και πιο παραγωγικούς συντελεστές του περιοδικού. Οι ιστορίες του τεύχους συνθέτουν μια πλαστή βιογραφία (άλλη μια παρωδία ενός ολόκληρου genre) του Elder παρακολουθώντας και περιγράφοντας τη ζωή του από τη γέννησή του μέχρι το τότε «σήμερα».

Με τον τρόπο αυτό παρωδείται η προσκόλληση στην ακρίβεια και στη λεπτομέρεια, η ιστορική αυθεντία, η επιστημονική έρευνα ως μέθοδοι της βιογραφίας και αντικαθίστανται από το χιούμορ και τον αυτοσαρκασμό. Στο αφιέρωμα του *MAD*

[455] MAD, Τεύχος 22, Απρίλιος 1955.

στην πλαστή βιογραφία του Elder περιλαμβάνονται πολλά έργα τέχνης που τοποθετούνται σε μια νέα ιστορία και αποδίδονται στον Αμερικανό σχεδιαστή. Σε τρία συνεχόμενα καρέ, αναπαράγονται ένα έργο του Μπρακ [Georges Braque], ένα του Ματίς και ένα του Πικάσο με την πλαστή περιγραφή του πλαστού βιογράφου ότι και τα τρία είναι έργα του Elder που τα έχει, τάχα, φιλοτεχνήσει σε ηλικία δύο ετών χρησιμοποιώντας τα ψευδώνυμα Μπρακ, Ματίς και Πικάσο αντιστοίχως[456] (εικόνα 244). Λίγο παρακάτω, ο εμβρόντητος αναγνώστης «πληροφορείται» ότι και ο *Σκεπτόμενος*[457] (εικόνα 245) είναι έργο του Elder, φιλοτεχνημένο από πλαστελίνη όταν ο καλλιτέχνης ήταν δέκα ετών αλλά ακόμα και ένα έργο που παραπέμπει στο *Γυμνό που Κατεβαίνει τις Σκάλες*, επηρεασμένος από το έργο του Ντισάν, με τίτλο *I Dreamed I Descended a Staircase in my Playtex Underwear*[458] (εικόνα 246).

Στη συνέχεια, ο υποτιθέμενος βιογράφος, ο σεναριογράφος δηλαδή της ιστορίας κορυφώνει την παρωδία μετατρέποντας την σε γκροτέσκα αφήγηση ισχυριζόμενος, συνοδεία των αντίστοιχων εικόνων, ότι ο Elder φιλοτέχνησε μια τρισδιάστατη Μέριλιν Μονρόε, ζωγράφισε με φωτογραφική ακρίβεια την περιβόητη σκηνή του φιλιού από το *Από Εδώ ως την Αιωνιότητα*, έναν Βερμέερ, τη *Μόνα Λίζα*, τη *Μητέρα του Γουίστλερ* που ήταν εκνευρισμένη επειδή ο γιος της συνεχώς σφύριζε (whistle = σφυρίχτρα) για να καταλήξει στο magnum opus της καριέρας του, την οροφή της *Κάπελα Σιξτίνα* (1508-1512) που ήταν έργο δικό του και όχι του Μικελάντζελο (εικόνα 247).

Αυτή η παραληρηματική αφήγηση μιας πλαστής βιογραφίας, εικονογραφημένη με πλαστά στιγμιότυπα από τη ζωή ενός σχεδιαστή κόμικς βασίζεται εν πολλοίς στα έργα που (υποτίθεται πως) φιλοτέχνησε. Κάποια από αυτά αντιμετωπίζονται με αθώο χιούμορ ή σχολιάζονται με ελαφρώς υπαινικτικά σχόλια που αφορούν το βαθμό της αφαιρετικότητάς τους. Όλα, όμως, θεωρούνται σπουδαία έργα και αυτός είναι ο λόγος που περιλαμβάνονται στην συγκεκριμένη παρωδία μαζί με ένα γενικότερο στυλ αφηρημένου εξπρεσιονισμού, που τότε ήταν ήδη διακριτός ως καλλιτεχνικό ρεύμα και έχαιρε μεγάλης αποδοχής, να διαπερνά τα σχέδια όπως επισημαίνουν οι Dennis Kitchen και Paul Buhle[459].

[456] MAD, Τεύχος 22, Απρίλιος 1955, σελ. 3.
[457] Ό. π., σελ. 7.
[458] Ό. π., σελ 11.
[459] Dennis Kitchen, Paul Buhle, σελ. 106.

Μέσω της σημαντικότητας, της αναγνωρισιμότητας και της επιδραστικότητας των έργων αυτών, αυξάνεται το κύρος του Will Elder του οποίου το πορτρέτο χτίζεται με βασικά υλικά τις επινοήσεις του και τις πρωτοποριακές του συνθέσεις. Έστω κι αν καμιά από αυτές δεν ήταν πράγματι δική του και αυτό το γνωρίζει κάθε αναγνώστης. Έτσι χτίζεται, όμως, και μια σχέση συνενοχής μεταξύ δημιουργών της ιστορίας και αναγνωστών που γίνονται κοινωνοί του ίδιου ψέματος και, μάλιστα, γελάνε λέγοντάς το. Τέλος, οι ίδιοι οι δημιουργοί της ιστορίας χτίζουν κι αυτοί το δικό τους κύρος, δηλώνοντας και κάτι ακόμα: την γνώση των σπουδαίων έργων από την ιστορία της τέχνης, σε βαθμό όχι απλώς της αναφοράς τους αλλά και της αιτιολογημένης τροποποίησης και χρήσης τους εντός εντελώς διαφορετικών συμφραζομένων. Τα ίδια τα έργα και οι καλλιτέχνες τους, δεν έχουν να χάσουν τίποτα από μια τέτοια παιγνιώδη και χιουμοριστική αναφορά. Να κερδίσουν, μπορεί καθώς η εικόνα τους γίνεται οικεία στον αναγνώστη που πιθανώς να αναζητήσει περισσότερες πληροφορίες γι' αυτά και να στραφεί έστω και για λίγο στη μελέτη της ιστορίας της τέχνης.

6.2.9 Η μετάβαση από comic book σε περιοδικό

Μέχρι το 23ο τεύχος[460] του, το *MAD* διατήρησε αυτή την συνταγή των παρωδιών. Όμως λόγω των λογοκριτικών κανόνων που είχαν στο μεταξύ επιβληθεί σε όλα τα comic books αντιμετώπιζε δυσκολίες ως προς την έγκριση της ύλης του.[461] Οι υπεύθυνοι του περιοδικού σκέφτηκαν μια απλούστατη αλλά πολύ ευφυή λύση: μετονόμασαν το *MAD* από *comic book* σε *magazine* έτσι ώστε να μην εμπίπτει στους κανονισμούς και τις αυστηρές διατάξεις της Comics Code Authority. Από το 24ο τεύχος το MAD μετεξελίχθηκε σε ένα πιο πλούσιο περιοδικό που διατήρησε, ωστόσο, την παρωδία και το χιούμορ ως βασικά συστατικά του. Για την ακρίβεια, εξώθησε την παρωδία στα άκρα. Αύξησε τις σελίδες του και ήταν ολόκληρο μια παρωδία: ψεύτικες διαφημίσεις, ψεύτικες ειδήσεις, ψεύτικα κουίζ, ψεύτικα ιστορικά σημειώματα, ψεύτικες συνεντεύξεις και ψεύτικα ρεπορτάζ, ψεύτικες επιστημονικές ανακαλύψεις, κόμικς που παρωδούσαν άλλα κόμικς, λογοτεχνικά έργα, τηλεοπτικές

[460] MAD, Τεύχος 23, Μάιος 1955.
[461] Για τα προβλήματα που αντιμετώπισε το MAD και συνολικότερα ο εκδοτικός οίκος EC αλλά και για τον τρόπο με τον οποίο ξεπεράστηκαν ορισμένα από αυτά και το MAD εξακολούθησε να κυκλοφορεί, βλ. Dennis Kitchen και Paul Buhle, σελ. 106-109.

εκπομπές, συγκεκριμένες κινηματογραφικές ταινίες και κινηματογραφικά είδη, ακόμα και ψεύτικοι συντελεστές του περιοδικού.

Η τέχνη σε όλες τις εκφάνσεις της υπήρξε πάντα στο επίκεντρο, πρόσφορο μέσο για παρωδία. Στο 25ο τεύχος[462], για παράδειγμα, δημοσιεύτηκε μια μουσική σύνθεση με τους στίχους της να συνοδεύουν τα πεντάγραμμα με τις νότες. Ωστόσο, δεν υπήρχε καμιά νότα σημειωμένη στα πεντάγραμμα παρά μόνο οι στίχοι (εικόνα 248). Η παραπομπή αφορούσε τη ρηξικέλευθη μουσική σύνθεση του Τζον Κέιτζ με τίτλο *4.33* (1952) που είχε παρουσιαστεί τρία χρόνια νωρίτερα προκαλώντας αντιδράσεις και έντονες διαμάχες για τη φύση και τις κατευθύνσεις της σύγχρονης μουσικής. Το «τραγούδι» του Κέιτζ, μια απόπειρα πρωτοποριακής και μινιμαλιστικής εννοιολογικής μουσικής που το ίδιο το έργο ως υλικό και φυσικό αντικείμενο απουσιάζει αλλά η απουσία αναπληρώνεται από τη σύλληψη της ιδέας και την επιτέλεση της ομαδικής υλοποίησης ενός οιονεί happening, ήταν μια «λευκή» μουσική σύνθεση καθώς οι μουσικοί δεν έπαιζαν νότες στα όργανά τους με αποτέλεσμα το κοινό να μένει για 4 λεπτά και 33 δευτερόλεπτα εκτεθειμένο στους ήχους του περιβάλλοντος που γέμιζαν την ατμόσφαιρα, από το θρόισμα φύλλων μέχρι το βήχα των θεατών. Αυτή την ιδέα υλοποίησαν σε παρτιτούρες οι υπεύθυνοι του *MAD*, δημιουργώντας το μουσικό ανάλογο μιας μονοχρωματικής επιφάνειας και σχολιάζοντας με χιούμορ την κενότητα της σύνθεσης καλώντας τους αναγνώστες να προσθέσουν οι ίδιοι όποιες νότες επιθυμούν.[463]

Στο 26ο τεύχος[464] δημοσιεύεται η παρωδία κινηματογραφικής κριτικής της υποτιθέμενης ταινίας *The Seven Itchy Years*[465] με πρωταγωνίστρια το φανταστικό πρόσωπο Marilyn Marone, παραπομπή στην πραγματική ταινία *The Seven Year Itch*[466] με πρωταγωνίστρια την Μέριλιν Μονρόε, που συνοδεύεται από σκίτσα που παίζουν το ρόλο των φωτογραφιών από σκηνές της ταινίας. Σε ένα από αυτά η Marilyn Marone παρουσιάζεται στη γνωστή σκηνή (εικόνα 249) όπου ο αέρας από έναν υπόνομο σηκώνει τη φούστα της Monroe, να είναι έντρομη έχοντας το σώμα της εκτεθειμένο στις ανδρικές ματιές σε αντίθεση με την πραγματική σκηνή όπου η

[462] MAD, Τεύχος 25, Σεπτέμβριος 1955.
[463] Για τη μουσική σύνθεση του Τζον Κέιτζ και για την ιδέα που υλοποίησε σε συνεργασία με τον Ρόμπερτ Ράουσενμπεργκ, τον Ντέιβιντ Τούντορ και άλλους καλλιτέχνες βλ. Τόνυ Γκόντφρεϋ, σελ. 61-63.
[464] MAD, Τεύχος 26, Οκτώβριος 1955.
[465] Will Elder, *The Seven Itchy Years*, ό. π., σελ. 37-38.
[466] *The Seven Year Itch*, σκην. Billy Wilder, 20th Century Fox, 1955.

Monroe αντιμετωπίζει το απρόοπτο συμβάν με σκέρτσο και νάζι (εικόνα 250). Είναι προφανές ότι η παρωδία έχει ως στόχο τον χολιγουντιανό σεξισμό και την αντιμετώπιση της γυναίκας ως αντικείμενο μιας οφθαλμολάγνας ανδρικής στάσης. Η γυναίκα, ιδιαίτερα αν ανταποκρίνεται στα σεξιστικά πρότυπα (ξανθιά, ελαφρώς ενδεδυμένη κ.λπ.) και τα στερεότυπα (αφελής, απερίσκεπτη κ.λπ.) της εποχής, όταν βρεθεί εκτεθειμένη στον άνεμο, μόνο να ουρλιάξει μπορεί όταν αντιληφθεί ότι η φούστα της σηκώνεται την ίδια ώρα που όλοι οι άνδρες απολαμβάνουν το θέαμα χωρίς κανείς να προστρέξει σε βοήθεια υπερασπίζοντας την ιδιωτικότητά της.

Στο ίδιο τεύχος δημοσιεύεται και ένα ψεύτικο ρεπορτάζ από την υποτιθέμενη επίσκεψη ενός συνεργάτη του περιοδικού[467] στην έπαυλη μιας υποτιθέμενης σταρ του Χόλιγουντ. Το ρεπορτάζ συνοδεύουν δυο εικόνες – σκίτσα από την επίσκεψή αυτή. Το ένα (εικόνα 251) αποτελεί προσαρμογή του *Περιπλανώμενου πάνω από τη Θάλασσα της Ομίχλης* (1818, εικόνα 252) του Κάσπαρ Νταβίντ Φρίντριχ και το άλλο μια υποτιθέμενη απαθάνατιση του εσωτερικού της έπαυλης στην οποία μέρος της διακόσμησης αποτελεί ο *Σκεπτόμενος* του Ροντέν (εικόνα 253). Τέτοιου τύπου χρήσεις γνωστών έργων τέχνης προσαρμοσμένων στα σενάρια και τα συγκείμενα παρωδιακών ειδήσεων ή συνειδητά κατασκευασμένων μυθευμάτων αποτέλεσαν μανιέρα του *MAD*. Οι παρωδίες των έργων δεν είχαν σχεδόν ποτέ ως στόχο τα ίδια τα έργα ή τους δημιουργούς τους. Η χρήση τους, όμως, με εμφανείς τις τροποποιήσεις, συνέβαλε τα μέγιστα στη διαμόρφωση του κλίματος της συνολικής παρώδησης, ως καταγγελίας, της πραγματικότητας και κυρίως των συνταγών της βιομηχανίας της διασκέδασης και των πρακτικών της μαζικής κουλτούρας. Ένα γνωστό έργο, τροποποιημένο και προσαρμοσμένο σε νέες ανάγκες, επέτεινε τη συνολική αμφισβήτηση του υπάρχοντος μοντέλου. Ακόμα και μια μικρή λεπτομέρεια. Όπως, για παράδειγμα, μια εικόνα από το 28^{ο} τεύχος που σε γρήγορη ανάγνωση και θέαση της ιστορίας εντός της οποίας περιλαμβάνεται, περνά απαρατήρητη. Αλλά σε μια δεύτερη ματιά, παίζει το ρόλο της δημιουργίας πλαστής έντασης και δραματικότητας σε μια υπόθεση που διακωμωδείται για να σατιριστεί η υπερβολή ανάλογων περιπτώσεων.

Το αντικείμενο της παρωδίας είναι το τότε νεοπαγές τηλεοπτικό είδος των ιατρικών σειρών στην τηλεόραση, ένα είδος που ανθεί μέχρι σήμερα. Η ανακοίνωση από τον γιατρό στον ασθενή σπάνιων ασθενειών συνοδεία δραματικής μουσικής, η

[467] Σε κείμενο του διάσημου κωμικού της εποχής Ernie Kovacs.

ψευδοεπιστημονική ορολογία ιατρικών εννοιών που εντυπωσιάζει τον θεατή, οι καταιγιστικές εξελίξεις που ακολουθούν τη διάγνωση μιας νόσου μέχρι τη θεραπεία της από γιατρούς που μαντεύουν τα πάντα και είναι ικανοί να παίρνουν αποφάσεις στο δευτερόλεπτο με βάση το αλάθητο ένστικτό τους κ.λπ. είναι ορισμένα από τα βασικά συστατικά αυτού του τηλεοπτικού genre. Που για να επιτύχει τη δημιουργία του κατάλληλου κλίματος προσαρμόζει ακόμα και το περιβάλλον στην ψυχολογική διάθεση των πρωταγωνιστών. Η τακτική αυτή σατιρίζεται από το *MAD* με μια χαρακτηριστική εικόνα της *Μόνα Λίζα* ελαφρώς τροποποιημένης. Την ώρα που ο γιατρός ανακοινώνει την πολύπλοκη θεραπεία σε υποτιθέμενους δραματικούς τόνους, το πρόσωπο της Μόνα Λίζα δεν έχει το γνωστό αδιόρατο μειδίαμα αλλά είναι σκυθρωπό και συνοφρυωμένο (εικόνα 254).

6.2.10 Το τέλος του Kurtzman στο *MAD* και οι απομιμήσεις

Το τεύχος αυτό ήταν και το τελευταίο με τον Harvey Kurtzman στην διεύθυνση. Ο Kurtzman μετά από διαφωνίες με τον εκδότη αποχώρησε από το περιοδικό έχοντας αφήσει όμως μια μοναδική παρακαταθήκη η οποία αξιοποιήθηκε από το περιοδικό και εξακολουθεί να αξιοποιείται μέχρι σήμερα. Παράλληλα, η πρακτική του *MAD* βρήκε πολλούς μιμητές και υπήρξαν κι άλλα περιοδικά που εφάρμοσαν τις μεθόδους του, άλλοτε με επιτυχημένο τρόπο κι άλλοτε με λιγότερο. Ένα τέτοιο περιοδικό ήταν το Panic που ξεκίνησε να βγαίνει παράλληλα με το *MAD* και από την ίδια εταιρεία, EC, με σχεδόν τους ίδιους συντελεστές εκτός από τον Kurtzman που είχε απολύτως αντίθετη γνώμη. Ακολούθησαν δεκάδες ακόμα με παρεμφερή θεματολογία και την παρωδία στο επίκεντρο: *Eek*, *Ecch*, *Oook*, *Turn Blue*, *Crazy*, *Cracked*, *Nutty*, *Silly*, *Woppy*, *Daffy* κ.ά.[468] Ειδικότερα σε ότι είχε να κάνει με τη χρήση αναγνωρίσιμων εικόνων από την ιστορία της τέχνης η γενική διάθεση δεν ήταν να γίνουν τα έργα αντικείμενο σάτιρας για αυτό που απεικόνιζαν ή για την τεχνική με την οποία είχαν φτιαχτεί αλλά να προσφέρουν χιούμορ με τα ανοίκεια

[468] Η συνταγή του *MAD* ακολουθήθηκε από σωρεία περιοδικών αλλά και από μεμονωμένους δημιουργούς. Σύμφωνα με τον Richard Corliss «Το *MAD* αποτέλεσε το πρώτο εγχείρημα που βασίστηκε σχεδόν κατ' απόλυτο τρόπο στην παρωδία άλλων μορφών της μαζικής ψυχαγωγίας. Λέγοντας απλώς ότι επηρέασε την αμερικανική κωμωδία είναι κάτι πολύ λίγο. Σχεδόν κάθε αμερικανική σάτιρα σήμερα ακολουθεί το μοντέλο που επινόησε ο Harvey Kurtzman». Όπως αναπαράγεται στο Dennis Kitchen και Paul Buhle, σελ. Εισαγωγή.

περιβάλλοντα εντός των οποίων τοποθετούνταν ή να προκαλούν γέλιο από την μεταμόρφωση που είχαν υποστεί.

Μια τέτοια πρακτική δεν μπορούσε με κανέναν τρόπο να θεωρηθεί παραχάραξη ούτε να κατηγορηθεί για απόπειρα προσπορισμού κέρδους καθώς ήταν σαφές σχεδόν σε κάθε αναγνώστη ότι οι προθέσεις ήταν η πρόκληση γέλιου και οι στόχοι της σάτιρας δεν ήταν σε καμιά περίπτωση τα ίδια τα έργα. Είναι, λίγο – πολύ, ο ίδιος λόγος που το *MAD* και οι απόγονοί του σχεδόν ποτέ δεν αντιμετώπισαν καταδικαστικές αποφάσεις και δεν είχαν σοβαρά προβλήματα από ανθρώπους που ενοχλήθηκαν από αυτή τη σάτιρα. Όπως η πολιτική σάτιρα και η κοινωνική κριτική του *MAD* γίνονταν με τρόπο που έκανε ξεκάθαρο στον αναγνώστη ότι δεν αποτελούν ρεπορτάζ ή ειδήσεις αλλά προσωπικές οπτικές πάνω σε πρόσωπα ή πράγματα, με μια υπερβολή που δήλωνε με σαφήνεια πως αυτό που δημοσιεύεται δεν αξιώνει χαρακτήρα τεκμηρίου ή ντοκουμέντου σε σχέση με την πραγματικότητα, έτσι και τα έργα που έγιναν αντικείμενο τροποποίησης δεν έχασαν τίποτα από την αίγλη τους, δεν μειώθηκε η αξία τους, δεν άλλαξε η οπτική του κόσμου απέναντί τους στην πλειονότητα των περιπτώσεων.

Όπως επισημαίνει ο Marc Greenberg, στη μελέτη[469] του για τα νομικά ζητήματα που εγείρονται από την χρησιμοποίηση έργων άλλων δημιουργών για χιουμοριστικούς σκοπούς, ακόμα και στις περιπτώσεις που το *MAD* δέχτηκε καταγγελίες και μηνύσεις από θιγόμενους, κυρίως αναφορικά με την παραβίαση της νομοθεσίας περί πνευματικής ιδιοκτησίας λόγω των παρωδιών του, αθωώθηκε. Και η βασική αιτία της εκάστοτε αθώωσης ήταν ότι τα δικαστήρια δέχονταν τα επιχειρήματα του περιοδικού σύμφωνα με τα οποία η παρωδία μπορεί να αποτελεί κατ' ουσία μια ορθή χρήση του πρωτοτύπου και σε καμιά περίπτωση δεν μπορεί να θεωρηθεί πως παραβιάζει ή καταπατά δικαιώματα του δημιουργού του.[470]

Με αυτήν την τακτική συνέχισε το *MAD* να χρησιμοποιεί τροποποιημένα έργα τέχνης και να τα προσαρμόζει σε μικρές αφηγήσεις που ουδέποτε είχαν ως στόχο τα ίδια τα έργα αλλά τις συνθήκες της εκάστοτε εποχής, μέχρι σήμερα, περισσότερα από 60 χρόνια μετά το πρώτο τεύχος, που το *MAD* έχοντας ξεπεράσει τα 500 τεύχη, εξακολούθησε να κυκλοφορεί μέχρι το καλοκαίρι του 2019 πάνω στην ίδια συνταγή. Μια γρήγορη ματιά στο επετειακό πεντακοσιοστό τεύχος του

[469] Marc Greenberg, *Comic Art, Creativity and the Law*, (Τσέλτεναμ: Edward Edgar Publishing Limited, 2014).
[470] Ό. π., σελ 74.

περιοδικού το αποδεικνύει. Σε ένα δισέλιδο δημοσιεύεται ένα κολάζ από πασίγνωστα έργα τέχνης με μπαλονάκια λόγου στα οποία τα απεικονιζόμενα πρόσωπα «μιλούν». Ο τίτλος του δισέλιδου είναι «Μεγάλα αριστουργήματα της Τέχνης και τι θα έλεγαν στις μέρες μας» (Great art masterpieces and what they would be saying today, εικόνα 255). Σε αυτό, ο *Δισκοβόλος* του Μύρωνα μονολογεί «Αν με εξετάσουν για στεροειδή, την έβαψα», η φιγούρα της *Κραυγής* του Μουνκ ουρλιάζει «Έπεσε τόσο χαμηλά ο Dow;», ο γέρος κιθαριστής του Πικάσο συλλογίζεται «Μόνο μια εβδομάδα απέμεινε μέχρι τα δοκιμαστικά του "Αμερική Έχεις Ταλέντο"», ο ετοιμοθάνατος Μαρά σκέφτεται «Πόσο θα ήθελα να μπορούσα να έχω ασφάλεια υγείας», ο στημένος στον τοίχο μελλοθάνατος του Γκόγια φωνάζει «Το ορκίζομαι, στο προφίλ της στο myspace έλεγε ότι είναι 18». Ο Δαυίδ του Μικελάντζελο αγωνιά για τη δράση του Βιάγκρα, οι θαμώνες του νυχτερινού μπαρ του Χόπερ συζητούν για ντόνατς κ.λπ. Ο τίτλος του κολάζ και οι ατάκες των έργων δηλώνουν ξεκάθαρα ότι το χιούμορ δεν πηγάζει από τα έργα καθαυτά αλλά από την ανοικείωση που προκαλεί η απόπειρα μεταφοράς των μορφών τους, η στάση τους κ.λπ. στα σύγχρονα κοινωνικά, πολιτικά και καλλιτεχνικά συγκείμενα. Η εξιδανικευμένη μορφή του ερασιτέχνη αθλητή έχει δώσει τη θέση της στον ντοπαρισμένο επαγγελματία που σκέφτεται τα αναβολικά, ο ηλικιωμένος μουσικός ενδιαφέρεται μόνο για τη συμμετοχή του σε τηλεοπτικό talent show, ένας βαριά τραυματισμένος συνειδητοποιεί την έλλειψη της κοινωνικής μέριμνας και την απουσία του κοινωνικού κράτους ενώ το κράτος τιμωρεί σκληρά όσους συνάπτουν σχέσεις με ανήλικους μέσω των μέσων κοινωνικής δικτύωσης.

Στο ίδιο τεύχος του περιοδικού *MAD* δημοσιεύεται και ένα ακόμη αντίστοιχο δισέλιδο κολάζ στην παράδοση που δημιούργησε το περιοδικό να δημιουργεί κάθε εκατό τεύχη ένα κολάζ με εμβληματικές εικόνες από τα προηγούμενα εκατό τεύχη του. Σε αυτό (εικόνα 256), ανάμεσα στον Τζορτζ Μπους, τον Σαντάμ Χουσείν, τον Μπαράκ Ομπάμα, τον Μάικλ Τζάκσον, τον *Πόλεμο των Άστρων* και τον *Άρχοντα των Δακτυλιδιών*, στο κέντρο της σύνθεσης παρουσιάζεται το *Κορίτσι με το Μαργαριταρένιο Σκουλαρίκι* (1665, εικόνα 257) του Γιοχάνες Βερμέερ, προφανώς τροποποιημένο και αποδοσμένο ως γορίλας. Η επιλογή του περιοδικού, σε ένα τέτοιο κολάζ με τις πιο σημαντικές εικόνες του μιας ολόκληρης δεκαετίας με βάση την επικαιρότητα, να συμμετέχει και η παρωδία ενός πίνακα αποδεικνύει δυο πράγματα: τη σημασία που αποδίδει το *MA*D και κατ' επέκταση κάθε αντίστοιχο περιοδικό στην χρήση της τέχνης ως υπό τροποποίηση πρώτης ύλης ώστε να σχολιαστούν με

χιουμοριστικό τρόπο τα τρέχοντα ζητήματα και την παραδοχή της γενικευμένης πρόσληψης και αποδοχής των εικόνων με προέλευση από ριζικά διαφορετικά συγκείμενα ως δυνητικά και εξισωτικά συμμετέχουσες σε κολάζ χωρίς κάποια κριτήρια με βάση το περιεχόμενό τους αλλά μόνο με βάση την αναγνωρισιμότητά τους. Φυσικά, την επιλογή της τακτικής και πρακτικής καθορίζει ο στόχος που δεν είναι άλλος από τον πολιτικό και κοινωνικό σχολιασμό.

6.3 Το Underground ως παρωδία

6.3.1 Μια πολιτική υπερηρωική παρωδία

Οι μέθοδοι που μετήλθε και εξακολουθεί μέχρι σήμερα να μετέρχεται το *MAD* και οι απόγονοί του μπόλιασαν το underground ρεύμα των τελών της δεκαετίας του 1960 που στο πλαίσιο της γενικευμένης αμφισβήτησης των κατεστημένων αξιών, προχώρησε σε ριζοσπαστικές και ανατρεπτικές πρακτικές σε κάθε έκφανση της τέχνης: μουσική, εικαστικά, λογοτεχνία, κόμικς. Η παρωδία ήταν από τα βασικά εργαλεία αυτής της συγκρουσιακής στάσης και τάσης. Και πάλι, όμως, δεν υπαινισσόταν οτιδήποτε αρνητικό για την αξία των έργων αλλά κατήγγειλε τη χρήση τους και τη μουσειοποίησή τους, τη μετατροπή τους σε ιερές εικόνες, την αποθέωσή τους από ένα καλλιτεχνικό κύκλωμα στη βάση της χρηματιστηριακής τους αξίας κ.λπ. Και είχε έντονη χιουμοριστική διάθεση. Βασικός στόχος αυτής της σάτιρας των underground κόμικς δεν ήταν όμως εικαστικά έργα αλλά τα ίδια τα κόμικς και κυρίως τα ιδιαιτέρως δημοφιλή όπως αυτά του Disney αλλά και τα υπερηρωικά κόμικς με τις υπερβολές τους και τα μανιχαϊστικά σενάρια.

Μια τέτοια παρωδία υπερηρωικών κόμικς ήταν το *Trashman*[471] (εικόνα 258) του Spain Rodriguez. Ο πρωταγωνιστής του ήταν ένας πάνοπλος εξεγερμένος άνδρας με πολιτικές αναφορές στην άκρα αριστερά και στην αναρχία ενάντια σε νεοναζιστές, ρατσιστές και φασίστες που λυμαίνονταν τις διαλυμένες ΗΠΑ σε ένα κοντινό μέλλον. Υπερηρωικές παρωδίες είχαν υπάρξει κάποιες έως τότε αλλά υπερηρωική παρωδία που να αξιοποιεί τις μανιέρες των υπερηρωικών κόμικς για να περιγράψει μια

[471] Η σειρά ξεκίνησε να δημοσιεύεται το 1968 και συνεχίστηκε, με μεγάλες διακοπές κατά τη δημιουργία της, μέχρι το 1986. Για το πολιτικό του περιεχόμενο και τις ιδιαιτερότητές του ως προς άλλα underground κόμικς της περιόδου, βλ. την εισαγωγή του Jay Kinney στην επίτομη έκδοση: Spain Rodriguez, *Trashman*, (Σιάτλ: Fantagraphics Books, 1989).

πολιτικά ρηξικέλευθη, για τις ΗΠΑ, ιστορία με κεντρικό ήρωα έναν γενναίο μιλιταριστή μηχανόβιο ενάντια σε κράτος, αστυνομία και καπιταλιστές, όχι.

6.3.2 Ο Disney στο στόχαστρο της παρωδίας

Αντίστοιχες αλλά με άλλον στόχο ήταν οι παρωδίες που είχαν ως στόχο την βιομηχανία του Disney και τα πολιτισμικά προϊόντα που αυτή παρήγαγε σε τεράστιες ποσότητες. Εκτός από το *MAD* που είχε μόνιμα στο στόχαστρο τις πρακτικές της εταιρείας του Disney και συχνά-πυκνά παρωδούσε τις ταινίες και τα κόμικς της, υπήρξαν και άλλες περιπτώσεις, ορισμένες μάλιστα εμμονικού τύπου[472] όπως αυτή της ομάδας Air Pirates και ειδικότερα του ιδρυτή της, Dan O'Neill. Τόσο οι αποκαλούμενοι Air Pirates εν συνόλω, μέσω του ομώνυμου περιοδικού τους, που υιοθέτησαν το όνομα μιας ομάδας κακοποιών από κόμικς του Disney, όσο και ο Dan O' Neill σε ατομικό επίπεδο, επί σειρά ετών δημιουργούσαν ιστορίες με τους χαρακτήρες της Disney και ειδικότερα με το καστ από τις περιπέτειες του Μίκυ Μάους με περιεχόμενο που σχετιζόταν με το σεξ, τα ναρκωτικά κ.ά (εικόνα 259).

Η Disney δεν έμεινε άπραγη και επανειλημμένα, μέσω της δικαστικής οδού, επιδίωξε να εμποδίσει αυτές τις παρωδίες. Όμως ο O'Neill συνέχιζε, παρά τις καταδικαστικές αποφάσεις, δημιουργώντας ένα δίκτυο υποστηρικτών και καταγγέλλοντας τόσο την τακτική της Disney όσο και το περιεχόμενο των ιστοριών της. Μάλιστα, προχώρησε και σε ακόμη πιο τολμηρές πράξεις παραβατικού τύπου όπως όταν εισήλθε παράνομα στο διατηρημένο γραφείο του ίδιου του Walt Disney μετά το θάνατό του και φωτογραφήθηκε την ώρα που σχεδίαζε πάνω στο σχεδιαστήριο του Disney, τον ίδιο το Μίκυ Μάους να κρατά ένα ευμέγεθες τσιγαριλίκι (εικόνα 260). Η άποψη του, παρά το εχθρικό γι' αυτόν κλίμα συνοψίζεται στα παρακάτω λόγια του:

> «Έχουμε μια ελεύθερη δημοκρατία, αν δε μου αρέσουν αυτά που λέει αυτός ο τύπος και τυγχάνει να έχω το ίδιο χάρισμα στη γλώσσα που έχει

[472] Η επίμονη, πολύχρονη ενασχόληση του Dan O' Neill με τους χαρακτήρες της Disney με στόχο την παρωδία τους, ουσιαστικά με σκοπό να «πολεμήσει» την εταιρεία - κολοσσό της βιομηχανίας της διασκέδασης, άγγιξε τα όρια της εμμονής και της μονομανίας καθώς διήρκεσε επί σειρά ετών όπως περιγράφεται στο Bob Levin, *The Pirates and the Mouse – Disney's War Against the Counterculture*, (Σιάτλ: Fantagraphics Books, 2003).

κι αυτός, την ίδια ικανότητα να μιλώ με λέξεις και εικόνες, θα απαντήσω στην ίδια γλώσσα με αυτόν. Οι χαρακτήρες μπορεί να μοιάζουν με αυτούς του Disney αλλά το πνεύμα βρίσκεται 180 μοίρες στην αντίθετη κατεύθυνση. Οι πρωτότυποι χαρακτήρες παρουσιάζονται στα μάτια του θεατή όσο το δυνατόν πιστότερα αλλά οι συμπεριφορές τους είναι οι ακριβώς αντίθετες. Όσο πιο πιστά σχεδιάζεις μια παρωδία, τόσο εντονότερο το σοκ, τόσο εντονότερη η κριτική».[473]

Παρόμοιες ήταν και οι παρωδίες του Wally Wood με στόχο τους χαρακτήρες του Disney με πιο σπουδαία το γνωστό ως *Disney Memorial Orgy* με πρωτότυπο τίτλο *Disneyland Memorial Orgy* (1967, εικόνα 261)[474], έναν πίνακα που περιείχε δεκάδες χαρακτήρες του Disney σε εντελώς ανοίκειες στάσεις και φιγούρες: τον Μίκυ αξύριστο να τρυπιέται με μια σύριγγα, τον Πλούτο να ουρεί χαιρέκακα πάνω στο πορτρέτο του Μίκυ, τα τρία γουρουνάκια και τον Κακό Λύκο σε ομαδικό σεξουαλικό όργιο, την Τίνκερμπελ να κάνει στριπτίζ με θεατές τον Πίτερ Παν, τον Κάπτεν Χουκ κ.ά., τα ανιψάκια του Ντόναλντ να σηκώνουν τη φούστα της Ντέζυ και να χαζεύουν τον πισινό της, τη Χιονάτη σε σεξουαλικές στιγμές με κάποιους από τους επτά νάνους κ.ά. Στο ίδιο κλίμα ήταν και το *Mickey Rat* (εικόνα 262) του Robert Armstrong που κυκλοφόρησε πρώτη φορά το 1971 και γνώρισε άλλες τρεις συνέχειες τα επόμενα χρόνια υπό μορφή περιοδικών κόμικς ενώ η πιο δημοφιλής, ίσως, ντισνεϊκή παρωδία ήταν ο χαρακτήρας *Howard the Duck* (εικόνα 263) των Steve Gerber και Val Mayerik που ξεκίνησε το 1973 και εν συνεχεία απέκτησε τον δικό του τίτλο, όχι σε κάποιον underground εκδοτικό οίκο ή σε καθεστώς ημιπαρανομίας αλλά στην πιο μεγάλη εκδοτική εταιρεία, τη Marvel.[475]

[473] Ό. π. σελ. 101 (μετάφραση δική μου).
[474] Ο πίνακας του Wally Wood αρχικά δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *The Realist* και εν συνεχεία τυπώθηκε και αναπαράχθηκε σε χιλιάδες αντίτυπα υπό μορφή αφίσας που έγινε ευπώλητη ανάμεσα στους φοιτητές της εποχής. Και στην περίπτωση αυτή, η εταιρεία του Disney επιχείρησε να μπλοκάρει την αναπαραγωγή και πώληση του έργου. Ένα σύντομο ιστορικό της δημιουργίας, δημοσίευσης και μαζικής αναπαραγωγής και πώλησης του έργου δίνεται στο άρθρο του Paul Krassner με τίτλο "A Case History of the Disneyland Memorial Orgy Poster" που περιλαμβάνεται στο Bhob Stewart (επιμ.), *Against the Grain: Mad Artist Wallace Wood*, (Ρέιλι: TwoMorrows Publishing, 2003), σελ. 163-168.
[475] Για τις παρωδίες που έχει υποστεί ο Μίκυ Μάους, ως ο πιο δημοφιλής από τους ντισνεϊκούς χαρακτήρες, βλ. και Γιάννης Κουκουλάς, "Ένας Αγνώριστος Μίκυ Μάους", *Εφημερίδα των Συντακτών*, 1 Δεκεμβρίου 2018.

6.3.3 Οι παρωδίες έργων τέχνης ως φόρος τιμής

Πολλές τέτοιες παρωδίες δημοσιεύτηκαν σε ένα ακόμη περιοδικό στην παράδοση του *MAD*, το *National Lampoon*[476], ενώ και οι βασικοί εκπρόσωποι του underground ρεύματος όπως ο Gilbert Shelton χρησιμοποίησε τροποποιημένες εικόνες ή εικόνες που παρέπεμπαν άμεσα σε γνωστά έργα, στα κόμικς του. Μια τέτοια περίπτωση είναι η σειρά *The Freak Brothers*[477] στην οποία έχουν χρησιμοποιηθεί ως εξώφυλλα διάσημες εικόνες όπως το *Πρόγευμα στη Χλόη* του Εντουάρ Μανέ αλλά και το *Η Ελευθερία Οδηγεί τον Λαό* (1830, εικόνα 264) του Ευγένιου Ντελακρουά. Βέβαια και τα δυο ήταν καταλλήλως προσαρμοσμένα στο underground περιεχόμενο των ιστοριών της σειράς.[478]

Στο έργο του Μανέ για παράδειγμα, ο Shelton αντικαθιστά τους φοιτητές του πρωτοτύπου με δυο από τα μέλη των Freak Brothers να μοιράζονται ένα τσιγαριλίκι ενώ το τρίτο μέλος παίζει ανέμελα στην εξοχή στο φόντο της εικόνας (εικόνα 265). Εντύπωση προκαλεί ότι στη θέση της γυμνής νεαρής κοπέλας του πρωτοτύπου, ο Shelton τοποθετεί μια γυναίκα ντυμένη, γεγονός που έρχεται σε αντίθεση τόσο με το πνεύμα του Μανέ όσο και με το προκλητικό και αναιδές ύφος του underground ρεύματος.

Οι καλλιτέχνες του underground παρουσίαζαν γυμνά στα έργα τους ακόμα κι εκεί που δεν ήταν αναμενόμενο ακριβώς για να δηλώσουν την απείθειά τους στους κανόνες και στον καθωσπρεπισμό. Και στον πίνακα του Μανέ που το γυμνό υπάρχει από μόνο του έρχεται ένας καλλιτέχνης και το ντύνει; Ίσως αυτή ακριβώς να είναι η αντιστασιακή δήλωση του Shelton στη συγκεκριμένη περίπτωση. Όταν το πρωτότυπο έχει γυμνό, ο νέος δημιουργός θα γίνει «παραβατικός» και προκλητικός μόνο αν το ντύσει. Άλλωστε, η καλοπέραση στην εξοχή για τους Freak Brothers, μια τριάδα

[476] Η ιστορία του οποίου περιγράφεται αναλυτικά στο Ellin Stein, *That's Not Funny, That's Sick: The National Lampoon and the Comedy Insurgents Who Captured the Mainstream*, (Νέα Υόρκη: Norton, 2013).

[477] Οι Freak Brothers ξεκίνησαν να δημοσιεύονται το 1968 με πρωταγωνιστές τρεις φανατικούς οπαδούς της, έργω, ελεύθερης χρήσης παραισθησιογόνων και ψυχοτρόπων με συμμετοχή σε όλα τα κοινωνικά και πολιτικά κινήματα της εποχής. Για ένα χρονικό των ιστοριών των Freak Brothers του Gilbert Shelton που αρχικά δημιουργούσε μόνος του και στη συνέχεια σε συνεργασία με τον Bill Sheridan και τον Paul Mavrides βλ. Dez Skinn, σελ. 86-90 ενώ για την ίδρυση της εταιρείας Rip-Off Press που «στέγασε» τους Freak Brothers βλ. Don Donahue (επιμ.), Susan Goodrick (επιμ.), *The Apex Treasury of Underground Comics*, (Λονδίνο: Apex, 1974), σελ. 76.

[478] Στα ελληνικά έχουν κυκλοφορήσει δυο τόμοι με ιστορίες του Gilbert Shelton και πρωταγωνιστές τους Freak Brothers: Γκίλμπερτ Σέλτον, *Οι Εναλλακτικές Περιπέτειες των Freak Brothers*, Τόμος 1 και Τόμος 2 (μτφρ. Άκης Ασπρογέρακας), (Αθήνα: Βιβλιοπέλαγος, 1999).

φανατικών χρηστών ψυχοτρόπων ουσιών που αψηφούν κάθε κοινωνική σύμβαση και ζουν πολύ πέρα από τα όρια της νομιμότητας, συνίσταται στις ανθρώπινες σχέσεις που αναπτύσσουν μεταξύ τους, στις ουσίες που καταναλώνουν, στο χλευασμό της αστικής ευπρέπειας και την αγνόηση των κανόνων και όχι στη θέα του γυμνού σώματος μιας νεαρής γυναίκας.

Στην περίπτωση του έργου του Ντελακρουά, ο Shelton αντικαθιστά τους εξεγερμένους Παριζιάνους διαδηλωτές με μέλη του αντιπολεμικού κινήματος των ΗΠΑ που απαιτούν να σταματήσει ο πόλεμος (του Βιετνάμ) και να καταργηθούν τα πυρηνικά όπλα (εικόνα 266). Ανάμεσά τους βρίσκονται φυσικά οι Freak Brothers, ένας εκ των οποίων σηκώνει ψηλά όχι τη γαλλική σημαία όπως η Marianne αλλά μια μαύρη σημαία ενώ ένας άλλος βρίσκεται ξαπλωμένος και ρουφάει τις ουσίες του. Σε ένα άλλο από τα εξώφυλλά των Freak Brothers, πιθανώς να εντοπίζεται μια παραπομπή στο *American Gothic* του Γκραντ Γουντ. Αντί όμως για το ζευγάρι που στέκεται ανέκφραστο μπροστά στην αγροικία του συμπυκνώνοντας βουβά τη θλίψη και τον πουριτανισμό της αμερικανικής ενδοχώρας στον μεσοπόλεμο, η τριάδα των Freak Brothers πανηγυρίζει καθώς βρίσκονται όλοι τους μέσα σε μια χασισοφυτεία. Ο τίτλος της ιστορίας είναι, άλλωστε, πλήρως επεξηγηματικός: *Grass Roots* (εικόνα 267).

Χωρίς το θέμα των ψυχοτρόπων και των παραισθησιογόνων σε πρώτο πλάνο αλλά με μια έμμεση θρησκευτικότητα (ή το ακριβώς αντίστροφό της;) να κατακλύζει την εικόνα, ο Robert Crumb στο εξώφυλλο του τέταρτου τεύχους του περιοδικού *Weirdo*[479] (1982, εικόνα 268), τροποποιεί τον πίνακα του Ιερώνυμου Μπος [Hieronymus Bosch] , *Ο Ιησούς Μεταφέρει τον Σταυρό* (1515-1516, εικόνα 269) δίνοντας μια φαινομενικά ασεβή εκδοχή σε σχέση με τα θεία. Ουσιαστικά η εκδοχή του Crumb αποτελεί μια έμμεση διαφήμιση του περιοδικού καθώς έχει αντικαταστήσει όλα τα πρόσωπα του πρωτοτύπου με άλλες μορφές εκτός ουσιαστικά από δύο.

[479] Το Weirdo ξεκίνησε να κυκλοφορεί το 1981 υπό τη διεύθυνση του Robert Crumb και αποτέλεσε ουσιαστικά μια διάδοχη κατάσταση του underground ρεύματος, ένα μεταβατικό στάδιο μεταξύ του underground και των εναλλακτικών κόμικς της σύγχρονης εποχής για πολλούς από τους συμμετέχοντες καλλιτέχνες. Βλ. John Cooke, *The Book of Weirdo: A Retrospective of R. Crumb's Legendary Humor Comics Anthology*, (Σαν Φρανσίσκο: Last Gasp, 2019).

Στο πρωτότυπο, στο κέντρο της σύνθεσης βρίσκεται ο Ιησούς μεταφέροντας το σταυρό και είναι το ένα από τα δυο πρόσωπα που δεν αποδίδεται με γκροτέσκο τρόπο, δεν γίνεται αντιπαθής προς τον θεατή. Έχοντας κλειστά τα μάτια και σκυφτό το κεφάλι, υπομένει το μαρτύριο στωικά, δείχνοντας κατανόηση και συγχώρεση για τους θύτες του και όσους τον χλευάζουν ή επιχαίρουν για αυτό που του συμβαίνει. Το άλλο πρόσωπο βρίσκεται κάτω αριστερά στην εικόνα και είναι η Αγία Βερονίκη που σύμφωνα με τη χριστιανική παράδοση σκούπισε με ένα μαντήλι το πρόσωπο του Ιησού κατά την πορεία του προς το Γολγοθά με αποτέλεσμα να αποτυπωθεί η μορφή του πάνω στο μαντήλι. Αντιστοίχως, ο Robert Crumb τοποθετεί στο κέντρο της δικής του σύνθεσης ένα πρόσωπο που κρατά το περιοδικό *Weirdo* στα χέρια του και μάλιστα το συγκεκριμένο τεύχος σε ένα απολαυστικό Droste effect. Ο Ιησούς του πρωτοτύπου δηλαδή αντικαθίσταται από τον αναγνώστη του περιοδικού περιτριγυρισμένο από αντιπαθητικές φιγούρες στα πρότυπα και στις στάσεις του Μπος.

Η γυναίκα που αντιστοιχεί στην Αγία Βερονίκη βρίσκεται στο ίδιο αναλογικά σημείο της εικόνας και είναι επίσης γαλήνια, έχοντας το πρόσωπο του Ιησού σχεδιασμένο στη μπλούζα της. Η λεζάντα που συνοδεύει το εξώφυλλο περιγράφει εν πολλοίς και το νόημα της: «Μόνο οι καλύτεροι άνθρωποι διαβάζουν Weirdo». Ο παραλληλισμός του Ιησού με τον αναγνώστη του Weirdo έρχεται βέβαια σε πλήρη αντίθεση με το ανατρεπτικό περιεχόμενό του που μόνο συγγενές ή φιλικό προς κάθε θρησκεία μπορούσε να θεωρηθεί.

Από την άλλη, είναι αναμφίβολα ευφυής η επιλογή του παραλληλισμού για όποιον θεατή του εξωφύλλου αναγνωρίσει την παραπομπή. Αυτή η κίνηση αφενός κολακεύει τον θεατή που προβαίνει στην αναγνώριση, αφετέρου τον προβιβάζει σε «καλό» άνθρωπο έστω κι αν σε όλο αυτό εμπεριέχεται ένας προφανής αυτοσαρκασμός και μια ειρωνεία, εγγενής στο σύνολο του έργου του Crumb και σε μεγάλο μέρος των underground κόμικς γενικότερα. Όποια, πάντως, κι αν ήταν η πρόθεση του Crumb, το αποτέλεσμα τον δικαιώνει από εικαστικής σκοπιάς επιβεβαιώνοντας ότι η βασική αιτία της επαναχρησιμοποίησης μέσω τροποποίησης αναγνωρίσιμων εικόνων δεν είναι ο χλευασμός του πρωτοτύπου αλλά η δημιουργία χιουμοριστικών καταστάσεων όχι εις βάρος του αλλά εις βάρος των παρέργων του.

6.3.4 Μεταγενέστερες παρωδίες στο underground κλίμα

Στα underground συμφραζόμενα, έστω και μεταγενέστερα χρονικά από την άνθησή του, ο Will Elder στο εξώφυλλο του δέκατου τεύχους του περιοδικού *Snarf*[480] (1987, εικόνα 270) δημιουργεί μια παρωδία από τη *Σχεδία της Μέδουσας* του Τεοντόρ Ζερικό (1818-19, εικόνα 271) αντικαθιστώντας όλα τα πρόσωπα του πίνακα του ρομαντισμού με πρόσωπα υποτιθέμενων συνεργατών του περιοδικού που έχουν ναυαγήσει στον εκδοτικό ωκεανό και αναζητούν μια σωτηρία που δε φαίνεται πουθενά στον ορίζοντα. Για μια ακόμη φορά, το περιεχόμενο του έργου μόνο αυτοσαρκαστικό και αυτοκριτικό μπορεί να θεωρηθεί ή, ίσως, και κριτικό απέναντι στις συνθήκες και τη συνολική κατάσταση του Τύπου που παρομοιάζεται με μια αγριεμένη και εχθρική θάλασσα, έτοιμη να καταπιεί τους ναυαγούς και σε καμιά περίπτωση, ακόμα και από την πιο καχύποπτη παρερμηνεία, δεν μπορεί να θεωρηθεί προσβλητικό για το πρωτότυπο.

Εικόνες σαν αυτή είχε δημιουργήσει επανειλημμένα ο Will Elder, σχεδιάζοντας τα σενάρια του Harvey Kurtzman στη σειρά κόμικς *Little Annie Fanny*[481] από το 1962 έως το 1988. Η σειρά, αν και δημιουργημένη από δυο πρωτοπόρους καλλιτέχνες, ο πρώτος με θητεία στο underground κίνημα και ο δεύτερος πνευματικός του πατέρας, δημοσιευόταν στο περιοδικό *Playboy* ως μια παρωδία μιας soft πορνό σαπουνόπερας με πρωταγωνίστρια μια ξανθιά γυναίκα με εντυπωσιακό σώμα στα πρότυπα των γυναικών που φωτογραφίζονταν γυμνές για το περιοδικό. Ακόμα και ο τίτλος της σειράς ήταν ένα λογοπαίγνιο – παράφραση της ιστορικής σειράς κόμικς *Little Orphan Annie*[482] του Harold Gray που είχε ως πρωταγωνίστρια ένα ορφανό κορίτσι αντιμέτωπο με τις κακοτοπιές της ζωής, απέναντι σε παρανόμους και εγκληματίες. Η σειρά του Gray, ωστόσο, χαρακτηριζόταν από μια βαθιά συντηρητική οπτική απέναντι στην κοινωνική και οικονομική κατάσταση, μια οπτική που απέδιδε τις οικονομικές - ταξικές ανισότητες

[480] Για το συγκεκριμένο εξώφυλλο που ήταν και το πρώτο του Will Elder στο περιοδικό Snarf, βλ. και Patrick Rosenkranz, *Rebel Visions: The Underground Comix Revolution, 1963-1975*, (Σιάτλ: Fantagraphics Books, 2008), σελ. 212.

[481] Το σύνολο των ιστοριών της Little Annie Fanny κυκλοφόρησαν σε δύο τόμους: Harvey Kurtzman και Will Elder, *Playboy's Little Annie Fanny 1962-1970*, (Μιλγουόκι: Dark Horse, 2000) και Harvey Kurtzman και Will Elder, *Playboy's Little Annie Fanny 1970-1988*, (Μιλγουόκι: Dark Horse, 2001).

[482] Η σειρά κόμικς *Little Orphan Annie* δημιουργήθηκε από τον Harold Gray το 1924 και συνεχίστηκε από τον ίδιο για περίπου πέντε δεκαετίες και στη συνέχεια από άλλους δημιουργούς. Τα άπαντα του Harold Gray κυκλοφορούν σε μια πολύτομη σειρά που ως το 2018 αριθμεί δεκαπέντε τόμους, των εκδόσεων Library of American Comics.

και τον κοινωνικό κατακερματισμό στις ατομικές ικανότητες, την ανεργία στη μη διάθεση για εργασία, τη φτώχεια στην εκ γενετής αδυναμία για ενσωμάτωση και ανέλιξη.[483]

Στον αντίποδα, η σειρά των Kurtzman και Wood ήταν κατά βάση χιουμοριστική με εντελώς αντίθετα θεματικά χαρακτηριστικά. Και παρά την άτυπη υποχρέωση των δημιουργών να επικεντρώνονται στο γυμνό κορμί της πρωταγωνίστριας τους ώστε να εναρμονίζονται με τις σελίδες του περιοδικού που την φιλοξενούσε και με τις απαιτήσεις των αναγνωστών του, τόσο το εικαστικό αποτέλεσμα όσο και οι αναφορές σε βαθιά ζητήματα πολιτικής και κοινωνικής σημασίας έδιναν ένα στίγμα διαφορετικής και εναλλακτικής προσέγγισης της έννοιας της σεξουαλικότητας και των συγκείμενων εντός των οποίων αυτή εκδηλώνεται. Έτσι, συχνά στις ιστορίες της Little Annie Fanny περιέχονταν γνωστά εικαστικά έργα του πρόσφατου παρελθόντος ή και παλαιότερα, συνήθως σε απολύτως αταίριαστα περιβάλλοντα ή παρέχοντας πληροφορίες για τους κατόχους τους και προσφέροντας μια πλούσια εικαστική διάσταση στη σειρά.

Από τη δεύτερη κιόλας ιστορία, τους τοίχους ενός οφθαλμιατρείου (εικόνα 272) κοσμούν οι πίνακες *Blue Boy* του Τόμας Γκέινσμπορο [Thomas Gainsborough] (1779, εικόνα 273) και *Pinkie* του Τόμας Λόρενς [Thomas Lawrence] (1794, εικόνα 274) με δυο ιατρικής ορολογίας χειρόγραφα σχόλια: «Rhesus Negative» και «Rhesus Positive» αντιστοίχως, πιθανώς από τα ονόματα που δίνουν οι ιατροί στις ομάδες αίματος σε συνδυασμό με διάφορες παθήσεις. Λίγους μήνες αργότερα, σε μια από τις περιπέτειες της Annie (εικόνα 275) συμμετείχαν ως εμβρόντητοι παρατηρητές ο αγρότης και η αγρότισσα του *American Gothic* (1930, εικόνα 276). Και πιο μετά, η Annie γίνεται το μοντέλο ενός φανταστικού και φαντασμένου ζωγράφου που δεν καταφέρνει να πουλήσει τους πίνακές του και του οποίου το ατελιέ κοσμούν τα έργα του που δεν είναι άλλα από τα πιο γνωστά έργα τέχνης της ιστορίας (εικόνα 277): το *Μάθημα Ανατομίας* του Ρέμπραντ (1632), ο *Σκεπτόμενος* του Ροντέν (1880), το *Πρόγευμα στη Χλόη* (1862) και το *Μπαρ στο Φολί Μπερζέρ* (εικόνα) του Μανέ (1882), η *Μητέρα του Γουίστλερ* (1871). Το πιο πρόσφατο έργο του, όμως, είναι η *Ολυμπία* του Μανέ (εικόνα 278) αλλά στη θέση της πόρνης βρίσκεται η Annie. Όταν ο ζωγράφος τοποθετεί τον καμβά του στη γκαλερί κατά τα εγκαίνια της ατομικής του

[483] Για τις πολιτικές προεκτάσεις των ιστοριών της *Little Orphan Annie* και τα πολιτικά πιστεύω του δημιουργού της, Harold Gray, βλ. Michelle Ann Abate, *Funny Girls: Guffaws, Guts and Gender in Classic American Comics*, (Τζάκσον: The University Press of Mississippi, 2019), σελ. 15-36.

έκθεσης το κοινό τον περιεργάζεται αμήχανα αλλά όταν όλοι οι θεατές αντιλαμβάνονται ότι η γυμνή γυναίκα που αναπαριστάται στον πίνακα είχε ως μοντέλο την ξανθιά Annie στρέφουν όλο τους το ενδιαφέρον προς αυτήν αγνοώντας την έκθεση ζωγραφικής. Η ιστορία τελειώνει στο ατελιέ του ζωγράφου όπου βλέπουμε και όλους τους νέους πίνακες του: Πικάσο, Μιρό, Πόλοκ, Λιχτενστάιν κ.ά (εικόνα 279). Όμως τώρα πια ο ζωγράφος της ιστορίας δεν δημιουργεί πίνακες για να μιμηθεί και να τιμήσει τους σημαντικούς καλλιτέχνες του παρελθόντος. Είναι απλώς ένας παραχαράκτης που συλλαμβάνεται από την αστυνομία. Όχι ως ζωγραφικός πίνακας μέσα στην ιστορία αλλά ως μέρος της ιστορίας εμφανίζεται λίγους μήνες αργότερα η σχεδία του Ζερικό στην οποία επιβαίνουν δεκάδες ναυαγοί αναζητώντας σωτηρία (εικόνα 280). Ένα happy end θα επέβαλλε τη λύτρωσή τους. Στα κόμικς του Kurtzman, όμως, η ανατροπή των στερεοτύπων ήταν ο κανόνας. Οι ναυαγοί πνίγονται και η σχεδία τους βυθίζεται την ίδια ώρα που οι υπόλοιποι διασωθέντες, συγκεντρωμένοι σε ένα μικρό βράχο καταμεσής του Ειρηνικού Ωκεανού φιλονικούν και ερίζουν για να εκλέξουν τον αρχηγό και εκπρόσωπό τους. Η σχεδία του Ζερικό φαίνεται απλώς ως μια θαμπή, μακρινή εικόνα με τα πρόσωπα στις ίδιες ακριβώς στάσεις, ένα πανί να ανεμίζει και έναν επιβάτη να κουνά ένα πανί δίνοντας σήμα σε κάθε πιθανό παραλήπτη. Η τραγικότητα του έργου του Ζερικό αποτυπώνεται με λιγότερες λεπτομέρειες ενώ ο παραλληλισμός είναι προφανής αλλά στην αρνητική του εκδοχή (εικόνα 281).

Οι συνειρμοί του αναγνώστη που γνωρίζει το πρωτότυπο είναι αβίαστοι με αποτέλεσμα τη δημιουργία ενός κλίματος προσμονής και αισιοδοξίας που θα αλλάξει τη μοίρα των ναυαγών και όλοι μαζί θα σωθούν. Όμως, τίποτα από αυτά δε συμβαίνει. Οι ναυαγοί πνίγονται και ο Kurtzman ρίχνει τα βέλη του στην αδιαφορία και τον ωχαδερφισμό των υπολοίπων που δεν προστρέχουν σε βοήθεια αλλά επιδίδονται σε έναν ανούσιο και άχρηστο ανταγωνισμό μεταξύ τους.

Σε μια άλλη ιστορία, τους τοίχους (εικόνα 282) του σπιτιού ενός συλλέκτη όπλων κοσμεί η *Κοιμώμενη Τσιγγάνα* (1897, εικόνα 283) του Ανρί Ρουσό ενώ σε επόμενο τεύχος, ο ζωγράφος-παραχαράκτης επιστρέφει και απομιμείται την Op Art του Βίκτορ Βασαρέλι όταν ο χρηματοδότης και πελάτης του εξηγεί τις διαφορές ανάμεσα στην υψηλή τέχνη που «διατηρεί πάντα την αξία της πέρα και πάνω από τις αγορές» και σε ρεύματα όπως η Pop Art και η Op Art που τα έργα τους αποκτούν αξία από τις εφήμερες απαιτήσεις του κοινού και την παροδική δημοφιλία τους (εικονα 284). Εκτός από τα έργα των εικαστικών τεχνών που εκτέθηκαν στις ιστορίες

της Little Annie Fanny, σημαντικό ρόλο έπαιξαν και οι δεκάδες αναφορές σε πρόσωπα της επικαιρότητας, σε τηλεοπτικές σειρές, σε πολιτικές καταστάσεις αλλά, κυρίως, σε κινηματογραφικές ταινίες και ηθοποιούς.

Το *Κουρδιστό Πορτοκάλι*[484] (εικόνα 285), ο *Κόναν ο Βάρβαρος*[485] (εικόνα 286), το *Ρόκι*[486] (εικόνα 287), ο *Πόλεμος των Άστρων*[487] (εικόνα 288) και πολλές ακόμη ταινίες πέρασαν στις σεξουαλικές περιπέτειες της Annie ως το υπόστρωμα πάνω στο οποίο αυτές εξελίσσονταν αλλά και ως αντικείμενα έμμεσου σχολιασμού μέσω της παρωδίας συγκεκριμένων σκηνών τους ή συνολικά του πνεύματός τους. Κι ενώ στην πλειονότητα των περιπτώσεων, οι ταινίες χρησιμοποιούνταν για να προκαλέσουν το χιούμορ μέσω των ανοίκειων καταστάσεων προσαρμογής και τοποθέτησης των σκηνών τους ή των μορφών των πρωταγωνιστών τους, τα έργα των εικαστικών τεχνών χρησιμοποιήθηκαν κατά κανόνα είτε για να δηλωθεί η διαχρονική αξία τους είτε για να μαρτυρήσουν και να υπαινιχθούν τον χαρακτήρα, την ψυχοσύνθεση, την κοινωνική και οικονομική θέση του κατόχου τους ή του ανθρώπου που τα παρήγαγε.

Έτσι, τα έργα τέχνης που αναφέρθηκαν επαναληπτικά και με συνέπεια στην *Little Annie Fanny*, πάντα με σεβασμό ή, τουλάχιστον, χωρίς σατιρική διάθεση απέναντι στο περιεχόμενό τους, λειτούργησαν ως σημεία αναφοράς σε κάτι σταθερό, διαχρονικό και ικανό να αντιστέκεται στα κελεύσματα και τις επιταγές των καιρών και, παράλληλα, αποτελεσματικό ως προς την αντανάκλαση των πολιτισμικών συνθηκών της εποχής εντός της οποίας δημιουργήθηκε το κόμικς, μέσω της πρόσληψης των έργων από τους πρωταγωνιστές της σειράς και κατ' επέκταση από τους αναγνώστες. Τα τροποποιημένα έργα, δηλαδή, όπως συνέβη συνολικότερα με τον τρόπο χρήσης τους από την πλειονότητα των δημιουργών του underground ρεύματος, απέκτησαν ένα χαρακτήρα παλίμψηστου, όχι, όμως, ως προς το νέο περιεχόμενο που μπορεί να εγγραφόταν στη φόρμα τους αλλά ως προς την αναγκαιότητα διατήρησης του αρχικού περιεχομένου σε εντελώς νέες κοινωνικές και πολιτισμικές συνθήκες όπως αυτές των τελών της δεκαετίας του 1960 και ολόκληρης της δεκαετίας του 1970.

---

[484] *The Clockwork Orange*, σκην. Stanley Cubrick, Warner Bros, 1971.
[485] *Conan the Barbarian*, σκην. John Milius, Universal Pictures, 1982.
[486] *Rocky*, σκην. John Avildsen, United Artists, 1976.
[487] *Star Wars*, σκην. George Lucas, 20th Century Fox, 1977.

Η πρακτική και τακτική της χρησιμοποίησης αναγνωρίσιμων έργων της ιστορίας της τέχνης εφαρμόστηκε συχνά από καλλιτέχνες του underground ρεύματος ή από δημιουργούς που είχαν θητεύσει σε αυτό και διατηρούσαν σχέσεις μαζί του. Αλλά, επηρέασε και άλλους δημιουργούς που δεν συγκαταλέγονται σε αυτό το κίνημα. Μια τέτοια περίπτωση είναι ο Jim Steranko που αρκετές φορές τοποθέτησε στα κόμικς του εικόνες που παρέπεμπαν στην ψυχεδέλεια και αναφέρονταν σε γνωστά έργα τέχνης, ιδιαίτερα της Op Art (εικόνα 289).

Η ψυχεδελική αισθητική απέρρεε ούτως ή άλλως από το σύνολο των έργων του Steranko στη σειρά *Nick Fury, Agent of S.H.I.E.L.D.* (εικόνα 290), κάτι που δεν ήταν ξένο στα περισσότερα κόμικς των τελών της δεκαετίας του 1960, αλλά κάποιες συγκεκριμένες εικόνες ήταν ακριβείς μεταφορές έργων, καλλιτεχνών όπως ο Βασαρέλι. Και, μάλιστα, τέτοιες εικόνες, συνήθως σε μορφή κολάζ με στοιχεία και από άλλες τεχνοτροπίες και καλλιτεχνικά ρεύματα όπως ο σουρεαλισμός, συνέθεσε ο Steranko ακόμα και για τα εξώφυλλα των τευχών του (εικόνα 291), δηλώνοντας έτσι ρητά στους δυνητικούς αναγνώστες και αγοραστές τον εκλεκτικισμό του και τις αισθητικές του συγγένειες. Μαζί με τα ψυχεδελικά χαρακτηριστικά και την Op Art συνδύαζε σουρεαλιστικά στοιχεία και τεχνικές της Pop Art σε μεγάλες, συχνά ολοσέλιδες συνθέσεις σε μια σειρά υπερηρωικών κόμικς που απευθύνονταν κατά κανόνα σε νεαρότερες ηλικίες αναγνωστών και πιθανώς δεν ήταν εξοικειωμένοι με καλλιτεχνικά ρεύματα της εποχής τους και με τεχνοτροπίες σύγχρονων καλλιτεχνών. Ωστόσο, αυτοί οι αναγνώστες ήταν παιδιά της εποχής και μεγάλωναν εντός της περιρρέουσας περί αισθητικής ατμόσφαιρας αυτής της συγκεκριμένης εποχής. Επομένως αυτές οι εικόνες δεν τους ξένιζαν και δεν τους απωθούσαν, αντιθέτως έπαιζαν το ρόλο της αισθητικής συγχρονίας με τα υπόλοιπα εικαστικά ρεύματα και, ακόμη περισσότερο, με την κουλτούρα της ψυχεδελικής ροκ μουσικής.

Τα κόμικς του Steranko που χρησιμοποιούσαν τέτοιες εικόνες εγκαθίδρυαν μια διαεικονική σχέση με τις σύγχρονές τους εικαστικές τάσεις αν και αναιρούσαν, σε ό,τι αφορά την Op Art, το πρώτο συνθετικό του όρου, δηλαδή την καθαρή οπτικότητα (op από το optical). Μετατρέποντας τους πίνακες του Βασαρέλι, προορισμένους για να εκτίθενται σε white cubes ή να αναπαράγονται σε αφίσες που αναρτώνται σε μεγαλοαστικά σαλόνια, σε υπόστρωμα πάνω στο οποίο αναπτύσσεται μια αφηγηματική τέχνη, η στεγνή οπτικότητα έδινε τη θέση της στη μυθοπλασία και οι παραισθητικού ή ψευδαισθησιακού τύπου εικόνες που μπορούσαν να λειτουργήσουν και ως οφθαλμαπάτες, δηλαδή ως εγκεφαλικά παιχνίδια, γίνονταν αφηγηματικά

παιχνίδια στα οποία η ιστορία εξελισσόταν ως μια φανταστική αφήγηση σε αμφίδρομη σχέση με το εικαστικό της περιεχόμενο· ψευδαισθησιακή, πολυπρισματική, επιτηδευμένα ασαφής. Οι τυρβώδεις, στροβιλίζουσες εικόνες, οι κυματισμοί, οι σπείρες και οι τεθλασμένες γραμμές της Op Art ως φόντα πάνω στα οποία κινούνταν ένοπλοι κακοποιοί και ήρωες που τους καταδίωκαν ή ως βάθρα που «στήριζαν» το Άγαλμα της Ελευθερίας ή μια ολόκληρη αμερικανική μητρόπολη, ή γίνονταν ο «τοίχος» μπροστά από τον οποίο δρούσε ο ήρωας (εικόνα 292) μετέφεραν την «αστάθειά» τους ακριβώς πάνω σε αυτό το οποίο φαινομενικά «κρατούσαν» ή περιέβαλαν.

Τέτοιου τύπου εικόνες μετετράπησαν σε αισθητικά σύμβολα των υπερηρωικών κόμικς την εποχή της δικής τους μεταμόρφωσης από αμιγώς περιπετειώδη και αυτοναφορικά σε ιστορίες συνδεδεμένες με τη ζωή και την κοινωνική αλλά και την καλλιτεχνική πραγματικότητα «εκεί έξω». Ως σύμβολα αναπαράχθηκαν από μεταγενέστερους καλλιτέχνες με διάθεση παρωδίας και μάλιστα διπλής. Τέτοια περίπτωση είναι οι εικόνες του Dave Sim στη σειρά *Cerebus* και ειδικότερα στη δεύτερη περίοδό της[488]. Το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το εξώφυλλο του τεύχους με τίτλο *Nick Calm, Agent of… C.O.D.P.I.E.C.E.*[489] (εικόνα 293) ως παράφραση του *Nick Fury, Agent of… S.H.I.E.L.D*[490] του Steranko[491] (εικόνα 294).

Οι γενικευμένες παρωδίες που δημιουργούνται καθ' όλη τη διάρκεια της περιόδου με την οποία ασχολήθηκε αυτό το κεφάλαιο αποδεικνύουν ότι οι πρακτικές ιδιοποίησης των έργων τέχνης του παρελθόντος βρήκαν ιδιαιτέρως πρόσφορο έδαφος στην τέχνη των κόμικς. Σε αυτό ίσως να συνετέλεσε η αυξημένη έλλειψη σοβαροφάνειας (και φυσικά όχι έλλειψη σοβαρότητας) που χαρακτηρίζει συχνά την

[488] Η σειρά *Cerebus* του Dave Sim εγκαινιάστηκε το 1977 με εκπεφρασμένη την πρόθεση του δημιουργού της να ολοκληρωθεί όταν συμπληρωθούν τριακόσια τεύχη. Αυτό συνέβη το 2004. Έκτοτε, η σειρά συνεχίζεται με one-shot τεύχη στα οποία ως εικόνες χρησιμοποιούνται γνωστά έργα τέχνης του παρελθόντος στα οποία ο Sim επεμβαίνει προσθέτοντας τους χαρακτήρες του και λιγοστά μπαλονάκια λόγου. Για τη δημιουργία του *Cerebus*, ένα χρονολόγιο των ιστοριών του Sim και την επιδραστικότητά τους στα σύγχρονα εναλλακτικά κόμικς βλ. την Εισαγωγή στο Eric Hoffman και Dominick Grace (επιμ.), *Dave Sim, Conversations*, (Τζάκσον: The University Press of Mississippi, 2013), σελ. vii-xxvi.

[489] Dave Sim, *Nick Calm, Agent of… C.O.D.P.I.E.C.E.* #1, (Οντάριο: Aardvark-Vanaheim, 2018).

[490] Stan Lee, Roy Thomas, Jim Steranko, Jack Kirby και John Buscema, *Nick Fury, Agent of … S.H.I.E.L.D.*, (Νέα Υόρκη: Marvel Comics, 2001) και Jim Steranko, Joe Sinnott, Frank Giacoia, Dan Adkins και John Tartaglione*, Nick Fury, Agent of… S.H.I.E.L.D. – Who is Scorpio?*, (Νέα Υόρκη: Marvel Comics, 2001).

[491] Για την επίδραση του έργου του Jim Steranko στον Dave Sim βλ. Stephen Bissette, "Cerebus: An Interview with Dave Sim" στο Eric Hoffman και Dominick Grace, σελ. 41-42.

τέχνη των κόμικς, τουλάχιστον σε σχέση με τη συνήθη σοβαροφάνεια που συνοδεύει την «καθωσπρέπει» καλλιτεχνική παραγωγή. Ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά μιας μεγάλης μερίδας των κόμικς, άλλωστε, είναι το χιούμορ που, σε συνδυασμό με την άνθηση των κοινωνικών κινημάτων της δεκαετίας του 1960 και την απαγκίστρωση από συντηρητικούς κώδικες και κανόνες συμπεριφοράς, έγινε πιο «αθυρόστομο» και υπερέβη περιορισμούς που σχετίζονταν με το σεβασμό των παραδοσιακών κοινωνικών και καλλιτεχνικών δομών, λειτουργιών και πρακτικών.

Αυτό το χιούμορ, ως ελευθεριάζουσα άρνηση της υποταγής στην παραδοσιακή τέχνη, ήταν το επίκεντρο των παρωδιών και συνάμα το πραγματικό άλλοθι των δημιουργών κόμικς που παρωδούσαν εικόνες και κείμενα χωρίς όρια πολύ πριν «υιοθετηθεί» η πρακτική τους από τους εικαστικούς καλλιτέχνες των μεταμοντέρνων ιδιοποιήσεων. Από την άλλη, ωστόσο, η άρνηση δεν είχε ως στόχο τα ίδια τα έργα του παρελθόντος τα οποία κατά πλειονότητα αντιμετωπίστηκαν με σεβασμό ως μέρη ενός άτυπου, εικαστικού «Δυτικού Κανόνα» των εικόνων. Η άρνηση είχε ως στόχο την προσκόλληση σε έναν αέναα αναπαραγόμενο τέτοιο Κανόνα. Και η αμφιθυμία της δεκαετίας του 1960 και, ίσως, του 1970 απέναντι στα έργα τέχνης του παρελθόντος γίνεται έτσι πιο εξηγήσιμη: οι καλλιτέχνες των κόμικς τα παρωδούν χωρίς φραγμούς και προκαταλήψεις αλλά με την ιδιοποίησή τους τα αναπαράγουν ακόμη περισσότερο και τα διαδίδουν περαιτέρω. Επιπλέον, τα θέματα των παρωδιών δεν αφορούν τα θέματα των πρωτοτύπων αλλά τη μεταφορά του θέματος στην εποχή της ιδιοποίησής του. Όταν γίνεται αντικείμενο ιδιοποίησης η *Σχεδία της Μέδουσας*, δεν σατιρίζονται τα άτυχα θύματα αλλά παραλληλίζονται οι συνθήκες των αρχών του δέκατου ένατου αιώνα με τα τέλη του εικοστού και οι άνθρωποι αποδίδονται μεταφορικά ως ναυαγοί. Όταν παρωδείται η *Ελευθερία που Οδηγεί το Λαό*, δε γελοιοποιείται ο Ντελακρουά αλλά παρακινούνται οι θεατές του να ξεσηκωθούν και να επαναστατήσουν.

Η αμφιθυμία αυτή απέναντι στις γνωστές καλλιτεχνικές εικόνες του παρελθόντος, σε συνδυασμό με τις νέες οπτικές που γεννούν τα κινήματα χειραφέτησης, γίνεται αντιληπτή στα κόμικς του Jim Steranko. Σε αυτά, ο ασταθής κόσμος του τέλους της δεκαετίας του 1960 με τα κοινωνικά κινήματα να διεκδικούν την ουτοπία και να αμφισβητούν κάθε παραδοσιακή αξία του δυτικού κόσμου, αποδόθηκε ακόμη πιο ασταθής και εύθραυστος μέσω των ιδιοποιημένων εικόνων του Βασαρέλι. Αλλά και πιο πολυπρισματικός, επίσης. Πολυεπίπεδος και πολλαπλά ερμηνεύσιμος ή, μάλλον, δυσερμήνευτος. Ένας κόσμος που τίποτε μέσα του δεν είναι

όπως ακριβώς φαίνεται καθώς η οπτική γωνία του θεατή του μεταβάλλει την εικόνα και κατ' επέκταση το νόημά της. Αυτή η πολυσημία της πρόσληψης ήταν που έδωσε σταδιακά τη σκυτάλη στο επερχόμενο μεταμοντέρνο ρεύμα με τα κόμικς του οποίου ασχολείται το επόμενο κεφάλαιο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7

Η ΔΙΑΕΙΚΟΝΙΚΟΤΗΤΑ ΤΩΝ ΣΥΓΧΡΟΝΩΝ ΚΟΜΙΚΣ

Καμίλ Ντονσιέ (με τη μορφή της Νταίζη Ντακ): «*Μην ακούς αυτούς τους φαντασμένους καλέ μου!*»

Κλωντ Μονέ (με τη μορφή του Ντόναλντ Ντακ): «*Ευχαριστώ για τη συμπαράσταση Καμίλ!*»

Μπερνάρ Μπιφέ (με τη μορφή του Πασχάλη Χήνου): «*Ο Κλωντ έχει δίκιο! Τι λες κι εσύ Μαρσέλ Ντισάν;*»

Μαρσέλ Ντισάν (με τη μορφή του Φέθρυ Ντακ): «*Συμφωνώ Μπερνάρντ Μπουφέ! Εγώ είμαι πολύ πιο προχωρημένος! Έφτασα κιόλας στον ντανταϊσμό!*»

Γκαστόν ντε Γκαντέρ (με τη μορφή του Γκαστόνε Γκάντερ): «*Εμείς εκφράζουμε την νέα τέχνη! Εγώ ο Γκαστόν ντε Γκαντέρ εκπροσωπώ το ρεύμα των Τυχάρπαστων! Βρήκα μια κορνίζα που είχε μέσα έναν έτοιμο πίνακα!*»[492]

[492] Roberto Gagnor και Stefano Zanchi, *Η Ιστορία της Τέχνης (Τα Μεγάλα Σήριαλ, #47)*, (Αθήνα: Νέα Ακτίνα, 2013), σελ. 124.

7.1 Εισαγωγικά

Ο διάλογος της προηγούμενης σελίδας (εικόνα 295), γραμμένος τη δεκαετία του 2010, διαμείβεται ανάμεσα σε χαρακτήρες των κόμικς του «σύμπαντος» της Λιμνούπολης, δηλαδή μεταξύ «προσώπων» των ντισνεϊκών ιστοριών που έχουν, ωστόσο, μεταφερθεί στα χρόνια του τέλους του δέκατου ένατου αιώνα και του πρώτου μισού του εικοστού. Τα παπιά και οι χήνες υποδύονται και ενσαρκώνουν καλλιτέχνες όπως ο Κλοντ Μονέ [Claude Monet], ο Μπερνάρ Μπιφέ [Bernard Buffet], ο Ντισάν. Σε έναν ενδιαφέροντα και εσκεμμένο αναχρονισμό, συνυπάρχουν καλλιτέχνες που δεν συνυπήρξαν στην πραγματικότητα (ο Μπιφέ για παράδειγμα γεννήθηκε μετά το θάνατο του Μονέ).

Στη συζήτηση που έχει προηγηθεί αλλά και σε αυτήν που ακολουθεί το συγκεκριμένο απόσπασμα, μπλέκονται ο κλασικισμός και η παραδοσιακή ζωγραφική, ο ιμπρεσιονισμός, ο εξπρεσιονισμός, ο ντανταϊσμός και άλλα καλλιτεχνικά ρεύματα. Και ανάμεσά τους, το ρεύμα των «Τυχάρπαστων». Που εκπροσωπείται από το μόνο πρόσωπο που παίρνει μέρος στη συζήτηση αλλά δεν παραπέμπει σε πραγματικό ζωγράφο: τον υποτιθέμενο Γκαστόν ντε Γκαντέρ, δηλαδή τον «τυχεράκια» Γκαστόνε που μισεί θανατηφόρα ο Ντόναλντ Ντακ. Ο Γκαστόνε είναι αυτός που παρουσιάζει την καινοτόμο τέχνη της ιδιοποίησης καθώς κρατά έναν πίνακα που βρήκε στα σκουπίδια.

Μια νέα τέχνη γεννιέται από τους «τυχερούς» Γκαστόνε. Και είναι η μόνη που δεν αναφέρεται σε κάποιον πραγματικό εκπρόσωπο καθώς θα ήταν αδύνατο να προβλεφθεί μια τέτοια εξέλιξη για την τέχνη πριν από εκατό χρόνια. Και όμως προέκυψε. Αυτή η τέχνη της ιδιοποίησης εικόνων όπως την εφαρμόζουν τα σύγχρονα κόμικς προσαρμόζοντας έργα του οπτικού σύμπαντος σε νέα συγκείμενα, θα εξεταστεί στο παρόν κεφάλαιο. Μια τέχνη που στο προηγούμενο απόσπασμα αντιπροσωπεύεται από τον μεταμοντέρνο Γκαστόνε. Ένα αντιπαθητικό πρόσωπο για τους αναγνώστες στις ιστορίες του Ντόναλντ, ωστόσο αναγκαίο στην αφηγηματική συνοχή και πλοκή. Σε μια μεταμοντέρνα, μεταμυθοπλαστική, διακειμενική και διαεικονική αφήγηση στην οποία συναντώνται όλα τα γνωρίσματα αντίστοιχων μεθόδων των σύγχρονων αφηγήσεων όπως τις χρησιμοποιούν τα κόμικς των τελευταίων δεκαετιών.

Σύμφωνα με την Margaret Rose:

> «Ο όρος διαεικονικότητα ίσως φαίνεται άγαρμπος σε κάποιους, αλλά μπορεί να είναι χρήσιμος στην κατάδειξη του ρόλου που παίζουν η παραπομπή, η ειρωνεία, η παρωδία και το παστίς στα εικονιστικά έργα που απαιτούν ανάλυση από την σκοπιά της σχέσης τους με άλλα έργα των οπτικών τεχνών, τις τεχνικές τους και τις ερμηνείες τους».[493]

Η διαεικονικότητα ως όρος μπορεί να συμπυκνώνει χωρίς καμιά αξιολογική χροιά και χωρίς κανένα φορτίο κριτικής απέναντι στο έργο ή στα έργα στα οποία αναφέρεται και των οποίων τις εικόνες συσχετίζει, τις προαναφερθείσες έννοιες και ακόμη περισσότερες. Η αξιολόγηση, η κριτική, οι αφορμές και οι αιτίες της πρακτικής της μεταποίησης προτέρων εικόνων, των καλλιτεχνικών αποτελεσμάτων και των συνεπειών της μπορούν να ακολουθήσουν σε δεύτερο χρόνο και αφού πρώτα έχει εντοπιστεί η διαεικονική σχέση η οποία δεν μπορεί ούτε να αφορίζεται αλλά ούτε και να θεωρείται αυτονόητη και δεδομένη.

Για τον εντοπισμό των διαεικονικών σχέσεων μεταξύ των έργων θα χρησιμοποιηθούν ως μελέτες περίπτωσης, διάσημα έργα της ιστορίας των εικαστικών τεχνών όπως το *Nighthawks* του Έντουαρντ Χόπερ, το *American Gothic* του Γκραντ Γουντ, η *Κραυγή* του Έντβαρντ Μουνκ, η *Δημιουργία του Αδάμ* του Μικελάντζελο, το *Πρόγευμα στη Χλόη* του Εντουάρ Μανέ, το *Μαύρο Τετράγωνο* του Κάζιμιρ Μάλεβιτς, ο *Σκεπτόμενος* του Ογκίστ Ροντέν, το *Φιλί* του Γκουστάβ Κλιμτ, η *Γκερνίκα* του Πάμπλο Πικάσο, το *Μάθημα Ανατομίας του Δόκτορος Νικολάες Τουλπ* του Ρέμπραντ, η *Δολοφονία του Μαρά* του Ζακ Λουί Νταβίντ, ο *Βιτρουβιανός Άνθρωπος* του Λεονάρντο ντα Βίντσι, η *Σχεδία της Μέδουσας* του Τεοντόρ Ζερικό, το *Κυριακάτικο Απόγευμα στο Νησί Γκραν Ζατ* του Ζορζ Σερά, οι *Πειρασμοί του Αγ. Αντωνίου* του Σαλβαντόρ Νταλί, η *Αφροδίτη* του Σάντρο Μποτιτσέλι, έργα του Θεόδωρου Βρυζάκη, του Καρλ Κραζάισεν και του Φώτη Κόντογλου κ.ά. Από τους τομείς του θεάτρου, του κινηματογράφου και της τηλεόρασης θα μελετηθούν οι παρωδίες πάνω σε έργα όπως ο *Άμλετ* του Σαίξπηρ, τα *Σαγόνια του Καρχαρία* του Στίβεν Σπίλμπεργκ, η *Έβδομη Σφραγίδα* του Ίνγκμαρ Μπέργκμαν, τα *Εφτά Χρόνια Φαγούρα* του Μπίλυ Γουάιλντερ, η *Μητρόπολη* του Φριτς Λανγκ, η σειρά *The Simpsons* του Matt Groening, η σειρά ταινιών *Toy Story* του John Lasseter και οι σχέσεις της με σειρές όπως το *Lost* των Jeffrey Lieber, J. J. Abrams και Damon Lindelof, το *Breaking Bad*

[493] Margaret Rose, *Pictorial Irony, Parody and Pastiche*, σελ. 287.

του Vince Gilligan και η *Διάσωση του Στρατιώτη Ράιαν* του Στίβεν Σπίλμπεργκ κ.ά. Από το πεδίο της φωτογραφίας θα εξεταστούν οι χρήσεις έργων όπως το *Raising the Flag on Iwo Jima* του John Rosenthal, η φωτογραφία από το βομβαρδισμό με ναπάλμ στο Βιετνάμ του Nick Ut, η εικόνα της δολοφονίας του Βιετναμέζου στρατιώτη του Eddie Adams, το φιλί στην Times Square από τον Alfred Eisenstaedt, η εικόνα της Πύλης του Άουσβιτς κ.ά., από τον τομέα της διαφήμισης εικόνες όπως αυτή του αντηλιακού Coppertone ενώ από τον τομέα της μουσικής, εξώφυλλα δίσκων όπως το *Abbey Road* των Beatles.

7.2 Είναι κωμική η διαεικονικότητα;

7.2.1 Πολλαπλές όψεις της διαεικονικότητας

Στα κεφάλαια που προηγήθηκαν περιγράφηκε η πορεία τέτοιων πρακτικών από καλλιτέχνες των κόμικς κατά τη διάρκεια του εικοστού αιώνα και μέχρι τις τελευταίες δεκαετίες του. Τα σύγχρονα κόμικς, ιδιαίτερα αυτά που δημιουργούνται από την post underground εποχή και εντεύθεν, ενσωματώνουν όλες τις προηγούμενες εμπειρίες αλλά και τις γενικευμένες ιδιοποιητικές πρακτικές της σύγχρονης τέχνης προς την παραγωγή διαεικονικών και διακειμενικών μεταμυθοπλασιών στις οποίες μπορούν να συμμετέχουν επί ίσοις όροις καλλιτέχνες, πραγματικοί και φανταστικοί, διαφορετικών εποχών που αφηγούνται μέσω δραματοποιημένων σεναρίων την ιστορία της τέχνης, έχοντας τη μορφή γνωστών χαρακτήρων των κόμικς με υπόστρωμα αναγνωρίσιμες αλλά μεταποιημένες και τροποποιημένες εικόνες και με στόχο να συντεθεί μια νέα αφήγηση, μια ολοκληρωμένη ιστορία πολλαπλών αναφορών και παραπομπών. Αν και η ίδια η Rose δεν περιλαμβάνει τα κόμικς στις μελέτες περιπτώσεων της, επισημαίνει ότι η κωμική διαειεκονικότητα είναι ένας πιο αποσαφηνισμένος χρήσιμος όρος που με τον επιθετικό προσδιορισμό «κωμική» συσχετίζεται με έννοιες όπως η εικονιστική ειρωνεία, η παρωδία και το κωμικό παστίς που υλοποιούνται στην πράξη μέσω της συμπαράθεσης και της διαδοχής εικόνων εντός του ίδιου έργου.[494]

[494] Ό. π., σελ. 287.

Αν και από την ανάλυσή της φαίνεται να αναφέρεται μόνο σε περιπτώσεις έργων των εικαστικών τεχνών, μια τέτοια άποψη μπορεί να είναι αναγώγιμη και στον κόσμο των κόμικς όπου η συμπαράθεση και η διαδοχή εικόνων είναι εγγενή και έμφυτα στοιχεία και όχι εκβιασμένες πρακτικές που επιτυγχάνουν το επιθυμητό για τον καλλιτέχνη αποτέλεσμα. Περιορίζει, ωστόσο, αυτή την ανάλυση σε έργα που έχουν «κωμικό» περιεχόμενο και ως εκ τούτο είναι προορισμένα να προκαλέσουν το γέλιο του θεατή τους. Ξεκαθαρίζει ότι ένα τέτοιο έργο όπως αυτά που είναι προορισμένα να προσφέρουν γέλιο δεν μπορεί να προσλαμβάνεται ούτε μόνο ως ένα έργο καθαρής φαντασίας ούτε μόνο ως τμήμα μιας ευρύτερης καλλιτεχνικής και κοινωνικής παράδοσης αλλά ως ένας συνδυασμός αυτών και προς τούτο παραπέμπει στον Peter Burke κατά τον οποίο:

> «οι εικόνες δεν αποτελούν ούτε αντανάκλαση της κοινωνικής πραγματικότητας ούτε ένα σύστημα σημείων χωρίς σχέση με την κοινωνική πραγματικότητα αλλά μπορούν να καταλάβουν μια ποικιλία θέσεων ανάμεσα σε αυτά τα δύο άκρα».[495]

Επισημαίνει επιπλέον ότι είναι απαραίτητη μια διάκριση ανάμεσα στο κωμικό, αυτό, δηλαδή, που προσφέρει γέλιο στον θεατή του μέσω της συμπαράθεσης εικόνων ή της αναφοράς σε εικόνες και αυτό που γελοιοποιεί αυτό στο οποίο αναφέρεται για να προσφέρει γέλιο στο θεατή του. Το πρώτο μπορεί να μην συσχετίζεται καν με το δεύτερο· το γέλιο ή, έστω, το χαμόγελο που μπορεί να προκαλεί μπορεί να μην προκύπτει από καμιά διάθεση σάτιρας, γελοιοποίησης, λοιδορίας κ.λπ. ούτε του πρωτοτύπου, ούτε του δημιουργού του. Ή, σε ορισμένες περιπτώσεις, να γελοιοποιεί θεσμούς, καταστάσεις, κοινωνικές συνθήκες, πολιτικές πρακτικές, ακόμα και να σατιρίζει διαθέσεις και στάσεις του ίδιου του κοινού του με εργαλείο το έργο που παρωδείται.

Εστιάζοντας λοιπόν τη μελέτη της στην κωμική διαεικονικότητα του κόσμου των οπτικών τεχνών μέσω της εικονιστικής ειρωνείας, της παρωδίας, και του παστίς, η Rose ξεκαθαρίζει ότι και οι τρεις πρακτικές και τεχνικές (παρωδία, ειρωνεία, παστίς) δεν αποτελούν μονόδρομο που οδηγεί στο κωμικό αλλά πιθανά μέσα προς

[495] Peter Burke, *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*, (Λονδίνο: Reaktion Books, 2001), σελ. 183 (μετάφραση δική μου).

αυτό (άρα, μπορεί να υπάρξει παρωδία, ειρωνεία και παστίς χωρίς κωμικό αποτέλεσμα και χωρίς πρόθεση του δημιουργού για κάτι τέτοιο). Με πιο διεξοδικό τρόπο και αναφερόμενη γενικότερα στην παρωδία και όχι μόνο στην εικονιστική της εκδοχή, αντιπαραβάλει θεωρίες του μοντερνισμού και του ύστερου μοντερνισμού με πιο πρόσφατες θεωρίες για να καταλήξει στο συμπέρασμα ότι ενώ οι πρώτες απέτυχαν να εντοπίσουν τις θετικές και πιο σύνθετες διαστάσεις της παρωδίας με αποτέλεσμα να αντιμετωπίζουν τα έργα γενικής παρωδίας ως απλώς μεταμυθοπλαστικά ή διακειμενικά έργα, οι πιο σύγχρονες και συχνά αποκαλούμενες μεταμοντέρνες έχουν καταφέρει να διαχωρίσουν ξεκάθαρα το κωμικό στοιχείο από την παρωδία.[496]

7.2.2 Θετική και αρνητική παρωδία

Είναι αυτονόητο πως αυτές οι πιο σύγχρονες θεωρίες, διατυπωμένες κατά τις τελευταίες δεκαετίες έχουν μεγαλύτερη επεκτασιμότητα και εφαρμοσιμότητα στο πεδίο της τέχνης των κόμικς που έχει εξελιχθεί σχεδόν παράλληλα με αυτές και κατά κάποιον τρόπο, συνειδητό ή μη, τις έχει ανατροφοδοτήσει με παραδείγματα και έργα. Η Rose προχωρώντας σε μια τεχνικού τύπου διάκριση, ταξινομεί τις σύγχρονες θεωρίες περί της παρωδίας, είτε έχουν διατυπωθεί άμεσα και με πρόθεση ως τέτοιες είτε πηγάζουν από το πνεύμα του συγγραφέα τους και τα συμφραζόμενά του, σε δυο γενικές κατηγορίες: στις αποκαλούμενες «αρνητικές» και στις αποκαλούμενες «θετικές»[497]. Για την ακρίβεια, η ταξινόμησή της βασίζεται στο γενικότερο πνεύμα των εκφραστών αυτών των απόψεων γύρω από το μεταμοντέρνο και συνεπακόλουθα αφορά την παρωδία, αν θεωρηθεί ως δεδομένη η κοινή πεποίθηση ότι η παρωδία αποτελεί ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του και συνήθη πρακτική των καλλιτεχνών που δρουν σε αυτό το πλαίσιο.

Στις θετικές, εξέχουσα θέση καταλαμβάνουν οι απόψεις και διατυπώσεις του Jim Collins και του Charles Jencks ενώ στις αρνητικές κυριαρχικό και ιδιαίτερα επιδραστικό ρόλο έχουν αυτές του Φρέντρικ Τζέιμσον και του Ντέιβιντ Χάρβεϋ [David Harvey]. Οι θέσεις της Linda Hutcheon κυμαίνονται κάπου ανάμεσα και

[496] Margaret Rose, *Parody: Ancient, Modern and Post – Modern*, (Κέμπριτζ: Cambridge University Press, 1993), σελ. 195.
[497] Ό. π., σελ. 198 – 205.

χαρακτηρίζονται από διαλλακτικότητα και διαλεκτικότητα, ειδικότερα σε ό,τι αφορά την παρωδία εντός του μεταμοντέρνου πολιτισμικού περιβάλλοντος.

7.2.3 Μεταμοντέρνος εκλεκτικισμός

Κατά τον Collins που δίνει ιδιαίτερη βαρύτητα στον εκλεκτικισμό του μεταμοντερνισμού, αποτιμώντας τον με θετικό πρόσημο ως προς τα πολύσημα έργα τέχνης που παράγει, η χρήση των πολλαπλών στυλ γίνεται όχι με σκοπό να αφαιρέσει αξία αλλά να προσθέσει. Χρησιμοποιώντας λογοτεχνικά παραδείγματα, επισημαίνει πως η συμπαράθεση (λογοτεχνικών στυλ, αφηγηματικών υφών κ.λπ) σε έργα της μεταμοντέρνας παραγωγής γίνεται προσεκτικά και με σεβασμό στις εναλλακτικές μεθόδους αναπαράστασης που χρησιμοποιούνται, «όχι σαν ένα απλό παστίς ή ως λεηλασία στην Ιστορία της Τέχνης σαν να επρόκειτο για μια σοφίτα γεμάτη με κειμήλια κάποιου προγόνου».[498]

Ερμηνεύοντας τα συμπεράσματα του Collins, το μεταμοντέρνο έργο που προκύπτει ως αποτέλεσμα του εκλεκτικιστικού συνδυασμού και της συμπαράθεσης (και όχι αντιπαράθεσης) διαφορετικών στυλ δεν οδηγεί στην απαξίωση των πρωτοτύπων και την «εκκένωση» τους (από αξίες), κάτι που θα μπορούσε να συμβεί αν οι πολλαπλές πιθανότητες ερμηνείας οδηγούσαν σε «ένα υποβαθμισμένο αδιέξοδο ή σε ένα απλό παστίς».[499] Η αντιμετώπιση των «έλλογων συμπαραθέσεων» (και λέγοντας «έλλογες», ο Collins, εννοεί τις σκόπιμες, τις εν πλήρει συνειδήσει και κατ' επιλογήν παραθέσεις διαφορετικών έργων σε μια λογική αλληλουχία) είναι που οδηγεί στη συνειδητοποίηση του διακυβεύματος που δεν είναι άλλο από την κατανόηση της δομής της κατάκτησης της εμπειρίας (αναγνωστικής, αισθητικής, συναισθηματικής). Μόνο έτσι «μπορεί να αρχίσουμε να βλέπουμε ότι καμιά ιεραρχία Λόγων ή "πολιτισμική ενορχήστρωση" καθιστά αυτή τη διαδικασία αυτόματη στις σύγχρονες κουλτούρες».[500] Κατά τον Collins, «ο μεταμοντέρνος στόχος, επομένως, δεν είναι ένα τυχαίο παστίς που έχει ως κίνητρο μια διαστροφή» αλλά μεθοδικά επιλεγμένες συμπαραθέσεις που εξυπηρετούν συγκεκριμένους σκοπούς.[501]

---

[498] Jim Collins, *Uncommon Cultures: Popular Culture and Post – Modernism*, (Νέα Υόρκη: Routledge, 1989), σελ. 140 (μετάφραση δική μου).
[499] Ό. π.
[500] Ό. π., σελ. 138 (μετάφραση δική μου).
[501] Ό. π.

7.2.4 Υβριδικότητα και δημοκρατικός διάλογος

Με έμφαση σε παραδείγματα από τον τομέα της αρχιτεκτονικής, ο Charles Jencks υπεραμύνεται των μεταμοντέρνων πρακτικών επισημαίνοντας τις θετικές πλευρές της υβριδικότητας και της δημοκρατικότητας στον διάλογο που αναπτύσσεται ανάμεσα σε διαφορετικά στυλ δημιουργώντας αυτό που αποκαλεί «διπλό κώδικα». Στην εισαγωγή του επίτομου βιβλίου του για την ιστορία του μεταμοντερνισμού τονίζει ότι «ο πλουραλισμός έχει γίνει αποδεκτός ως η παγκόσμια πολιτισμική τάξη, ως μια μεταμοντέρνα αφοσίωση σε έναν πολυφωνικό λόγο που διακηρύττει η σύγχρονη καινοτομία».[502]

Ευνόητο είναι πως στο πλαίσιο αυτού του δημοκρατικού διαλόγου ισότιμων συνομιλητών, έχουν το δικαίωμα να επιδιώκουν να ακούγονται και αμφισβητησιακοί λόγοι όπως ο παρωδιακός και ο ειρωνικός καθώς συνυπάρχουν με αυστηρότερους προγενέστερους. Μεταφέροντας αυτή τη συνύπαρξη στο χρονικό της ανάλογο, ο αυστηρός παλαιός μοντέρνος λόγος που αξίωνε την καθολική του επικράτηση ενταγμένος στο πλαίσιο μιας μεγάλης αφήγησης μπορεί να συνυπάρχει με έναν παιγνιώδη λόγο, τοπικής (θεματικά, χρονικά, χωρικά) απεύθυνσης που συνδυάζοντας εμπειρίες αμφισβητεί την μονοκρατορία των ειδών προτείνοντας την αποδοχή των διαφορετικοτήτων και την ανοχή στην ετερότητα των πολλαπλών ταυτοτήτων: «κανένας μεμονωμένος πολιτισμός δεν μπορεί να μιλά στο όνομα του υπόλοιπου κόσμου».[503]

7.2.5 Θετική ειρωνεία -Σοβαρή παρωδία

Θεμελιώδες συστατικό και χαρακτηριστικό αυτού του μεταμοντέρνου λόγου που υπερασπίζεται ο Jencks είναι η ειρωνεία. Όχι, όμως, μια αρνητικού τύπου ειρωνεία, δηλ. μια ειρωνεία που στοχεύει στη μείωση κάποιου έργου αλλά μια θετική ειρωνεία που προτρέπει στον αναστοχασμό πάνω στη συνύπαρξη των ειδών και των τεχνοτροπιών επιτρέποντας στους αποδέκτες να απολαμβάνουν με διαφορετικό τρόπο ο καθένας, αντίστοιχες αισθητικές απολαύσεις χωρίς καμιά να θεωρείται υποδεέστερη ή ταπεινότερη της άλλης. Ακριβώς σε αυτή την ειρωνεία, συνίσταται η

[502] Charles Jencks, *The Story of Post – Modernism: Five Decades of Ironic, Iconic and Critical in Architecture*, (Γουέστ Σάσεξ: Wiley, 2011), εισαγωγή (μετάφραση δική μου).
[503] Ό. π., εισαγωγή (μετάφραση δική μου).

έννοια της παρωδίας όπως την αποσαφηνίζει η Rose στο πλαίσιο του μεταμοντερνισμού. Επικαλούμενη τον Jencks αναφορικά με το θετικό πρόσημο της παρωδίας, παραπέμπει στις διευκρινίσεις του τελευταίου σχετικά με το θετικό πρόσημο του μεταμοντερνισμού όπως προέκυπτε από τον Ihab Hassan, ένα θετικό πρόσημο που συνοψίζεται στη φράση:

> «…ό,τι εγώ και άλλοι κριτικοί εννοούμε με τους όρους "ύστερος μοντερνισμός" ή "υπερμοντερνισμός" είναι ο μοντερνισμός της ακραίας πρωτοπορίας, της αποδόμησης, της σιωπής και του μινιμαλισμού».[504]

Αντιτίθεται η Rose στις αποδομητικές θεωρίες περί του μεταμοντέρνου καθώς τις θεωρεί βασισμένες σε χαρακτηριστικά και απόψεις του ύστερου μοντερνισμού μεταξύ των οποίων οι μηδενιστικές προσλήψεις του καρναβαλικού στοιχείου που αποδίδει στον Φουκό και τον Ντεριντά. Τέτοιες προσλήψεις υποβάθμιζαν, κατά τη Rose, την έννοια της παρωδίας σε κάτι κενό νοήματος, σε κάτι που αντανακλώντας τις ερμηνείες του πρώιμου μοντερνισμού, είχε αρνητικό πρόσημο καθώς ουσιαστικά είχε εξισωθεί με το παιγνίδι, με κάτι άναρχο και με διάθεση καταστροφής και όχι σύνθεσης.[505] Και εδώ υπεισέρχεται η επισήμανση του Αγκάμπεν:

> «Η έννοια της "σοβαρής παρωδίας" είναι, ασφαλώς, αντιφατική, όχι γιατί η παρωδία δεν είναι ένα σοβαρό πράγμα (απεναντίας, μερικές φορές είναι σοβαρότατο), αλλά γιατί αυτή δεν είναι σε θέση να απαιτήσει την ταύτισή της με το έργο που παρωδείται, δεν μπορεί να απαρνηθεί το γεγονός ότι η θέση της είναι απαραιτήτως πλάι στο άσμα (*παρά την ωδήν*) και πως δεν έχει έναν ειδικά δικό της τόπο. Σοβαροί όμως μπορεί να είναι οι λόγοι που ώθησαν τον παρωδό να παραιτηθεί από μια άμεση αναπαράσταση του αντικειμένου του».[506]

Στο πλαίσιο της μεταμοντέρνας παρωδίας, η θέση αυτή του Αγκάμπεν δικαιώνεται ως προς το πρώτο της σκέλος (η παρωδία μπορεί να είναι σοβαρότατη)

---

[504] Όπως αναπαράγεται στο Margaret Rose, *Parody: Ancient, Modern and Post – Modern*, σελ. 205 (μετάφραση δική μου).
[505] Ό. π., σελ. 205 – 206.
[506] Giorgio Agamben, *Βεβηλώσεις* (μτφρ. Παναγιώτης Τσιαμούρας), (Αθήνα: Άγρα, 2006), σελ. 62.

αλλά αδικεί τις προθέσεις του παρωδού ως προς το δεύτερο (δεν υπάρχει ειδικός τόπος της παρωδίας). Κι αυτό συμβαίνει γιατί συχνά ο παρωδός ορίζει και οριοθετεί τον «τόπο» της παρωδίας εσκεμμένα ως ετεροκαθοριζόμενο αλλά πάντα όμορο με την πηγή. Πρόθεση του δεν είναι η «αναπαράσταση του αντικειμένου του», δεν επιδιώκει να πει ή να δείξει κάτι για το οποίο δεν διαθέτει τα απαραίτητα εργαλεία με αποτέλεσμα να καταφεύγει σε κάτι άλλο. Πρόθεσή του είναι να πει και να δείξει ακριβώς αυτό που λέει και δείχνει. Ο «τόπος» της παρωδίας είναι η εγκαθίδρυση μιας σχέσης αλυσιδωτών εκλεκτικών συγγενειών και ταυτόχρονα η διάρρηξη της αλυσίδας και η παρεμβολή ασυνεχειών. Ουσιαστικά, ο «τόπος» αυτός αποκτά υπόσταση, περιεχόμενο και ζωτικό χώρο ύπαρξης από την δεδηλωμένη αποδοχή της ταυτότητάς του και όχι την απόκρυψή της. Η παρωδία επιθυμεί να συνεχίσει ένα πρότερο έργο (ή περισσότερα) τροποποιώντας και προσαρμόζοντας και όχι ανατρέποντας και απορρίπτοντας. Αποδέχεται το έργο – πηγή αλλά απαρνείται την τοτεμοποίησή του. Προτείνει την αντιιεραρχική συμπαράθεση και συνύπαρξη σε αντιδιαστολή με την καθαρότητα και τις αξιολογικές ταξινομήσεις και προβάλει το παλαιό ως κάτι δυνητικά νέο – όχι εσαεί ανέγγιχτο. Το αντιμετωπίζει ως πρώτη ύλη για νέα έργα και όχι ως νεκρή ύλη σε μια ασφαλή προθήκη.

7.2.6 Μεταμυθοπλασία και παρωδία

Η Rose καταγράφει μια πλειάδα λέξεων που έχουν συσχετιστεί με την μεταμοντέρνα παρωδία από ιστορικούς, πολιτισμικούς αναλυτές και φιλοσόφους: ριζοσπαστική ειρωνεία, αυτοκαταναλούμενο παίγνιο, εντροπία του νοήματος, κωμωδία του παράδοξου, μαύρο χιούμορ, σλάπστικ, αφύσικο, άρνηση, ανοικτό, ασυνεχές, αυτοσχεδιαστικό, απροσδιόριστο, τυχαία δομημένο, συγχρονία, φαντασία, χιούμορ, συμβάν, αυξανόμενη αυτοανακλαστικότητα, διαμεσικότητα, μίξη μορφών, ανακάτεμα των ειδών κ.ά.[507] Επισημαίνει ωστόσο ότι όλοι αυτοί οι όροι και το περιεχόμενο που τους αποδίδεται με βάση παλαιότερα κριτήρια, αποτελούν μοντερνιστικούς χαρακτηρισμούς και παραβλέπουν την έννοια της μεταμοντέρνας κωμικής παρωδίας και της συσχέτισής της με τη μεταμυθοπλασία.[508] Που δεν παραμένει, όμως, στο επίπεδο της «ιστοριογραφικής μεταμυθοπλασίας», όρος που

[507] Margaret Rose, *Parody*, σελ. 208 – 209 (μετάφραση δική μου).
[508] Ό. π., σελ. 210 – 211.

έχει προταθεί από τη Linda Hutcheon.[509] Κατά την Hutcheon, η ιστοριογραφική μεταμυθοπλασία αφορά κάθε σύγχρονη αφήγηση, είτε αυτή αφορά τη λογοτεχνία είτε την ιστορία είτε τη θεωρία καθώς τις αντιμετωπίζει και τις τρεις ως ανθρώπινες κατασκευές και γίνεται το μέσο για τον αναστοχασμό και ουσιαστικά την δημιουργική και διαρκή αναθεώρηση και επεξεργασία των μορφών και των περιεχομένων του παρελθόντος.[510]

Αυτόν τον διαρκή αναστοχασμό που δεν παραμένει ωστόσο στο επίπεδο της φιλοσοφικής αναζήτησης ή της θεωρητικής διατύπωσης ερμηνείας αλλά υλοποιείται με παρωδιακές μορφές που αναθεωρούν τα νοήματα του παρελθόντος καθώς τα επεξεργάζονται στα σύγχρονα συγκείμενα, εφαρμόζουν τα σύγχρονα κόμικς που αξιοποιούν όχι μόνο τεχνικές και συμβάσεις αλλά και τις ίδιες τις εικόνες του παρελθόντος. Κι αυτό μπορεί να γίνεται με θετικό τρόπο και όχι με αρνητικό, αν αποτελεί σχολιασμό που δεν απορρίπτει άκριτα το παλαιό εις όφελος ενός αόριστου και απροσδιόριστου νέου αλλά σέβεται και επαυξάνει την αναγκαιότητα υπεράσπισης της «διαφοράς» αντί της εξ ορισμού αντιθετικής «ετερότητας»[511] . Επί τούτου η Rose επικαλείται και πάλι τον Hassan που αντιμετωπίζει με θετική οπτική τόσο την παρωδία όσο και το παστίς ως κατασκευαστικές μεθόδους: «Το κλισέ και η λογοκλοπή, η παρωδία και το παστίς, το ποπ και το κιτς εμπλουτίζουν την αναπαράσταση».[512]

7.2.7 Μια αυξημένη ευαισθησία για την παρωδία

Η θετική ερμηνεία του Jencks στον μεταμοντέρνο αρχιτεκτονικό εκλεκτικισμό μέσω του «διπλού κώδικα», άποψη επεκτάσιμη και στις υπόλοιπες τέχνες, ο διαλεκτικός τρόπος της συνύπαρξης των ειδών μέσω παιγνίων του Hassan, η ιστοριογραφική μεταμυθοπλασία ως τρόπος πρόσληψης κάθε μεταμοντέρνας

[509] Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, (Νέα Υόρκη: Routledge, 1988), σελ. 5.
[510] Ό. π., σελ. 5.
[511] Ό. π., σελ. 6.
[512] Ihab Hassan, *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*, (Οχάιο: Ohio State University Press, 1987), σελ. 50 (μετάφραση δική μου). Ο Hassan στο συγκεκριμένο απόσπασμα –και σε τούτο τον ακολουθεί και η Rose– παρεμβάλλει και το ευφυές λογοπαίγνιο του Raymond Federman που μετατρέπει την αρνητικής χροιάς λέξη "plagiarism" σε "playgiarism". Ένας τέτοιος νεολογισμός θα μπορούσε να εφαρμοστεί με επιτυχία σε πολλές από τις ιδιοποιήσεις εικόνων από καλλιτέχνες των κόμικς για παιγνιώδη σκοπό.

αφήγησης από την Hutcheon και το κωμικό στοιχείο που προβάλει η Rose ως καταστατική αρχή και ενυπάρχον σε πληθώρα παρωδιακών αποπειρών, συνοψίζουν τις απαντήσεις όσων αποδέχονται τη μεταμοντέρνα τέχνη και όλες τις εκφάνσεις της απέναντι στο αυστηρά κριτικό πνεύμα με πολιτικούς και αντικαπιταλιστικούς όρους του Φρέντρικ Τζέιμσον. Από τον Τζέιμσον λείπει αυτή η «αυξημένη ευαισθησία» που αποδίδει η Rose στον Jencks απέναντι στο παστίς και στην παρωδία. Σε αυτήν την ευαισθησία εδράζεται η υπεράσπιση της Rose απέναντι στο μεταμοντέρνο παστίς που δεν διακρίνει με αξιολογικούς όρους από την παρωδία, όπως έκανε ο Τζέιμσον θεωρώντας το παστίς μια «λευκή παρωδία» και ως εκ τούτου στερούμενη χιούμορ.

Στην πλειονότητα των έργων που θα παρουσιαστούν στη συνέχεια, θα εντοπιστεί αυτό το χιούμορ που η μεταμοντέρνα παρωδία στα κόμικς επιστρατεύει όχι για να γκρεμίσει αλλά να συνθέσει νέες αφηγήσεις με κριτικό αλλά όχι απορριπτικό πνεύμα απέναντι στα έργα – πηγές. Άλλωστε, σε κάθε αφήγηση, είτε αυτή στηρίζεται σε λόγια είτε σε εικόνες, είτε σε πραγματικά γεγονότα είτε σε φανταστικά στοιχεία, είναι αναγκαία από τον αποδέκτη η γνώση κανόνων αφήγησης και τεχνικών συμβάσεων κατανόησης. Ακόμα και ο Ernst Gombrich αναφερόμενος στα κόμικς επισημαίνει:

> «Δεν έχει κανείς παρά να σκεφτεί τα κάθε είδους κόμικς, που η ανάγνωσή τους παρουσιάζει σοβαρές δυσκολίες για όσους δεν είναι εξοικειωμένοι με τις συμβάσεις τους. Το κοινό μαθαίνει τελικά τους χαρακτήρες που εμφανίζονται και αρκεί μια απλή νύξη για να τους αναγνωρίσει».[513]

Και αφού επιβραβεύει την αινιγματική αμφισημία των εικόνων που απαιτούν πολλαπλές αναγνώσεις για να αποκωδικοποιηθούν με βάση τις παρακείμενες σε αυτές, καταλήγει: «Η αναπαράσταση είναι πάντοτε μια αμφίδρομη διαδικασία, που μας διδάσκει πώς να μεταπηδάμε από τη μια ανάγνωση στην άλλη».[514]

[513] Ernst Gombrich, *Τέχνη και Ψευδαίσθηση*, σελ. 268.
[514] Ό. π., σελ. 276.

7.2.8 Η κριτική της μεταμυθοπλασίας ως storytelling

Η μεταμοντέρνα ευκολία της μεταπήδησης από εικόνα σε εικόνα μέσω των κόμικς και κατ' επέκταση από νόημα σε νόημα δεν υποβαθμίζει την εικόνα αλλά την συσχετίζει με άλλες. Οι συμβάσεις της ανάγνωσης εντός ενός αφηγηματικού πλαισίου ορίζουν τη δυνατότητα του αναγνώστη – θεατή να αντιληφθεί το νόημα και δεν τον ρίχνουν στο λάκκο με τα φύρδην – μίγδην τοποθετημένα σχέδια κάποιου κακοπροαίρετου καλλιτέχνη ή ενός τυχαίου παστίς αλλά πλάθουν μια εκλεκτικιστική μετα-αφήγηση που δεν αξιώνει να υποκαταστήσει τις προγενέστερες ούτε να γίνει μεγαλύτερη από αυτές. Σε πολιτικό – οραματικό επίπεδο, οι φόβοι για την μεταμοντέρνα απόρριψη των μεγάλων αφηγήσεων είναι δικαιολογημένοι εν μέρει αν αυτές αντικατασταθούν ολοκληρωτικά από μια μεγαλύτερη αφήγηση που περικλείει το τέλος όλων των υπολοίπων. Ένα τέτοιο τέλος, ωστόσο, θα περιλαμβάνει και την ακύρωση της μεγαλύτερης αυτής αφήγησης. Αν δεχθούμε ότι μια από τις μεγάλες αφηγήσεις που ατονούν στο μεταμοντέρνο πλαίσιο είναι αυτό της ιεροποίησης της πρότερης τέχνης, τα σύγχρονα κόμικς έχουν συμβάλει καθοριστικά σε αυτή την «απομάγευση» και αποκαθήλωση.[515] Το "storytelling" που καταγγέλλει ο Christian Salmon δεν είναι, όμως μονόδρομος. Οι φόβοι που διατυπώνει δεν δικαιολογούνται:

> «Οι μεγάλες αφηγήσεις που σημαδεύουν την ανθρώπινη ιστορία, από τον Όμηρο ως τον Τολστόι και από τον Σοφοκλή ως τον Σαίξπηρ, ιστορούσαν πανανθρώπινους μύθους και μεταβίβαζαν τα διδάγματα των περασμένων γενεών, διδάγματα σοφίας, καρπό της συσσωρευμένης εμπειρίας. Το storytelling ακολουθεί την αντίθετη πορεία: βραχυκυκλώνει τις συνομιλίες, παραγεμίζει το συμβολικό χώρο με σίριαλ και stories (ανέκδοτα). Δεν διηγείται την αποκτηθείσα πείρα, εντυπώνει συμπεριφορές και κατευθύνει τις ροές συγκινήσεων. Απέχοντας πολύ από αυτές τις "διαδρομές" της αναγνώρισης που ο Πολ Ρικέρ

[515] Διαμορφώνοντας αυτό που ο Θανάσης Μουτσόπουλος αποκαλεί «εικαστικό πανκ», επιλέγοντας για το εξώφυλλο του ομώνυμου βιβλίου του τον πίνακα του Asger Jorn με τίτλο *Η Πρωτοπορία δεν Παραδίνεται* (εικόνα 296). Ο πίνακας συμπυκνώνει την παιγνιώδη μέθοδο του Ντισάν και του Νταλί με το μουστάκι της Μόνα Λίζα σε συνδυασμό με τον αινιγματικό τίτλο που μπορεί να παραπέμπει στην υπεράσπιση της Πρωτοπορίας αλλά και στην απογοήτευση για την διατήρηση της αίγλης της. Κάπως έτσι πολλοί δημιουργοί σύγχρονων κόμικς αντιμετωπίζουν με αμφιθυμία τα έργα τέχνης του παρελθόντος: χρησιμοποιώντας τα μεν αλλά τροποποιημένα δε. Βλ. Θανάσης Μουτσόπουλος, *No Feeilings, Το Εικαστικό Punk*, (Αθήνα: Futura, 1998).

> αποκρυπτογραφούσε στην αφηγηματική δραστηριότητα, το storytelling εγκαθιστά αφηγηματικά γρανάζια που οδηγούν τα άτομα στην ταύτισή τους με πρότυπα και στη συμμόρφωσή τους προς κανόνες».[516]

Αναφορικά με την άρνηση της αποδοχής της μεγάλης αφήγησης της τέχνης ως ταμπού, ο Salmon υπεραπλουστεύει το πολιτικό διακύβευμα της μεταμοντέρνας επινόησης της αφηγηματικής λειτουργίας και επεκτείνει τα πολιτικά του συμπεράσματα σε τομείς που είναι πιο πολυσύνθετοι και πολύπλοκοι από την ωφελιμιστική εντός του καπιταλισμού πολυδιάσπαση της πραγματικότητας σε χειραγωγήσιμες σφαίρες επιρροής. Η «βεβήλωση» ενός έργου τέχνης μέσω ιδιοποίησης και παρωδίας τροποποιεί την μεγάλη αφήγηση ενός τάχα αδιάρρηκτου συνεχούς των έργων και δεν απαρνείται συνολικά τις αφηγήσεις. Απλώς δηλώνει την αδυναμία του να τις αντικαταστήσει με νέες μεγαλύτερες ή την αναγκαιότητα της δυνητικής συνειδητοποίησης της αδυναμίας των αφηγήσεων να αξιώνουν καθολικές εφαρμογές. Η χρήση ενός έργου τέχνης μέσω τροποποίησης και ένταξης σε νέο πλαίσιο συνθέτει μια νέα αφήγηση και επομένως συμβάλει στη διαμόρφωση ενός νέου storytelling σε έναν κόσμο που συντίθεται με τη σειρά του από την οριζόντια συνύπαρξη έργων τέχνης χωρίς αξιολογήσεις, ταξινομήσεις, γενικεύσεις και απλοποιήσεις. Πάντα με έναν παιγνιώδη τρόπο που την ίδια στιγμή αντλεί κομμάτια από την πραγματικότητα της ιστορίας της τέχνης και ταυτόχρονα τα επανατοποθετεί σε διαφορετικά σημεία δίνοντάς τους νέες διαστάσεις και συνθέτοντας παλίμψηστα.

Σε ένα υψηλότερο επίπεδο, το διαμορφούμενο storytelling της ιστορίας της τέχνης ως πηγής έργων προς νέες χρήσεις δεν εγκαθιστά αφηγηματικά γρανάζια και δεν καθυποτάσσει τα άτομα σε πρότυπα ούτε τα συμμορφώνει προς κανόνες. Αντιθέτως τα απελευθερώνει από αυτούς τους κανόνες και τα πρότυπα και υπαινίσσεται την αναγκαιότητα της αμφισβήτησης των θεσφάτων. Τα διδάγματα των περασμένων γενεών του Salmon δεν είναι a priori ορθά και οι καρποί της συσσωρευμένης εμπειρίας δεν είναι κατ' ανάγκη «υγιεινοί». Η μεταμοντέρνα σύμβαση της παρωδίας ως αφηγηματικού και εικαστικού εργαλείου δεν συσκοτίζει τις προθέσεις του δημιουργού της αλλά αντιθέτως τις διακηρύττει. Και αυτές κατά κανόνα είναι η εγκαθίδρυση μιας αλυσιδωτής σχέσης με το παρελθόν και ταυτόχρονα

[516] Christian Salmon, *Storytelling, Η Μηχανή που Κατασκευάζει Ιστορίες και Χειραγωγεί τα Πνεύματα* (μτφρ. Γιάννης Καυκιάς), (Αθήνα: Πολύτροπον, 2008), σελ. 23.

το ξεπέρασμα αυτής της σχέσης. Συχνά, το γέλιο και το χιούμορ είναι τα μέσα για να ξεπεραστεί μια σχέση. Αλλά να μην ξεχαστεί.

7.3 Οι παρωδίες ως ιστορίες παιχνιδιών

7.3.1 Ένα κυριολεκτικό *Toy Story*

Ιδανική περίπτωση διατήρησης της μνήμης μιας μακράς σχέσης μέσω των εικόνων είναι η τριλογία των ταινιών animation *Toy Story* (1995)[517] και οι δεσμοί συγγένειας που συνήψε. Η μεταφορά εικόνων, άλλωστε, ή και σκηνών από μια τέχνη σε μια άλλη ή ακόμα και εντός της ίδιας τέχνης δε συνεπάγεται κατ' ανάγκη τη συνειδητή επιλογή του «δεύτερου» καλλιτέχνη να δανειστεί την εικόνα του «πρώτου». Η σχέση μπορεί να εγκαθιδρύεται ή και να διαλύεται χωρίς συνειδητές αποφάσεις αλλά να κρίνεται ως σχέση εκ του αποτελέσματος. Στο πρώτο μέρος της τριλογίας υπάρχει μια συγκλονιστική σεκάνς με τον διαστημάνθρωπο – παιχνίδι Buzz Lightyear να αρχίζει να συνειδητοποιεί ότι δεν είναι πραγματικός κυρίαρχος των αιθέρων και ταξιδευτής των ουρανών. Τα υπόλοιπα ομιλούντα παιχνίδια της ταινίας τρέφουν σεβασμό γι' αυτόν αλλά ο ξύλινος καουμπόι Woody, ο πρώην αδιαφιλοκίνητος και πλέον ποτισμένος με την καχυποψία και το φόβο ότι σύντομα θα είναι «έκπτωτος» αρχηγός των παιχνιδιών πασχίζει να τον πείσει ότι δεν πρόκειται παρά για ένα φθηνό πλαστικό παιχνίδι που αν και (υποτίθεται πως) εκτοξεύει «ακτίνες λέιζερ» δεν παύει να είναι ένα μηχανικό προϊόν "made in Taiwan".

Παγιδευμένος ο Buzz στο σπίτι του άτακτου παιδιού της γειτονιάς, αποφασίζει να σταθεί στην άκρη μιας πελώριας, για το μικροσκοπικό μέγεθός του, σκάλας και να πετάξει «στο άπειρο κι ακόμα παραπέρα» όπως είναι το μότο του παιχνιδιού σύμφωνα με τη διαφήμισή του. Απλώνει τα χέρια στον ουρανό (ή, καλύτερα, προς το ταβάνι) και ξεχύνεται προς το ανοικτό παράθυρο υπό την επική μουσική υπόκρουση που συνοδεύει συνήθως ανάλογες σκηνές. Δευτερόλεπτα μετά, η φιλόδοξη πτήση προς το άπειρο και την αυτοεπιβεβαίωση, χάνει τη μουσική της

[517] *Toy Story*, σκην. John Lasseter, Walt Disney Pictures, Pixar Animation Studio, 1995. Το *Toy Story* ακολούθησαν δυο ακόμη συνέχειες, οι: *Toy Story 2*, σκην. John Lasseter, Walt Disney Pictures, Pixar Animation Studio, 1999 και *Toy Story 3*, σκην. John Lasseter, Walt Disney Pictures, Pixar Animation Studio, 2010.

υπόκρουση και ο Buzz Lightyear σωριάζεται στο πάτωμα μετά από μια σφοδρή σύγκρουση με τη σκάλα. Δεν κατάφερε να πετάξει (εικόνα 297).

Ο σκηνοθέτης Τέρυ Γκίλιαμ [Terry Gilliam] έχει δηλώσει για το Toy Story και τη συγκεκριμένη σκηνή πως:

> «…πρόκειται για μια μεγαλοφυή δουλειά. Έκανε τους ανθρώπους να κατανοήσουν τι είναι τα παιχνίδια. Είναι αληθινά για το δικό τους χαρακτήρα. Και αυτό είναι απλώς πανέξυπνο. Είναι πάντα καρφωμένη στο μυαλό μου η σκηνή που ο Buzz Lightyear ανακαλύπτει ότι είναι παιχνίδι. Κάθεται στο κεφαλόσκαλο, στην κορυφή της σκάλας και η κάμερα απομακρύνεται και είναι μια τόσο μικροσκοπική φιγούρα. Πριν από δυο δευτερόλεπτα, ο ίδιος τύπος είχε ένα πελώριο Εγώ. Είναι απίστευτο».[518]

Η οδυνηρή προσγείωση του Buzz ισοδυναμεί με την ανεπανόρθωτα τραυματική συνειδητοποίηση από μέρους του της πραγματικής του φύσης. Το σπασμένο πλαστικό χεράκι δίπλα από το «τσαλακωμένο» κορμί του είναι η απόδειξη. Η κάμερα τραβιέται αργά-αργά προς τα πάνω με θλιβερή μουσική υπόκρουση και οι θεατές βλέπουν το «θάνατο» μιας φαντασίωσης και την (ανα)γέννηση ενός παιχνιδιού. Τα μάτια του Buzz - αστρομαχητή κλείνουν και ο wannabe ήρωας του διαστήματος δίνει τη θέση του στον Buzz - ευτελές καταναλωτικό προϊόν που πωλείται ως πολλαπλό και πανομοιότυπο σειραϊκό αντίγραφο «σε όλα τα εξουσιοδοτημένα καταστήματα». Κάτι που έχει γνωστοποιηθεί στον ίδιο και λίγο νωρίτερα από την οδυνηρή παρακολούθηση μιας τηλεοπτικής στομφώδους διαφήμισης του Buzz Lightyear που επισημαίνει, όπως υποχρεούται ο διαφημιζόμενος βάσει του νόμου, ότι «το παιχνίδι δεν πετάει».

7.3.2 Ο συμβολικός θάνατος του αθώου παιχνιδιού

Ο συμβολικός θάνατος του ρόλου που, άθελά του, υποδυόταν ο Buzz είναι, προϊούσης της τριλογίας και η ταυτόχρονη λύτρωση. Βγαίνει από τον κόσμο των

[518] Όπως αναπαράγεται στο Wikipedia Contributors, *100 Most Popular American 3D Films*, σελ. 1671(μετάφραση δική μου).

ψευδαισθήσεων και εισάγεται απότομα στον πραγματικό κόσμο. Φεύγει για πάντα από το ιδιότυπο Matrix και γίνεται πάλι πλαστικό παιχνίδι επιστρέφοντας στην πραγματική του φύση, στο υλικό από το οποίο είναι φτιαγμένα τα παιχνίδια και όχι τα όνειρα. Όλα αυτά συμβαίνουν το 1995. Δεκαπέντε χρόνια αργότερα, μια εξαιρετικά επιτυχημένη, σύμφωνα με τα ποσοστά τηλεθέασης, τηλεοπτική σειρά, δεν θα πρωτοτυπήσει αναπαράγοντας τη σκηνή του μεταφορικού θανάτου του Buzz. Το *Lost* (2004-2010)[519] που διήρκεσε έξι σεζόν, προβλήθηκε σε δεκάδες χώρες και προκάλεσε αμέτρητες συζητήσεις για την υπόθεσή του και τα θέματα που έθιγε, στο τελευταίο επεισόδιό του, το 2010, αξιοποιεί την συνειδητή ή υποσυνείδητη παρακαταθήκη από τη σκηνή αυτή.

Ο πρωταγωνιστής της σειράς Jack Shephard, «ζώντας» σε ένα ιδιότυπο Καθαρτήριο, σε ένα άχρονο και άχωρο λίμπο από τότε που έπεσε θύμα ενός τραγικού αεροπορικού δυστυχήματος, οδηγείται σε έναν ακόμη μεταφορικό θάνατο συνειδητοποίησης της μεταφυσικής πραγματικότητάς του με τη μετάβασή του σε ένα λυτρωτικό, όπως παρουσιάζεται στη σειρά, επέκεινα. Ο πληγωμένος Jack ξαπλώνει στη ζούγκλα μετά την αδυναμία του να περπατήσει άλλο αιμορραγώντας, καρφώνει το βλέμμα του στον ουρανό, συνειδητοποιεί ότι η Πτώση του θα είναι αμετάκλητη και ετοιμάζεται για τη δική του είσοδο στον πραγματικό κόσμο που ισοδυναμεί με τον θάνατο. Έναν θάνατο που περιβάλλεται από μια θρησκευτικού και μυστικιστικού τύπου ασάφεια ως προς το μετά αλλά σαφέστατα –υποδηλώνεται από το ελαφρύ χαμόγελο ανακούφισης του Jack – απελευθερωτικό από έναν, μέχρι τότε, παρά φύσει ρόλο. Ο Jack κλείνει τα μάτια και η κάμερα απομακρύνεται αργά-αργά προς τα πάνω δείχνοντας τον (εικόνα 298), απογυμνωμένο από οτιδήποτε μη πραγματικό, πρωταγωνιστή σε κάτοψη, όπως ακριβώς και τον απελευθερωμένο από κάθε τι μη φυσικό Buzz. Ανάσκελα, ζαρωμένοι, ετοιμοθάνατοι, πληγωμένοι, ευάλωτοι, τρωτοί, απελευθερωμένοι.

Λίγα χρόνια αργότερα, μια ακόμη τηλεοπτική σειρά, εξίσου, αν όχι περισσότερο, δημοφιλής επαναλαμβάνει τη σκηνή του κατακόρυφου και προς τα πάνω κινηματογραφημένου θανάτου επιφυλάσσοντάς για τον πρωταγωνιστή της ένα όμοιο τέλος με αυτό του πλαστικού διαστημάνθρωπου σε ένα μεσοαστικό σπίτι και του ηρωικού επιζήσαντα σε μια αφιλόξενη ζούγκλα. Ο Walter White, καρκινοπαθής

[519] Jeffrey Lieber, J. J. Abrams και Damon Lindelof (παραγωγή), *Lost*, (Bad Robot Productions, 2004-2010).

καθηγητής Χημείας, πατέρας δυο παιδιών και μεγαλύτερος παρασκευαστής και έμπορος ναρκωτικών στις ΗΠΑ, σύμφωνα με το σενάριο της σειράς *Breaking Bad*[520], ξαπλώνει αργά μετά από μια επική μάχη και αιμορραγώντας –πληγωμένος ακριβώς στο ίδιο σημείο του σώματος με τον Jack του *Lost*– λυτρωμένος από το οδυνηρό και «αμαρτωλό» πρόσφατο παρελθόν του παραδίδεται βορά στην κινηματογραφική κάμερα που τον απαθανατίζει απομακρυνόμενη από το νεκρό του κορμί, βασανιστικά αργά μέχρι να γίνει μια απλή υπόμνηση πτώματος σε κάτοψη (εικόνα 299).

Οι δυο κυριολεκτικοί θάνατοι –άλλο ένα κοινό σημείο– συμβαίνουν ακριβώς στο χώρο που ήταν η αιτία για τους αντίστοιχους μεταφορικούς σε αντίθεση με του Buzz που ως παιχνίδι δεν πεθαίνει ποτέ κυριολεκτικά. Ο Buzz Lightyear πεθαίνει συμβολικά στο μεσοαστικό σπίτι μιας οικογένειας των προαστίων, χώρο για τον οποίο είναι κατασκευασμένος και προορισμένος να «ζει», ο Jack σε μια ζούγκλα, εκεί που μεγαλούργησε ως ηγετική μορφή και σωτήρας μιας ομάδας ετερόκλιτων επιζησάντων, ο Walt σε ένα εργαστήριο παρασκευής απαγορευμένων ουσιών, σε ένα χώρο, έστω κι αν δεν είναι το δικό του εργαστήριο, που ανακάλυψε τον βαθύτερο εαυτό του και μέσω αυτού έγινε μεγάλος και τρανός, επιχειρώντας να υπερβεί τη μίζερη ζωή του και καταλήγοντας σε έναν ταπεινό αλλά εμπνευσμένο θάνατο που τον βγάζει από το αδιέξοδο των τύψεων και των ενοχών.

7.3.3 Ένα διαεικονικό κομμένο χέρι

Παραμένοντας στο *Toy Story*, όμως, μιας και η φύση της τέχνης του είναι και το αντικείμενο της παρούσας μελέτης, άξια αναφοράς είναι ακόμη μια κωμική σκηνή του που μεταφέρθηκε τρία χρόνια αργότερα σε κινηματογραφική ταινία μεταλλαγμένη σε τραγική και μακάβρια. Μετά το «ατύχημα» του ο Buzz Lightyear υιοθετείται από ένα μικρό κοριτσάκι που τον βάζει να πίνει τσάι μαζί με άλλες κούκλες, φορώντας κραγιόν και αταίριαστα γυναικεία αξεσουάρ. Όταν ο Woody του ζητά να φύγουν από κει για να γλυτώσουν ο Buzz σηκώνεται και με το ένα χέρι του κουβαλά, ως βαλίτσα, ως προσωπικό αντικείμενο που δεν πρέπει να ξεχάσεις κάπου, το σπασμένο και κομμένο άλλο χέρι του (εικόνα 300).

[520] Vince Gilligan, Mark Johnson και Michelle MacLaren (παραγωγή), *Breaking Bad*, (AMC, 2008-2013).

Στην ταινία *Η Διάσωση του Στρατιώτη Ράιαν*[521] του Στίβεν Σπίλμπεργκ, το 1998, στην καταιγιστική εναρκτήρια σεκάνς, σε μια ομοβροντία από ριπές όπλων, βόμβες που σφυρίζουν, εκρήξεις, χειροβομβίδες κ.λπ. κατά την απόβαση των Αμερικανών στη Νορμανδία στο Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, η κάμερα εστιάζει σε έναν ανώνυμο φαντάρο που έχει βρεθεί δευτερόλεπτα πριν στο επίκεντρο μιας μοιραίας έκρηξης. Σηκώνεται και προσπαθεί να φύγει από το σημείο για να σωθεί. Κοντοστέκεται όμως και σκύβει. Για να μαζέψει με το ένα του χέρι, το άλλο που έχει κοπεί και βρίσκεται στις λάσπες (εικόνα 301). Το κομμένο μέλος του Buzz Lightyear από μια σκηνή προορισμένη να προσφέρει γέλιο, «μεταφέρεται» ως ακρωτηριασμένο μέλος σε μια σκηνή προορισμένη να προκαλέσει σοκ, από μια ταινία animation «για όλη την οικογένεια» σε μια πολεμική ταινία «για όλη την οικογένεια – εκτός μικρών παιδιών».

Σε μια αυτοαναφορικού τύπου αλλά εύστοχη χιουμοριστική αυτοπαρώδηση, ή, αναπαρώδηση αν μπορεί να χρησιμοποιηθεί ο συγκεκριμένος νεολογισμός ως παράδειγμα μιας κυκλικής παρωδίας που εκκινεί από το πρώτο μέρος της ταινίας, συνεχίζει στη *Διάσωση του Στρατιώτη Ράιαν* και καταλήγει στον εαυτό της, στο sequel της ταινίας, το 1999, ο έτερος πρωταγωνιστής Woody πέφτει θύμα της ίδιας κατάστασης: χάνει το ξύλινο χέρι του μετά από ένα ατύχημα. Θα επιχειρήσει να το πάρει πίσω από τον άνθρωπο που το κρατά «αιχμάλωτο» με σκοπό να το επισκευάσει και να πωλήσει τον Woody. Δε θα τα καταφέρει, όμως, και θα υποστεί το «βασανιστήριο» ή τη «λύτρωση» της επιδιόρθωσης (εικόνα 302). Στο τέλος της ταινίας, η επιστροφή του Woody στον «νόμιμο» ιδιοκτήτη του, τον μικρό Andy θα συνοδευτεί από μια ερασιτεχνική επισκευή του χεριού, όπως αυτές που μόνο τα μικρά παιδιά μπορούν να κάνουν. Το μπράτσο, παραγεμισμένο με ύφασμα και κλωστές θα είναι πλέον πιο φουσκωτό, κάτι που χαροποιεί τον λιπόσαρκο, εκ κατασκευής, καουμπόι (εικόνα 303).

Αυτή η πολλαπλότητα και η επανάληψη των σκηνών που μεταφέρονται και προσαρμόζονται από το ένα μέσο στο άλλο αποτελεί την πεμπτουσία της μεταμοντέρνας «ομολογίας» περί απώλειας της αίγλης του πρωτοτύπου και ταυτόχρονα θριαμβευτική δήλωση της περιφανούς νίκης του μεταμοντέρνου τρόπου να δανείζεται ο καλλιτέχνης στοιχεία από μια δεξαμενή δυνητικά άπειρης χωρητικότητας και περιεχομένου. Όλα επιτρέπονται, αρκεί να διαστρέφουν την

[521] *Saving Private Ryan*, σκην. Στίβεν Σπίλμπεργκ, Dreamwork Pictures, Paramount Pictures, 1998.

πρώτη εικόνα, την πρώτη σκηνή, την πρώτη ιδέα και να τη μεταπλάθουν σε κάτι νέο που εξακολουθεί να διατηρεί, εντούτοις, μια έστω και χαλαρή σχέση με την «πηγή» της.

7.3.4 Η παρωδία της παρωδίας είναι τραγωδία;

Μια παρόμοια σκηνή είχε προηγηθεί χρόνια πριν, από τα τέλη της δεκαετίας του 1980, και κατ' επανάληψη στη σειρά κόμικς *Love and Rockets* (1997)[522] των αδελφών Hernandez. Ο ένας εκ των τριών συνδημιουργών της σειράς, Gilbert Hernandez, στον κύκλο ιστοριών του με επίκεντρο το Palomar, ένα φανταστικό λατινοαμερικανικό χωριό, παρουσίαζε επί σειρά ετών τη μικρή Casimira (όνομα που πιθανώς αντλεί την πηγή έμπνευσής του από τον Κάζιμιρ Μάλεβιτς καθώς είναι παντελώς ασυνήθιστο στη Λατινική Αμερική) να περιφέρεται κρατώντας και κραδαίνοντας με το ένα χέρι της το άλλο (εικόνα 304). Η Casimira είχε πέσει θύμα ατυχήματος σε πολύ μικρότερη ηλικία, χάνοντας το ένα χέρι της και, έκτοτε, παρουσιάζεται πάντα να κρατά ένα τεχνητό μέλος, ποτέ όμως τοποθετημένο στη θέση του ως υποκατάστατο του κομμένου πραγματικού χεριού αλλά πάντα υψωμένο στον ουρανό εν είδει τροπαίου[523]. Στο πλαίσιο του μαγικού ρεαλισμού[524] των αδερφών Hernandez, κάτι ανάμεσα στη λογοτεχνία του Γκαμπριέλ Γκαρσία Μάρκες [Gabriel Garcia Marquez] και του Χόρχε Λούις Μπόρχες [Jorge Luis Borges] και στην κινηματογραφική φαντασία του Ντέιβιντ Λιντς [David Lynch], ο Gilbert Hernandez προσθέτει με τη σουρεαλιστική απεικόνιση ενός ακρωτηριασμένου ανήλικου κοριτσιού μια χιουμοριστική νότα αλλά και μια πικρή υπόμνηση της παιδικής αναπηρίας στο διηνεκές μιας και η υποκατάσταση ενός πραγματικού μέλους από ένα

[522] Gilbert Hernandez, *Luba in America*, (Σιάτλ: Fantagraphics Books, 2001), σελ. 58.
[523] Κάτι παρόμοιο πράττει συχνά και η μητέρα της, Luba, κεντρικός χαρακτήρας της σειράς που συχνά παρουσιάζεται να κρατά ένα σφυρί στα χέρια για ανεξήγητους λόγους (εικόνα 305). Ό. π., σελ. 85.
[524] Για το μαγικό ρεαλισμό των αδερφών Hernandez, όρο που παραπέμπει στη λογοτεχνία συγγραφέων όπως ο Γκάμπριελ Γκαρσία Μάρκες, ο Χόρχε Λουίς Μπόρχες, ο Χούλιο Κορτάσαρ [Julio Cortazar], η Ιζαμπέλ Αλιέντε [Isabel Allende] κ.ά. βλ. και Derek Parker Royal, "The Worlds of the Hernandez Brothers", *Image Text*, Vol. 7, No. 1. (Γκέινσβιλ: 2013). Ωστόσο, ο Parker ορθώς θεωρεί ότι ο όρος ενδεχομένως να περιορίζει το εύρος της θεματολογίας και της εικονοποίησης των αδερφών Hernandez καθώς χρησιμοποιείται κατά κανόνα για να περιγράψει μια άτυπη σχολή συγγραφέων, περιορισμένης γεωγραφικής προέλευσης. Παρόμοιους προβληματισμούς, ειδικότερα για τη «συγγένεια» του Gilbert Hernandez με τον Μάρκες αλλά και για τη δυνατότητα ή μη της χρήσης του όρου «μαγικός ρεαλισμός» για έναν δημιουργό που φιλοτεχνεί έργα όχι για την πατρίδα του αλλά για τον αμερικανικό νότο εν γένει, θέτει και ο Brett Burns στο *Love in the Time of Comics: The Intersection of Gender and Latino Culture in Gilbert Hernandez's Palomar*, (Master Thesis, University of Georgia, 2005), σ. 63-64.

τεχνητό δεν μπορεί να λύσει το πρόβλημα και παράλληλα η αστυνομική περιττή βία (από τα πυρά μιας αστυνομικού, κατά λάθος, συνέβη το ατύχημα) σε ένα κατά τα άλλα τραγικό περιστατικό[525]. Η Casimira, μάλιστα, σε μια σκηνή έντονου συμβολισμού[526], παρουσιάζεται να κάθεται στους ώμους του παραμορφωμένου από βαριά εγκαύματα πατέρα της και να έχει βάλει φωτιά στο τεχνητό μέλος της ανεμίζοντάς το σαν πυρσό που φωτίζει το Palomar (εικόνα 306)[527]. Το αν η απεικόνιση αυτή αποτέλεσε με τη σειρά της πηγή έμπνευσης για το *Toy Story* ή/και τη *Διάσωση του Στρατιώτη Ράιαν* είναι άγνωστο. Βέβαιο, ωστόσο, είναι πως μια παρωδία (έργου, κατάστασης, συνθήκης κ.λπ.) μπορεί να αποτελεί αντικείμενο μιας άλλης παρωδίας. Το αποτέλεσμα της διπλής παρωδίας ως διπλής άρνησης δεν αποτελεί κατάφαση. Αντιθέτως, προσθέτει ένα ακόμη επίπεδο στο πολύπλοκο πλέγμα της διακειμενικής και διαεικονικής αλληλόδρασης των έργων.

7.4 Σειραϊκή επανάληψη και παρωδία

7.4.1 Η μεταμοντέρνα πολλαπλότητα του *Matrix*

Οι δημιουργοί του Toy Story φαίνεται να σχολιάζουν αυτήν τη μεταμοντέρνα επαναληψιμότητα και ατέρμονη αναπαραγωγιμότητα χρησιμοποιώντας ως παράδειγμα έναν από τους χαρακτήρες τους, ξανά τον Buzz Lightyear, στο *Toy Story 2* (1999). Ενώ ο καουμπόι Woody είναι ένα παλιό ξύλινο παιχνίδι που κουβαλά πάνω του την πατίνα του χρόνου και την κατασκευαστική βιρτουοζιτέ της χειροποίητης δεξιοτεχνίας, ο Buzz λάμπει από τα εφέ της σύγχρονης τεχνολογίας, είναι φτιαγμένος από νέα υλικά, έχει φτερά και κάνει κινήσεις καράτε, λέει πολλές φράσεις με το πάτημα ενός κουμπιού και «δραστηριοποιείται» στο ανεξερεύνητο και αχανές διάστημα και όχι στην ντεμοντέ Άγρια Δύση. Ο Woody είναι ένα σπάνιο παιχνίδι που πέφτει θύμα κλοπής από έναν συλλέκτη και έμπορο παιχνιδιών για να οδηγηθεί στις προθήκες ενός ιαπωνικού μουσείου (τελικά με τη βοήθεια του Buzz θα αλλάξει γνώμη και παρά την αρχική του πρόθεση, δεν θα γίνει μουσειακό είδος), στην

[525] Gilbert Hernandez και Jaime Hernandez, *Love and Rockets* # 42, (Σιάτλ, Fantagraphics Books, Αύγουστος 1993), σελ. 30.
[526] Christopher Pizzino, "Autoclastic Icons: Bloodletting and Burning in Gilbert Hernandez's Palomar", *Image Text*, Vol. 7, No. 1 (2017).
[527] Gilbert Hernandez και Jaime Hernandez, *Love and Rockets* # 42, σελ. 32.

δεύτερη ταινία της σειράς ενώ ο Buzz Lightyear είναι ό,τι πιο σύγχρονο έχει να επιδείξει η βιομηχανία παιχνιδιών.

Σε μια εντυπωσιακή σκηνή, οι φίλοι του Woody τον αναζητούν μέσα σε ένα αχανές σούπερ-μάρκετ παιχνιδιών. Καθώς περιδιαβαίνουν τους πελώριους διαδρόμους του και έκθαμβοι παρατηρούν τα αμέτρητα παιχνίδια κάθε είδους, έρχονται αντιμέτωποι με μια σοκαριστική εικόνα: χιλιάδες κουτιά με το νέο μοντέλο του Buzz Lightyear, ομοιόμορφα και με τάξη τοποθετημένα, στοιβαγμένα το ένα δίπλα στο άλλο, αναπαύονται στα ράφια τους αναμένοντας τους αγοραστές τους. Ο Buzz Lightyear που ξέραμε δεν είναι ένας και μοναδικός αλλά ένα μόνο από τα εκατομμύρια, όμοια και απαράλλαχτα αντίτυπα μιας βιομηχανικά καθετοποιημένης παραγωγικής διαδικασίας μιας κατασκευαστικής εταιρείας. Η σκηνή που φέρνει στο νου τα εν υπνώσει κορμιά-δοχεία του *Matrix* δεν απέχει πολύ από τη μεταφορά των πολλαπλών αντιτύπων και αναπαραγωγών των pop καλλιτεχνών, αν και στο *Toy Story* αφήνεται μια χαραμάδα κατανόησης και αισιοδοξίας από το γεγονός ότι ο δεύτερος Buzz που αποκτά την ελευθερία του και «αποφυλακίζεται» από το αμπαλάζ-κελί του έχει διαφορετικό χαρακτήρα από τον πρώτο· είναι λίγο αφελής και φαντασιόπληκτος αν και αλτρουιστής – όμως και ο πρώτος κάπως έτσι ήταν όταν ήρθε στον μάταιο τούτο μικρό-κόσμο ενός παιδικού δωματίου.

Η πρώτη φορά που ο Woody έρχεται για πρώτη φορά αντιμέτωπος με τον εκθαμβωτικό και απαστράπτοντα Buzz στο *Toy Story* συνοδεύεται από μια οργισμένη απόπειρα του πρώτου να πείσει τον δεύτερο ότι πρόκειται απλώς για ένα παιχνίδι. Ως «επιχείρημα» στην απόπειρα αυτή θα χρησιμοποιήσει και μια «βίαιη» πράξη: θα αφαιρέσει το κράνος του διαστημάνθρωπου-παιχνιδιού για να τον πείσει ότι δεν του είναι απαραίτητο μιας και δεν έχει προσεδαφιστεί σε κανέναν εχθρικό και αφιλόξενο πλανήτη αλλά στο κρεβάτι ενός μικρού παιδιού σε ένα αμερικανικό προάστιο, στον πλανήτη Γη. Ο Buzz, θεατρικά και μελοδραματικά θα δείξει να ασφυκτιά και να πνίγεται μέχρι να συνειδητοποιήσει ότι μπορεί να αναπνεύσει χωρίς κίνδυνο.

Ακριβώς η ίδια σκηνή επαναλαμβάνεται στο *Toy Story 2* με «θύτη» αυτή τη φορά το «θύμα» της πρώτης περίπτωσης: Ο πρώτος Buzz προσπαθώντας να πείσει το νέο μοντέλο Buzz που ελευθερώνεται από τα δεσμά του αμπαλάζ του ότι είναι κι αυτός παιχνίδι του αφαιρεί το κράνος για να ακολουθήσει η ίδια σκηνή.[528] Στην

[528] Παρόμοιες αναφορές σε γνωστά κινηματογραφικά έργα του παρελθόντος υπάρχουν πολλές στο Toy Story και στο σύνολό τους λειτουργούν ως υπομνήσεις των πρωτοτύπων τους χωρίς καμιά διάθεση

τριλογία του κινηματογραφικού *Matrix*[529] των αδερφών Γουατσόφσκι [The Wachowskis] που το πρώτο μέρος της προβλήθηκε λίγους μήνες πριν από το δεύτερο μέρος του *Toy Story*, εκατοντάδες χιλιάδες άνθρωποι βρίσκονται σε διαρκή ακινησία και αναίσθητοι μέσα σε ειδικές κάψουλες τεχνητής συντήρησης. Ακριβώς έτσι βρίσκονται σε πλαστικές «κάψουλες» που είναι συσκευασίες παιχνιδιών, σε ακινησία και εν αναμονή του αγοραστή τους οι αμέτρητοι Buzz Lightyear. Μάλιστα είναι και αυτοί προγραμματιζόμενοι, μπορούν να μιλούν ξένες γλώσσες κ.λπ. ανάλογα με τη θέληση του ιδιοκτήτη τους, όπως ακριβώς και οι νεκροζώντανοι του *Matrix* βρίσκονται υπό τον διαρκή έλεγχο των μηχανών. Και εδώ, η αποσύνδεση και η απομάκρυνση από την κάψουλα δεν συνεπάγεται το θάνατο δια ασφυξίας: ο Neo όταν βγει από το τεχνητό καταφύγιο της διαρκούς νάρκωσής του θα νιώσει

λοιδορίας. Ωστόσο έχουν μια ειρωνική χροιά καθώς αποσκοπούν πάντα στην πρόκληση χιούμορ που προκύπτει από τη σύγκριση της «σοβαρότητας» με το πρωτότυπο. Στο *Toy Story*, ό,τι συμβαίνει ανήκει σε έναν φανταστικό κόσμο όπου τα παιχνίδια έχουν φωνή, σκέψεις και συναισθήματα. Δεν παύουν όμως να είναι παιχνίδια και να το συνειδητοποιούν σε κάποια στιγμή της κατασκευασμένης ζωής τους. Και οι θεατές το γνωρίζουν. Τα πάντα έχουν μικρές συνέπειες, δεν είναι κοσμοϊστορικά γεγονότα, δεν θα αλλάξει ο ρους της ιστορίας από οποιαδήποτε έκβαση. Γι' αυτό και οι σκηνές που επιλέγονται για να επαναληφθούν ως «φάρσες» στην πρωτότυπη εκδοχή τους ήταν σκηνές ύψιστης σημασίας ενώ στην παρωδιακή τους περιγράφουν ελάσσονος σημασίας καταστάσεις με happy end. Ως παραδείγματα από το *Toy Story 2* που είναι και το πλουσιότερο σε αναφορές και παραπομπές αξίζει να αναφερθούν τα παρακάτω: στη σκηνή του σούπερ μάρκετ παιχνιδιών λαμβάνει χώρα μια τρελή κούρσα με αυτοκίνητο, των χαρακτήρων της σειράς που αναζητούν τον απαχθέντα Woody. Κατά τη διαδρομή, ο φιλήσυχος δεινόσαυρος Ρεξ θα πέσει από το αυτοκίνητο και θα αρχίσει να τρέχει για να το προλάβει ενώ οι επιβάτες βλέπουν να «γεμίζει» ο καθρέφτης από την παρουσία του καθώς πλησιάζει. Η σκηνή ανακαλεί μια αντίστοιχη από το *Jurassic Park* του Στίβεν Σπίλμπεργκ με έναν δεινόσαυρο να καταδιώκει το αυτοκίνητο τριών επιστημόνων και να «γεμίζει» σταδιακά τον καθρέφτη (με το εύστοχο εύρημα, να αναγράφεται πάνω στον καθρέφτη η επισήμανση «τα αντικείμενα στον καθρέφτη φαίνονται πιο κοντά από ό,τι πράγματι είναι»). Η διαφορά είναι ότι ενώ ο θεατής νιώθει την αγωνία και τον τρόμο των επιβατών καθώς σε περίπτωση που ο δεινόσαυρος φτάσει το αυτοκίνητο, θα καταβροχθίσει αυτοστιγμεί τους επιστήμονες, στο *Toy Story*, ο Rex απλώς θα μπει και θα συνεχίσει τη διαδρομή με τους φίλους του. Άρα, το χιούμορ αρθρώνεται πάνω στην υπερβολή του συναισθήματος του θεατή που ενώ γνωρίζει τόσο στο *Jurassic Park* όσο και στο *Toy Story* ότι βλέπει μια κινηματογραφική ταινία, στο πρώτο συμπάσχει με τους πρωταγωνιστές και αγωνιά μαζί τους ενώ στο δεύτερο χαμογελά από το ανεδαφικό του πράγματος. Λίγο αργότερα, στην ίδια ταινία, προσπαθώντας να κρατήσουν ανοικτή την αυτόματη συρόμενη πόρτα του σούπερ μάρκετ για να βγουν έξω, ο Mr. Potato σε μια απέλπιδα κίνηση θα πετάξει το μαύρο καπέλο του σαν φρίσμπι και θα κατορθώσει να μαγκώσει την πόρτα. Η σκηνή αναφέρεται στην αντίστοιχη σκηνή από το *Τζέιμς Μποντ εναντίον Χρυσοδάκτυλου* όπου ο εμβληματικός κακός Oddjob, ένας μοχθηρός και αμίλητος Κινέζος, πράττει ακριβώς το ίδιο όπως και πολλά ακόμη φαινομενικά ακατόρθωτα με το καπέλο του. Τέλος, η σκηνή «μάχης» στο ασανσέρ του σουπερ μάρκετ θα έχει μια απροσδόκητη εξέλιξη κατά τη μονομαχία του Buzz με τον κακό Ζοργκ που δεν είναι παρά μια εκδοχή παιχνιδιού του κακού του *Star Wars*, Darth Vader. Σε δραματικούς τόνους και με υποβλητική μουσική, όταν ο Ζοργκ έχει εξουδετερώσει τον Buzz θα του ομολογήσει ότι αυτός είναι ο πατέρας του, παραπέμποντας το θεατή στο *Star Wars Episode 5* του George Lukas όταν μετά από μια ξιφομαχία με φωτόσπαθα (κατά την οποία ο Λουκ θα χάσει το χέρι του!) αποκαλύπτεται ότι ο Darth Vader είναι ο πατέρας του Λουκ Σκαιγουόκερ.

[529] *The Matrix*, σκην. The Wachowskis, Warner Bros, 1999.

ασφυκτικά αλλά θα καταφέρει να αναπνεύσει και να ζήσει απαλλαγμένος από τις πλαστές αναμνήσεις και τον εικονικό κόσμο στον οποίο ζούσε ως τότε.

7.4.2 Οι κόμικς προπάτορες της σειραϊκότητας

Ευάλωτα ως προς τις εντολές μιας μηχανής ήταν και τα μέλη του διαστημικού σκάφους Nostromo στο πρώτο μέρος της τετραλογίας του *Alien* (1979)[530], σε κατάσταση τεχνητής νάρκωσης, μέσα σε αντίστοιχες κάψουλες που τους συντηρούσαν κατά τη διάρκεια του πολύμηνου ταξιδιού τους. Αλλά και πάλι, αυτή η σειραϊκή απεικόνιση των ομοίων είχε και σε αυτή την περίπτωση έναν κόμικς – προπάτορα. Στους *X-Men* των Stan Lee και Jack Kirby το 1965, τα Sentinels, ένας στρατός από πανομοιότυπα ανθρωπόμορφα ρομπότ βρίσκεται σε πλήρη παράταξη και ακινησία αναμένοντας εντολές (εικόνα 307).[531] Σύμπτωση ή όχι, αξίζει να επισημανθεί ότι τη χρονιά που κυκλοφόρησε η συγκεκριμένη σειρά των *X-Men*, η Marvel επέλεξε να χρησιμοποιήσει κάτω από το λογότυπο της εταιρείας στα εξώφυλλα των περιοδικών τον υπότιτλο Pop Art Productions όπως επισημαίνουν οι Duncan και Smith[532] Μάλιστα, το δωδέκατο τεύχος των *X-Men* ήταν και το πρώτο τεύχος της συγκεκριμένης σειράς κόμικς με τον υπότιτλο «Pop Art», έναν υπότιτλο που διατήρησε η εταιρεία για τέσσερεις μήνες, από το Σεπτέμβριο μέχρι το Δεκέμβριο του 1965, λίγους μήνες δηλαδή νωρίτερα από την απόκτηση από μέρους της Tate Modern του *Whaam!* του Ρόυ Λιχτενστάιν όπως επισημαίνει ο Paul Gravett.[533]

Τα πολλαπλά αντίγραφα, η pop αισθητική, η σειραϊκή τέχνη, η χαμένη αίγλη της aura, τα πορτρέτα του Γουόρχολ, τα πανομοιότυπα αντικείμενα του Ντάντο που αποκτούν υπόσταση μόνο εντός των συγκειμένων τους, όλα μαζί αντανακλώνται στα πρωτοποριακά κινούμενα σχέδια της Pixar στο πρόσωπο του Buzz Lightyear, ενός χαρακτήρα που οι ίδιοι του οι δημιουργοί αυτοϋπονομεύουν μέσω της παρουσίας των

[530] *Alien*, σκην. Ridley Scott, 20th Century Fox, 1979.
[531] Η πρώτη εμφάνιση των Sentinels σημειώθηκε στο Stan Lee, Jack Kirby και Jay Gavin, *The X-Men* #14, (Νέα Υόρκη: Marvel, Νοέμβριος 1965).
[532] Randy Duncan και Matthew Smith, *The Power of Comics*, σελ. 181.
[533] Paul Gravett, *The Principality of Lichtenstein: From 'WHAAM!' to 'WHAAT?'*, www.paulgravett.com/articles/article/the_principality_of_lichtenstein, (17 Μαρτίου 2013), (τελευταία πρόσβαση στις 20-12-2018).

σειραϊκών ομοίων του, παρωδώντας τη μεταμοντέρνα ομοιότητα και υπενθυμίζοντας ότι δεν αποτελεί παρά ένα παιχνίδι, μεταφορικά και κυριολεκτικά.

7.5 Πρωθύστερες (και προφητικές;) παρωδίες

7.5.1 Πρώτα ως φάρσα και μετά ως τραγωδία;

Το *Toy Story*, μια από τις πιο επιτυχημένες εμπορικά σειρές ταινιών, όχι μόνο στην κατηγορία του animation, δεν είναι η μόνη περίπτωση που αυτή η συγγενική ως προς τα κόμικς μορφή τέχνης, μπορεί να λειτουργεί σε ορισμένες από τις σκηνές της ως παλίμψηστο που επαναφέρει στη μνήμη εμβληματικές εικόνες και σκηνές από την ιστορία τόσο του κινηματογράφου όσο και των εικαστικών τεχνών (η σκηνή με τον Mr. Potato από την πρώτη ταινία να φορά ανορθόδοξα τα μάτια, τα αυτιά και το μουστάκι του και να λέει στο γουρουνάκι Ham «είμαι ο Πικάσο» παραπέμποντας με τη μορφή του σε κυβιστική φιγούρα του καλλιτέχνη είναι χαρακτηριστική), όσο και να δίνει τα ερεθίσματα σε μεταγενέστερα έργα τέχνης για να αξιοποιήσουν σκηνές μεταφέροντάς τις σε νέα συγκείμενα και προσδίδοντάς τους νέα νοήματα.

Η επανανοηματοδότηση μιας σκηνής, μιας εικόνας, μιας κατάστασης μέσω της επανάληψής της δια της τροποποίησης της μορφής της δεν είναι πάντα αποτέλεσμα μιας συνειδητής επαναχρησιμοποίησης από τη μεριά του δημιουργού. Δεν παύει, όμως, να υπάρχει. Στο βαθμό που τέτοιου είδους αναπλαισιώσεις μπορούν να εντοπιστούν και να επισημανθούν, δεν έχει καμιά σημασία η «αστυνομικού» τύπου έρευνα ως προς τη γνώση ή μη του «πρωτοτύπου» από την πλευρά του δημιουργού που προβαίνει στην αναπλαισίωση και την επανανοηματοδότηση. Η τέχνη της ιδιοποίησης έχει ως συστατικό της στοιχείο την αναγνώριση εκ μέρους του θεατή ότι «εδώ λαμβάνει χώρα μια ιδιοποιητική διαδικασία». Όταν ο θεατής και πολλές φορές ακόμα και ο καλλιτέχνης δεν γνωρίζουν ότι «εδώ λαμβάνει χώρα μια ιδιοποιητική διαδικασία», αναλαμβάνει έργο ο ερευνητής, ο ιστορικός, ο μελετητής. Όχι για να «αποκαλύψει» αλλά για να εντοπίσει τους κρίκους μιας αλυσιδωτής πορείας εικόνων, σκηνών, κειμένων που το ένα συνομιλεί με το άλλο αμφίδρομα, ισότιμα και δημοκρατικά, χωρίς κανένα από αυτά να βρίσκεται σε θέση ισχύος.

Ο εντοπισμός της έννοιας του παλίμψηστου σε ένα έργο τέχνης δεν πρέπει να συγχέεται με την αξιολογικού τύπου κρίση ως προς την ποιότητα των παρελθόντων

έργων με το παρόν και του παρόντος με τα μελλοντικά. Μπορεί να ακούγεται ανορθόδοξο και παράλογο αλλά στην περίπτωση της διαρκούς επαναχρησιμοποίησης μιας εικόνας ή μια σκηνής ή μιας φράσης ή ακόμα και μιας ολόκληρης υπόθεσης έργου, η έννοια της παρωδίας μπορεί να εφαρμοστεί ακόμα και με πρωθύστερο τρόπο. Ένα έργο μπορεί να αποτελεί παρωδία ενός μεταγενέστερου έργου. Η σκηνή που προαναφέρθηκε με τον Buzz Lightyear και το σπασμένο χέρι του είναι μια σκληρή αναπαράσταση ενός γεγονότος που στον πραγματικό κόσμο θα συνοδευόταν από φρικτούς πόνους, ουρλιαχτά, τρόμο, ακατάσχετη αιμορραγία. Στον κόσμο του animation και ειδικότερα στον κόσμο που πρωταγωνιστές είναι τα παιχνίδια αυτή η σκηνή αποκτά χιουμοριστικό περιεχόμενο καθώς σατιρίζει έναν μέχρι πρότινος φιλόδοξο ήρωα του διαστήματος που αναγκάζεται να πίνει τσάι με κούκλες, φορώντας γυναικεία καπέλα.

Η σκηνή, βέβαια, παραπέμπει τον θεατή σε αμέτρητες σκηνές ή αφηγήσεις με τις οποίες έχει έρθει αντιμέτωπος στη ζωή του, τηλεοπτικά, φωτογραφικά, λογοτεχνικά και κινηματογραφικά. Όλοι και όλες γνωρίζουν ότι ένα ακρωτηριασμένο μέλος ισοδυναμεί με αφόρητο πόνο, ίσως και με θάνατο. Άρα το *Toy Story* προκαλεί το θεατή να αναλογιστεί πόσο πιο παραμυθένιος, πρακτικός και ξέγνοιαστος είναι ένας κόσμος παιχνιδιών, αναγκαίος στον παιδικό ψυχισμό πριν αρχίσουν να σωρεύονται τα προβλήματα της ενηλικίωσης. Άλλωστε, η μελλοντική χρήση και η νέα νοηματοδότηση που μπορεί να λάβει ένα έργο τέχνης είναι ανοικτή και δεν υπόκειται σε περιορισμούς. Ως προς τις νέες χρήσεις που μπορεί να λάβει ένα έργο σε μελλοντικές εποχές, η Clare Colebrook γράφει:

> «Όχι μόνο δεν μπορούμε να κυριαρχήσουμε στην προέλευση των όσων λέμε αλλά δε μπορούμε να ελέγξουμε και τις μελλοντικές συνέπειες. Όταν η Μαίρη Σέλλεϋ έγραψε το *The Last Man* (1826), για παράδειγμα, δεν μπορούσε να προβλέψει τα πιθανά νοήματα και την απήχηση που ένα τέτοιο κείμενο θα μπορούσε να αποκτήσει στην εποχή του AIDS. Ο Σαίξπηρ δε θα μπορούσε να φανταστεί το ανέβασμα του *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* σαν ιστορία για τον αστικό πόλεμο μεταξύ συμμοριών αλλά αυτό δε σημαίνει ότι το κείμενο δεν μπορεί να έχει αυτά τα νοήματα. Κανείς

δεν μπορεί να καθορίσει προκαταβολικά το πώς οι δυνατότητες ενός κειμένου μπορεί να γίνουν αντιληπτές ή να υλοποιηθούν».[534]

Το παράδειγμα του *Toy Story* ως προς τη συγκεκριμένη σκηνή με το χέρι αλλά και συνολικά η σεκάνς στο σπίτι του Sid με τα παιχνίδια να έχουν πέσει «θύματα» απαγωγής αποτελούν πρωθύστερες παρωδίες. Παρωδούν κάτι που θα επανέλθει εικονοποιημένο μεταγενέστερα, όχι ως «αστείο» αλλά ως «σοβαρό». Η μαρξιστική πρόβλεψη για την τέλεση της Ιστορίας, πρώτη φορά ως τραγωδίας και δεύτερη φορά ως φάρσας, στον κυκεώνα της μεταμοντέρνας ελευθεριότητας μπορεί να λειτουργεί και αντίστροφα.

Η ιστορία (της τέχνης;) μπορεί να λειτουργεί την πρώτη φορά ως φάρσα και τη δεύτερη ως τραγωδία. Στην φράση που προηγήθηκε, προφανώς δεν αναφέρομαι στην Ιστορία αλλά σε μικρά στιγμιότυπα της τέχνης που αποσπασμένα και αποκομμένα από το συγκείμενο και το πλαίσιό τους μπορούν να αναπαράγονται με κάθε τρόπο επανανοηματοδοτώντας το πρωτότυπο και, γιατί όχι, παρωδώντας το. Ή μπορούν να αξιοποιούν εικόνες για να τις «ανορθώσουν» στο βασίλειο του «σοβαρού». Η φάρσα με το σπασμένο, κομμένο χέρι ενός πλαστικού παιχνιδιού - διαστημάνθρωπου που πίνει τσάι με κούκλες φορώντας γυναικείο καπέλο επανέρχεται ως τραγική στιγμή σε μια κινηματογραφική ταινία. Και με αφορμή την Μαίρη Σέλλεϋ [Mary Shelley], παράλληλα με την πρωθύστερη παρωδία, λαμβάνει χώρα και η «νόμιμη» παρωδία. Με δεδομένες τις αμέτρητες παρωδίες του *Φρανκενστάιν,* με πιο χαρακτηριστικές, ίσως, το *Young Frankenstein* του Μελ Μπρουκς [Mel Brooks] (1974)[535] στον κινηματογράφο και πιο βλάσφημη, το *Frank N Stein* του Harvey Kurtzman στα κόμικς. Ακόμα και λιγότερο γνωστά έργα, εντούτοις, έχουν (συνειδητά ή ασυνείδητα;) μεταφερθεί ως φάρσες.

[534] Clare Colebrook, *Irony*, (Λονδίνο: Routledge, 2004), σελ. 122 (μετάφραση δική μου).
[535] *Young Frankenstein*, σκην. Mel Brooks, 20th Century Fox, 1974.

7.5.2 Συνδυάζοντας τις πηγές ή τον Φρανκενστάιν με τον Σαίξπηρ

Το *The Last Man*[536] που αναφέρει η Clare Colebrook, σχεδόν δυο αιώνες αργότερα από τη Σέλλεϋ επανέρχεται μεταβαπτισμένο ως *Y – The Last Man*[537] και είναι ένα δεκάτομο κόμικς εσχατολογικού τύπου, όπως ακριβώς και το βιβλίο επιστημονικής φαντασίας της Σέλλεϋ, που αφορά την εξάπλωση σε ολόκληρη τη γη μιας ανεξήγητης επιδημίας που εξολοθρεύει όλα τα αρσενικά πλάσματα, συμπεριλαμβανομένων των ανθρώπων. Εκτός από δύο. Έναν άνθρωπο και έναν πίθηκο. Και για να ολοκληρωθεί η αίσθηση της παρωδίας, το γράμμα Υ του τίτλου της σειράς παραπέμπει στο ανδρικό χρωμόσωμα αλλά και στο όνομα του πρωταγωνιστή της σειράς που είναι παρμένο από τον σαιξπηρικό Άμλετ: Yorick. Έτσι προκύπτει μια συνδυασμένη παρωδία που έχει ως πηγές της δύο εμβληματικά έργα, δανειζόμενη στοιχεία και από τις δυο και συνθέτοντας το νέο έργο πάνω σε δυο καμβάδες που τοποθετούνται ο ένας πάνω στον άλλο. Το αποτέλεσμα είναι ένα ιδιαιτέρως ενδιαφέρον υβρίδιο καθώς η έρευνα του αναγνώστη στρέφεται προς περισσότερες πηγές και η κατανόηση του νέου έργου βασίζεται στην κατανόηση όχι ενός αλλά περισσοτέρων προγενέστερων και, ίσως ακόμη πιο σημαντικό, στην κατανόηση του συνδυασμού των έργων, στην εύρεση των σημείων τομής των παλαιοτέρων, στον εντοπισμό του κοινού τόπου εντός του οποίου αυτά συναντιούνται και γονιμοποιούνται για να παράξουν τον απόγονό τους.

7.6 Υπάρχει «σωστό» και «λάθος» στη μετα-χρήση μιας εικόνας;

7.6.1 Το όνομα ορίζει την εικόνα

Ο Yorick του Σαίξπηρ ήταν βέβαια το κρανίο ενός νεκρού πια γελωτοποιού που δίνει την αφορμή στον Άμλετ να φιλοσοφήσει για τη ζωή και το θάνατο συνομιλώντας με τον νεκροθάφτη και τον Οράτιο. Ο Yorick του *Y – The Last Man* είναι, αντιθέτως, ο μοναδικός άντρας ενός κόσμου που γίνεται, εκ των

[536] Μαίρη Σέλλεϋ, *Ο Τελευταίος Άνθρωπος* (μτφρ. Σάντυ Παπαϊωάννου), (Αθήνα: Ηλέκτρα, 2008).
[537] Ξεκίνησε να δημοσιεύεται το 2003. Κυκλοφόρησε σε δέκα trade paperbacks σε σενάριο του Brian Vaughan και σχέδια της Pia Guerra. Τα στοιχεία του πρώτου τόμου είναι Brian Vaughan και Pia Guerra, *Y – The Last Man*, (Νέα Υόρκη: DC/Vertigo, 2003).

πραγμάτων μητριαρχικός. Αν ο νεκρός Yorick του Σαίξπηρ, τουλάχιστον το κρανίο του και οι μνήμες από το κέφι του, τα γέλια του και τα τραγούδια, εμπνέουν τις μεταφυσικές αναζητήσεις του Άμλετ, ο ολοζώντανος Yorick των κόμικς εμπνέει τις αντίστοιχες αναζητήσεις ολόκληρης της ανθρωπότητας που αποτελείται, ωστόσο, από άτομα του ενός φύλου πλέον. Η σκηνή του Άμλετ, άλλωστε, μονολογώντας με το κρανίο του Yorick στο χέρι, είναι μια από τις πιο πολύ αναπαραχθείσες εικονοποιημένες σαιξπηρικές πράξεις που πολύ συχνά συγχέεται με τη σκηνή όπου ο Άμλετ αναρωτιέται «Να ζει κανείς ή να μη ζει;», σκηνή που αναφέρεται όμως σε διαφορετικό μέρος του έργου. Χωρίς καμιά προφανή διάθεση αστεϊσμού, ο Ντελακρουά έχει φιλοτεχνήσει τη σκηνή το 1828 (εικόνα 308) ενώ ο Λόρενς Στερν [Lawrence Stern], τόσο στο *Τρίστραμ Σάντι*[538] όσο και στο *A Sentimental Journey*[539] έχει ονομάσει Yorick έναν από τους πρωταγωνιστές του.

Στα κόμικς όμως η σκηνή έχει «παιχθεί» δεκάδες φορές. Και δε θα μπορούσε να μην έχει αναπαραχθεί σε εξώφυλλο από το *Y – The Last Man*. Αντεστραμμένη πλήρως. Σε ένα τεύχος της σειράς, στο ρόλο του Άμλετ, με την ανάλογη ενδυμασία εποχής, βρίσκεται ο πίθηκός του κρατώντας ένα κρανίο και μονολογώντας (εικόνα 309).[540] Η εικόνα, αποκομμένη από το πρωτότυπό της, ήτοι το σαιξπηρικό κείμενο, δεν δικαιολογεί την παρουσία της σε ένα εξώφυλλο του J. G. Jones. Όμως, η γνώση και μόνο του ονόματος του νεκρού χαρακτήρα στον οποίο απευθύνεται ο Άμλετ σε συνδυασμό με τη γνώση του ονόματος του πρωταγωνιστή στο κόμικς, δημιουργούν ένα χιουμοριστικό ή/και δυσοίωνο αποτέλεσμα. Αφού ο Yorick του Σαίξπηρ είναι εδώ και χρόνια νεκρός και ο Άμλετα κρατά το κρανίο του, μήπως το κρανίο που κρατά ο πίθηκος είναι αυτό του νέου Yorick; Ο νέος Yorick είναι νεκρός; Και μήπως ο πίθηκος είναι το αντίστοιχο του Άμλετ;

[538] Lawrence Sterne, *Η Ζωή και οι Απόψεις του Τρίστραμ Σάντι, Κυρίου από Σόι* (μτφρ. Έφη Καλλιφατίδη), (Αθήνα: Gutenberg, 1999).
[539] Lawrence Sterne, *Αισθηματικό Ταξίδι* (μτφρ. Έφη Καλλιφατίδη), (Αθήνα: Νησίδες, 2000).
[540] Brian Vaughan, Paul Chadwick και Jose Marzan Jr., *Y, The Last Man* #16, (Νέα Υόρκη: DC, Ιανουάριος 2004).

7.6.2 Εσκεμμένες αμφισημίες – Απολαυστικοί αναχρονισμοί

Δεν πρέπει να παραβλέπει κανείς ότι ο σαιξπηρικός Yorick ήταν ο γελωτοποιός, ο διασκεδαστής του βασιλιά. Μήπως ο Yorick του κόμικς είναι απλώς ένας γελωτοποιός, ένας θεατρίνος, ένας υποκριτής; Και μήπως, εντέλει, πρωταγωνιστής είναι ο πίθηκος, το μόνο αμόλυντο (μεταφορικά και κυριολεκτικά) πλάσμα που μπορεί να απευθύνει οντολογικά, υπαρξιακά, μεταφυσικά ερωτήματα σε έναν νεκρό, σε μια ζοφερή κοινωνική πραγματικότητα, σε ένα πολιτικό χάος, «μετά την καταστροφή»; Την εσκεμμένη αμφισημία και το διφορούμενο της επιλογής ενός πιθήκου στο ρόλο του Άμλετ, επιτείνει ο τίτλος του συγκεκριμένου τεύχους: *Comedy & Tragedy*. Οι γνωστές μάσκες του αρχαιοελληνικού θεάτρου, μια χαμογελαστή και μια θλιμμένη βρίσκονται στην πρώτη σελίδα (εικόνα 310) και ο πίθηκος φιγουράρει ανάμεσά τους στη μέση μιας σκηνής θεάτρου, μπροστά ακριβώς από μια πύρινη λαίλαπα από φλόγες που δε γνωρίζουμε αν αντιπροσωπεύουν μια πραγματική πυρκαγιά ή αποτελούν μέρος του σκηνικού.

Στα δυο τεύχη που διήρκεσε η συγκεκριμένη ενότητα του κόμικς, οι εσωτερικές σελίδες φωτίζουν περισσότερο τα ερωτήματα που ανακύπτουν από το εξώφυλλο και την πρώτη σελίδα. Μια ομάδα γυναικών (περιττό να τονίζεται…) ετοιμάζεται να ανεβάσει μια θεατρική παράσταση μέχρι που εμφανίζεται ένας πίθηκος από το δάσος. Οι γυναίκες αντιλαμβάνονται ότι είναι αρσενικός βλέποντας τα γεννητικά του όργανα και εκπλήσσονται καθώς υποτίθεται πως όλα τα αρσενικά είναι νεκρά. Αρχίζουν μια μεγάλη συζήτηση για τη σαιξπηρική εποχή όπου μόνο άντρες έπαιζαν στις θεατρικές παραστάσεις, μια εποχή που συνοδεύτηκε από μια μεγάλη επιδημία που χαρακτηρίστηκε ως Black Death και προκάλεσε το θάνατο εκατομμυρίων ανθρώπων. Όταν προς τα τέλη του 17^{ου} αιώνα οι γυναίκες άρχισαν να παίζουν πάλι σε θεατρικές παραστάσεις, η επιδημία παρουσίασε ύφεση και τελικά εξαφανίστηκε.

Μια από τις πρωταγωνίστριες της ιστορίας θα ισχυριστεί ότι κάτι τέτοιο συμβαίνει και στο παρόν του κόμικς καθώς οι γυναίκες ήταν παραγκωνισμένες και περιθωριοποιημένες από το θεατρικό σανίδι ενώ τώρα που η επιδημία μακέλεψε τους άντρες, θα επανέλθουν και σε αντιστοιχία με τον 17^{ο} αιώνα, θα εξαφανιστεί και η τωρινή επιδημία. Αποφασίζουν να αλλάξουν το έργο της παράστασης και να το αντικαταστήσουν με το *The Last Man* της Μαίρη Σέλλεϋ.

Το όνομα που δίνεται στον πρωταγωνιστικό ρόλο είναι Lionel, αν και ο ρόλος αυτός θα παιχτεί φυσικά από γυναίκα ηθοποιό. Περιττό να αναφερθεί ότι Lionel λεγόταν και ο κεντρικος χαρακτήρας και τελευταίος άνθρωπος του πλανήτη στο *The Last Man*. Άλλη μια φορά που η ιστορία επαναλαμβάνεται ως φάρσα. Και μάλιστα ως διπλή φάρσα καθώς εδώ δε μιλάμε για ιστορία αλλά για τη μεταφορά σε κόμικς ενός πραγματικού γεγονότος και τις πιθανότητες επανάληψής του.

Όπως και να έχει, το πεδίο προς μελέτη του *Y – The Last Man* είναι αχανές. Από ένα εξώφυλλο και δυο τεύχη της σειράς ανακύπτουν αμέτρητα ερωτήματα που οι απαντήσεις τους μπορούν να βασίζονται μόνο σε πρότερες γνώσεις. Να γιατί η λειτουργία του παλίμψηστου είναι προφανής: μια μυθοπλασία του παρελθόντος ή καλύτερα, δυο, αποκτούν νέα δυναμική σε νέο πλαίσιο. Μπορεί να γίνει αντιληπτή, όμως, μόνο εν γνώσει του παρελθόντος. Αλλιώς αποτελεί κενό γράμμα που όσο και αν αισθητικά ή αφηγηματικά διατηρεί την καλλιτεχνική του αυταξία, δεν εκπληρώνει τον διακηρυγμένο στόχο. Και επανέρχεται έτσι το αρχικό ερώτημα: «και αν ο στόχος δεν είναι διακηρυγμένος;».

7.6.3 Ένα σαιξπηρικό κρανίο για όλες τις δουλειές

Παραμένοντας στη σκηνή με το κρανίο, ενδιαφέρον παρουσιάζουν και άλλες εικονοποιήσεις της που όλες μαζί συνθέτουν την σχέση συγγένειας με το πρωτότυπο και μεταξύ τους. Η εικόνα, προερχόμενη από το χώρο του θεάτρου, όπου οι παραστάσεις είναι μοναδικές και ως εικόνες δεν καταγράφονται στη συνείδηση του κοινού με την ίδια ένταση και συχνότητα με αυτές του κινηματογράφου, είναι συνυφασμένη με τη σκηνή από τον μονόλογο του Άμλετ με το περιβόητο «Να ζει κανείς ή να μη ζει;», μια σκηνή που στις αναπαραστάσεις της στη μαζική κουλτούρα έχει ταυτιστεί με ένα κρανίο στα χέρια του πρίγκιπα, το οποίο και κοιτάζει καθώς αναρωτιέται για το νόημα της ζωής.

Το κρανίο, ωστόσο, δεν αποτελεί κάποια σαιξπηρική σκηνοθετική εντολή ή επιταγή και δεν αναφέρεται στο σαιξπηρικό κείμενο ως αντικείμενο που κρατά ο

Άμλετ παρά μόνο ως υπαρκτό αντικείμενο στη σκηνή – όχι στα χέρια του.[541] Παρ' όλα αυτά, στην πλειονότητα των μεταφορών της σκηνής, είτε ως αποσπασματικό στιγμιότυπο είτε ως τμήμα με μεγαλύτερη συνάφεια με το πρωτότυπο, ο Άμλετ κρατά ένα κρανίο. Όπως εξηγεί ο Ross Brannigan:

> «Δεν υπάρχει σωστό και λάθος στο να χρησιμοποιείται ένα κρανίο στο μονόλογο του "να ζει κανείς ή να μη ζει;". Δεν προβλέπεται στο κείμενο με αποτέλεσμα οι περισσότεροι παραγωγοί να μην το βάζουν. Η ποπ κουλτούρα, ωστόσο, συνδυάζει εικόνες και ήχους στα μυαλά των ανθρώπων».[542]

Στην πλειονότητα, λοιπόν, των περιπτώσεων της χρήσης της σκηνής του Άμλετ, προσαρμοσμένης στις ανάγκες της εκάστοτε αφήγησης από τους δημιουργούς κόμικς, το κρανίο συνοδεύει την σκηνή. Την εναρκτήρια εικόνα στο βιβλίο του Στάθη για τον αρχιεπίσκοπο Χριστόδουλο αποτελεί μια χιουμοριστική εικονοποίηση του σαιξπηρικού Άμλετ κρατώντας το κρανίο του Yorick (εικόνα 311)[543], η *Vampirella*, σε σχέδιο των Alan Davis και Mark Farmer, δε μονολογεί αλλά κοιτά κατά μέτωπο τους θεατές της (1999, εικόνα 312)[544] ενώ στους *Simpsons* το κρανίο βανδαλίζεται από τον Bart Simpson ως χιουμοριστική παρωδία του Jason Ho (2002, εικόνα 313).[545] Το τεύχος με τη συγκεκριμένη εικόνα είναι εξ ολοκλήρου μια παρωδία του Σαίξπηρ και ο γιος της δυσλειτουργικής αμερικανικής οικογένειας κρατά το κρανίο του πατέρα του, Homer Simpson, και το «βεβηλώνει» προσθέτοντάς του κραγιόν γύρω από τη στοματική κοιλότητα και υπογράφοντας πάνω του με το ψευδώνυμό El Barto. Ο Homer, ως φάντασμα καραδοκεί εξοργισμένος από την ασέβεια του γιου του. Η

[541] Για τη σκηνή του τάφου στον Άμλετ και τις αναπαραστάσεις της βλ. Alan Young, "Eighteenth- and Nineteenth-Century Visual Representations of the Graveyard Scene in Hamlet" στο Hardin Aasand (επιμ.), *Stage Directions in Hamlet: New Essays and New Directions*, (Μάντισον: Fairleigh Dickinson University Press, 2003), σελ. 189-213 και Hardin Aasand, "'Pah! Puh!'":Hamlet, Yorick, and the Chopless Stage Direction", στο ό. π., σελ. 214-225.
[542] Ross Brannigan, *Why does Hamlet hold a human skull during his soliloquy?* στο www.quora.com/Why-does-Hamlet-hold-a-human-skull-during-his-soliloquy (14 Οκτωβρίου 2016) (μετάφραση δική μου), (τελευταία πρόσβαση στις 30-4-2019).
[543] Στάθης, *Εγώ, ο Χριστόδουλος*, (Αθήνα: εκδόσεις Παττάκη, 2005), σελ. 5.
[544] Christopher Priest, Alan Davis, Marc Farmer και Dean White, *Vampirella* #19, (Νέα Υόρκη: Harris, Σεπτέμβριος 1999).
[545] Ian Boothby και John Costanza, *Simpsons* #76, (Σάντα Μόνικα: Bongo, Νοέμβριος 2002).

σκηνή λαμβάνει χώρα σε ένα νεκροταφείο και ο Bart φορά ρούχα που παραπέμπουν στην εποχή του Άμλετ.

Η παραπομπή στον Άμλετ είναι άμεση και ξεκάθαρη καθώς ακόμα κι αν κάποιος αναγνώστης δε γνωρίζει το έργο του Σαίξπηρ ούτε τη σκηνή με τον Άμλετ και το κρανίο του Yorick θα αντιληφθεί τάχιστα το περιεχόμενο της παρωδίας αν διαβάσει τον υπότιτλο «Simpsons Shake-up Shakespeare» που φιλοξενείται στο εξώφυλλο.

Ο *Φανούρης Άπλας* των Δημήτρη Καλαϊτζή, Δημήτρη Βανέλλη, Σπύρου Δερβενιώτη (1991)[546], φυσιογνωμικά ένα υβρίδιο του Κορνήλιου Καστοριάδη και του Τέλλυ Σαβάλας, στέκεται αμφιταλαντευόμενος ανάμεσα σε ένα κρανίο και ένα ρολόι για να επιλέξει τελικά το ρολόι και να μονολογήσει «Μα πόσο καιρό είμαι εδώ μέσα άραγε;» όταν είναι εγκλωβισμένος σε ένα λαβύρινθο από γραφειοκρατικά κατάλοιπα μιας ελληνικής δημόσιας υπηρεσίας (εικόνα 314). Το χιούμορ και σε αυτή την περίπτωση προκύπτει από τον παραλληλισμό του ντετέκτιβ με τον Άμλετ και την παιγνιώδη σύγκριση της φορτισμένης ψυχικής κατάστασης στην οποία βρισκόταν ο Δανός σαιξπηρικός πρίγκιπας με την αντίστοιχη του βυθισμένου στην έρευνα ενός ασήμαντου ελληνικού δημοσίου εγγράφου, ιδιωτικού αστυνομικού. Φυσικά η άγνοια του Άμλετ εκ μέρους του αναγνώστη έχει ως συνέπεια την πλήρη αποδυνάμωση των συγκεκριμένων καρέ του κόμικς καθώς τίποτε από τα προαναφερθέντα δε θα γίνει κατανοητό με αποτέλεσμα μια ακατάληπτη διαδοχή καρέ χωρίς περιεχόμενο ενώ η γνώση του θα πολλαπλασιάσει την αξία του.

Στο άλμπουμ *Γιατί Μας Μισούν* (2003, εικόνα 315)[547], ο Σπύρος Δερβενιώτης δίνει στον σαιξπηρικό ήρωα τη μορφή του Τζορτζ Μπους του νεότερου, του προέδρου των ΗΠΑ που επί της θητείας του σημειώθηκε το χτύπημα στους Δίδυμους Πύργους και στη συνέχεια μια σειρά από πολέμους και εισβολές (Αφγανιστάν, Ιράκ κ.ά.) σε ξένα κράτη. Ο Μπους του Δερβενιώτη στο εξώφυλλο του βιβλίου κρατά ένα κρανίο και κάθεται πάνω σε ένα άλλο. Ο υπαινιγμός είναι σαφής: τα κρανία «ανήκουν» σε κάποιους από τους χιλιάδες νεκρούς του κατ' επίφαση «πολέμου κατά της τρομοκρατίας» που είχε κηρύξει ο Τζορτζ Μπους. Αν μπορούσαμε να αποδώσουμε στον πρώην πλανητάρχη και τα

[546] Δημήτρης Καλαϊτζής, Δημήτρης Βανέλλης και Σπύρος Δερβενιώτης, *Φανούρης Άπλας*, *Μέρες Εκτελωνισμού*, (Αθήνα: Μαμούθ Κόμιξ, 1991), σελ. 51.
[547] Σπύρος Δερβενιώτης, *Γιατί μας Μισούν;*, (Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2003).

λόγια «Να ζει κανείς ή να μη ζει;» θα τα ερμηνεύαμε ως μια ειλικρινή απορία του που όμως δεν αφορά τον εαυτό του και τις υπαρξιακές του ανησυχίες αλλά τους υπόλοιπους ανθρώπους, την αξία των ζωών των οποίων δε φαινόταν να υπολογίζει και πολύ. Επιπλέον, σύμφωνα με την υπόθεση του σαιξπηρικού έργου, ο πρίγκιπας Άμλετ ήταν ο γιος του πρώην βασιλιά της Δανίας που είχε δολοφονηθεί από τον αδερφό του, Κλαύδιο ενώ ως χαρακτήρας σκιαγραφείται ως διαρκώς αναποφάσιστος και ανεπαρκής στην επίλυση σημαντικών θεμάτων και προβλημάτων. Ο Τζορτζ Μπους ο νεότερος υπήρξε γιος του Τζορτζ Μπους του πρεσβύτερου, άρα για κάποιο διάστημα λειτούργησε σαν πρίγκιπας καθώς σχεδόν κληρονομικώ δικαίω ανέλαβε την εξουσία και σε ορισμένα ζητήματα, όπως, η ανακοίνωση των γεγονότων της 11ης Σεπτεμβρίου, παρέμεινε αποσβολωμένος και άβουλος.

Σκεπτική το κρατάει και η Lois Lane στον *Superman* σε σχέδιο του Pascal Ferry (2004, εικόνα 316)[548] ενώ για πολιτικούς λόγους που σχετίζονται με τη μεταφορική έννοια του «αποκεφαλισμού» υπουργών το αξιοποιεί ο Στάθης τοποθετώντας τον Ανδρέα Παπανδρέου στη θέση του Άμλετ (1982, εικόνα 317)[549] αλλά και τον Ναπολέοντα πάνω σε οβίδες για να δηλώσει τους υποκριτικούς προβληματισμούς των ηγετών που παίρνουν αποφάσεις βομβαρδισμών (1988, εικόνα 319)[550]. Τέλος ο Αντώνης Βαβαγιάννης (2014, εικόνα 320)[551] το χρησιμοποιεί για να σατιρίσει τη μόδα των συναυλιών στις οποίες ο τραγουδιστής προτείνει το μικρόφωνο προς το κοινό και αυτό τραγουδάει τη συνέχεια των στίχων κάποιου τραγουδιού. Ο συγκεκριμένος Άμλετ αναφωνεί: «Να ζει κανείς ή…» και συμπληρώνει στρεφόμενος προς το κοινό: «Δικό σας!». Το κοινό, φυσικά, ανταποκρίνεται φωνάζοντας: «Να μη ζει!».

Στις μεταφορές του ίδιου του Άμλετ, όμως, σε κόμικς, στις διασκευές και προσαρμογές του ως παρωδιών[552] ή ακόμα και στις περιγραφές των θεατρικών

[548] Joe Kelly και Pascal Ferry, *Superman, Action Comics* #809, (Νέα Υόρκη: DC, Ιανουάριος 2004).
[549] Η εικόνα περιλαμβάνεται στην ιστορία "Πρίγκηψ και Φτωχός" στο Στάθης, *Τα Κόμικς του Στάθη 1982-1987*, (Αθήνα: Καστανιώτης, 1987) σελ. 7. Στο ίδιο άλμπουμ περιλαμβάνεται και η ιστορία "Η Μπαλάντα του Τζόναθαν" με μια Marilyn σε αναπαραγωγή της γνωστής φωτογραφίας στη σχάρα του πεζοδρομίου (εικόνα 318).
[550] Στάθης, *Οι Φευγάτοι*, (Αθήνα: Καστανιώτης, 1988), σελ. 28.
[551] Αντώνης Βαβαγιάννης, *Κουραφέλκυθρα Omnibus*, (Πειραιάς: Jemma Press, 2014), σελ. 122 (πρώτη δημοσίευση στην ηλεκτρονική πλατφόρμα socomic.gr).
[552] Για παράδειγμα στα στριπς του Mark Parisi (2018, εικόνα 321) όπως αναπαράγονται στο godaddyandthesquirrelmustbothdie.wordpress.com/2018/10/15/hamlet-synchronicity/ (τελευταία πρόσβαση στις 16-2-2019).

ερμηνειών του Άμλετ, οι δημιουργοί που αναπαριστούν μία ή έστω λιγοστές σκηνές, επιλέγουν κατά κανόνα τη συγκεκριμένη, βάζοντας οπωσδήποτε το κρανίο στα χέρια του σαιξπηρικού πρίγκιπα ή του ηθοποιού που τον υποδύεται για να αποδώσουν μια εικόνα που μπορεί να μην ανταποκρίνεται στο σενάριο αλλά λειτουργεί ως υπόμνηση στους θεατές και αναγνώστες, μεταστρέφοντας, πιθανώς το νόημα και την οπτική εκδοχή του πρωτοτύπου αλλά εμπλουτίζοντας τον προβληματισμό στο σαιξπηρικό ερώτημα περί ζωής και θανάτου.

Τέτοια παραδείγματα είναι η εικόνα των Carl Posey – Al Davison από τη βιογραφία της Σάρα Μπερνάρντ [Sarah Bernhardt] με την ηθοποιό να υποδύεται τον Άμλετ κρατώντας το κρανίο (1995, εικόνα 322)[553], η εκδοχή των Steven Grant και Tom Mandrake από το εξώφυλλο των *Κλασικών Εικονογραφημένων* (1990, εικόνα 323)[554], η παιδική προσαρμογή σε εικονογράφηση της Christa Unzer (2012, εικόνα 324)[555] κ.ά. Υπάρχουν όμως και οι ευφυείς ανατρεπτικές εκδοχές που απαρνούνται την πεπατημένη και αφήνουν υπαινιγμούς περί της μη αληθείας της σκηνής με το κρανίο όπως η εικόνα του Carl Critchlow από το εξώφυλλο του *Lobo* (1997, εικόνα 325)[556] με τον παράξενο και πέρα από κάθε ηθικό φραγμό χαρακτήρα να συνομιλεί με τον ίδιο τον Σαίξπηρ ο οποίος γράφοντας στη γραφομηχανή του έχει ακουμπισμένο ένα κρανίο με το όνομα του Yorick χαραγμένο στο μέτωπό του, πάνω στο γραφείο του.[557] Την μεταμοντέρνα απαισιοδοξία σε συνάρτηση με το αυτοσαρκαστικό χιούμορ, ωστόσο, εκφράζει εύγλωττα η γελοιογραφία του Altan (εικόνα 326).[558] Σε αυτήν, μια εξπρεσιονιστική μορφή κρατά ένα κρανίο στα χέρια της και μονολογεί, ακριβώς όπως και το κοινό του *Άμλετ* του Βαβαγιάννη: «Να μη Ζει».

[553] Carl Posey και Al Davison, "Sarah Bernhardt" στο Bronwyn Carlton Taggart (επιμ.), *The Big Book of Weirdos*, (Νέα Υόρκη: Paradox, 1995), σελ. 96.
[554] Steven Grant και Tom Mandrake, *Classics Illustrated: Hamlet*, (Νέα Υόρκη: Papercutz, 1990).
[555] Louie Stowell και Christa Unzer, *Hamlet*, (Λονδίνο: Usborne, 2012).
[556] Alan Grant και Carl Critchlow, *Lobo* #36, (Νέα Υόρκη: Φεβρουάριος 1997).
[557] Σε μια αυτοτελή ιστορία που οι ευφυείς αναχρονισμοί επιτρέπουν στον Σαίξπηρ να είναι σύγχρονος του Έντγκαρ Άλαν Πόε, δημιουργώντας διακειμενικές διασταυρώσεις με τα διαεικονικά τους ανάλογα.
[558] Altan, *Τέρμα η Αυτολογοκρισία – Είμαι ένας Μαλάκας* (μτφρ. Σ. Γεωργίου), (Αθήνα: Βαβέλ, 1985), (χωρίς σελιδαρίθμηση).

7.6.4 Η αυτονόμηση της μετα-παρωδίας

Εξωθώντας στα άκρα την παρωδία, ο Σταύρος Κιουτσιούκης καθιστά πρωταγωνιστή τον Yorick ως ένα κυριολεκτικό κρανίο που είναι ταυτόχρονα και stand-up κωμικός πάνω στη σκηνή. Ο ίδιος ο δημιουργός προλογίζοντας το βιβλίο του[559] σχολιάζει:

> «Πέρασε την ζωή του ως γελωτοποιός της δανέζικης αυλής, μα έγινε πραγματικά διάσημος στα χέρια του αναποφάσιστου και τραγικού Άμλετ. Ως ένα "κούφιο και βρωμιάρικο" πλέον κρανίο στα χέρια του Δανού πρίγκιπα της ομώνυμης σαιξπηρικής τραγωδίας, κλήθηκε να απαντήσει στη σπουδαιότερη ερώτηση περί της ύπαρξης και της ανυπαρξίας: "Να ζει κανείς ή να μη ζει;"».

Η παρωδία από τον Κιουτσιούκη χρησιμοποιεί την πεπατημένη της ένταξης της φράσης «Να ζει κανείς ή να μη ζει;» στη σκηνή με το κρανίο αλλά εδώ το κρανίο δεν το κρατά πια ο Άμλετ (εικόνα 327). Έχει πλέον αυτονομηθεί από τον Δανό πρίγκιπα και συνεχίζει μόνο του να αναπαράγει την σκηνή επαυξάνοντάς την και εμπλουτίζοντάς την με νέα σενάρια, νέα χιουμοριστικά «αποφθέγματα». Η περίπτωση της απόδοσης του Yorick ως ζώντος κρανίου αποτελεί και το ιδανικό παράδειγμα της σύγχρονης μετα-παρωδίας που έχοντας υπερβεί κάθε δέσμευση από το πρωτότυπο, εξελίσσεται πλέον ανεξάρτητα από αυτό. Στα λόγια του Yorick-κρανίου: «ένας από τους λόγους που εγκατέλειψα τη σαιξπηρική καριέρα μου είναι ότι κάθε φορά που ο Άμλετ έλεγε "Υπάρχει κάτι σάπιο στο βασίλειο της Δανιμαρκίας", όλοι οι συντελεστές της παράστασης κοιτούσαν εμένα!». (εικόνα 328)[560] συνοψίζεται η απαγκίστρωση της μεταμοντέρνας παρωδίας από κάθε περιορισμό και κάθε «υποχρέωση» να παραπέμπει σε κάτι αληθινό. Βασίζεται σε ένα γνωστό έργο και το διακηρύττει δημόσια αλλά οι βαθμοί ελευθερίας που έχει κατακτήσει είναι πλέον απεριόριστοι. Η χειραφέτηση από τις «γραφές» είναι οριστική κι αμετάκλητη. Κι αυτό δεν μπορεί να έχει ούτε θετικό ούτε αρνητικό πρόσημο. Είναι απλώς μια νέα πραγματικότητα.

[559] Σταύρος Κιουτσιούκης, *Yorick, 50 Μέτρια Αστεία*, (Μυτιλήνη: Ένατη Διάσταση, 2018).
[560] Ό. π., σελ. 13.

7.7 Είναι κωμωδία η παρωδία του τρόμου;

7.7.1 Το *Κοράκι* και η *Λενόρ* εις σάρκαν μίαν

Η σκηνή του Άμλετ με το κρανίο είναι μια μεμονωμένη εικονοποιημένη μεταγραφή από τη λογοτεχνία στα κόμικς. Στην περίπτωση του Έντγκαρ Άλαν Πόε η μεταγραφή είναι ευρύτερη και δεν αφορά μεμονωμένες σκηνές αλλά δυο ολόκληρα λογοτεχνικά του έργα και, συγκεκριμένα, ποιήματα: το *Κοράκι* (1845) και τη *Λενόρ* (1843)[561]. Το πρώτο αφηγείται μια τρομακτική νύχτα στο σπίτι του συγγραφέα όταν ένα κοράκι εισβάλλει στη βιβλιοθήκη του ενώ το δεύτερο είναι ο θρήνος για τον πρόωρο και αναπάντεχο θάνατο μιας νεαρής κοπέλας, κατά πολλούς ερευνητές ερωμένης του συγγραφέα. Αξιοσημείωτο είναι ότι το όνομα της Λενόρ αναφέρεται και στο μεταγενέστερο *Κοράκι*, γεγονός που ενισχύει την άποψη ότι το πρόσωπο στο οποίο αναφέρεται ήταν πραγματικό και ο χαμός του επηρέασε σημαντικά τον Πόε.

Από τις πιο έντονες σκηνές στο *Κοράκι* είναι αυτή με το μαύρο πουλί να κάθεται πάνω από την πόρτα της εισόδου του δωματίου στο άγαλμα της θεάς Αθηνάς ενώ και στα δυο ποιήματα είναι πρόδηλο το μεταφυσικό στοιχείο που συνάγεται από τις ερωτήσεις του συγγραφέα για το αν η Λενόρ έγινε δεκτή στον παράδεισο και για το πότε θα την ξανασυναντήσει. Η επαναλαμβανόμενη επωδός «Nevermore» στο Κοράκι δίνει έναν απαισιόδοξο τόνο που μάλλον χαρακτηρίζει και συνολικότερα το έργο του Πόε. Αυτά τα στοιχεία είναι και τα πιο συχνά αναπαραγόμενα με παρωδιακή διάθεση στα κόμικς. Σε σπονδυλωτό επεισόδιο στους τηλεοπτικούς Simpsons του 1990 που προβλήθηκε στο πλαίσιο της υποενότητας *Halloween Special* που μετεξελίχθηκε στο *Treehouse of Horror* (ειδικό ετήσιο επεισόδιο με χιουμοριστικές παρωδίες και εκδοχές ιστοριών τρόμου), ένα από τα μέρη είχε τίτλο *Το Κοράκι*[562]. Η υπόθεσή του ακολουθούσε αυτήν του ποιήματος του Πόε, μόνο που κεντρικός χαρακτήρας είναι ο Homer Simpson και το κοράκι έχει το πρόσωπο του Bart Simpson (εικόνα 329). Στους τοίχους του δωματίου που εισβάλλει το κοράκι – Bart βρίσκεται και το πορτρέτο της Marge Simpson, με ρόλει στα μαλιά, που παραλληλίζεται με τη Λενόρ. Και εδώ, μόνο η γνώση του περιεχομένου του πρωτοτύπου προσδίδει νόημα

[561] Edgar Allan Poe, *Τα πιο Γνωστά Ποιήματα του Edgar Allan Poe* (μτφρ. Ρήγας Καππάτος), (Αθήνα: Εκάτη, 2011).
[562] Sam Simon (σενάριο), David Silverman (σκηνοθεσία), *Treehouse of Horror - The Raven*, σεζόν 2, επεισόδιο 3, (20th Century Fox, 1990).

στο τηλεοπτικό επεισόδιο ενώ η παρωδία μόνο προσβλητική δεν είναι για τον Πόε. Άλλωστε στους *Simpsons* είναι ατέλειωτες οι παρωδίες και οι αναπλαισιώσεις και συνήθως λειτουργούν ως υπενθύμιση ή υπόμνηση για τα πρωτότυπα έργα ή δίνουν αφορμές ώστε να προσεγγιστούν από τον θεατή για πρώτη φορά.

Τέτοιο είναι και το πνεύμα στην ιστορία *Έντγκαρ* του Αντώνη Βαβαγιάννη (2019, εικόνα 330)[563]. Ακολουθείται το ποίημα του Πόε αλλά με κάποιες τροποποιήσεις που το καθιστούν μια διακειμενική παρωδία με στόχο το καλοπροαίρετο χιούμορ. «Το συγκεκριμένο στριπ είναι με διαφορά το πιο δύσκολο που έχω φτιάξει. Η "διασκευή" του ποιήματος έχει βασιστεί σε διαφορετικές μεταφράσεις αλλά και στο αυθεντικό ποίημα και ήταν εξαιρετικά πολύπλοκη» σχολιάζει ο δημιουργός του δισέλιδου στριπ και δηλώνει ως προς το λεκτικό και αφηγηματικό μέρος τις επιρροές του από τις πολλές μεταφράσεις του ποιήματος. Δε δηλώνει όμως τις εικόνες που χρησιμοποίησε για να αποδώσει τον Πόε στο τέλος του ποιήματος αλλά και τον πρωταγωνιστή, το πουλί, τη διακόσμηση, την επίπλωση κ.λπ. Δεν είναι όμως αναγκαίο καθώς η «διασκευή» (τα εισαγωγικά δικά του) είναι τόσο σουρεαλιστικά και ασεβώς ελεύθερη και αυτό είναι τόσο πρόδηλο που περιττεύουν οι παραπομπές: το πουλί αντί για κοράκι είναι δεκαοχτούρα, αντί για Nevermore επαναλαμβάνει διαρκώς τη λέξη «Δεκαοκτώ» και αντί να τρομάζει τον αφηγητή με τη σιωπή του και το παγερό του βλέμμα, το επιτυγχάνει με τις κουτσουλιές του σε βαθμό που ο Έντγκαρ, μετά από προτροπές, σκέφτεται να αλλάξει τον τίτλο σε «Κουρούνα».

Αφιερωμένη στον Πόε είναι και η σειρά κόμικς *Lenore* του Roman Dirge (εικόνα 331). Ο Αμερικανός δημιουργός κόμικς χρησιμοποιεί ως κεντρικό χαρακτήρα της σειράς ένα μικρό νεκρό κοριτσάκι με το όνομα Λενόρ ενώ η ιστορία λαμβάνει χώρα στην φανταστική πόλη Nevermore. Το επίθετο του δημιουργού, μάλιστα (Dirge = μοιρολόι), καθώς αποτελεί καλλιτεχνικό ψευδώνυμο και δεν πρόκειται για το πραγματικό του, παραπέμπει σε στίχους από τη Λενόρ («…A dirge for her the doubly dead in that she died so young…») και από το Κοράκι («…Till the dirges of his Hope that melancholy burden bore…») και επιτείνει την αίσθηση της αναπλαισίωσης, έστω κι αν έχει συμβεί συμπτωματικά, σαν μια ακόμη πρωθύστερη παρωδία υπό την

[563] Αντώνης Βαβαγιάννης, *Κουραφέλκυθρα Omnibus II*, (Πειραιάς: Jemma Press, 2019), σελ. 180 (πρώτη δημοσίευση στην ηλεκτρονική πλατφόρμα socomic.gr).

έννοια ότι επελέγη από τον καλλιτέχνη πριν τη δημιουργία του συγκεκριμένου κόμικς.[564]

7.7.2 Τα περικειμενικά στοιχεία μιας παρωδίας

Εικονογραφική παρωδία στο Κοράκι είχε γίνει, όμως, ήδη από το 1954 από τον Will Elder στο περιοδικό *MAD* με ένα Κοράκι που θα μείνει στην προτομή της Αθηνάς μέχρι τα βαθιά του γεράματα αρνούμενο πεισματικά να εγκαταλείψει την οικία του αφηγητή (εικόνα 332).[565] Με τη δημιουργική συμβολή του Harvey Kurtzman, ο Elder προβαίνει σε κάτι ρηξικέλευθο και καινοτόμο: διατηρεί το πρωτότυπο κείμενο αναλλοίωτο αλλά το εικονογραφεί απολύτως παρωδιακά. Έτσι προκύπτει ένα ιδιαίτερα ενδιαφέρον υβρίδιο μεταξύ πρωτοτύπου και παρωδίας καθώς ο αναγνώστης μπορεί να διαβάζει ταυτόχρονα το αρχικό κείμενο, ακόμα και για πρώτη φορά, και να το παρακολουθεί να εξελίσσεται, να αρθρώνεται, να κορυφώνεται εικονοποιημένο με στόχο το χιούμορ.

Από την πρώτη σελίδα κιόλας ο Elder κάνει ξεκάθαρη την ειρωνική διάθεση καθώς κάτω από τον τίτλο *The Raven* προσθέτει ελαφρώς παραλλαγμένο το όνομα του λογοτέχνη: Edgar Allan Poetry, με τα τρία τελευταία γράμματα να είναι μικρότερα σε μέγεθος από τα υπόλοιπα και γραμμένα με διαφορετικό γραφικό χαρακτήρα (με διαφορετική γραμματοσειρά θα λέγαμε σήμερα, αν τα γράμματα του κόμικς ήταν φτιαγμένα μέσω ηλεκτρονικού υπολογιστή). Στις επτά σελίδες που ακολουθούν, ωστόσο, το ποίημα δεν αποτελεί το μοναδικό γραπτό λόγο· ο Elder χρησιμοποιεί εκτεταμένα περικειμενικά στοιχεία όπως ονοματοποιίες, επιφωνήματα και ήχους δηλαδή, επιγραφές στους τοίχους, ετικέτες και οδηγίες χρήσης σε κουτιά, ταμπέλες, εξώφυλλα βιβλίων, λεζάντες σε κάδρα κ.λπ. αλλά και μπαλονάκια λόγου για τον κεντρικό χαρακτήρα. Επομένως το ποίημα μπορεί να περιλαμβάνεται αυτούσιο αλλά όχι ανεξάρτητο από την αφηγηματική δομή σε λεκτικό επίπεδο. Τα λόγια, οι λέξεις που προστίθενται δημιουργούν ένα νέο έργο που εδράζεται στο αρχικό αλλά είναι ταυτόχρονα κάτι διαφορετικό, αφενός λόγω της συνοδού εικόνας, αφετέρου λόγω των γλωσσικών επεμβάσεων και προσθηκών. Με άλλα λόγια, ο Elder

[564] Ο πρώτος τόμος της *Lenore* ήταν ο Roman Dirge, *Lenore – Noogies*, (Σαν Χοσέ: Slave Labor Graphics, 1999). Ακολούθησαν τα *Wedgies* (2003), *The Little Cute Dead Girl* (2006) κ.ά.
[565] MAD, Τεύχος 9, Μάρτιος 1954, σελ. 10-16.

δεν έκοψε τίποτα. Απλώς πρόσθεσε. Ως προς τη σεναριακή δομή, το κόμικς καθώς κλιμακώνεται αρχίζει να ανεξαρτητοποιείται από το ποίημα. Το Κοράκι υπάρχει ως φυσική παρουσία, στέκεται αγέρωχο και βλοσυρό πάνω στην προτομή της Αθήνας αλλά γύρω του διεξάγεται ένα πανηγύρι από σλάπστικ στιγμιότυπα, από απανωτές γκάφες και συνεχείς ανατροπές και εκπλήξεις, από αφύσικα γεγονότα κ.ά.

Το ποίημα με αυτήν την τεχνική περνάει σε δεύτερη μοίρα ή, στην καλύτερη περίπτωση, σε συμπληρωματικό κείμενο της αφήγησης. Ακόμα κι αν το ποίημα έλειπε από το κόμικς, η αφήγηση θα ήταν πλήρης και ολοκληρωμένη, η ιστορία θα είχε νόημα, αρχή, μέση και τέλος. Και αυτή είναι μια σπάνια περίπτωση στην παρωδία λογοτεχνικών έργων που μεταφέρονται σε κόμικς καθώς το κείμενο ή κάποια προσαρμογή του, μια συντομευμένη εκδοχή του, μια εκλαϊκευμένη απόδοσή του κ.λπ. είναι κατά κανόνα επικουρικό συστατικό ώστε να γίνεται αντιληπτή η σάτιρα πάνω σε κάτι γνωστό. Ίσως, όμως, όταν κάτι είναι τόσο γνωστό να μην είναι πλέον και απαραίτητο.

Το περιοδικό MAD επανήλθε αρκετές φορές στο *Κοράκι* με διαφορετικού περιεχομένου παρωδίες που άλλαζαν νόημα και στόχο όσο περνούσαν τα χρόνια[566]. Κι ίσως ενέπνευσε δημιουργός όπως τον Carl Barks, τον πιο γνωστό ίσως δημιουργό ιστοριών κόμικς του Disney που φιλοτέχνησε το 1962 (εικόνα 333) την ιστορία *Raven Mad* που παραπέμπει στο ποίημα του Πο και, πιθανώς, ασκεί φόρο τιμής και στο περιοδικό MAD που οκτώ χρόνια νωρίτερα είχε τολμήσει να «βεβηλώσει» το έργο.[567] Αυτή η περίπτωση είναι όμως τελείως διαφορετική.

Στις δέκα σελίδες που εκτυλίσσεται η ιστορία δεν υπάρχει καμιά σύνδεση με το γνωστό ποίημα, καμιά λεκτική συγγένεια. Τα μόνα συνδετικά στοιχεία με το *Κοράκι* είναι ο τίτλος, ένα μαύρο κοράκι που δεν κάνει τίποτε όμοιο με αυτό του Πόε και μια λέξη: το «Nevermore» που επαναλαμβάνει συνεχώς το πουλί. Μα μιλούν τα κοράκια; Στα κόμικς μπορούν και να μιλούν. Η ιστορία αφορά την απόπειρα της μάγισσας Μάτζικα ντε Σπελ να κλέψει την τυχερή δεκάρα του Θείου Σκρουτζ με φυσικό αυτουργό το υπνωτισμένο κοράκι που αφού διαπράξει το έγκλημα, εν συνεχεία θα επανορθώσει φέρνοντας πίσω τη δεκάρα αφού υπνωτιστεί εκ νέου από

[566] Από το 1954 μέχρι σήμερα, ένδεκα παρωδίες από το *Κοράκι* που δημοσιεύτηκαν στο περιοδικό MAD εντοπίζει και μελετά ο Dennis Eddings στο Dennis Eddings, "MAD About 'The Raven'", *The Edgar Allan Poe Review,* Vol. 14, No. 2 (Penn State University Press, Autumn 2013), σελ. 144-162.
[567] Carl Barks, "Raven Mad*"* όπως αναδημοσιεύεται στο *Walt Disney's Comics and Stories by Carl Barks*, (Πρέσκοτ: Gladstone, Οκτώβριος 1995), σελ. 3-12.

τον Ντόναλντ. Καμιά αναφορά, άμεση ή έμμεση, δε γίνεται στο πρωτότυπο έργο και καμιά λεκτική ή αφηγηματική συνάφεια δεν υπάρχει. Το Κοράκι του Barks λέει Nevermore για κανέναν προφανή λόγο. Το να γνωρίζει κάποιος αναγνώστης, συνηθέστερα μικρής ηλικίας, το έργο του Πόε είναι μάλλον σπάνιο. Άρα η παρωδία δεν έχει αποδέκτη.

7.7.3 Παραπέμποντας στο πρωτότυπο για εκπαιδευτικούς λόγους

Η λέξη «Nevermore» παραπέμπει στον Πόε απλώς και μόνο για να το αντιληφθούν ελάχιστοι αναγνώστες και η ιστορία να καρπωθεί την υπεραξία ενός ποιήματος που γράφτηκε έναν αιώνα νωρίτερα. Εδώ όμως μπορεί να εντοπιστεί και η παιδευτική αξία των κόμικς ως προς το διδακτικό και παιδαγωγικό έργο της τέχνης σε σχέση με τη συμφιλίωση των παιδιών με τη λογοτεχνία. Η ανάγνωση κόμικς με τη συνοδεία ενηλίκων που είναι εξοικειωμένοι με έργα της κλασικής λογοτεχνίας μπορεί να αποτελέσει την καλύτερη γέφυρα συμφιλίωσης των δυο τεχνών.

Ο ενήλικος που αντιλαμβάνεται την αναφορά της ιστορίας του Barks στον Πόε μπορεί να μεταβιβάσει στο παιδί την πληροφορία και να το παραπέμψει στην ανάγνωση του πρωτοτύπου ή να το καθοδηγήσει καταλλήλως για να δράσει αυτοβούλως και αυτενεργώντας στην αναζήτηση των συνδετικών κρίκων της αλυσίδας αυτής με το παρελθόν. Αντιθέτως, η σειρά κόμικς *Batman:Nevermore* των Len Wein και Guy Davis (2003, εικόνα 334)[568] διαθέτει μια διαφορετικού τύπου αυταξία καθώς φέρνει στην ίδια ιστορία ως συμπρωταγωνιστές ένα φανταστικό πρόσωπο από τον κόσμο των κόμικς και ένα πραγματικό πρόσωπο από την ιστορία της λογοτεχνίας.

Ο Batman διασταυρώνεται με τον Έντγκαρ Άλαν Πόε στη Βαλτιμόρη των τελών του 19ου αιώνα σε μια προσπάθεια εξιχνίασης μιας σειράς δολοφονιών που συνδέονται όλες μεταξύ τους με ένα κοινό χαρακτηριστικό: στον τόπο κάθε εγκλήματος πετάει ένα κοράκι. Στην περίπτωση αυτή δεν υπάρχει παρωδία κάποιου γνωστού λογοτεχνικού έργου παρά μόνο του τίτλου του. Το *Batman: Nevermore*, ενταγμένο στη σειρά *Elseworlds* της DC είναι ένας από τους δεκάδες τίτλους κόμικς με υπερήρωες αποκομμένους από το πραγματικό περιβάλλον των περιπετειών τους

[568] Len Wein και Guy Davis, *Batman: Nevermore*, (Νέα Υόρκη: DC, 2003). Κυκλοφόρησαν πέντε τεύχη από τον Ιούνιο έως τον Οκτώβριο του 2003.

και προσαρμοσμένους σε εναλλακτικά σύμπαντα. Ο Batman ως χάρτινος ήρωας επινοήθηκε το 1939 από τον Bob Kane ενώ ο Πόε πέθανε πριν την είσοδο του εικοστού αιώνα. Ο ένας είναι χαρακτήρας των κόμικς και ο άλλος ήταν άνθρωπος. Παρ' όλα αυτά διασταυρώνονται σε μια σειρά από κόμικς που από το όνομά της προειδοποιεί ότι πρόκειται για κάτι που συμβαίνει σε «άλλους κόσμους».

Το *Κοράκι* δεν απειλεί κανέναν συγγραφέα όπως συμβαίνει στο πρωτότυπο αλλά η παρουσία του αποτελεί τη Λυδία λίθο της λύσης του μυστηρίου. Και πάλι όμως, μεγάλο μέρος της αξίας του έργου (πέραν της αυτονόητης εικαστικής και αφηγηματικής ποιότητας) έγκειται στους συνειρμούς που είναι ικανό να προκαλέσει σε όσους αναγνώστες είναι εξοικειωμένοι με το έργο του Πόε και, επιπλέον, στην παρακίνηση των υπολοίπων να ανακαλύψουν αυτό το έργο.

Αφορμή για μια χιουμοριστική εκδοχή της επωδού «Nevermore» από το *Κοράκι* του Πο δίνεται στο *Sandman* του Neil Gaiman (1991)[569], στον κύκλο ιστοριών με τίτλο *Seasons of Mists*. Ένας άνθρωπος έχει μεταμορφωθεί-μετενσαρκωθεί σε κοράκι από τον άρχοντα των ονείρων ως εναλλακτική, αντί θανάτου, κατάληξη της ζωής του. Το κοράκι συνομιλεί με τον βιβλιοθηκάριο-φύλακα μιας παράδοξης βιβλιοθήκης: όλα τα βιβλία της είναι οι ιστορίες που δε γράφτηκαν ποτέ αλλά δημιουργήθηκαν μόνο στα όνειρα. Ο φύλακας, αφοσιωμένος πλήρως στο σκοπό του, στην προστασία αυτής της αλλόκοτης βιβλιοθήκης λέει στο κοράκι ότι αν ξανακαταστραφεί αυτή θα καταστραφεί και ο ίδιος. Το κοράκι φωνάζει «Nevermore» (εικόνα 335) και τότε ο φύλακας του απαντά πως «όλα τα βιβλία, οι ιστορίες, τα θεατρικά, τα ποιήματα που δεν έγραψε ποτέ ο Πόε είναι εδώ». Για να πάρει την απάντηση από το σαστισμένο και απορημένο κοράκι ότι απλώς μιμούταν τον Peter Lorre από την ταινία του Ρότζερ Κόρμαν (1963).[570]

Εδώ ο σαρκασμός έχει ως στόχο τον αναγνώστη που πιθανώς αγνοεί το έργο του Πόε αλλά γνωρίζει την κινηματογραφική εκδοχή του, όπως συμβαίνει με το κοράκι του Gaiman το οποίο θυμάται μια ελάσσονος σημασίας σκηνή από μια κινηματογραφική ταινία της δεκαετίας του 1960 αλλά δείχνει να μη γνωρίζει ότι η ταινία χρησιμοποιεί την επαναλαμβανόμενη λέξη του κορακιού του Πόε. Αναδεικνύεται έτσι το ζήτημα που ανακύπτει από τον πληθωρισμό των τροποποιημένων αναπαραγωγών μιας «μητρικής» εικόνας, φράσης, σκηνής κ.λπ. που

[569] Neil Gaiman και Kelley Jones, *Sandman* #22, (Νέα Υόρκη: DC, Ιανουάριος 1991), σελ. 2.
[570] *The Raven*, σκην. Roger Corman, American International Pictures, 1963.

οδηγούν πολλές φορές στην απώλεια της αίγλης του πρωτοτύπου μέσω της επανάληψης αλλά και στην διαστρέβλωση των αρχικών στόχων μέσω της αναπλαισίωσης. Ακριβώς τους ίδιους προβληματισμούς γεννά και η έννοια της προσαρμογής ενός έργου τέχνης σε μια νέα μορφή τέχνης, ιδιαίτερα όταν η προσαρμογή αξιοποιεί όχι μόνο το ίδιο το έργο ως πρώτη ύλη αλλά το μπολιάζει με νέα στοιχεία. Τέτοια είναι η περίπτωση του *The Raven* του Richard Corben (2013, εικόνα 336).[571]

7.7.4 Προσαρμογή, διασκευή ή απόδοση;

Ο Richard Corben σε μια ολιγοσέλιδη ιστορία του παρουσιάζει τον αφηγητή του Πόε στο Κοράκι να βρίσκεται σε μια κατάσταση τρέλας και παραισθήσεων μετά τον αδόκητο χαμό της ερωμένης του, Λενόρ. Σε μια από αυτές τις παραισθήσεις, η Λενόρ επιστρέφει στο σπίτι και ενώ το ζευγάρι ετοιμάζεται να κάνει έρωτα ένας θόρυβος επαναφέρει τον αφηγητή στην πραγματικότητα: ένα κοράκι έχει εισβάλει στο σπίτι και με την παρουσία του τον απειλεί. Διάσπαρτοι στίχοι από το ποίημα του Πόε «ακούγονται» κατά την εξέλιξη ενώ η λέξη Nevermore έρχεται ως απάντηση από το Κοράκι στις απεγνωσμένες προσπάθειες του αφηγητή να ξαναδεί τη Λενόρ. Η μάχη που θα ξεκινήσει ανάμεσα στον απελπισμένο αφηγητή και το ενεργά εχθρικό πτηνό θα καταλήξει στον φρικτό θάνατο του πρώτου και σε μερικούς ακόμη στίχους που σηματοδοτούν την οριστική απώλεια της ψυχής του – και της ζωής του. Ο Corben και οι εκδότες επιλέγουν στη συγκεκριμένη εκδοχή του Κορακιού να δώσουν τον τίτλο «Edgar Alan Poe's The Raven» και στις εσωτερικές σελίδες να ενημερώσουν ότι πρόκειται για προσαρμογή με την επισήμανση «Adaptation and art by Richard Corben». Είναι όμως προσαρμογή μια τέτοια απόπειρα;

Η προσπάθεια του Corben απέχει από αυτό καθώς πέραν του τίτλου δεν διατηρεί το αφηγηματικό περιεχόμενο αυτούσιο αλλά εντάσσει σε αυτό μια αυθαίρετη, ξένη δηλαδή προς το αρχικό ποίημα, κατάληξη καθώς ο αφηγητής πεθαίνει ενώ προσθέτει εμβόλιμα και μια σειρά από διαλόγους ανάμεσα στον αφηγητή και τη Λενόρ που δεν υπάρχουν στο αρχικό έργο. Υπ' αυτή την έννοια, το *Κοράκι* του Corben δεν αποτελεί μια προσαρμογή αλλά ένα κολάζ από εξωτερικά

[571] Richard Corben, *The Raven and the Red Death*, (Μιλγουόκι: Dark Horse, Οκτώβριος 2013), σελ. 1-10.

προς το αρχικό έργο στοιχεία που αθροιστικά τοποθετημένα δημιουργούν ένα νέο έργο, μια νέα εκδοχή που βασίζεται σε μια αρχική ιδέα αλλά την ερμηνεύει αυθαίρετα προσφέροντας μια εξίσου αυθαίρετη κατάληξη. Όλα αυτά δε μειώνουν την αξία του έργου του Corben, αντιθέτως δανείζουν στο έργο λίγη από τη σκοτεινή λάμψη του πρωτοτύπου και το καθιστούν ένα παλίμψηστο πάνω στο οποίο ξαναγράφεται μια ιστορία με πιο απαισιόδοξους τόνους και με πιο μακάβριο τέλος σε μια ίσως πιο κυνική και λιγότερο ρομαντική εποχή. Το αρχικό έργο δεν προσαρμόζεται σε μια νέας μορφής τέχνη αλλά δίνει τη θέση του σε ένα νέο έργο. Στη μεθοδολογία υπάρχει συμφωνία, θα ήταν πιο «νόμιμο» να υπάρχει πιστότητα με το περιεχόμενο των εννοιών και στην ορολογία που χρησιμοποιείται.

Ως παράδειγμα αξίζει να αναφερθεί ένα προγενέστερο έργο του ίδιου δημιουργού επτά χρόνια νωρίτερα από το προηγούμενο. Ο Richard Corben, το 2006 είχε δημιουργήσει ακόμα ένα ολιγοσέλιδο *Κοράκι* στη σειρά *Edgar Allan Poe's Haunt of Horror* (εικόνα 337).[572] Και αυτό το *Κοράκι* ήταν μια ελεύθερη μετάφραση του έργου του Πόε όπου ο αφηγητής σκέφτεται, μιλά στο Κοράκι, προσπαθεί να το διώξει, θρηνεί για την απώλεια. Οι στίχοι του ποιήματος δεν εμβάλλονται στο κόμικς αλλά ολόκληρο το ποίημα δημοσιεύεται αμέσως μετά το τέλος της ιστορίας. Το Κοράκι λέει μόνο τη λέξη "Nevermore" αλλά ο αφηγητής αναπολώντας τις στιγμές με τη Λενόρ οδηγεί τον αναγνώστη και στις αιτίες του θανάτου της: αυτός ήταν ο δολοφόνος της και το, σε πλήρη αποσύνθεση, πτώμα της βρίσκεται ακόμα στο σπίτι του. Το Κοράκι με την παρουσία του, επαναφέρει τις τύψεις και το πιστόλι του αφηγητή κατευθύνεται προς τον κρόταφό του για να ακουστεί στο τελευταίο καρέ ο ήχος ενός όπλου που υπαινίσσεται την αυτοκτονία.

Πρόκειται σαφώς για μια, και πάλι, αυθαίρετη ερμηνεία του *Κορακιού*. Ωστόσο, στα περιεχόμενα του τεύχους δεν υπάρχει κανείς ισχυρισμός περί προσαρμογής. Το όνομα του Corben και του συνεργάτη του, Rich Margopoulos, συνοδεύονται από την ακριβή εργασία τους (κείμενα, σχέδια, μολύβια, μελάνια κ.λπ.) και κάτω από αυτά αναφέρεται το όνομα του Έντγκαρ Άλαν Πόε με την επισήμανση: «Inspiration» (έμπνευση). Τα μεταμοντέρνα κόμικς κάνουν ακριβώς αυτό: «εμπνέονται από» και δεν «προσαρμόζουν σε» οπότε δεν χρειάζεται η επίκληση της λέξης «προσαρμογή» για να αποκτήσει εγκυρότητα η ιδιοποίηση.

[572] Rich Margopoulos και Richard Corben, "The Raven" στο *Edgar Allan Poe's Haunt of Horror* #1, (Νέα Υόρκη: Marvel, Ιούλιος 2006), σελ. 1-9.

7.7.5 Αλυσιδωτές παρωδίες

Τον χαρακτήρα της παρωδίας μέσα στην παρωδία, ενισχύοντας έτσι τη μεταμοντέρνα τάση των αλυσιδωτών παρωδιών άνευ ορίων, χρησιμοποιεί και η μικρού μήκους ιστορία *Spider-Ham versus Raven the Hunter*[573], δημοσιευμένη το 1988 στο περιοδικό *What the "?!* και δημιουργημένη από τους Glenn Herdling και Alex Saviuk. Το περιοδικό αυτό υπήρξε μια απόπειρα της εταιρείας Marvel να σατιρίσει τον ίδιο της τον εαυτό και το πολυδαίδαλο σύμπαν των χαρακτήρων της δημοσιεύοντας ιστορίες που παρωδούσαν τους υπερήρωές της την ίδια στιγμή που σε άλλους τίτλους της ίδιας εταιρείας, οι ίδιοι υπερήρωες, ταυτόχρονα, επιδίδονταν στους γνωστούς ηρωισμούς και τα παραδοσιακά ανδραγαθήματα.

Στο τρίτο τεύχος της σειράς, μια εναλλακτική εκδοχή του Spider-Man, με το όνομα Spider-Ham και χαρακτηριστικά γουρουνιού κάτω από τη στολή με τον ιστό, μάχεται με το Κοράκι σε μια ιστορία με τίτλο *Nevermore* (εικόνα 338). Τα πολλαπλά επίπεδα της παρωδίας είναι ορατά από το γεγονός ότι, σύμφωνα με το σενάριο, ο Spider-Ham βλέποντας τις «παρακμιακές» απεικονίσεις του στα κόμικς υποβάλλει ο ίδιος ένα σενάριο στους δημιουργούς της ιστορίας, που επίσης συμπρωταγωνιστούν με ελαφρώς αλλαγμένα ονόματα, ώστε να παρουσιάζεται ως θετικός χαρακτήρας. Όταν, όμως, η ιστορία γίνεται αποδεκτή, οι τροποποιήσεις που έχει υποστεί από τους επιμελητές εξοργίζουν τον υπερήρωα-γουρούνι-αράχνη που επιπλήττει βιαίως τους δημιουργούς του και ξεσπά λέγοντας: «Αποκαλείτε τους εαυτούς σας επιμελητές; Παίρνοντας μια ευαίσθητη ιστορία αγάπης, τιμής και εξιλέωσης ενός γουρουνιού και μεταμορφώνοντάς την σ' αυτό; Σ' αυτήν την παρωδία (travesty) τέχνης;»[574].

Το Κοράκι, σε μια ιστορία με υπότιτλο Nevermore, ως αντίπαλος του γουρουνόμορφου Spider-Man μόνο ως υβριστική παρωδία ή οτιδήποτε άλλο μειωτικό δε μπορεί να θεωρηθεί. Αν ίσχυε κάτι τέτοιο, η εταιρεία θα υπέσκαπτε τα ίδια της τα προϊόντα και θα μείωνε την εμπορική αξία τους με καταστροφικό τρόπο. Αντιθέτως όμως, η εταιρεία αυτοσατιρίζοντας τις γνωστές φιγούρες των υπερηρώων της δηλώνει έμμεσα τη μεγάλη τους αξία και το αδύνατο της υποτίμησής τους. Κι αυτό γιατί για να έχει αντικείμενο η σάτιρα σε μια τέχνη που απευθύνεται σε γενικό και μαζικό κοινό πρέπει να σατιρίζει κάτι ευρύτατα γνωστό και παράλληλα να μην υπάρχει

[573] Glenn Herdling και Alex Saviuk, "Spider-Ham versus Raven the Hunter – Nevermore" στο *What the "?!* #3, (ΝέαΥόρκη: Marvel, Οκτώβριος 1988).
[574] Μετάφραση δική μου.

κίνδυνος αποδυνάμωσής του. Είναι σαν η εταιρεία να επιχειρεί να «προλάβει» αντίστοιχες σατιρικές εκδοχές, εμμέσως λέγοντας στους αναγνώστες «Αν εμείς οι ίδιοι δε διστάζουμε να παρωδήσουμε τους υπερήρωές μας, σημαίνει ότι οι υπερήρωές μας είναι τόσο δυνατοί και καθιερωμένοι στις συνειδήσεις των αναγνωστών που δεν μπορούν να αποκαθηλωθούν από τις θέσεις των pop-icons με τίποτα».

Η αναφορά στον Πόε είναι σαφής έστω κι αν η ποίησή του δεν είναι παρούσα ούτε καν υπαινικτικά. Είναι όμως παρών ο τίτλος και η επωδός. Ο σεβασμός που αποπνέεται, θέσει, για τον Spider-Man παρά την παρουσίασή του ως Spider-Ham είναι εξίσου ισχυρός με τον σεβασμό για το *Κοράκι* του Πόε που προκύπτει, φύσει, από τη «συμμετοχή» του στο έργο. Αν ο Spider-Man ως κυρίαρχο brand name δεν έχει να φοβηθεί τίποτε από την παρωδία του, τότε και το *Κοράκι*, συνεπακόλουθα το έργο του Πόε εν συνόλω, μόνο κερδισμένο μπορεί να βγει από την επαναφορά του στην επικαιρότητα και σε συνδυασμό με έναν από τους πιο δημοφιλείς χαρακτήρες των κόμικς. Κι αν η πρώτη (και δεύτερη, τρίτη, τέταρτη, πέμπτη κ.ο.κ.) φορά που η ιστορία επαναλαμβάνεται είναι σαν φάρσα, αυτό δε συνεπάγεται ότι υποτιμάται η ιστορία αλλά ότι το πέρασμα του χρόνου κλείνει τις «πληγές» και επιτρέπει τον αναστοχασμό με διαφορετική διάθεση.

7.8 Μια *Κραυγή* παρωδίας ή μια παρωδία *Κραυγής*

7.8.1 Υπερβολή και γκροτέσκο

Αν από την πλευρά της εικονοποιημένης λογοτεχνίας, τα έργα του Σαίξπηρ και του Πόε αποτελούν τις πιο δημοφιλείς πηγές προς ιδιοποίηση και παρωδιακή τροποποίηση, στον τομέα των εικαστικών τεχνών, αναμφίβολα η *Κραυγή* (Η Κραυγή) του Έντβαρντ Μουνκ (εικόνα 339), δημιουργημένο από το Νορβηγό εξπρεσιονιστή καλλιτέχνη το 1893, αποτελεί την πιο συχνή εικόνα που εμφανίζεται σε γελοιογραφίες και κόμικς. Οι ερμηνείες του έργου είναι πολλές και οι περισσότερες τονίζουν την εκφραστική δύναμη της αποστεωμένης φιγούρας που για αδιευκρίνιστους λόγους ουρλιάζει πάνω σε μια γέφυρα όταν δυο άλλες σιλουέτες την

ακολουθούν.[575] Αυτή η αίσθηση της απόγνωσης, του τρόμου, της μοναξιάς και, ενδεχομένως, της ψυχικής διαταραχής που αποπνέει η *Κραυγή* ως εμβληματικό και ιδιαίτερα γνωστό έργο τέχνης την έχει καταστήσει ως σύμβολο για την έκφραση παρόμοιων συναισθημάτων. Με ευσύνοπτο και αναγνωρίσιμο τρόπο, η χρήση μιας εκδοχής της *Κραυγής* στο κατάλληλο σημείο μιας ιστορίας κόμικς απελευθερώνει τα χέρια του δημιουργού και μεταδίδει το μήνυμά του σύντομα και με ασφαλή τρόπο.

Δεν είναι λίγες, όμως, και οι φορές που μια μερίδα σύγχρονων καλλιτεχνών των κόμικς χρησιμοποιούν την εικόνα της *Κραυγής* για να προκαλέσουν το γέλιο, τοποθετώντας την σε συμφραζόμενα που δε συνάδουν με την ένταση του πρωτοτύπου, ακριβώς για να τονίσουν την ειρωνική διάσταση μέσω της υπερβολής και του γκροτέσκο. Δυο τέτοια παραδείγματα προσφέρει η σειρά *The Simpsons* του Matt Groening[576].

Στη μια περίπτωση το ρόλο της φιγούρας του Μουνκ υποδύεται ο Bart Simpson (εικόνα 340), ο σκανταλιάρης πιτσιρίκος της οικογένειας που, μπροστά στον θρήσκο και υποτιθέμενο δείγμα οικογενειάρχη Flanders, έναν χαρακτήρα που ξεχειλίζει από αφόρητο πουριτανικό διδακτισμό, ουρλιάζει απεγνωσμένα. Η ειρωνεία γίνεται σαφής σε όσους εκ των αναγνωστών της σειράς είναι εξοικειωμένοι με τον πίνακα του Μουνκ. Είναι όμως μια ειρωνεία που ως στόχο της έχει τον Flanders και ό,τι αυτός εκφράζει (συντηρητισμός, χρηστά ήθη, προσήλωση στη θρησκεία, καθωσπρεπισμός, πολιτική ορθότητα κ.λπ.) και όχι την *Κραυγή*. Αντιθέτως, αξιοποιεί τα βαθιά συναισθήματα που απορρέουν από τη θέαση της *Κραυγής* και πηγάζουν από τον τυρβώδη –αν και εκ φύσεως ανεξερεύνητο– εσωτερικό κόσμο της κραυγάζουσας φιγούρας για να μεταφέρει το βαθμό απόγνωσης ενός πιτσιρίκου που αρνείται πεισματικά, λόγω και έργω, να υπακούσει στα ευρέως αποδεκτά και επιβεβλημένα πρότυπα συμπεριφοράς ενός παιδιού, προβαίνοντας διαρκώς σε αταξίες, πράξεις ανυπακοής, ενίοτε και μη κακοπροαίρετους βανδαλισμούς. Ένα τέτοιο παιδί απέναντι στον καθωσπρεπισμό και την φαινομενική τελειότητα του γείτονα που διαθέτει όλα τα φαινομενικά χαρακτηριστικά του ιδανικού πατέρα και του ενεργού μέλους της μικροκοινωνίας στην οποία ανήκει (αγαθοεργίες, συμμετοχή στις δραστηριότητες της

[575] Για την Κραυγή και την ιστορία πίσω από αυτήν βλ. και Gerd Presler, *Edvard Munch - The Scream – End of an Error*, e-book.

[576] Στη σειρά *Simpsons Comics* αλλά και στην ομώνυμη τηλεοπτική σειρά, η *Κραυγή* εμφανίζεται σε πολλές περιπτώσεις και όχι μόνο στις δυο που αναφέρονται στην παρούσα εργασία. Πολλές είναι, επίσης, και οι εκδοχές της *Κραυγής* με πρόσωπα από το cast της σειράς σε fan art απόπειρες που έχουν δημοσιοποιηθεί κυρίως μέσω του διαδικτύου.

εκκλησίας, θετική στάση ζωής, διαρκές χαμόγελο κ.λπ.) μόνο αποστροφή μπορεί να αισθάνεται και να την εκφράζει με μια μεγαλοπρεπή κραυγή.

Στη δεύτερη περίπτωση, η κραυγάζουσα φιγούρα αντικαθίσταται από έναν γάτο που καταδιώκεται από τον διαχρονικό εχθρό του, ποντικό (εικόνα 341). Η εικόνα[577] προέρχεται από την εγκιβωτισμένη υποσειρά *Itchy and Scratchy Show* που αποτελεί ένα εμβόλιμο ένθετο λίγων δευτερολέπτων μέσα στη σειρά *The Simpsons*. Ο Bart και η Lisa Simpson το παρακολουθούν μετά μανίας στην τηλεόραση και το βασικό του μοτίβο είναι οι πολύ βίαιες περιπέτειες ανάμεσα σε έναν γαλάζιο ποντικό και μια μαύρη γάτα. Ο ποντικός, σε μια πλήρη αναστροφή των καθιερωμένων ρόλων που φέρνει στο νου τις περιπέτειες του/της μαύρου/μαύρης γάτου/γάτας Krazy Kat και του λευκού ποντικού Ignatz του George Herriman αλλά και τις πιο συμβατικές περιπέτειες των Τομ και Τζέρι, είναι σαδιστής, αιμοβόρος, εκδικητικός και μνησίκακος ενώ η γάτα συνήθως είναι το θύμα του. Το σπλάτερ ξεχειλίζει και οι οθόνες γεμίζουν αίμα, σάρκες και χυμένα όργανα. Σε ένα τέτοιο περιβάλλον που διαμορφώνεται σε μια υποτιθέμενη παιδική σειρά –που, φυσικά, μόνο παιδική δεν είναι– η εικόνα του γάτου να μιμείται το πρόσωπο της *Κραυγής* δεν είναι ξένη προς το περιεχόμενο του έργου του Μουνκ.

Οι δημιουργοί των *Simpsons* δεν επιδιώκουν να σατιρίσουν τον εξπρεσιονισμό του Νορβηγού καλλιτέχνη αλλά, μεταξύ άλλων, να καταγγείλουν τη βιαιότητα της τηλεόρασης με ανύποπτα θύματα τα παιδιά και τον εθισμό των παιδιών σε τέτοιες σκηνές. Επιπλέον κάνουν ένα σχόλιο για την αδιαφορία της μέσης αμερικανικής οικογένειας που εμπιστεύεται την τηλεόραση, επιτρέποντας στα παιδιά να παρακολουθούν τέτοια προγράμματα. Το σχόλιο, βέβαια, είναι μεταξύ των άλλων και αυτοαναφορικό καθώς η ίδια η σειρά *The Simpsons* χρησιμοποιεί τέτοιες σκηνές, έστω και με κριτικό, χιουμοριστικό τρόπο, για να προσελκύσει θεατές. Σε αυτό το πλαίσιο η εικόνα του Scratchy ως κραυγάζοντος προσώπου που παραπέμπει στην *Κραυγή* του Μουνκ δε μπορεί να γίνει κατανοητή από τον θεατή, ιδιαίτερα αν αυτός είναι πολύ μικρής ηλικίας ή μη εξοικειωμένος με το έργο. Ωστόσο είναι απόλυτα επιτυχής η επιλογή της για όσους αντιλαμβάνονται το αστείο καθώς μπορούν να κάνουν όλους τους λογικούς συνειρμούς και να μεταθέσουν την απόγνωση της τελευταίας δεκαετίας του δέκατου ένατου αιώνα εντός ενός μοντερνιστικού κλίματος

[577] Andrew Gottlieb, Phil Ortiz και Tim Bavington, *Simpsons Comics* #17, (Σάντα Μόνικα: Bongo, Φεβρουάριος 1996), σελ. 18.

αποξένωσης και απομόνωσης από τον κοινωνικό ιστό σε ένα μεταμοντερνιστικό γίγνεσθαι που ο κατακερματισμός κάθε ομαδικότητας και κοινωνικότητας έχουν δημιουργήσει το απόλυτα «μεμονωμένο» άτομο κι ακόμη περισσότερο το άτομο που κραυγάζει απελπισμένα έστω κι αν δεν το καταδιώκουν κυριολεκτικά κάποιες σκοτεινές φιγούρες.

Η εικόνα της *Κραυγής* δεν εμφανίζεται μόνο στην έντυπη εκδοχή των Simpsons σε κόμικς αλλά και στο τηλεοπτικό animation, στα χέρια του νταή του σχολείου του Springfield (εικόνα 342) αλλά και ως παράδειγμα κατά την ξενάγηση του Bart σε ένα φανταστικό μουσείο τρόμου (εικόνα 343) στην τηλεοπτική παρωδία τρόμου[578] *Treehouse of Horror*. Στο συγκεκριμένο επεισόδιο, ο «ξεναγός» Bart παρουσιάζει πρώτα το *Μυστήριο και Μελαγχολία ενός Δρόμου* (1914, εικόνα 344) του Τζόρτζιο ντε Κίρικο [Giorgio de Chrico] δίπλα σε μια αυτοπροσωπογραφία του Βαν Γκογκ (1889, εικόνα 345) με τη σκιά της Marge να πέφτει βαριά στο πρώτο έργο και τον Homer Simpson να έχει πάρει τη θέση του Βαν Γκογκ στο δεύτερο (εικόνα 346), τη μικρή Maggie (εικόνα 347) ως σουρεαλιστικό αντικείμενο του Σαλβαντόρ Νταλί από τον *Ύπνο* (1937, εικόνα 348), το *Ascending and Descending* του Έσερ (1960, εικονα 349) με τον Homer να κυνηγά τον Bart σε ένα γεωμετρικά παράδοξο και ατέρμονο ανεβοκατέβασμα σε σκάλες (εικόνα 350), τη *Δολοφονία του Μαρά* του Νταβίντ με τον Homer νεκρό μέσα στη μπανιέρα δίπλα στη *Γυναίκα με Κιθάρα* (1910, εικόνα 351) του Πικάσο που έχει δώσει τη θέση της στη Lisa Simpson (εικόνα 352) κ.ά. Η πρόθεση είναι προφανώς η παρωδία των έργων αλλά χωρίς καμιά προσβλητική διάθεση. Αντιθέτως, ο στόχος φαίνεται να είναι η αναγνώριση των έργων και η δημιουργία ενός ανοίκειου κλίματος με την αντικατάσταση των πραγματικών προσώπων με χαρακτήρες των κινουμένων σχεδίων που προκαλούν χιούμορ.

7.8.2 Μια πολιτική *Κραυγή* αγωνίας

Ο Peter Kuper, ένας βαθύτατα πολιτικός δημιουργός κόμικς, συνιδρυτής του αμερικανικού αντιπολεμικού περιοδικού κόμικς *World War 3*, σε μια ιστορία του για τα δεινά των ΗΠΑ κατά τη διακυβέρνηση του Τζορτζ Μπους του νεότερου

[578] Conan O' Brien et al (σενάριο), David Silverman (σκηνοθεσία), *The Simpsons*, σεζόν 5, επεισόδιο 5, (20th Century Fox, 1993).

χρησιμοποιεί την Κραυγή τροποποιημένη στο τελευταίο καρέ της ιστορίας του (εικόνα 353).[579] Παρουσιάζει τον Μπους σε παράφρονα κατάσταση να οδηγεί κατευθείαν προς το γκρεμό, ένα όχημα (οι ΗΠΑ;) στο πίσω μέρος του οποίου βρίσκονται στοιβαγμένοι άνθρωποι (οι Αμερικανοί πολίτες;). Οι άνθρωποι εικονογραφούνται στη στάση της φιγούρας του έργου του Μουνκ για να υπογραμμιστεί η κατάσταση απόγνωσης και απελπισίας τους λόγω της πολιτικής Μπους. Και σε αυτή τη χρήση της *Κραυγής* δεν υπάρχει καμιά υπόνοια σάτιρας προς το έργο αλλά, αντιθέτως, σάτιρα και πολιτική κριτική προς το πρόσωπο του τότε Αμερικανού Προέδρου που οδήγησε, κατά τον Kuper, το λαό του στην υστερία και την τρέλα. Και στην περίπτωση αυτή, η αναγνωρισιμότητα του έργου του Μουνκ προσφέρει στον καλλιτέχνη την αμεσότητα του μηνύματος και, ασφαλώς, μια εύκολη λύση ως προς το σχεδιαστικό μέρος που συνοδεύει το σενάριο: δεν απαιτείται ποικιλία εκφράσεων στο πλήθος των προσώπων που στοιβάζονται στο όχημα ούτε σχεδίαση διαφορετικών φυσιογνωμιών παρά μόνο μια σειραϊκού τύπου επαναληψιμότητα που επιπλέον υπαινίσσεται την ψυχολογία του κοπαδιού και την ομογενοποίηση του εκλογικού σώματος που επέλεξε τον συγκεκριμένο πρόεδρο.

Την υποκριτική αντιμετώπιση και την κινδυνολογία απέναντι στις φιλολαϊκές προτάσεις και πράξεις των σοσιαλιστικών πολιτικών στοχοποιεί ο Matt Wuerker με το κόμικς του *It's the End of the World as we Know It ...Again* (εικόνα 354).[580] Πρόκειται για ένα κόμικς που ολοκληρώνεται σε πέντε μόλις καρέ στα οποία εμφανίζεται μια σιλουέτα στη γνωστή στάση και με την αντίστοιχη έκφραση της φιγούρας από την *Κραυγή*. Μόνο που εδώ σε κάθε καρέ αλλάζει η ενδυμασία της έτσι ώστε να συμβαδίζει με τις ενδυματολογικές προτιμήσεις της εκάστοτε εποχής. Ο Wuerker φιλοτεχνεί τις πέντε μορφές σε διάστημα 220 ετών, από το 1790 ως το 2009. Το μόνο που αλλάζει είναι το ντύσιμο τους. Ο τρόμος των κινδυνολόγων και όσων έχουν συμφέροντα από τη διατήρηση του οικονομικού στάτους κάθε εποχής παραμένει ίδιος και απαράλλαχτος και ο καλύτερος τρόπος για να αποδοθεί αυτή η απόγνωσή τους μπρος στις πιθανές σοσιαλιστικές αλλαγές είναι μια αναγνωρίσιμη φιγούρα. Κατά τον Matt Wuerker, η απόγνωση και ο τρόμος των συντηρητικών

[579] Peter Kuper, "Dream Machine", *Blab* #15, (Σιάτλ: Fantagraphics Books, Δεκέμβριος 2004), σελ. 32.
[580] Matt Wuerker, *It's the End of the World as we Know It ...Again*, 12 Νοεμβρίου 2009, www.cartoonistgroup.com/store/add.php?iid=40870 (τελευταία πρόσβαση στις 10-11-2018).

απέναντι σε κάθε σοσιαλιστική κοινωνική και προοδευτική αλλαγή εικονογραφείται με τον ίδιο πάντα τρόπο.

7.8.3 Προσεγγίζοντας την κυριολεξία – Παρωδώντας τον (εθνικό) μύθο

Στην πλειονότητα, ωστόσο, των περιπτώσεων, η εικόνα της Κραυγής χρησιμοποιείται ανεξάρτητα από τα πρωταγωνιστικά πρόσωπα της αφηγηματικής ροής και εμβάλλεται για να υποδηλώσει τη διαταραγμένη ψυχική υγεία και τον φορτισμένο εσωτερικό και συναισθηματικό κόσμο προσεγγίζοντας με κυριολεκτικό τρόπο την αρχική της χρήση. Σε αυτές τις περιπτώσεις η εικόνα παρέχει στο δημιουργό της έναν ευσύνοπτο τρόπο να αποδώσει όλα όσα η εικόνα του Μουνκ συνοψίζει και έχουν καταγραφεί στους γνώστες του πίνακα. Η Ellen Forney στο εν μέρει αυτοβιογραφικό *Marbles* (2012)[581], ένα βιβλίο που στο εξώφυλλό του φέρει τον υπότιτλο «Η Μανία, η Κατάθλιψη, ο Μικελάντζελο κι Εγώ» περιγράφει με κόμικς τις μεταπτώσεις της ψυχικής της υγείας ως διπολικού ατόμου και την απελευθερωτική, θεραπευτική διάσταση της τέχνης στη ζωή της. «…Για την ακρίβεια, δε νομίζω ότι είχα ποτέ προσέξει πως αφορά την πραγματική εμπειρία μιας τρομερής παραίσθησης ενός πραγματικού προσώπου»[582] αφηγείται σε πρώτο πρόσωπο για τη στιγμή που αντιλαμβάνεται την *Κραυγή* ως εικονοποιημένη καλλιτεχνική αποτύπωση του εσωτερικού κόσμου του Μουνκ παραλληλίζοντάς τον με τον δικό της (εικόνα 355)[583] κι αφού προηγουμένως έχει προβεί σε έναν ανάλογο παραλληλισμό του ψυχισμού της με αυτόν του Βαν Γκογκ (εικόνα 356).[584]

Την απόγνωση και την απελπισία μπροστά στη σκληρή πραγματικότητα της ανταλλαγής πληθυσμών ανάμεσα σε Ελλάδα και Τουρκία το 1922 επιδιώκει να εκφράσει ο Soloup στο *Αϊβαλί* (2014)[585] παρεμβάλλοντας σε μια αυτοβιογραφική αφήγηση (στο συγκεκριμένο σημείο του βιβλίου του) που αφορά στις προσωπικές εμπειρίες του στη Μυτιλήνη δυο δικές του εκδοχές της *Κραυγής* (εικόνες 357, 358).[586] Διατηρώντας ορισμένα από τα εξπρεσιονιστικά χαρακτηριστικά του έργου, το τροποποιεί ριζικά με δυο κυρίως τρόπους: το παρουσιάζει ασπρόμαυρο και του

[581] Ellen Forney, *Marbles: Mania, Depression, Michelangelo and Me*, (Νέα Υόρκη: Penguin, 2012).
[582] Ό. π., σελ. 121 (μετάφραση δική μου).
[583] Ό. π.
[584] Ό. π., σελ. 118-120.
[585] Soloup, *Αϊβαλί*, (Αθήνα: Κέδρος, 2014).
[586] Ό. π., σελ. 36 και 377.

ενθέτει λόγια. Η αφήγησή του, ωστόσο, δεν διακόπτεται λόγω της παρουσίας της *Κραυγής*, αντιθέτως συνεχίζεται ομαλά έτσι ώστε η τροποποιημένη *Κραυγή* να εντάσσεται οργανικά στο βιβλίο και να μην ξενίζει τον αναγνώστη.

Μάλιστα, στις δυο προηγούμενες σελίδες από την πρώτη του *Κραυγή*, ο καλλιτέχνης έχει χρησιμοποιήσει τρία ακόμη έργα του παρελθόντος, την *Έξοδο του Μεσολογγίου* (εικόνες 359, 360)[587] του Θεόδωρου Βρυζάκη (1855), τον *Καπετάνιο με τα Παλικάρια του σε Μάχη* (εικόνες 361, 362) του Καρλ Κραζάισεν [Karl Krazeisen] (1829)[588] και το *Ο Αναγνωσταράς Νικά τους Τούρκους στο Βαλτέτσι* (λεπτομέρεια - εικόνες 363)[589] του Πετερ Φον Χες [Peter von Hess] αλλά και μια λεπτομέρεια από τον «αντίπαλο στρατό» (εικόνα 364). Για την ακρίβεια, στην πρώτη περίπτωση που ο Soloup αξιοποιεί την εικονογραφία της ελληνικής επανάστασης του 1821, αντλεί κυρίως από το έργο του Πετερ Φον Χες και κυρίως από μια λεπτομέρειά του, αλλά είναι βάσιμο να υποστηρίξει κανείς ότι και η γνωστή εικόνα του Βρυζάκη (ο οποίος αντλεί επίσης από τον Φον Χες) είναι οικεία στον καλλιτέχνη και του προσφέρει πεδίο προς τροποποίηση.

Αναφορικά με τη δεύτερη εικόνα του Soloup, αντίστοιχης θεματολογίας, το έργο – πηγή ανήκει στον Καρλ Κραζάισεν και ο Soloup εφαρμόζει μια πιο πιστή προσαρμογή ακολουθώντας ακόμα και το ρυθμό στη δωρική κολώνα του φόντου, στις ενδυμασίες κ.λπ. Ωστόσο, η προσωπική του παρέμβαση γίνεται εντονότατη με τον πιο λιτό και ταυτόχρονα τον πιο εμφατικό και καθοριστικό τρόπο: προσθέτει ένα μπαλονάκι λόγου με την απόληξη να κατευθύνεται στον πρωταγωνιστή της εικόνας που περιέχει την αγγλοσαξονική προτροπή για να χαμογελάσει κάποιος όταν τον φωτογραφίζουν (“Cheese”). Έτσι διαστρέφεται πλήρως το περιεχόμενο και ο σκοπός του αρχικού σχεδίου: αν ο στόχος των ζωγράφων στιγμιοτύπων της ελληνικής επανάστασης ήταν η ηρωοποίηση των Ελλήνων και η οριενταλιστικά θεαματοποιημένη απόδοση των πράξεών τους, ο στόχος του Soloup είναι η κατάδειξη της θεαματοποίησης. Οι πολεμιστές δεν ήταν ατσαλάκωτοι και ευθυτενείς, δεν ήταν μόνο αποφασιστικοί και ατρόμητοι, δεν κράδαιναν τη σημαία εν ώρα πολέμου, τα ρούχα τους δεν ήταν καθαρά και φρεσκοσιδερωμένα. Η ζωγραφική τους απόδοση αποκρύπτει ένα μεγάλο μέρος της αλήθειας για να εμφυσήσει έναν καθοδηγούμενο πατριωτισμό που διαστρεβλώνει την ιστορική πραγματικότητα στο βωμό της

[587] Ό. π., σελ. 34-35.
[588] Ό. π.
[589] Ό. π.

καλλιέργειας των εθνικών μύθων. Ένας πολέμαρχος εικονογραφείται έτσι, μόνο αν έχει στηθεί και καθοδηγηθεί μαεστρικά σε μια σκηνοθετημένη και καλά μελετημένη σύνθεση.

7.8.4 Πόσο ελεύθερη είναι η απόδοση ευσήμων μέσω τροποποιήσεων;

Οι πίνακες αυτοί αποτελούν ωραιοποιημένες και απολύτως εξωραϊσμένες εκδοχές της φρικτής πολεμικής πραγματικότητας. Οι εκδοχές του Soloup ως παρωδίες, με μικρές μόνο παρεμβάσεις, υπαινίσσονται ακριβώς αυτό. Στο ίδιο βιβλίο ο Soloup έχει χρησιμοποιήσει και άλλες γνωστές και αναγνωρίσιμες εικόνες, όχι μόνο από την ιστορία της τέχνης, για να τις τροποποιήσει ή/και να δημιουργήσει παστίς που αποκτούν έντονο σύγχρονο πολιτικό νόημα έξω από τα αρχικά τους συγκείμενα και λόγω της συνύπαρξής τους. Η πιο χαρακτηριστική περίπτωση είναι ένα δισέλιδο καρέ με επίκεντρο ένα χαρακτικό του Γκόγια (εικόνες 365, 366) από τη σειρά *Οι Συμφορές του Πολέμου* (βλ. σελ. της παρούσας εργασίας) αλλά σημαντικότερες για την εξέλιξη της πλοκής είναι οι εικόνες που παραπέμπουν σε έργα του Φώτη Κόντογλου και αντλούν την καταγωγή τους από αυτά. Ορισμένα από τα έργα αυτά, μεταξύ άλλων, είναι η *Αυτοπροσωπογραφία του Φώτη Κόντογλου με την Οικογένειά του* (1930) (εικόνες 367, 368)[590], ο *Παπα-Γιάννης Οικονόμος* (εικόνες 369, 370)[591], οι *Άγιοι Σαράντα* (1960) (εικόνες 371, 372)[592], οι *Αρματολοί και Κλέφτες* (1948 - λεπτομέρεια) (εικόνες 373, 374)[593] και η *Αγία Παρασκευή* (εικόνες 375, 376).[594]

Η πρακτική αυτή του Soloup είχε ως προφανή λόγο να τιμηθεί το έργο του Φώτη Κόντογλου, όπως δηλώθηκε κατ' επανάληψιν σε συνεντεύξεις του. Σε ορισμένα, μάλιστα, μεταφέρει ακόμα και την υπογραφή του Φώτη Κόντογλου, ο οποίος, ως χαρακτήρας του βιβλίου συμμετέχει σε διαλογικά μέρη του. Στον πρόλογο του έργου, επιπλέον, ο Soloup αναφέρεται εκτενώς στον Φώτη Κόντογλου έτσι ώστε να μην υπάρχει καμιά παρανόηση ως προς την πατρότητα των πρωτότυπων έργων. Ωστόσο, η χρήση αυτών των έργων προκάλεσε την αντίδραση των κληρονόμων του Φώτη Κόντογλου οι οποίοι επέλεξαν τη δικαστική οδό και απαίτησαν την απόσυρση

[590] Ό. π., σελ. 59.
[591] Ό. π., σελ. 56.
[592] Ό. π., σελ. 67.
[593] Ό. π., σελ. 68.
[594] Ό. π., σελ. 64-65.

του βιβλίου. Το θέμα πήρε μεγάλες διαστάσεις και ο τύπος ασχολήθηκε επί μακρόν με αυτό. Παρά τις προσπάθειες συμβιβασμού ώστε να μπορέσει το βιβλίο να κυκλοφορήσει ελεύθερα η υπόθεση έφτασε στα δικαστήρια, γεγονός σπάνιο για τέτοια ζητήματα που άπτονται της καλλιτεχνικής δημιουργίας και της επαναχρησιμοποίησης εικόνων του παρελθόντος που μέσω τροποποίησης εντάσσονται σε νέα έργα. Μάλιστα, κατά τη διάρκεια της δίκης, ένα από τα επιχειρήματα των μηνυτών ήταν ότι η παρουσία του προσώπου του Φώτη Κόντογλου ως σχεδιασμένου χαρακτήρα του βιβλίου δε συνάδει με την προσωπικότητά του και τα ήθη του καθώς επίσης και ότι δε μπορεί ο Φώτης Κόντογλου να συνυπάρχει σε ένα έργο που σε κάποιο άλλο σημείο του παρουσιάζει ερωτικές περιπτύξεις. Κατά τη διάρκεια της ανάπτυξης των θέσεων των μηνυτών μέσω των δικηγόρων τους, υποστηρίχθηκε ότι κάποια από τα σχέδια του Soloup αποτελούν αντιγραφές των πρωτοτύπων σε βαθμό που ο αναγνώστης μπορεί να συγχέει την πατρότητά τους και να θεωρήσει ότι έχουν σχεδιαστεί από τον Φώτη Κόντογλου. Η δίκη αυτή που δεν οδηγήθηκε σε έκδοση απόφασης καθώς τα δυο μέρη προχώρησαν σε εξωδικαστικό συμβιβασμό μετά την ολοκλήρωση της ακροαματικής διαδικασίας, απέδειξε ότι το θέμα της σχέσης πρωτοτύπου και τροποποιημένου έργου παραμένει ανοικτό και ικανό να προκαλεί προστριβές και διενέξεις τέτοιες που εγείρουν ερωτήματα για το αν η απόδοση ευσήμων και η απότιση φόρου τιμής με εκπεφρασμένες προθέσεις είναι ελεύθερη ή υπόκειται σε περιορισμούς νομικής φύσης.[595]

7.8.5 Παραμορφωμένες και πραγματικές Κραυγές

Επιστρέφοντας στην *Κραυγή*, οι Απόστολος Δοξιάδης – Αλέκος Παπαδάτος στο *Logicomix* (2008), μια δραματοποιημένη βιογραφία του φιλόσοφου Μπέρτραντ Ράσελ [Bertrand Russel] σε συνάρτηση με τη εξέλιξη της επιστήμης των μαθηματικών κατά τον εικοστό αιώνα, σε δυο σημεία του βιβλίου τους χρησιμοποιούν το έργο για να εικονοποιήσουν τον ταραγμένο ψυχικό κόσμο του

[595] Για τη δίκη βλ. την αρθρογραφία της εποχής στον ημερήσιο και ηλεκτρονικό τύπο με παραδείγματα τα Αιμίλιος Χαρμπής, "Στα δικαστήρια ο Soloup από τους κληρονόμους Κόντογλου", www.kathimerini.gr/817852/article/politismos/vivlio/sta-dikasthria-o-soloup-apo-toys-klhronomoys-kontogloy (4 Ιουνίου 2015) (τελευταία πρόσβαση στις 10-9-2018), Άρης Δημοκίδης, "Γιατί ενοχλήθηκαν οι κληρονόμοι του Φώτη Κόντογλου από το Αϊβαλί του Soloup;", www.lifo.gr/team/bitsandpieces/58199 (5 Ιουνίου 2015), (τελευταία πρόσβαση στις 10-9-2018), Γιάννης Κουκουλάς, "Το Αϊβαλί κινδυνεύει", *Εφημερίδα των Συντακτών*, (7 Ιουνίου 2015) κ.ά.

πρωταγωνιστή τους. Ωστόσο, την πρώτη φορά επιλέγουν να απεικονίσουν τον Μπέρτραντ Ράσελ σε μικρή ηλικία, μπερδεμένο από τις πρώιμες φιλοσοφικές αναζητήσεις του και τρομοκρατημένο από τα αδιέξοδά του να βρίσκεται ο ίδιος στη στάση που έχει η φιγούρα του Μουνκ (εικόνα 377)[596] ενώ τη δεύτερη φορά επιλέγουν να παρουσιάσουν την ίδια τη φιγούρα του Μουνκ να υπερτίθεται του φιλοσόφου κατά τη μέση ηλικία του την ώρα που συνειδητοποιεί έννοιες όπως η μοναξιά (εικόνα 378).[597] Η διαφορά στην απόδοση της φιγούρας έγκειται στην ευφυή χρήση της την πρώτη φορά ως μεταφορά στον ίδιο τον πρωταγωνιστή που μεταμορφώνεται στην κραυγάζουσα μορφή ενώ τη δεύτερη φορά, σε ώριμη ηλικία και έχοντας κατασταλάξει μέσα του σε κρίσιμα φιλοσοφικά και υπαρξιακά ερωτήματα, ως εξωτερική εικόνα που τον κατατρύχει. Αξίζει επίσης να τονιστεί ότι κατά την πρώτη χρήση της εικόνας, ο νεαρός Ράσελ περιστοιχίζεται από τις μυώδεις αλλά καμπυλωμένες και κυρτές, όπως και η φιγούρα της *Κραυγής*, μορφές των αμαρτωλών που υποβάλλονται σε τιμωρίες και βασανιστήρια και προέρχονται από την εικονογραφική εκδοχή του Ντορέ για τη Θεία Κωμωδία του Δάντη [Dante] (1861 – 1868, εικόνα 379) και ειδικότερα από το κεφάλαιο της Κόλασης ενώ τη δεύτερη φορά, απαλλαγμένος από τις εφιαλτικές αυτές μορφές.

Δεν είναι λίγες όμως και οι περιπτώσεις που το έργο του Μουνκ παρουσιάζεται πράγματι ως αυτό που είναι: ένα έργο τέχνης κρεμασμένο σε μουσείο. Στην προσαρμογή σε κόμικς (2010)[598] του *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968)[599], ενός από τα πιο γνωστά και επιδραστικά βιβλία επιστημονικής φαντασίας του συγγραφέα Φίλιπ Ντικ [Philip Dick], ο πρωταγωνιστής, σε σχέδιο του Tony Parker, έρχεται αντιμέτωπος με την *Κραυγή* του Μουνκ που βρίσκεται στους τοίχους κάποιου μουσείου και η ένταση της εικόνας του προκαλεί μια αλυσίδα σκέψεων μιας ανατομικού τύπου κριτικής που παραμένει στα επιφανειακά και στα ορατά χωρίς να εμβαθύνει στο συναίσθημα και στην έκφραση (εικόνα 380). Έτσι δίνεται ακόμη μια πληροφορία στον αναγνώστη για τον φαινομενικά «πεζό» εσωτερικό κόσμο του πραγματιστή ντετέκτιβ Rick Deckard (όνομα που παραπέμπει στο φιλόσοφο Ρενέ Ντεκάρτ [Rene Descartes]), έναν κόσμο που σταδιακά θα εμπλουτιστεί με

[596] Απόστολος Δοξιάδης και Αλέκος Παπαδάτος, *Logicomix*, (Αθήνα: Ίκαρος, 2008), σελ. 50.
[597] Ό. π., σελ. 234.
[598] Philip Dick και Tony Parker, *Do Androids Dream of Electric Sheep?* #12, (Λος Άντζελες: Boom! Studios, Μάιος 2012), σελ. 4.
[599] Philip Dick, *Το Ηλεκτρικό Πρόβατο* (μτφρ. Δημήτρης Αρβανίτης), (Αθήνα: Κέδρος, 2015).

συναίσθημα, θα παραμερίσει τη ψυχρή λογική και τον επαγγελματισμό και θα προσεγγίσει με ανθρωπιά την έννοια της ύπαρξης, έστω κι αν αυτή είναι τεχνητή και εργοστασιακά κατασκευασμένη. Με άλλα λόγια, η αντιπαραβολή που επιλέγει ο Φίλιπ Ντικ για να υπογραμμίσει τη χαώδη διαφορά ανάμεσα στον εξπρεσιονισμό και τις καλλιτεχνικές του εκφάνσεις από τη μια και τον προφητικά πραγματιστικό μετααποκαλυπτικό κόσμο που ως εφιάλτης προαναγγέλθηκε το 1968 όταν πρωτοκυκλοφόρησε το βιβλίο, είναι η αντίστιξη μεταξύ πειθαρχημένης σκέψης και έκφρασης συναισθημάτων, όσο οδυνηρά κι αν είναι αυτά. Η *Κραυγή* αντιπροσωπεύει αναμφίβολα το συναίσθημα και ο Deckard την πειθαρχία. Μια πειθαρχία που θα αρχίσει να αποκτά ρωγμές μέχρι να γκρεμιστεί ολοσχερώς με την ολοκλήρωση της αποστολής του Deckard, ή, καλύτερα, τη ματαίωσή της όταν αυτή αποδειχθεί ότι δε λαμβάνει υπόψη της την ύπαρξη συναισθημάτων στα ανδροειδή υπό καταδίωξη. Αξιοσημείωτη είναι επίσης η σχεδιαστική επιλογή των δημιουργών του συγκεκριμένου τεύχους από το οποίο προέρχεται η προαναφερθείσα εικόνα: επιλέγουν, φυσικά εν αγνοία του Φίλιπ Ντικ που είχε πεθάνει ήδη από το 1982, για εξώφυλλο του τεύχους την *Κραυγή* τροποποιημένη με τρόπο που παραπέμπει άμεσα στο αφηγηματικό περιεχόμενο του αποσπάσματος που περιλαμβάνεται στο τεύχος (εικόνα 381).[600] Πιο συγκεκριμένα, αντικαθιστούν τη φιγούρα του Μουνκ με ένα από τα ανδροειδή που καταδιώκει ο φιλόδοξος εξολοθρευτής τους, Rick Deckard, και τις δυο φιγούρες που, ευρισκόμενες πάνω στη γέφυρα αλλά σε απόσταση από τη φιγούρα του Μουνκ, πιθανώς αποτελούν μια από τις αιτίες του τρόμου της, με τον Deckard και τον συνεργάτη του. Έτσι, ο ψυχρός επαγγελματίας και άτεγκτος εκπρόσωπος του «νόμου» αποκτά μια νέα υπόσταση. Γίνεται η αιτία για την απόγνωση και τον πανικό ενός άλλου προσώπου το οποίο αν και είναι αναλώσιμο ανδροειδές με προκαθορισμένη ημερομηνία λήξης και αυστηρώς προδιαγεγραμμένα καθήκοντα, αυτονομείται και επαναστατεί ενάντια στους κατασκευαστές του. Μέρος της επανάστασής του, ίσως το σημαντικότερο, είναι η έκφραση συναισθήματος μέσω ενός ουρλιαχτού. Στο ερώτημα που ευφυώς υποβάλει τους αναγνώστες του ο Φίλιπ Ντικ, η απάντηση δίνεται στο συγκεκριμένο εξώφυλλο: δεν έχει σημασία αν τα ανδροειδή ονειρεύονται ηλεκτρικά πρόβατα, είναι σίγουρο πως αισθάνονται φόβο, πανικό, απελπισία, μοναξιά, απόγνωση. Τότε είναι που το καρτεσιανό Cogito Ergo Sum του Ντεκάρτ παύει να καθοδηγεί τη ζωή τους. Η πίστη στη σκέψη ως μοναδικής

[600] Εικόνα του Moritat στο Philip Dick και Tony Parker, σελ. εξώφυλλο.

αναγκαίας και ικανής συνθήκης για την ύπαρξη κλονίζεται και στο επίπεδο του ασυνείδητου αντικαθίσταται από το «αισθάνομαι άρα υπάρχω» των ανδροειδών.

7.8.6 Χιουμοριστικές Κραυγές εκτός πλαισίου

Η συντριπτική πλειονότητα των εικόνων των κόμικς, όμως, που αξιοποιούν την Κραυγή τροποποιώντας την είναι οι εκτός πλαισίου χιουμοριστικές εκδοχές που και πάλι δεν παρωδούν το έργο αλλά την υπερβολή των αντιδράσεων σε φαινομενικά τουλάχιστον υποδεέστερης σημασίας γεγονότα. Οι Oliver Knörzer και Puri "Powree" Andini (2011, εικόνα 382) αντικαθιστούν τη μορφή του Μουνκ με ένα μικρό κορίτσι που αποτυγχάνει στο τεστ των μαθηματικών[601] για να παρωδήσουν και να σατιρίσουν το άγχος με το οποίο είναι φορτωμένα τα παιδιά κατά τα σχολικά τους χρόνια και αναφορικά με τις επιδόσεις τους στις γραπτές δοκιμασίες ενώ ο Αντώνης Βαβαγιάννης (2014, εικόνα 383)[602], σε ένα αυτοαναφορικό στριπ του τοποθετεί τον ανώνυμο πρωταγωνιστή στη θέση της φιγούρας του έργου του Μουνκ εξαιτίας της άγνοιας της συντρόφου του που δε γνωρίζει ποιος είναι ο Μουνκ. Αντίστοιχη είναι και η περίπτωση μιας μονοσέλιδης ιστορίας χωρίς λόγια της σειράς *Cowboy Henk* των Kamagurka και Herr Seele (1998, εικόνα 384)[603] όπου στο πλαίσιο του σουρεαλιστικού και γκροτέσκου χιούμορ («σουρεαλισμός για τις μάζες» είναι το μότο της σειράς) που διέπει το σύνολο των ιστοριών, η *Κραυγή* γίνεται το εργαλείο για να σατιριστεί η δράση του πρωταγωνιστικού χαρακτήρα ως κουρέα.

Μια ιδιαίτερη περίπτωση δημιουργού που προβαίνει συχνά σε χιουμοριστικές τροποποιήσεις γνωστών έργων τέχνης είναι ο Peter Duggan που καθιστά πρωταγωνιστές στα κόμικς της σειράς *Artoons*, διάσημους καλλιτέχνες του παρελθόντος ή μετατρέπει τα έργα τους σε σχέδια των ιστοριών του. Σε τρεις τουλάχιστον από αυτές εμφανίζεται η *Κραυγή*: στη μια η σιλουέτα του Μουνκ, σχεδιασμένη επαναληπτικά από τον Duggan γίνεται κεντρικός χαρακτήρας που διαρκώς κραυγάζει μέχρι να δολοφονηθεί από κάποιον αγανακτισμένο πολίτη (2012,

[601] Oliver Knörzer και Puri "Powree" Andini, *Sandra and Woo*, (δημοσιευμένο στις 3 Νοεμβρίου 2011), www.sandraandwoo.com/2011/11/03/0322-sandras-scream/ (τελευταία πρόσβαση στις 11-10-2018).
[602] Αντώνης Βαβαγιάννης, *Κουραφέλκυθρα Omibus*, σελ. 84.
[603] Όπως αναπαράγεται στο cowboyhenkcomic.blogspot.com/search?updated-max=2013-04-16T09:10:00%2B02:00&max-results=20&reverse-paginate=true (19-1-2012) (τελευταία πρόσβαση στις 11-10-2018).

εικόνα 385)[604], στη δεύτερη που πρωταγωνιστεί ο Άντι Γουόρχολ (εικόνα 386), η εικόνα αποτελεί το απορριφθέν σχέδιο του Μίστερ Σποκ από τον κύκλο ταινιών επιστημονικής φαντασίας *Σταρ Τρεκ* (2011)[605] ενώ στην τρίτη (εικόνα 387) η μορφή τρομοκρατείται όταν βρίσκεται στο μέσο μιας συζήτησης μεταξύ Βίκινγκς που κουβεντιάζουν για αποτρόπαιες δολοφονίες (2012)[606].

Στη σειρά *Mutts* του Patrick Mc Donnell με πρωταγωνιστές ένα σκυλάκι και μια γατούλα είναι αμέτρητες οι χρήσεις έργων τέχνης του παρελθόντος που προσαρμόζονται στις ιστορίες, συνήθως ως αρχικά καρέ που εισάγουν τον αναγνώστη στην αφήγηση που θα ακολουθήσει. Τις περισσότερες φορές οι εικόνες που βασίζονται στα έργα τέχνης είναι φαινομενικά άσχετες με το περιεχόμενο που έπεται αλλά μια προσεκτικότερη ματιά αποδεικνύει ότι τελικά υπάρχει σχέση. Για παράδειγμα, η χρήση της *Κραυγής* σε ένα καρέ χωρίς λόγια ως εισαγωγικής εικόνας σε ένα μικρό στριπ αποκτά νόημα μόνο αν συσχετιστεί με το περιεχόμενο του στριπ: σε αυτό, η ηλικιωμένη κυρία που φροντίζει τη γατούλα της παίρνει ένα παιχνίδι που (υποτίθεται πως) θα την ξετρελάνει. Η μεγάλη προσπάθεια να παρακινηθεί η γατούλα δεν φέρνει αποτέλεσμα. Εκνευρίζει όμως το σύζυγο της ηλικιωμένης κυρίας που διαβάζει την εφημερίδα του ο οποίος τρελαίνεται από το θόρυβο και το ατελέσφορο της πράξης και οργισμένος καταστρέφει με νύχια και δόντια το παιχνίδι. Η εικόνα του πρώτου καρέ με τον παππούλη στο ρόλο της κραυγάζουσας μορφής του Μουνκ πάνω στη γέφυρα να παρακολουθείται από τη σύζυγό του και τη γατούλα εξηγείται και νοηματοδοτείται από τη συνέχεια και ειδικότερα από την κατάληξη του στριπ. Έστω και αν η συγκεκριμένη εικόνα (1999, εικόνα 388)[607] έχει γίνει γνωστή και αναπαράγεται ευρέως από τους θαυμαστές του McDonnell, μόνο αν συνδυαστεί με το στριπ για το οποίο σχεδιάστηκε, έχει αφηγηματικό περιεχόμενο.

Διαδεδομένη είναι επίσης η χρήση και τροποποίηση ενός έργου τέχνης για να υφανθεί μια φανταστική ιστορία που (υποτίθεται πως) κρύβεται πίσω από την τελική εικόνα. Στην περίπτωση της *Κραυγής*, ο Ned Hardy[608] προτείνει τη συνάντηση της

[604] Peter Duggan, *Artoons*, (δημοσιευμένο στις 1 Αυγούστου 2012), όπως αναπαράγεται στο duggoons.com/?s=munch, (τελευταία πρόσβαση στις 18-11-2018).
[605] Peter Duggan, *Artoons*, (δημοσιευμένο στις 13 Ιουλίου 2011), όπως αναπαράγεται στο duggoons.com/?s=andy+warhol (τελευταία πρόσβαση στις 11-1-2018).
[606] Peter Duggan, *Artoons* (δημοσιευμένο στις 4 Νοεμβρίου 2012), όπως αναπαράγεται στο duggoons.com/?s=munch (τελευταία πρόσβαση στις 11-10-2018).
[607] Patrick McDonnell, *Yesh!, Mutts IV*, (Κάνσας: Andrews McMeel Publishing, 1999), σελ. 13.
[608] Όπως αναπαράγεται στο www.watson.ch/u/zoom?url=%2Fimgdb%2Fc689%2FQx%2CB%2C0%2C0%2C640%2C906%2C266

μορφής του Μουνκ με έναν επιδειξία πάνω στη γέφυρα η οποία έχει ως αποτέλεσμα την έκπληξη, το σάστισμα ή/και την απόγνωση στη θέα των γεννητικών οργάνων του επιδειξία (εικόνα 389). Και πάλι ο στόχος είναι το χιούμορ. Την ίδια μέθοδο ακολουθεί ο Jack Ziegler στη σειρά comic strips με τίτλο *Munch in Manhattan* (1990, εικόνα 390) στην οποία πρωταγωνιστικό ρόλο έχει ένα πρόσωπο που παραπέμπει στη φιγούρα του Μουνκ και στο τέλος κάθε σύντομης ιστορίας κραυγάζει αντιδρώντας σε κάτι εξωφρενικό όπως, για παράδειγμα, στις τιμές ενός καταλόγου σε εστιατόριο, στη γεύση του φαγητού ή και χωρίς κανέναν λόγο.[609] Παρομοίως πράττουν και άλλοι δημιουργοί όπως ο Roberto Manfrin που παρουσιάζει τη φιγούρα του Μουνκ να ωρύεται «Άνθρωπος στη Θάλασσα» όταν κάποιος βουτάει στα παγωμένα νερά (εικόνα 391)[610], ο Steve Bell (2010)[611] τοποθετώντας στη θέση της μορφής του Μουνκ τα πρόσωπα Βρετανών πολιτικών αμέσως μετά τα αποτελέσματα μιας εκλογικής αναμέτρησης (εικόνα 392), ο Jaroslav Supek (1995) με τη μορφή να μεταμορφώνεται σταδιακά στον Μίκυ Μάους υπό τον τίτλο *Mickey Munch* (1995, εικόνα 393)[612] κ.ά. με το χιούμορ να προκύπτει από την αποπλαισίωση της φιγούρας σε σχέση με τα αρχικά συμφραζόμενα αλλά ακόμα και από το νόημά της και την τοποθέτησή της σε εντελώς νέα περιβάλλοντα.

%2C377%2C106%2C151%2F5823782130803507&source=Bild%3A%20Jovan%20Savovic%20via%20Warnet.ws&caption=Nr.%204%3A%20Edward%20Munch%3B%20%C2%ABDer%20Schrei%C2%BB%20(1893), (τελευταία πρόσβαση στις 12-10-2018).

[609] Jack Ziegler, "Munch in Manhattan", *New Yorker*, (δημοσιευμένο στις 23 Ιουλίου 1990), σελ. 32-33.

[610] Roberto Manfrin, *Il Grido*, όπως αναπαράγεται στο www.robertomanfrin.it/artandcomics/opere/edvard_munch_il_grido_tav2.htm (τελευταία πρόσβαση στις 12-1-2018). Η σειρά του Manfrin αποτελείται από δεκάδες επεισόδια που «ερμηνεύουν» χιουμοριστικά τις υποθετικές ιστορίες που έχουν προηγηθεί πριν από το στιγμιότυπο που αποτυπώνεται σε γνωστά έργα τέχνης. Μεταξύ άλλων στα έργα που έχει τροποποιήσει ο Manfrin περιλαμβάνονται πίνακες του Κουρμπέ, του Ντισάν, του Τζιότο, του Λιχτενστάιν, του Μπάνκσυ, του Μπέικον, του Μποτιτσέλι, του Καραβάτζιο κ.ά. Σε ορισμένα από αυτά, μάλιστα, τοποθετεί στα έργα τέχνης και χαρακτήρες από την ιστορία των κόμικς όπως, για παράδειγμα, στο *Il sogno dei desideri liquidi*, μια ιστορία στην οποία ανάμεσα σε εικόνες του Σαλβαντόρ Νταλί παρεμβάλλονται η Krazy Kat και ο Ignatz του George Herriman. Βλ. www.robertomanfrin.it/artandcomics/opere/salvador_dali_il_sogno_dei_desideri_liquidi_tav2.htm (τελευταία πρόσβαση στις 12-10-2018).

[611] Steve Bell, *The Guardian*, 7 Μαΐου 2010, (όπως αναπαράγεται στο www.theguardian.com/commentisfree/cartoon/2010/may/07/steve-bell-general-election-2010), (τελευταία πρόσβαση στις 12-10-2018).

[612] Jaroslav Supek, "Mickey Munch", όπως αναπαράγεται στο Olga Sram (επιμ.), *Six Decades of Comics in Serbia, 1935 – 1995*, (Σουμπότιτσα: Lukovni Susret, Kepzomuveszeti Talalkozo, 1995), σελ. 140.

7.9 Μαζικές παρωδίες στη μαζική κουλτούρα

7.9.1 Η πολιτισμική ανακύκλωση (δεν είναι κενή περιεχομένου)

Ερμηνεύοντας τον Μαρξ ως προς την τραγωδία και την φάρσα και επαναδιατυπώνοντας επιτυχημένα την ιστορική φράση, ο Ζαν Μποντριγιάρ γράφει:

> «Όπως έλεγε ο Μαρξ για τον Ναπολέοντα Γ', τα ίδια γεγονότα παράγονται δυο φορές στην ιστορία: την πρώτη έχουν πραγματικό ιστορικό βάρος, την δεύτερη είναι μόνον η γελοιογραφική τους επίκληση, η γκροτέσκα μεταμόρφωσή τους – που ζει από μια *θρυλική αναφορά*. Έτσι η πολιτισμική κατανάλωση μπορεί να οριστεί ως ο χρόνος και ο χώρος της γελοιογραφικής ανάστασης, της παρωδιακής επίκλησης ενός πράγματος που πια δεν υπάρχει – που έχει "καταναλωθεί" με την πρώτη έννοια του όρου (συντελεστεί και συμπληρωθεί)».[613]

Αν και το πρόσημο που θέτει ο Μποντριγιάρ στην «παρωδιακή επίκληση» σε πρώτη ανάγνωση φορτίζεται με αρνητική χροιά, μια προσεκτικότερη ανάγνωση των απόψεων που διατυπώνει για την καταναλωτική κοινωνία ως προς τα πολιτισμικά προϊόντα της αφήνουν κάποιες χαραμάδες, το εύρος των οποίων σχετίζεται με τις προθέσεις του εκάστοτε δημιουργού που προβαίνει στην παρώδηση ενός συντελεσμένου γεγονότος. Τα παραδείγματα που χρησιμοποιεί ο Μποντριγιάρ αφορούν κυρίως τις μεθόδους ενσωμάτωσης ιστορικών γεγονότων, τάσεων, συμβάντων κ.λπ. από το κεφάλαιο έτσι ώστε να παραχθεί εκ νέου υπεραξία μέσω της κατανάλωσης από την εκμετάλλευση της αίγλης και της ψευδαίσθησης βίωσης της Ιστορίας σε μεταγενέστερο χρόνο (επανεμφάνιση τάσεων μόδας, εκδρομές σε φορτισμένους ιστορικά τόπους κ.λπ.). Αποφεύγει εντούτοις να περιλάβει στην πολιτισμική κριτική της παρωδιακής επανεμφάνισης τα έργα τέχνης και την προϊούσα παρεμβατική διάθεση όσο και τη μεταβολή γνωστών και αναγνωρίσιμων εικόνων του παρελθόντος. Θεμελιώδης έννοια για τον Μποντριγιάρ είναι η Πολιτισμική Ανακύκλωση. «Μια χαρακτηριστική διάσταση της κοινωνίας μας, στο ζήτημα της

[613] Ζαν Μποντριγιάρ, *Η Καταναλωτική Κοινωνία* (μτφρ. Βασίλης Τομανάς), (Αθήνα: Νησίδες, 2005), σελ. 111.

επαγγελματικής γνώσης, της κοινωνικής ειδίκευσης, της ατομικής τροχιάς, είναι η *ανακύκλωση*»[614] ισχυρίζεται. Ως χαρακτηριστικότερο παράδειγμα αυτής της ανακύκλωσης θεωρεί τη Φύση, καθώς αυτή:

> «…όπως το συμβάν, όπως η γνώση, διέπεται στο σύστημα αυτό από την βασική αρχή της *επικαιρότητας*. *Οφείλει* να αλλάζει λειτουργικά όπως η μόδα. Έχει αξία *ατμόσφαιρας*, άρα υπόκειται σ' έναν κύκλο ανανέωσης. Είναι η ίδια βασική αρχή που εισβάλλει σήμερα στον επαγγελματικό χώρο, όπου οι αξίες της επιστήμης, της τεχνικής, της εξειδίκευσης και της ικανότητας υποτάσσονται κι αυτές στην ανακύκλωση, δηλαδή στους καταναγκασμούς της κινητικότητας, της καταστατικής θέσης και του *προφίλ* της καριέρας».[615]

Σε αυτό το πλαίσιο της ανακύκλωσης όπου όλα επιστρέφουν για να μετατραπούν σε απονευρωμένες και αποπλαισιωμένες αναγκαιότητες που υπηρετούν οικονομικού και κοινωνικού τύπου καταξιώσεις, κυρίαρχη θέση έχει η μαζική κουλτούρα.

> «Αυτή η βασική αρχή οργάνωσης διέπει σήμερα ολόκληρη την "μαζική κουλτούρα". Αυτό που δικαιούνται όλοι οι πολιτισμικά αφομοιωμένοι (και οριακά δεν το ξεφεύγουν ή δεν θα το ξεφύγουν και οι "καλλιεργημένοι") δεν είναι η κουλτούρα, είναι η πολιτισμική ανακύκλωση. Είναι το "να είσαι μες στα πράγματα", "να ξέρεις τι γίνεται", να ανανεώνεις διαρκώς, κάθε μήνα, κάθε χρόνο, την πολιτισμική σου πανοπλία. Είναι να υφίστασαι αυτόν τον καταναγκασμό μικρής διακύμανσης, που συνεχώς μεταβάλλεται όπως η μόδα, και που είναι το εκ διαμέτρου αντίθετο της κουλτούρας που νοείται ως:
>
> 1. κληρονομιά έργων, σκέψεων, παραδόσεων
> 2. συνεχής διάσταση μιας θεωρητικής και κριτικής σκέψης – κριτική υπερβατικότητα και συμβολική λειτουργία.

[614] Ό. π., σελ. 112.
[615] Ό. π., σελ. 113.

> Και τα δυο αυτά τα αρνείται η κυκλική υποκουλτούρα, που αποτελείται από απαρχαιωμένα πολιτισμικά συστατικά και στοιχεία, η πολιτισμική *επικαιρότητα*, που εκτείνεται από την κινητική τέχνη μέχρι τις εβδομαδιαίες εγκυκλοπαίδειες – ανακυκλωμένη κουλτούρα».[616]

Επομένως, κατά τον Μποντριγιάρ, είναι προβληματική η επαναφορά των ίδιων πολιτισμικών συστατικών, μεμονωμένων ή ενταγμένων σε συνολικότερες τάσεις και πολιτισμικές ενότητες ή ολότητες καθώς έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τις έννοιες της κληρονομιάς (κατά συνέπεια της κατανόησης και της αφομοίωσης με στόχο την ανατροπή, το ξεπέρασμα, τη βελτίωση) και της κριτικής ικανότητας και υπερβατικότητας (μέσω της απαλλαγμένης από ωφελιμιστικούς σκοπούς γνώσης). Σε αυτήν την ανακύκλωση μπορούν να ενταχθούν οι επανεμφανίσιμες υλικές οντότητες , τα αντικείμενα (αναπαραγώγιμα και μη), τα πολλαπλά αντίγραφα, τα προσομοιώματα (πραγμάτων, σκέψεων, στάσεων ζωής), τα άυλα αντικείμενα κ.λπ. Αποφεύγει ωστόσο να περιλάβει και να εντάξει στην καταγγελτική συλλογιστική του τα «τροποποιημένα» έργα τέχνης.

Αν και δεν θα ήταν παρακινδυνευμένο να υποθέσει κανείς ότι ο Μποντριγιάρ θεωρεί την τροποποίηση με στόχο τη μαζική αναπαραγωγή εξίσου επικίνδυνο και χειραγωγητικό στοιχείο της καταναλωτικής κοινωνίας, εντούτοις είναι κάτι που δεν το κάνει και αυτό μας αποτρέπει από το να προχωρήσουμε σε αυθαίρετα συμπεράσματα. Αυτό που φαίνεται να τον ενοχλεί πρωτίστως είναι η πολλαπλότητα που μετατρέπει τα έργα τέχνης σε «σειραϊκά αντικείμενα».

> «Ο πολλαπλασιασμός των έργων δεν συνεπάγεται αυτός καθαυτός κανέναν "εκχυδαϊσμό" ούτε "απώλεια ποιότητας": αυτό που συμβαίνει, είναι ότι τα έργα που πολλαπλασιάζονται έτσι γίνονται πράγματι, ως σειραϊκά αντικείμενα, ομοιογενή "με τα ζευγάρια κάλτσες και την πολυθρόνα κήπου", και παίρνουν το νόημά τους σε σχέση μ' αυτά. Δεν στέκουν το ένα απέναντι στο άλλο ως έργο και υπόσταση νοήματος, ως ανοικτή σημασία, προς τα άλλα τελειωμένα αντικείμενα, και επιστρέφουν

[616] Ό. π., σελ. 113-114.

στην πανοπλία, στον αστερισμό των αξεσουάρ με τα οποία ορίζεται το "κοινωνικό-πολιτικό" standing του μέσου πολίτη».[617]

Από τη μια, λοιπόν, η μη συμπερίληψη των τροποποιημένων έργων τέχνης στα αντικείμενα που εξετάζει ο Μποντριγιάρ και από την άλλη η σχεδόν καθολική μαζική αναπαραγωγή των κόμικς που αξιοποιούν έργα τέχνης για να τα τροποποιήσουν μας επιτρέπει να τα εντάξουμε στη λογική του, ίσως όμως για να τους δώσουμε ελαφρυντικά, ανάγοντάς τα σε κάτι διαφορετικό από τα απλώς πολλαπλά αντίγραφα. Σε κάτι που δεν αναπαράγεται απλώς για να εργαλειοποιηθεί ως εμπόρευμα αλλά που αναδιατυπώνει παρελθούσες καλλιτεχνικές εκφράσεις είτε για να τις επαναεπικαιροποιήσει είτε για να τις παρωδήσει.

7.9.2 Η διαχρονική *Λουκρητία* παρωδεί

Ενδεικτική αυτής της παρωδίας είναι η αντιμετώπιση γνωστών έργων τέχνης του παρελθόντος, πρόσφατου και μακρινού, από τον Αρκά στη συλλογή *Λουκρητία η Διαχρονική* (εικόνα 394)[618]. Η Λουκρητία ήταν ένας χαρακτήρας στη σειρά *Καστράτο*[619] του ίδιου καλλιτέχνη· μια θηλυκή γάτα, σεξουαλικά ανικανοποίητη, αναγκασμένη να ζει με μια ηλικιωμένη, γυναίκα («χήρα συνταγματάρχη») και έναν ευνουχισμένο γάτο. Καθ' όλη τη διάρκεια της δημοσίευσης της σειράς, η Λουκρητία επιζητούσε το σεξ, αδυνατώντας να το αποκτήσει ενώ ταυτόχρονα σάρκαζε τον Καστράτο για την απάθεια που πήγαζε από την αθωότητά του, την περισσή ευκολοπιστία του και την βολική προσαρμοστικότητά του στις καταστάσεις.

Στην συλλογή *Λουκρητία η Διαχρονική*, ο Αρκάς, χρόνια μετά τη δημοσίευση των κόμικς με τη γάτα και το γάτο, επανέρχεται για να «αφηγηθεί» με νέα μέσα την ιστορία της καταπιεσμένης γυναικείας σεξουαλικότητας παράλληλα με την ιστορία της τέχνης, μεστά και ευσύνοπτα: αντικαθιστώντας γνωστές μορφές από πίνακες και γλυπτά από την αρχαιότητα μέχρι τη σύγχρονη εποχή με τη μορφή της Λουκρητίας.

[617] Ό. π., σελ. 121.
[618] Αρκάς, *Λουκρητία η Διαχρονική*, (Αθήνα: Γράμματα, 2015).
[619] Αρκάς, *Καστράτο*, (Αθήνα: Γράμματα, 2005). Ο τόμος περιλαμβάνει όλα τα κόμικς του Αρκά υπό τον τίτλο αυτό που πρωτοδημοσιεύτηκαν στο περιοδικό *Έψιλον της Κυριακάτικης Ελευθεροτυπίας* από το 1989 και μετά.

Είτε σε σπηλαιογραφία του 30000 π. Χ. (εικόνα 395)[620], είτε ως ειδώλιο του 2500 π. Χ. (εικόνα 396)[621], είτε σε αιγυπτιακή τοιχογραφία του 1250 π. Χ. (εικόνα 397)[622] είτε σε ερυθρόμορφο αμφορέα του 500 π. Χ. (εικόνα 398)[623] και σε αέτωμα δωρικού ναού του 450 π. Χ. (εικόνα 399, 400)[624], η Λουκρητία μπαίνει στη θέση άλλων μορφών και γίνεται ένα διαχρονικό σύμβολο μιας γυναίκας που επιθυμούσε κάτι περισσότερο στη ζωή της, πάσχιζε για την σαρκική απόλαυση αλλά δεν της επιτρεπόταν να την κατακτήσει. Έτσι η Λουκρητία, μεταξύ άλλων γνωστών έργων τέχνης, αντικαθιστά την *Αφροδίτη* του Μποτιτσέλι (1485, εικόνες 401, 402)[625], αγκαλιάζει λάγνα τον Καστράτο στον *Κήπο των Απολαύσεων* του Ιερώνυμου Μπος (1510, εικόνες 403, 404, 405 - λεπτομέρεια)[626], υψώνει το μεσαίο δάκτυλο στον Θεό ως πρωτόπλαστη στη *Δημιουργία του Αδάμ* του Μικελάντζελο (1508, εικόνες 406, 407)[627], ετοιμάζεται να κόψει το κεφάλι του Ολοφέρνη – Καστράτο ως *Ιουδίθ* του Καραβάτζιο [Caravaggio] (1598, εικόνες 408, 409)[628], γίνεται η γυμνή κοπέλα του Μανέ στο *Πρόγευμα στη Χλόη* που μετονομάζεται σε «Πρόκληση στη Χλόη» (εικόνα 410)[629]. Μια *Έναστρη Νύχτα*, σαν αυτή του Βαν Γκογκ (1889, εικόνες 411, 412)[630], λικνίζεται ηδυπαθώς πάνω στα κεραμίδια και ως χορεύτρια καμπαρέ διασκεδάζει τους θαμώνες σαν τις κοπέλες του Τουλούζ Λοτρέκ (1893, εικόνες 413, 414)[631].

Φτάνει όμως μέχρι τη μοντέρνα και σύγχρονη τέχνη καθώς κραυγάζει σαν τη φιγούρα του Μουνκ ενώ την πλησιάζει ένας αρσενικός γάτος (εικόνα 415)[632] και παίρνει τη θέση μιας από τις πολυπρισματικές *Δεσποινίδες της Αβινιόν* (1907, εικόνες 416, 417)[633]. Ποζάρει σε ένα *Πορτρέτο Κυρίας* του Αμεντέο Μοντιλιάνι [Amedeo Modigliani] (1918, εικόνες 418, 419)[634] και μαζί με τον Καστράτο αποτελούν τις δύο ρέουσες φιγούρες στην *Μαλακή Κατασκευή με Βραστά Φασόλια (Οιωνός Εμφυλίου*

[620] Αρκάς, *Λουκρητία η Διαχρονική*, σελ. 1.
[621] Ό. π., σελ. 2.
[622] Ό. π., σελ. 3.
[623] Ό. π., σελ. 4.
[624] Ό. π., σελ. 5.
[625] Ό. π., σελ. 15.
[626] Ό. π., σελ. 17.
[627] Ό. π., σελ. 19.
[628] Ό. π., σελ. 21.
[629] Ό. π., σελ. 24.
[630] Ό. π., σελ. 25.
[631] Ό. π., σελ. 26.
[632] Ό. π., σελ. 27.
[633] Ό. π., σελ. 28.
[634] Ό. π., σελ. 30.

Πολέμου) του Νταλί (1936, εικόνες 420, 421)[635]. Τα αφηρημένα σχέδια του Μιρό συνθέτουν το πρόσωπό της (1941, εικόνες 422, 423)[636] ενώ παίρνει μέρος ακόμα και στη σιωπηλή συνεύρεση των θαμώνων του νυχτερινού μπαρ του Έντουαρντ Χόπερ στο *Nighthawks* (1942, εικόνες 424, 425)[637]. Τέλος, αναδιπλασιάζεται ως μεταξοτυπία του Γουόρχολ (1962) (εικόνα 426)[638], παχαίνει σαν χορεύτρια του Φερνάντο Μποτέρο [Fernando Botero] (2001, εικόνες 427, 428)[639] και διασπάται σε μικρά polaroids σαν στο φωτοκολάζ *Μητέρα* του Ντέιβιντ Χόκνεϊ [David Hockney] (1982, εικόνες 429, 430)[640].

Εάν όλα τα παραπάνω έργα παρουσιάζονταν στην πραγματική τους μορφή και όχι ιδιοποιημένα και τροποποιημένα σε ένα μικρό εγχειρίδιο θα μπορούσαν να συνθέτουν μια σύντομη, εικονογραφημένη Ιστορία της Τέχνης με ενδεικτικά παραδείγματα από διάφορες εποχές και τεχνοτροπίες. Με τη Λουκρητία, αυτή η ιστορία αλλάζει περιεχόμενο και αντί για τη διαχρονικότητα των σπουδαίων έργων που αντέχουν σε κάθε εποχή, γίνεται, τουλάχιστον σε ένα διακηρυκτικό δια του τίτλου επίπεδο, η Λουκρητία και μαζί της η γυναικεία σεξουαλικότητα, διαχρονική. Φυσικά, με προφανή την αυτοσαρκαστική διάθεση του δημιουργού της που δεν επιθυμεί να αποκαθηλώσει τα σπουδαία έργα του παρελθόντος, αντιθέτως τα αναγορεύει σε σημαντικά, άξια τροποποίησης και δημιουργικής παρωδίας. Κάτι που επιβεβαιώνεται και από τον κατάλογο των πρωτοτύπων έργων που έχουν ρετουσαριστεί, στο τέλος του βιβλίου. Κι εδώ ο Αρκάς χρησιμοποιεί το γνωστό του χιούμορ καθώς παρουσιάζει αυτόν τον οιονεί κατάλογο ως λίστα «Απομιμήσεων και Φτηνών Αντιγράφων».

Όλα αυτά αποκτούν, όμως, χιούμορ και νόημα μόνο στα μάτια ενός θεατή που γνωρίζει τα πρωτότυπα έργα και μπορεί να γελάσει αυτοσαρκαστικά με την ανοικοίωση που αισθάνεται όταν βλέπει άλλες μορφές στη θέση αυτών που είχε δει ως τότε αμέτρητες φορές. Είναι αδιανόητο από μια τέτοια ανθολογία παρωδιών να συμπεράνει κάποιος ότι υπάρχει έστω και η παραμικρή υπόνοια απόπειρας γελοιοποίησης ή σαρκασμού προς τα έργα καλλιτεχνών όπως ο Πικάσο, ο Μανέ, ο Χόπερ, ο Νταλί κ.ά. Όπως αναφέρει ο Γιάννης Βαρβέρης προλογίζοντας την επίτομη

[635] Ό. π., σελ. 32.
[636] Ό. π., σελ. 33.
[637] Ό. π., σελ. 34.
[638] Ό. π., σελ. 35.
[639] Ό. π., σελ. 39.
[640] Ό. π., σελ. 38.

έκδοση της σειράς *Καστράτο*: «Το χιούμορ πάλι, έρχεται είτε από την εσκεμμένη γλωσσική ή νοηματική στρέβλωση, είτε από την γκροτέσκα ή απροσδόκητη κατάσταση».[641] Αυτή η διάσταση του χιούμορ που επισημαίνει ο Βαρβέρης με αφορμή τη *Λουκρητία τη Διαχρονική* και το σύνολο των ιστοριών της Λουκρητίας και του Καστράτο, βρίσκει την ιδανική εφαρμογή της στην αντανακλαστική αντίδραση γέλιου που προκαλούν οι νοηματικές στρεβλώσεις και η μετατροπή γνωστών εικόνων σε γκροτέσκες μέσω της απροσδόκητης εμφάνισης εντός τους, άλλων μορφών που φαντάζουν απολύτως αταίριαστες. Αυτή τη διάσταση του αστείου προσφέρει μια μεγάλη μερίδα των σύγχρονων παρωδιών, χωρίς να αξιώνουν την μετατροπή τους σε υποκατάστατα των πρωτοτύπων και χωρίς να επιδιώκουν οι δημιουργοί τους την αποκαθήλωση των αναγνωρίσιμων εικόνων από τη θέση στην οποία τις κατέταξε η μέχρι σήμερα ανθρώπινη πρόσληψη της τέχνης. Ακριβώς αυτή τη χιουμοριστική διάσταση του μεταμοντέρνου παστίς και της μεταμοντέρνας παρωδίας υποβαθμίζει και υποτιμά η κριτική του Τζέιμσον και η άδικη κατηγορία της «λευκής παρωδίας»[642]. Ακόμα και μόνο η παραπομπή των τροποποιημένων έργων στα πρωτότυπα ως προτροπή για την αναζήτηση των νοημάτων και των περιεχομένων τους θα αρκούσε για ένα θετικό σχολιασμό τους.

7.9.3 Από τα παιδικά βιβλία ως τον Ντόναλντ Τραμπ και τα ζόμπι

Κάτι αντίστοιχο σε διαφορετικά συμφραζόμενα, συμβαίνει με τον Anthony Browne στο *Willy's Pictures*[643], ένα παιδικό εικονογραφημένο βιβλίο που παρουσιάζει αναγνωρισμένα έργα του παρελθόντος τροποποιημένα έτσι ώστε να «συμμετέχει» σε αυτά ένας μικρός πίθηκος ονόματι Willy. Ο Browne χρησιμοποιεί ακριβώς την ίδια μέθοδο με τον Αρκά, έχοντας έναν σταθερό χαρακτήρα, όπως η Λουκρητία, να συμμετέχει στα έργα και άλλους πιθήκους να συμπληρώνουν τα πρόσωπα κάθε εικόνας. Στην *Αφροδίτη* του Μποτιτσέλι, τη θέση της θεάς παίρνει ένας θηλυκός γορίλας (εικόνα 431) σε στάση που παραπέμπει στην εικόνα της Μέριλιν Μονρόε πάνω από τον υπόνομο από την ταινία *Επτά Χρόνια Φαγούρα*. Σε λεπτομέρεια από το *Κυριακάτικο Απόγευμα στο Νησί Γκραν Ζατ* του Ζορζ Σερά (1886,

[641] Γιάννης Βαρβέρης, "«Καστράτο»: Οι ρόλοι Είναι Ένας" στο ό. π., σελ. 5.
[642] Βλ ενότητα 3.4 του παρόντος.
[643] Anthony Browne, *Willy's Pictures*, (Λονδίνο: Walker Books, 2008).

εικόνες 432, 433), οι πίθηκοι κάνουν τη βόλτα τους στην ακτή, κάποιοι έχοντας για κατοικίδιο έναν μικρό άνθρωπο με λουρί[644] ενώ δυο άλλοι κάθονται στην ίδια στάση με τα πρόσωπα από το *Πρόγευμα στη Χλόη* του Μανέ. Παρουσιάζονται ακόμη οι *Σταχομαζώχτρες* (1857, εικόνες 434, 435) του Ζαν Φρανσουά Μιλέ, το *Early Sunday Morning* του Έντουαρντ Χόπερ (1930, εικόνες 436, 437) σε ένα από τα ανοιχτά παράθυρα του οποίου στέκονται τα *Ηλιοτρόπια* (1888, εικόνες 438, 439) του Βαν Γκογκ, το *Self Portrait with Monkeys* (1943, εικόνες 440, 441) της Φρίντα Κάλο [Frida Kahlo] αλλά με πίθηκο να είναι το πρόσωπο της «αυτοπροσωπογραφίας», η *Δημιουργία του Αδάμ* του Μικελάντζελο με έναν γορίλα να αντικαθιστά τον Πρωτόπλαστο και το χέρι του Θεού να έχει αντικατασταθεί από το (τριχωτό) χέρι ενός (πιθήκου – ζωγράφου) καλλιτέχνη σε μια φαινομενικά βλάσφημη εκδοχή (για συντηρητικούς θρησκόληπτους) της λεπτομέρειας από την *Κάπελα Σιξτίνα* (εικόνα 442), το *Ζεύγος Αρνολφίνι* (1434, εικόνες 443, 444) του Γιαν Βάν Άικ [Jan van Eyck] με την προσθήκη του μικρού πιθήκου σε στάση που παραπέμπει άμεσα στην *Κραυγή* του Μουνκ, το *Τούρκικο Λουτρό* (1862, εικόνες 445, 446) του Ντομινίκ Ένγκρ με πιθηκίνες να συνωστίζονται σε μια πισίνα και πολλοί ακόμη πίνακες.

Είναι προφανές ότι το σύνολο των έργων, σε ένα βιβλίο που απευθύνεται σε νεαρούς αναγνώστες, είναι δημιουργημένα για αποκλειστικά εκπαιδευτικούς και ψυχαγωγικούς σκοπούς. Στο τέλος του βιβλίου παρατίθεται μάλιστα ευρετήριο των εικόνων που αποτελούν πηγές των παρωδιών με σύντομα εγκυκλοπαιδικά στοιχεία και με την προτροπή προς τους νεαρούς να αναζητήσουν τα «κρυμμένα» έργα μέσα στα έργα αλλά και να ανατρέξουν σε πληροφορίες από άλλες διαθέσιμες πηγές. Η κοινότητα ορισμένων από τις εικόνες ανάμεσα στη Λουκρητία και το *Willy's Pictures* αποδεικνύει τη γενίκευση της χρήσης της παρωδίας γνωστών έργων τέχνης, όποιο κι αν είναι το κοινό στο οποίο αυτές απευθύνονται. Είτε σε ενήλικους αναγνώστες που θα γελάσουν με αστεία σεξουαλικής φύσης είτε σε παιδιά που εισάγονται στην ιστορία της τέχνης με φιλικές σε αυτά εικόνες, η παρωδία μετέρχεται παρόμοια μέσα, όσο κι αν ο σκοπός είναι εντελώς διαφορετικός. Επιβεβαιώνοντας την πλήρη αποδοχή της μεθόδου της ιδιοποίησης και της δημιουργικής τροποποίησης στη σύγχρονη εποχή και τη χρήση της σε εντελώς διαφορετικά πλαίσια.

[644] Παραπέμποντας και στην τολμηρή για την εποχή της εικονογραφική μεταμόρφωση του ντισνεϊκού κόσμου από τον Harvey Kurtzman που στην ιστορία *Mickey Rodent* του 1955 είχε παρουσιάσει έναν άνθρωπο δεμένο με λουρί να βγαίνει βόλτα ως κατοικίδιο με αφεντικό κάποιο ζώο. Για την ιστορία αυτή βλ. ενότητα 6.2.6 του παρόντος.

Είναι τέτοια η ευρύτητα της χρήσης και τόσο μεγάλη η διείσδυση της μεθόδου στις εικαστικές, οπτικές και αφηγηματικές τέχνες που ακόμα και ένα βιβλίο – παρωδία που περιλαμβάνει εικόνες – παρωδίες με πρωταγωνιστή τον Ντόναλντ Τραμπ μπορεί να προκαλεί γέλιο με τον πρόεδρο των ΗΠΑ σε γνωστές κι αναγνωρίσιμες εικόνες από την ιστορία της τέχνης. Το *The Trump Coloring Book*[645] του δημιουργού κόμικς και εικονογράφου M. C. Anthony περιλαμβάνει ολοσέλιδες εικόνες με κεντρικό πρόσωπο σε όλες το πιο αταίριαστο πρόσωπο. Ο Ντόναλντ Τραμπ παρουσιάζεται ως Αβραάμ Λίνκολν στο γνωστό άγαλμα που κοσμεί την Ουάσιγκτον (εικόνες 447, 448), ως *Άγαλμα της Ελευθερίας* φορώντας το καπελάκι με το σύνθημα της προεκλογικής του εκστρατείας (εικόνα 449) αλλά και ως αγρότης στο *American Gothic* του Γκραντ Γουντ (εικόνα 450), ως πρωτόπλαστος με ένα φύλλο να σκεπάζει τα γεννητικά του όργανα στη *Δημιουργία του Αδάμ* (εικόνα 451), ως *Βιτρουβιανός Άνθρωπος* (1490, εικόνες 452, 453) με δικές του φράσεις, ακατάληπτες ή βλακώδεις, να συνοδεύουν την εικόνα όπως ακριβώς και οι χειρόγραφες σημειώσεις του ντα Βίντσι, ως κάθε μέλος των Beatles να διασχίζει τη διάβαση της *Abbey Road* (εικόνες 454, 455), ως στρατιώτης στην Times Square μετά τη λήξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου στη γνωστή φωτογραφία (1945, εικόνες 456, 457) του Alfred Eisenstaedt, ως Marilyn με σηκωμένη φούστα (εικόνα 458).

Σε εντελώς διαφορετικό πλαίσιο, ο William Stout αποδίδει γνωστές εικόνες όπως τη *Μόνα Λίζα* (εικόνα 459) και το ζευγάρι του *American Gothic* (εικόνα 460) αλλάζοντας τα πρόσωπα που συμμετέχουν σε αυτές και τοποθετώντας στη θέση τους ζόμπι.[646] Τέτοιες εκδόσεις, αυτόνομες και αυτοτελείς, που χρησιμοποιούν γνωστά έργα τέχνης με παρωδιακό τρόπο υπάρχουν πολλές. Και κάνουν σαφές στον αναγνώστη τους από την πρώτη αναγνωρίσιμη εικόνα ότι θα ακολουθήσουν κι άλλες. Υπάρχουν όμως και πολλές σειρές, ακόμη και υπερδεκαετούς κυκλοφορίας, που αξιοποιούν τη μέθοδο προκαλώντας τον αναγνώστη να αναζητήσει τις αναφορές, την απόδοση ευσήμων, τα tributes και τις «κρυμμένες» εικόνες.

Η περίπτωση των τηλεοπτικών *The Simpsons* στο χώρο των κινουμένων σχεδίων είναι ιδιαίτερη καθώς για περισσότερα από τριάντα χρόνια οι δημιουργοί της εμβάλουν αδιάκοπα γνωστές εικόνες σε κατά τα άλλα, φαινομενικά άσχετες ιστορίες. Μια τακτική που ακολουθείται και στην έντυπη εκδοχή των *Simpsons* και όλων των

[645] M. C. Anthony, *The Trump Coloring Book*, (Νέα Υόρκη: Post Hill Press), 2015.
[646] William Stout, *Zombies, We Want Your Brain - 2011 Calendar*, (Κάνσας: Andrews McMeel Publishing), 2010.

τίτλων που προέκυψαν ως spin-offs. Τα παραδείγματα είναι πολλές δεκάδες[647] και αφορούν έργα των εικαστικών τεχνών, λογοτεχνικά έργα, κινηματογραφικές ταινίες, θεατρικές παραστάσεις, μουσικά κομμάτια, διαφημίσεις κ.λπ. Σε ορισμένες περιπτώσεις, μάλιστα, η αναφορά σε εικαστικά έργα είναι το βασικό θέμα κάποιου επεισοδίου ή κάποιου τεύχους της έντυπης σειράς όπως το επεισόδιο *The Crepes of Wrath*[648] ως παράφραση του *The Grapes of Wrath* (*Τα Σταφύλια της Οργής*, 1939)[649] του Τζον Στάινμπεκ [John Steinbeck] στο οποίο ο Bart Simpson διασχίζει τη Γαλλία και αντικρίζει στον «πραγματικό» κόσμο μια σειρά πινάκων όπως το *Πρόγευμα στη Χλόη* (εικόνα 461), το *Γεφυράκι* του Μονέ (1899, εικόνες 462, 463), τα *Σταχοχώραφα* του Βαν Γκογκ (εικόνες 464, 465), το *Όνειρο* του Ανρί Ρουσό [Henri Rousseau] (εικόνες 466, 467) κ.ά. Όλα αυτά τα έργα ως μέρη της Γαλλίας εντός των οποίων μπορεί κάποιος να κινηθεί παίζουν ένα συμβολικό ρόλο ανάδειξης της γαλλικής και εν γένει της ευρωπαϊκής μοντερνιστικής τέχνης αλλά και της ευρωπαϊκής κουλτούρας στη συνείδηση των Αμερικανών. Μπορεί να εμφανίζονται τροποποιημένα, υλοποιημένα με την τεχνοτροπία στην οποία βασίζεται η τηλεοπτική και η έντυπη σειρά *The Simpsons* αλλά το πρόσημο της χρήσης είναι θετικό, η παρωδία γίνεται για την ανάδειξη της πολιτιστικής κληρονομιάς και του ένδοξου παρελθόντος και όχι για κάποιον άλλον λόγο. Ίσως η θεματολογία έργων της αποκαλούμενης μαζικής και ποπ κουλτούρας να μην ακούγεται η «πρέπουσα» για τα δεδομένα και τα πρότυπα των αποκαλούμενων υψηλών τεχνών, ωστόσο η μέθοδος δε φαίνεται να διαφέρει ριζικά από αυτήν που εφαρμόζουν καλλιτέχνες που εκπροσωπούν τις δεύτερες.

[647] Για μια διεξοδική καταγραφή των έργων που έχουν μεταφερθεί τροποποιημένα και ενταγμένα στις αφηγηματικές και σεναριακές απαιτήσεις των Simpsons βλ. www.simpsonspark.com/references/tableaux_list.php (τελευταία πρόσβαση στις 7-2-2019) και simpsons.fandom.com/wiki/Category:Parodies?from=GAO+Schwarz (τελευταία πρόσβαση στις 7-2-2019).

[648] George Meyer, Sam Simon, John Swartzwelder, Jon Vitti (σενάριο), Wesley Archer, Milton Gray (σκηνοθεσία), *The Simpsons: The Crepes of Wrath* (σεζόν 1, επεισόδιο 11), FOX, 1990.

[649] Τζον Στάινμπεκ, *Τα Σταφύλια της Οργής* (μτφρ. Μιχάλης Μακρόπουλος), (Αθήνα: Παπαδόπουλος, 2014).

7.10 Προς μια αμηχανία της κριτικής

7.10.1 Η πρόθεση μετράει;

Η Σίντυ Σέρμαν στον κύκλο έργων *History Portraits*, ποζάροντας η ίδια σε μια σειρά από φωτογραφίες έπραξε ακριβώς το ίδιο τοποθετώντας τον εαυτό της στη θέση προσώπων από γνωστά πορτρέτα[650] και οδηγώντας την Christa Dottinger σε μια σειρά από νεοπαγείς και συνειδητά χιουμοριστικές αντιφάσεις όπως ο τίτλος «The Aura of Artificial Production» στο κεφάλαιο του βιβλίου της που εξηγεί τα πολλαπλά επίπεδα τροποποίησης ενός γνωστού έργου τέχνης μέχρι τη στιγμή που μετατρέπεται σε ένα νέο έργο από ένα πραγματικό μοντέλο (μακιγιάζ, ποζάρισμα, φωτογράφιση, μεταχρωματισμοί, εκτύπωση, αναπαραγωγή κ.ά.). Αν σε όλα αυτά προστεθεί η πιο θεμελιώδης διαφορά του πρωτότυπου από το νέο έργο, αυτή της πρόθεσης για δημιουργική αλλοίωση με στόχους που ποικίλουν από την παρωδία μέχρι τον κοινωνικό σχολιασμό, εξάγεται το συμπέρασμα ότι το νέο έργο δεν μπορεί να κριθεί ούτε σε ουσιαστικό, καλλιτεχνικό, αισθητικό επίπεδο αλλά ούτε σε τεχνικό επίπεδο με τα ίδια κριτήρια που αποτιμάται το πρωτότυπο.

Μια τέτοιου τύπου ανάγκη διαφοροποίησης των κριτηρίων γίνεται αντιληπτή από περιπτώσεις όπως αυτή που αναφέρουν οι Cometti, Morizot και Pouivet για να τεκμηριώσουν «την απουσία κάποιων αντικειμενοποιήσιμων εγγενών ιδιοτήτων που θα μπορούσαν να συμπεριληφθούν σ' έναν ορισμό της τέχνης» και να πιστοποιήσουν την, κατά την άποψή τους, αντιφατική πρόσληψη των έργων τέχνης και των πράξεων που τα συνοδεύουν αναφορικά με τις δεύτερες χρήσεις τους για σκοπούς που απέχουν από την απλή επίδειξή τους. Περιγράφουν προς τούτο ένα χειρονομιακό παράδειγμα «φθοράς» ενός αντιγράφου του *Ουρητήρα* του Ντισάν που έλαβε χώρα το 1993 όταν ο Piero Pinoncelli ως καλλιτεχνικό happening, κατά τη διάρκεια μιας έκθεσης, το κατέστρεψε με ένα σφυρί αφού πρώτα «το χρησιμοποίησε ως πραγματικό ουρητήριο, σύμφωνα με την πρώτη του λειτουργία»[651]. Ο δράστης δικάστηκε και καταδικάστηκε για φθορά δημόσιας περιουσίας αλλά το έργο, όντας αντίγραφο, αντικαταστάθηκε άμεσα από ένα όμοιό του.[652] Με τον τρόπο αυτό, και μάλιστα θεσμικά, από τη μια

[650] Βλ. ενότητα 4.9 του παρόντος.
[651] Jean-Pierre Cometti, Jacques Morizot και Roger Pouivet, *Ζητήματα Αισθητικής* (μτφρ. Στέλλα Χρυσικού), (Αθήνα: Νήσος, 2005), σελ. 26.
[652] Ό. π., σελ. 187.

ακυρώθηκε μέσω της αντικατάστασης του έργου ο χαρακτήρας της μοναδικότητάς του και «ομολογήθηκε» η εργαλειακή του χρήση ενώ ταυτόχρονα, από την άλλη επιβεβαιώθηκε η αμηχανία με την οποία ο σύγχρονος κόσμος της τέχνης αντιμετωπίζει την καλλιτεχνική πρακτική καθώς η καταδίκη του δράστη αποτελεί μια αναίρεση της πρόθεσής του να κάνει τέχνη μετατρέποντας την εργαλειακή χρήση σε κυριολεκτική πράξη.

Επεκτείνοντας αυτή την αντίφαση στην πρόθεση και την υλοποίηση της τροποποίησης ενός έργου τέχνης χωρίς την επέμβαση επί ενός (υπαρκτού ή ανύπαρκτου φυσικού – υλικού) πρωτοτύπου, η αμηχανία της κριτικής γίνεται ακόμη μεγαλύτερη καθώς περιορίζεται στο ηθικό επίπεδο και στο επίπεδο των καλλιτεχνικών δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας, κάτι που από μόνο του αποτελεί απολύτως ανεπαρκές κριτήριο την εποχή της σχεδόν απρόσκοπτης προσβασιμότητας στα προγενέστερα έργα και της καθολικής αποδοχής τους ως τέτοιων. Σε μεταφορικό επίπεδο, αυτή η εργαλειακή χρήση των έργων τέχνης, ως εικόνων που επιδέχονται τροποποίηση είναι πλέον αποδεκτή και αυτό δεν θα πρέπει να τρομάζει ούτε να εγείρει ζητήματα περί ασέβειας αλλά το ακριβώς αντίθετο. Ιδιαίτερα όταν αυτή η χρήση έχει ως σκοπό της το χιούμορ και δη τω απελευθερωτικό, αυτό που επιτρέπει την θέαση και την πρόσληψη μιας εικόνας ως αυτό που (μπορεί να) είχε γίνει αντιληπτό υποσυνείδητα κατά την πρώτη επαφή μαζί της. Κατά τον Πέτρο Μαρτινίδη, με αφορμή τη σειρά κόμικς *Ισοβίτης*[653] του Αρκά:

> «Μια "καρικατούρα", από την ετυμολογία του "caricare" (= επιφορτίζω), έρχεται, ακριβώς, να "βαρύνει" με όλη την αφοσίωση, τις τρυφερές αναμνήσεις ή τις γλυκές προσδοκίες, ό,τι συλλαμβάνουμε οπτικά και καταγράφουμε στη συνείδηση. Με "φορτία", δηλαδή, που παραβιάζουν κάθε "αντικειμενικότητα" φωτογραφικής αποτύπωσης και κάθε "ψυχραιμία" αδιάφορου παρατηρητή».[654]

Μια τέτοια πρόσληψη των παραποιημένων, τροποποιημένων και εν γένει παρωδημένων εικόνων προσθέτει μια ακόμη συνιστώσα στην αντιμετώπισή τους: αυτήν της δυνητικής πρόσληψής τους ως επεκτάσεις σε νοητικό επίπεδο μιας πιθανής

[653] Αρκάς, *Ο Ισοβίτης*, (Αθήνα: Γράμματα, 2004).
[654] Πέτρος Μαρτινίδης, *Η Υψηλή Τέχνη της Απελπισίας, Γύρω από τον Ισοβίτη του Αρκά*, (Αθήνα: Ύψιλον, 1992), σελ. 16.

πρώτης εντύπωσης που με το πέρασμα των χρόνων έχει απωλέσει το πρώτο της νόημα και αποτελεί πλέον μια καρικατούρα μνήμης, ένα αστείο που κάνει τον κόσμο να χάνει μέρος της σκληρότητάς του και να αντιμετωπίζεται ως κάτι τροποποιήσιμο, μια εύκαμπτη και εύπλαστη εικόνα που στα χέρια του χρήστη της μπορεί να αλλάζει μορφές και σχήματα – άρα και νοήματα.

7.10.2 Έλληνες εικαστικοί τροποποιούν (παρωδούν άραγε;) έργα τέχνης

Χωρίς να θεωρούνται καρικατούρες τα έργα τους, αλλά με το περίβλημα της αποκαλούμενης υψηλής τέχνης, το έχουν πράξει σπουδαίοι εικαστικοί καλλιτέχνες. Τρία χαρακτηριστικά παραδείγματα της σύγχρονης εποχής είναι οι Δήμος Σκουλάκης, Άρτεμις Ποταμιάνου και Τάσος Παυλόπουλος. Η Ποταμιάνου, το 2014, παρουσίασε μια σειρά έργων ως ένα εικαστικό ανάλογο της «φυσικής εξέλιξης των ειδών». Σύμφωνα με την Ιωάννα Γκομούζα, αναφορικά με τη σειρά έργων *Η Εξέλιξη της Τέχνης* της Ποταμιάνου:

> «Από τις *Λας Μενίνας* του Βελάσκεθ σ' αυτές του Νταλί και του Γουίτκιν, από το *Μπαλκόνι* του Μανέ σ' εκείνο του Μαγκρίτ κι απ' τους *Καθρέπτες* του Βέλγου σουρεαλιστή στο *L'essence de la rhetorique est dans l'allégorie IV* του Τζόζεφ Κόσουθ. Δημιουργώντας μια εγκατάσταση-διάγραμμα, σαν αυτά που χρησιμοποιούνται για την κατανόηση της φυσικής εξέλιξης των ειδών, η Άρτεμις Ποταμιάνου δηλώνει με τη νέα της δουλειά στην γκαλερί Έκφραση: "Δεν υπάρχει παρθενογένεση και αυθεντία στην τέχνη, αλλά ένα έργο τέχνης είναι και κάτι πολύ περισσότερο από το άθροισμα των επιμέρους επιρροών του". Κι όσο για τα έργα που εμπλέκονται σ' αυτό το γεμάτο πορείες και αναφορές ταξίδι; Τα έχει αναπαράγει η ίδια ως χάρτινα ψηφιδωτά, τυπωμένα σε σελίδες γραπτών του Δαρβίνου».[655]

Για την ίδια έκθεση, το δελτίο τύπου της γκαλερί που την φιλοξένησε, ανέφερε:

[655] Ιωάννα Γκομούζα, *Άρτεμις Ποταμιάνου: Τι σχέση έχει ο Δαρβίνος με την Τέχνη*, ηλεκτρονική σελίδα περιοδικού Αθηνόραμα, 24-3-2014, www.athinorama.gr/cityvibe/article/artemis_potamianou_ti_sxesi_exei_o_darbinos_me_tin_texni-1003523.html (τελευταία πρόσβαση στις 27-11-2016).

«Η οικειοποίηση των εικόνων και η ανακύκλωση των επαναδιαπραγματευμένων έργων τέχνης του παρελθόντος τοποθετημένων μέσα σε ένα σύγχρονο πλαίσιο αποτελούν μέρος της μεταμοντέρνας τάσης να απομυθοποιήσει την ιδέα του μοντερνισμού περί πρωταρχικής ιδιοφυΐας».[656]

Με ανάλογο τρόπο, ο Δήμος Σκουλάκης στη σειρά έργων *Ο Τζόγος και ο Μύθος των Μορφών*, αξιοποιεί εικόνες της ιστορίας της τέχνης τροποποιώντας τις και προτείνοντας εναλλακτικές ερμηνείες ή δίνοντας τη δική του εκδοχή για το τι θα μπορούσε να ακολουθεί χρονικά μετά από το στιγμιότυπο που αναπαριστά η πρωτότυπη εικόνα. Ανάμεσα στα έργα του βρίσκονται το *Μάθημα Ανατομίας πάνω σε ένα Κυβιστικό Γυμνό του Πικάσο* (εικόνα 468), το *Ιουδήθ και Ολοφέρνης* του Κριστοφάνο Αλλόρι [Cristofano Allori] (1613, εικόνα 469), το *Η Κρήνη ή τι Μεσολάβησε ανάμεσα στον Ένγκρ και το Ντισάν* (εικόνα 470), το *Μετά το Πρόγευμα στη Χλόη* (εικόνα 471), το *Ο Ντισάν ως Μόνα Λίζα* (εικόνα 472), το *Quo Vadis Dolly* (εικόνα 473) ως τροποποιημένη Δημιουργία του Αδάμ κ.ά. Για αυτά τα έργα, ο Γιώργος Λεβούνης σημείωνε:

«Αν ο μοντερνισμός βασίστηκε κυρίως στην υπόθεση ότι το έργο τέχνης είναι το τεκμήριο της ασυμβίβαστης ατομικότητας του καλλιτέχνη που δεν δεσμεύεται από την κοινωνία και την ιστορία, η μεταμοντέρνα οπτική του Σκουλάκη υποστηρίζει ότι στο σημερινό κόσμο της μαζικής παραγωγής και αναπαραγωγής προϊόντων και εικόνων, η αυτονομία της δημιουργικής έκφρασης δεν είναι παρά μια ψευδαίσθηση. Το έργο τέχνης δεν αποτελεί πλέον την προβολή ενός δογματικά "αυθεντικού" μηνύματος από μέρους του καλλιτέχνη, αλλά εκφράζει έναν πολυδιάστατο χώρο σύνθεσης ή σύγκρουσης αναφορών και δανείων από την Ιστορία ή τις πολλαπλές πραγματικότητες του σύγχρονου κόσμου. Ο καλλιτέχνης, ως κάτοχος ενός μοναδικού ιδιωτικού κόσμου και ακούραστος εφευρέτης

[656] Δελτίο Τύπου αίθουσας τέχνης Έκφραση: Άρτεμις Ποταμιάνου: Η Εξέλιξη της Τέχνης (On the Origins of Art), 27 Μαρτίου – 3 Μαίου 2014. Ηλεκτρονική σελίδα www.ekfrasi-art.gr/main/index.php/el/exhibitions/past-exhibitions/2014/item/62-artemis-potamianou-i-ekseliksi-tis-texnis-on-the-origins-of-art (τελευταία πρόσβαση στις 27-11-2016).

νέων μορφών δεν είναι πια περισσότερο ζωντανός απ' όσο η ξαπλωμένη φιγούρα του Πικάσο στο μάθημα ανατομίας του Ρέμπραντ».[657]

Δεν πρέπει να είναι τυχαίο ότι τα έργα αυτά, ιδωμένα από μία συγκεκριμένη οπτική, χαρακτηρίζονται από χιουμοριστική διάθεση κάτι που δεν είναι ξένο προς μια από τις ιδιότητες του καλλιτέχνη κατά το παρελθόν: αυτή του γελοιογράφου, γεγονός που επισημαίνει η Ήρα Παπαποστόλου:

«Ο Σκουλάκης αντικαθιστά τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά της Μόνα Λίζα με μια προσωπογραφία του ίδιου του Ντισάν, σχολιάζοντας την εξουδετέρωση των ανατρεπτικών προθέσεων του τελευταίου, ενώ, παράλληλα, παίζει με τις έννοιες του "πρωτότυπου" και του "αντίγραφου". Τέλος, υιοθετεί την παράδοση της γελοιογραφίας – δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι υπήρξε ένας από τους πιο γνωστούς Έλληνες γελοιογράφους. Το χιούμορ που χρησιμοποιεί – μια ειρωνεία που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί χονδροειδής και απλοϊκή – ζωντανεύει το έργο του, μοιάζοντας έτσι με το χιούμορ που ζωντανεύει τις ανθρώπινες σχέσεις».[658]

Παρομοίως, ο Τάσος Παυλόπουλος σε πολλά από τα έργα κάνει χιούμορ με βάση γνωστά έργα τέχνης, όπως για παράδειγμα στο έργο *Ανεπίδεκτος Μαθήσεως* όταν τοποθετεί τον εαυτό του να παίζει σκάκι με τον Ντισάν με φόντο έργα του τελευταίου μεταξύ των οποίων το *L.H.O.O.Q.* εμβάλλοντας στην εικόνα και τον Τζόε Ντάλτον από τη σειρά κόμικς *Λούκι Λουκ* (2000, εικόνα 474) του και ιδίως στη σειρά έργων υπό τον γενικό τίτλο *Κόλο Κόλο* όπου τροποποιεί με παρωδιακή διάθεση τις *Δεσποινίδες της Αβινιόν* (2001, εικόνα 475), την *Κραυγή* του Μουνκ (2005, εικόνα 476), την *Αμερικανική Σημαία* του Γιάσπερ Τζονς (2003, εικόνα 477), έργα του Μαγκρίτ, του Λίχτενστάιν, του Γουόρχολ κ.ά., τα περισσότερα διανθισμένα με φιγούρες των κόμικς όπως ο Μίκυ Μάους, η Μικρή Λουλού κ.ά. Σύμφωνα με τον Τάσο Παυλόπουλο:

---

[657] Γιώργος Λεβούνης, *Σκουλάκης*, Πολιτισμικός Οργανισμός Δήμου Αθηναίων – Πολιτιστικό Κέντρο «Μελίνα», σελ. 48, όπως αναπαράγεται στο Ήρα Παπαποστόλου, *Εικόνες του Αιώνα – Skoulakis, Σύμβολα Παγκόσμιας Αποδοχής*, (Αθήνα: Κ. Αδάμ Εκδοτική, 2008), σελ. 50.
[658] Ό. π., σελ. 54.

«Λειτουργώ κάπως σαν γελωτοποιός. Πολλές φορές όμως αναρωτιέμαι αν πράγματι εγώ είμαι "γελωτοποίος των βασιλιάδων" ή αν οι άλλοι είναι οι "γελωτοποιοί" κι εγώ ο "βασιλιάς" […] Είναι μια πλάκα, μια αντίδραση, ίσως και κυνισμός […] Εγώ το χιούμορ το επιδιώκω, ενώ εκείνοι (αναφέρεται στους κριτικούς και ιστορικούς τέχνης) το προκαλούν κατά λάθος».[659]

Αυτήν την πολυπόθητη από πολλούς δημιουργούς κόμικς αποδοχή εκ μέρους του κοινού και των κριτικών του χιουμοριστικού περιεχομένου του έργου τους ως «νόμιμου» και συμβατού με την τέχνη, επιδιώκουν πιθανώς οι πολλές εικόνες κόμικς στις οποίες έργα τέχνης του παρελθόντος τοποθετούνται όλα μαζί σε τοίχους θεσμικών χώρων, με προφανείς τροποποιήσεις ωστόσο που αν και δεν τους μειώνουν την αναγνωρισιμότητα, τους προσθέτουν βαθμούς συγγενείας με τα έργα από τα οποία πηγάζουν. Τέτοιες περιπτώσεις είχαν αναφερθεί στο κεφ. … με τον Sergio Aragones να σχεδιάζει τον εαυτό του την ώρα που «βεβηλώνει» έναν καθωσπρέπει μουσειακό χώρο και τον Marcel Gotlib να αυτοπροσωπογραφείται κρατώντας γνωστά έργα τέχνης φιλοτεχνημένα με το χιούμορ ενός καλλιτέχνη των κόμικς. Ακριβώς τέτοια είναι και η διάθεση του George Vrbanic στο εξώφυλλο από το *Knights of the Dinner Table* (2010, εικόνα 478)[660] στο οποίο μεταξύ άλλων περιλαμβάνονται η *Μόνα Λίζα*, η *Σχεδία της Μέδουσας* και το *American Gothic* «βανδαλισμένα» αλλά σε ένα ιλαρό κλίμα.

7.11 Οι παρωδίες έργων συνθέτουν (;) κλασική λογοτεχνία

7.11.1 Η *Πάπισσα Ιωάννα* ως άθροισμα παρωδιών

Ενταγμένα στο χιουμοριστικό πλαίσιο είναι τα έργα που χρησιμοποιεί τροποποιημένα ο Δημήτρης Χαντζόπουλος στην εκδοχή του πάνω στην *Πάπισσα*

[659] Απόσπασμα από συνέντευξη του Τάσου Παυλόπουλου στην Έμιλυ Τσίγκου όπως αναπαράγεται στο Τάσος Παυλόπουλος, *No Parking*, (Αθήνα: Άγρα, 2000), σελ. 12-13.
[660] Jolly Blackburn (επιμ.), *Knights of the Dinner Table* #163, (Γαουκέγκαν: Kenzer and Company, Μάιος 2010).

Ιωάννα (2018)[661] του Εμμανουήλ Ροΐδη. Ο Χαντζόπουλος, σε αντίθεση με την *Πάπισσα Ιωάννα* του Λευτέρη Παπαθανάση (2015)[662] που συντίθεται από «μετάφραση» και απόδοση του πρωτοτύπου εκ μέρους του δημιουργού συνοδεία ευφυών αναχρονισμών, διατηρεί ατόφιο το σατιρικό πρωτότυπο κείμενο και το διανθίζει με εικαστικά σπουδαίες εικόνες, ανάμεσά τους και ορισμένα γνωστά έργα τέχνης. Το πλαίσιο, λοιπόν, είναι ούτως ή άλλως χιουμοριστικό και η χρήση αυτών των εικόνων συμβάλει και επαυξάνει όπως επισημαίνει η Κέλη Δασκαλά.[663] Κατά την Κυριακή Σεβεντεκίδου, είναι κρίσιμη η αποδοχή του «παιχνιδιάρικου χαρακτήρα» στον οποίο καθοριστικό ρόλο παίζει η «ιδιοσυγκρασία του δημιουργού» ενώ:

> «…η μεταγραφή ενός λογοτεχνικού έργο σε graphic novel καλό θα ήταν να μην αντιμετωπίζεται ως απλή μεταφορά σε ένα άλλο μέσο αλλά να αξιολογείται ως αυθύπαρκτο έργο και οι όποιες αρετές του –ή έλλειψή τους– να εκτιμώνται στο πλαίσιο των συμβάσεων που ορίζουν την κατηγορία τέχνης στην οποία ανήκει».[664]

Μόνο παιχνιδιάρικος μπορεί να χαρακτηριστεί ο τρόπος με τον οποίο ο Χαντζόπουλος κατορθώνει να ενσωματώσει στην δική του *Πάπισσα Ιωάννα* το *Πρόγευμα στη Χλόη* του Μανέ σε ένα σημείο, μάλιστα, του έργου ριζικά διαφορετικό, έως και αντιθετικό, από το πνεύμα του Γάλλου ζωγράφου (εικόνα 479)[665]. Η εικόνα αυτή, εντελώς εκτός πλαισίου (εκτός κι αυτό είναι η σάτιρα του ψευδοπουριτανικού καθωσπρεπισμού) λειτουργεί μόνο χιουμοριστικά καθώς ανακαλεί στο μυαλό των αναγνωστών και θεατών του έργου το πρωτότυπο και, συνάμα, πιστοποιεί την επιδεξιότητα του τροποποιητή της ως προς την απόδοση μορφών χωρίς διακριτά χαρακτηριστικά. Αποτελεί, όμως, και ένα σχόλιο όχι τόσο πάνω στο έργο του Ροΐδη

[661] Δημήτρης Χαντζόπουλος, *Εμμανουήλ Ροΐδης – Η Πάπισσα Ιωάννα* (Αθήνα: The Athens Review of Books, 2018).
[662] Λευτέρης Παπαθανάσης, *Η Πάπισσα Ιωάννα*, (Αθήνα: ΚΨΜ, 2015).
[663] Στην ημερίδα «Απαιτητικές Αφηγήσεις από μια Ώριμη Φόρμα των Κόμικς» (διοργάνωση του Τμήματος Πολιτισμικής Τεχνολογίας Πανεπιστημίου Αιγαίου, Μουσείο Μπενάκη, 9-2-2019), η Κέλη Δασκαλά στην εισήγησή της «Εδώ πάπισσα, εκεί πάπισσα, ποια είναι η πιο graphic novel πάπισσα;» εντοπίζει αυτές τις εικόνες στο έργο του Χαντζόπουλου καθώς και τη σχέση τους με το χιουμοριστικό συγκείμενο στο πλαίσιο της διακειμενικής και διαεικονικής ικανότητας των σύγχρονων κόμικς (Πρακτικά ημερίδας: υπό έκδοση, οι βιντεοσκοπημένες εισηγήσεις παρουσιάζονται στο www.blod.gr).
[664] Κυριακή Σεβεντεκίδη, «Η Λογοτεχνία σε graphic novels: οπτικό ισοδύναμο ή αυτόνομο έργο;». Ό. π.
[665] Δημήτρης Χαντζόπουλος, σελ. 31.

αλλά κυρίως πάνω στο έργο του Μανέ με μια μικρή λεπτομέρειά του που ίσως να δίνει το στίγμα: από τα παντελόνια των δυο νεαρών ανδρών που συζητούν με τη γυμνή γυναίκα στην εξοχή, εξέχουν τα πέη τους σε στύση, κάτι που, ίσως, να αποτελούσε και πρόθεση του Μανέ που οι συμβάσεις της εποχής του απέτρεψαν να υλοποιηθεί σε ζωγραφικό έργο. Αποτίνοντας φόρο τιμής με ανάλογο τρόπο και σε άλλους καλλιτέχνες του παρελθόντος, ο Χαντζόπουλος σχεδιάζει την Ιωάννα «καταπεσούσα έπειτα επί του χώματος εκείνου»[666] στη στάση του *Νάρκισσου* του Καραβάτζιο (1597-1599, εικόνες 480, 481), την αποδίδει σε κάποια οπτασία της πριν στεφθεί Πάπισσα, ως μια από τις φιγούρες του *Πειρασμού του Αγίου Αντωνίου* (1946, εικόνες 482, 483) του Νταλί με προφανή τον θεματικό παραλληλισμό των δυο έργων[667], προσαρμόζει τον *Περιπλανώμενο Πάνω από τη Θάλασσα της Ομίχλης* του Φρίντριχ (εικόνα 484) σε απεικόνιση του Φρουμέντιου να ατενίζει αφ' υψηλού το ρομαντικό Υψηλό.[668]

Στην τελευταία προσαρμογή γίνεται άμεσα αντιληπτή η μέθοδος και πρόθεση του Χαντζόπουλου να συνδέσει νοηματικά τα τεκταινόμενα στο ροϊδικό έργο με τα περιεχόμενα των εικόνων του καθώς τα λόγια που συνοδεύουν τον μεταποιημένο ρομαντικό πίνακα του Φρίντριχ είναι τα εξής: «Ο Φρουμέντιος, πρόθυμος ων ως οι ήρωες της ρομαντικής σχολής να συμμερισθή παράδεισον ή Άδην μετά της φίλης του, συνέτρωγε μετ' εκείνης ορνίθια την Παρασκευήν και αρνίον την Τετάρτην».[669]

Με παρόμοιο τρόπο απεικονίζει την Ιωάννα ως την *Κοιμώμενη Αφροδίτη* του Τζιορτζιόνε σε ένα καρέ που δανείζεται το σύνολο των λεπτομερειών του αναγεννησιακού καλλιτέχνη, το φόντο, το τοπίο, τη στάση του σώματος, τα μαξιλάρια κ.λπ, εκτός από τη γυμνότητα του κεντρικού προσώπου (εικόνα 485).[670] Ίσως σε αυτό να συντελεί η ανθρώπινη φύση της Ιωάννας που λόγω της θνητότητάς της, ούσα άρρωστη στο συγκεκριμένο μέρος του έργου, καλύπτει το σώμα της με ρούχα σε αντίθεση με τη θεά –και μάλιστα της ομορφιάς– Αφροδίτη που δε διστάζει να κοιμάται ολόγυμνη και σφύζουσα από υγεία.

Το δανεισμό του συνόλου των μορφικών στοιχείων του πρωτότυπου έργου εφαρμόζει και στην περίπτωση του πίνακα *Το Κορίτσι με τις Χήνες* (1863, εικόνες

[666] Ό. π., σελ. 38.
[667] Ό. π., σελ. 44.
[668] Ό. π., σελ. 118.
[669] Ό. π.
[670] Ό. π., σελ. 170.

486, 487) του Μιλέ, τοποθετώντας στη θέση του προσώπου που απεικονίζει ο Γάλλος ζωγράφος τη μητέρα της Ιωάννας που «ήτο ξανθή και έβοσκε τας χήνας Σάξωνος Βαρόνου»[671] και σε άλλους πίνακες όπως ο *Κομπογιαννίτης Εξαγωγέας Δοντιών* του Τέοντοορ Ρομπάουτς [Theodoor Rombouts] (1620 – 25, εικόνες 488, 489) το οποίο χρησιμοποιεί για να αποδώσει με εικόνα την ροϊδική περιγραφή της θλίψης ως ανάλογης με την εξαγωγή δοντιού: «Η Λύπη, ην αισθανόμεθα δια την στέρηιν φιλτάτου όντος, ομοιάζει την εκρίζωσιν οδόντος. Σφοδρός ο πόνος αλλά στιγμιαίος»[672], το χαρακτικό *Οι Τρεις Μοίρες, Κλοθώ, Λάχεσις και Άτροπος*[673] (1558-59, εικόνες 490, 491) του Τζιόρτζιο Γκίζι [Giorgio Ghisi] που συνοδεύει τη φράση «…και η μοίρα εξηκολούθει κλώθουσα εις αυτούς χρυσοϋφαντους ημέρας»[674] κ.ά.

Η παιγνιώδης διάθεση του δημιουργού, όμως δεν περιορίζεται σε έργα τέχνης που τροποποιούνται με σκοπό να εικονοποιήσουν το έργο του Ροΐδη αλλά επεκτείνεται και σε άλλες εικόνες όπως το πραξινοσκόπιο (1877, εικόνες 492, 493, 494) του Εμίλ Ρεϊνό [Emile Reynaud], μια από τις πρώτες εφευρέσεις που έδιναν την ψευδαίσθηση της κινούμενης εικόνας και αποτέλεσαν τους προπομπούς του κινηματογράφου.[675] Ο Χαντζόπουλος αξιοποιεί μια από τις εικόνες που έχουν σωθεί από τη συσκευή του Ρεϊνό που παρουσιάζει άλογα να κινούνται σε έναν ατέρμονο κύκλο αλλά τα αντικαθιστά με ελάφια για να εικονοποιήσει το απόσπασμα: «Η Ιωάννα, ήτις εν τη ανυπομονησία αυτής ουδέ περί της οδού εφρόντισεν ακριβώς να ερωτήση, έτρεχεν ως διωκόμενη έλαφος».[676]

7.11.2 Πολιτική κριτική και κολλάζ παρωδιών

Αυτό το παιχνίδι της μεταμοντέρνας παρωδίας κορυφώνεται όταν η οικειοποίηση στοχεύει στην πολιτική σάτιρα μέσω της συμπαράθεσης εικόνων από διαφορετικά συγκείμενα προς τη δημιουργία ενός παστίς με νόημα και πολλαπλές συμπαραδηλώσεις. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η σελίδα του Χαντζόπουλου (εικόνα 495) που ξεκινά με το *Πορτρέτο του Ναπολέοντα Βοναπάρτη* του Ζακ Λουί

[671] Ό. π., σελ. 16.
[672] Ό. π., σελ. 38.
[673] Έργο που ο Giorgio Ghisi έχει φιλοτεχνήσει βασιζόμενος σε ανάλογο έργο του Giulio Romano.
[674] Δημήτρης Χαντζόπουλος, σελ. 76.
[675] Ό. π., σελ. 45.
[676] Ό. π.

Νταβίντ (1812, εικόνα 496)[677], συνεχίζεται με το *Πορτρέτο του Πάπα Αλεξάνδρου του VI* του Κριστοφάνο ντελ' Αλτίσιμο [Cristofano dell' Altissimo] (περ. 1490, εικόνα 497) ή το *Πορτρέτο του Πάπα Σίξτου του IV* του Τισιάνο (περ. 1545, εικόνα 498)[678] και καταλήγει με τον Λένιν να απευθύνεται στα πλήθη με μια εικόνα που τροποποιεί τον πίνακα *Lenin Proclaims Soviet Power in Smolny Palace, Petrograd* του Vladimir Serov (1952, εικόνα 499)[679].

Οι λεπτομέρειες που εμβάλει στις εικόνες ο Χαντζόπουλος ανατρέπουν πλήρως το αρχικό τους περιεχόμενο και ο συνδυασμός τους οδηγεί στην τελική του «θέση»: στη διακόσμηση του δωματίου του Ναπολέοντα έχει προστεθεί ένα πορτρέτο του Καρλ Μαρξ ενώ το ρολόι στον τοίχο δείχνει διαφορετική ώρα, με τους δείκτες του να σχηματίζουν τη συμβολική ώρα λίγο πριν τις 12.00. Στα πορτρέτα των παπών, το τελευταίο είναι το μόνο που απεικονίζει μια λεπτή σιλουέτα, σαφέστατα παραπέμποντας σε γυναίκα σε αντίθεση με τα τέσσερα προηγούμενα που αναπαριστούν πιο παχείς ανθρώπους ενώ στην τελευταία εικόνα, ο Λένιν απεικονίζεται ως Πάπας και πίσω του διακρίνεται η σιλουέτα του Στάλιν. Με το συνδυασμό αυτών των εικόνων, ο Χαντζόπουλος δηλώνει την πολιτική του άποψη, εκπεφρασμένη ούτως ή άλλως από την καθημερινή του παρουσία στον ημερήσιο Τύπο μέσω των γελοιογραφιών του, παραλληλίζοντας τον Ναπολέοντα με τον Μαρξ, τον Λένιν, τον Στάλιν και τους διεφθαρμένους Πάπες. Έτσι, προχωρεί σε έναν δημιουργικό συγκερασμό με σαφή καταγγελτική πρόθεση μέσω της μεταφοράς νοημάτων και περιεχομένων από εικόνες διαφορετικής προέλευσης αλλά παρόμοιας έντασης ως προς την ιστορική τους σημασία. Αυτός ο συγκερασμος είναι διάχυτος σε όλο το βιβλίο που αναμιγνύει πολλές και διαφορετικές εικαστικές τεχνοτροπίες, από έργα της σύγχρονης εποχής μέχρι το μεσαίωνα, όπως για παράδειγμα *Η Κλήση των Αποστόλων Πέτρου και Ανδρέα* του Ντούτσιο (1308 – 1311, εικόνες 500, 501)[680], με τρόπο που όλα συμβάλουν σε μία αφήγηση έχοντας, ωστόσο, υποστεί την κατάλληλη τροποποίηση που τα ενιαιοποιεί επιτρέποντάς τους να λειτουργήσουν συνδυαστικά και όχι να συγκρουστούν.

[677] Ό. π., σελ. 151.
[678] Ό. π.
[679] Ό. π.
[680] Ό. π., σελ. 102.

7.12 Παρωδώντας σε δεύτερο βαθμό τον πουριτανισμό

7.12.1 Τρόμος και παράνοια στον αμερικανικό μεσοπόλεμο

Ένας εντελώς διαφορετικός τρόπος οικειοποίησης που λειτουργεί με σκοπό την αναγνωρισιμότητα της εικόνας και την προσέλκυση του αναγνώστη χωρίς να συνδέεται κατ' ανάγκη νοηματικά με το νέο έργο, είναι αυτός της τροποποίησης με, έστω και συζητήσιμο, χιουμοριστικό τρόπο. Στην περίπτωση αυτή, δεν επιδιώκεται η συμπαράθεση, δεν συντίθεται κάποιο εικονιστικό ή νοηματικό κολάζ στο οποίο η μια εικόνα διαδέχεται την άλλη σχηματίζοντας ως σύνολο νέα «κείμενα» αλλά η εικόνα και ειδικά στο εξώφυλλο μιας έκδοσης μοιάζει φαινομενικά ξεκομμένη αλλά, ακριβώς επειδή παραπέμπει σε κάτι ευρέως γνωστό, θέτει τον αναγνώστη στη θέση του «συνενόχου» και τον καθιστά μύστη.

Ένα ξεχωριστό παράδειγμα τέτοιας εκτεταμένης χρήσης αποτελεί η πολλαπλότητα των τροποποιημένων εκδοχών του πιο διάσημου, ίσως, πίνακα καλλιτέχνη από τις Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής: του *American Gothic* του Γκραντ Γουντ. Ιδιαίτερα στα αμερικανικά κόμικς, ο πίνακας έχει χρησιμοποιηθεί σε δεκάδες περιπτώσεις εξωφύλλων που δεν σχετίζονται με την αφήγηση που εξελίσσεται στις εσωτερικές σελίδες παρά μόνο μέσω των πρωταγωνιστικών προσώπων που σχεδιάζονται σε ανοίκειες στάσεις και θέσεις και αταίριαστους με το χαρακτήρα τους ρόλους, με τρόπο που προκαλεί χιούμορ μέσω της «βεβήλωσης» μιας ιερής εικόνας. Πιθανώς η πρώτη παρωδία του έργου προέρχεται από τον Harvey Kurtzman (1959) στο *Jungle Book* (εικόνα 502)[681] και αφορά την ελαφρά μεν τροποποίηση του έργου και την απόδοσή του σε άσπρο και μαύρο αλλά ταυτόχρονα την τοποθέτησή του σε μια χιουμοριστική ιστορία παρωδίας των κόμικς – γουέστερν. Έκτοτε η εικόνα χρησιμοποιήθηκε αμέτρητες φορές.

Εντύπωση προκαλεί, επίσης, το είδος των κόμικς που επιλέγουν τη συγκεκριμένη εικόνα – σύμβολο της αμερικανικής τέχνης που «μιλά» για την πουριτανική υποκρισία και την κατάπνιξη των συναισθημάτων κατά τον μεσοπόλεμο: μια μεγάλη μερίδα τους είναι κόμικς τρόμου ή/και μεταφυσικού περιεχομένου και μια

[681] Harvey Kurtzman, *Jungle Book*, (Πρίνστον: Kitchen Sink, 1988), σελ. 94.

μικρότερη είναι χιουμοριστικά κόμικς[682]. Στην πρώτη κατηγορία εντάσσονται για παράδειγμα το *Hellstorm, Son of Satan*[683] (2007, εικόνα 511) σε εξώφυλλο του Arthur Suydam με την αγρότισσα του πρωτοτύπου να έχει αντικατασταθεί από μια σκελετωμένη, τρομακτική μορφή που παραπέμπει σε ζόμπι και τον άντρα δίπλα της να θυμίζει το πρόσωπο του Άντι Γουόρχολ σε ένα περιβάλλον κατακόκκινο, ωσάν βυθισμένο στις φλόγες, το *Crossed, Family Values*[684] (2010, εικόνα 512) σε εξώφυλλο του Jacen Burrows με τα δυο πρόσωπα βουτηγμένα στο αίμα να χαμογελούν χαιρέκακα κρατώντας εκτός από την τσουγκράνα, και άλλα φονικά εργαλεία, το *Rot and Ruin*[685] (2014, εικόνα 513) σε εξώφυλλο του Alex Ronald όπου μόνο η γυναίκα είναι ζόμπι, το *Last Train to Deadsville*[686] (2004, εικόνα 514) σε σχέδια του Kelley Jones με ένα κρανίο μονόφθαλμου πλάσματος να είναι τρυπημένο από την τσουγκράνα και την αγροικία να «πολιορκείται» από cargoyles, νυχτερίδες και γύπες, το *Army of Darkness*[687] (2009, εικόνα 515) σε εξώφυλλο του Scott Cohn με την τσουγκράνα να έχει αντικατασταθεί από ένα αλυσοπρίονο και στη σοφίτα του σπιτιού να βρίσκεται ένα τέρας, τη σειρά μεταφυσικού τρόμου *Route 666*[688] (2003, εικόνα 516) σε εξώφυλλο του Nick Bell, με τον άντρα και τη γυναίκα να έχουν αλλάξει θέση και τη γυναίκα να κρατά τη τσουγκράνα ενώ μια απόκοσμη φιγούρα παραμονεύει στη σοφίτα, το *Wonderland*[689] (2010, εικόνα 517) σε εξώφυλλο του Sean Chen με το ζευγάρι του εξωφύλλου να προετοιμάζει τους αναγνώστες για την

---

[682] Μια σειρά τρόμου με πολλές εικόνες – παρωδίες γνωστών έργων ήταν το *Raise the Dead* των Leah Moore και John Reppion (σενάριο) και Hugo Petrus (σχέδια) κατά την πρώτη περίοδο (2007) και των Mike Raicht (σενάριο), Guiu Vilanova (σχέδια) κατά την δεύτερη περίοδο (2010). Σε πολλά από τα εξώφυλλα που φιλοτεχνούσε ο Arthur Suydam και αργότερα ο Lucio Parrillo παρωδούνταν γνωστές εικόνες από τον κόσμο της τέχνης όπως η φωτογραφία με το φιλί στην Times Square (εικόνα 503), το εξώφυλλο με το μωρό από τον δίσκο των Nirvana, *Nevermind* (1991, εικόνες 504, 505), μια πολλαπλή *Marilyn* του Άντι Γουόρχολ (1967, εικόνα 506), η *Δημιουργία του Αδάμ* του Μικελάντζελο (εικόνα 507), ο *Σκεπτόμενος* του Ροντέν (εικόνες 508, 509), ακόμα και η διαφήμιση του αντηλιακού Copertone με το μικρό κοριτσάκι που αντί για σκυλάκι, του τραβάει το μαγιό ένα ζόμπι (εικόνα 510). Παραδόξως, ενώ η κατεξοχήν εικόνα που θα μπορούσε να παρωδηθεί σε ένα τέτοιο context ήταν το *American Gothic*, αυτό δε συνέβη ποτέ. Φαίνεται πως η κατάχρηση του *American Gothic* σε κόμικς τρόμου απέτρεψε τους δημιουργούς από το να την αναπαράξουν για μια ακόμη φορά καθώς δεν αποτελεί πια έκπληξη μια τέτοια ιδιοποίησή της.

[683] Alexander Irvine και Russ Braun, *Hellstorm, Son of Satan* #2, (Νέα Υόρκη: Marvel, Ιανουάριος 2007).

[684] David Lapham και Javier Barreno, *Crossed, Family Values* #2, (Ράντουλ: Avatar Press, Μάιος 2010).

[685] Jonathan Maberry και Tony Vargas, *Rot and Ruin* #4, (Σαν Ντιέγκο: IDW Publishing, Δεκέμβριος 2014).

[686] Steve Niles και Kelley Jones, *Last Train to Deadsville* #3, (Μιλγουόκι: Dark Horse, Ιούλιος 2004).

[687] Mike Raicht και Pablo Marcos, *Army of Darkness* #19, (Ράνεμεντ: Dynamite Entertainment, Ιανουάριος 2009).

[688] Tony Bedard και Karl Moline, *Route 666* #16, (Όλντσμαρ: Crossgen, Νοέμβριος 2003).

[689] David Seidman (επιμ.), *Wonderland* (Annual), (Πενσυλβάνια: Zenescope, Οκτώβριος 2010).

ανθολογία τρόμου που ακολουθεί. Στο εξώφυλλο του *Fight Club 2*[690] (2015, εικόνα 518) των David Mack και Francesco Francavilla, δεν κυριαρχεί ο τρόμος αλλά το πνεύμα της σύγχυσης και της αστάθειας που επικρατούσε στο ομώνυμο ψυχολογικό κινηματογραφικό θρίλερ. Ο πρωταγωνιστής δεν κρατά τσουγκράνα αλλά ένα κόκκινο γαρύφαλλο, η γυναίκα δίπλα του είναι κομψή και όχι συντηρητικά ενδεδυμένη αλλά από το παράθυρο της σοφίτας παρακολουθεί την σκηνή ένα πελώριο μάτι[691].

Πιο χιουμοριστικό, περισσότερο ως παρωδία τρόμου που στόχο έχει να παρωδήσει όχι το πρωτότυπο έργο αλλά την κατάχρηση των παρωδιών του, κάποιες από τις οποίες προαναφέρθηκαν, είναι το εξώφυλλο του *Knights of the Dinner Table*[692] (2009, εικόνα 521) του Chris Moreno με την τσουγκράνα να είναι γεμάτη αίματα και από τη σοφίτα να ξεπροβάλει ένα τεράστιο πλοκάμι προσθέτοντας έναν ακόμη κρίκο σε μια αλυσίδα έργων που παρωδούν δημιουργικά το πρωτότυπο για να συνθέσουν ιστορίες τρόμου, ουσιαστικά ωστόσο για να παρωδήσουν τον πουριτανισμό του μεσοπολέμου παραλληλίζοντάς τον με μια εικόνα τρόμου.

7.12.2 Παρωδώντας τον πουριτανισμό με χιούμορ

Στο *Akiko*[693] (1999, εικόνα 522) του Marc Criley, μια σειρά που συχνά – πυκνά χρησιμοποιούσε την διαεικονική παρωδία στις σελίδες του, τα πρόσωπα του Γκραντ Γουντ αντικαθίστανται από τους κεντρικούς χαρακτήρες της σειράς, έναν άνθρωπο και έναν πολυμαθή επιστήμονα με μορφή που παραπέμπει σε σκύλο και αρκούδα, στο *Plastic Man*[694] (2004, εικόνα 523) του Kyle Baker, το εξώφυλλο τοποθετείται

[690] Chuck Palahniuk και Cameron Stewart, *Fight Club 2* #2 (μτφρ. Οξύ), (Αθήνα: Οξύ, 2015).
[691] Μια εικόνα που ομοιάζει σε αυτήν του εξωφύλλου του δεύτερου τεύχους φιλοτέχνησαν οι David Mack και Francesco Francavilla και στο αμέσως επόμενο τεύχος της σειράς χρησιμοποιώντας ως φόντο ένα κτίριο που παραπέμπει στην αγροικία του Γκραντ Γουντ αλλά παραδομένο στις φλόγες και μπροστά του δυο μικρά παιδιά στις άκαμπτες στάσεις των πρωταγωνιστών του πρωτοτύπου. Αντί για τσουγκράνα, ωστόσο, το ένα παιδί κρατά μια χειροβομβίδα και το άλλο την βγαλμένη της περόνη (εικόνα 519). Βλ. Chuck Palahniuk και Cameron Stewart, *Fight Club 2* #3 (μτφρ. Οξύ), (Αθήνα: Οξύ, 2015). Σε ένα πλαίσιο άρνησης των καθιερωμένων και παγιωμένων αντιλήψεων, τέτοιο που είναι απολύτως ενταγμένο στο πλαίσιο του ψυχολογικά δαιδαλώδη κόσμου του πρωταγωνιστή του που φτάνει σε σημεία να αντιλαμβάνεται εντελώς διαφορετικά την πραγματικότητα βιώνοντας έναν οδυνηρό διχασμό προσωπικότητας, τοποθετούνται και άλλες εικόνες της σειράς, όπως το εξώφυλλο του 5ου τεύχους με τη Μόνα Λίζα ως μουσειακό έκθεμα να στέκεται βανδαλισμένη στον τοίχο και παρ' όλα αυτά να μην προκαλεί την αγανάκτηση ή την αποστροφή των θεατών της (εικόνα 520). Βλ. Chuck Palahniuk και Cameron Stewart, *Fight Club 2* #5 (μτφρ. Οξύ), (Αθήνα: Οξύ, 2015).
[692] Jolly Blackburn (επιμ.), *Knights of the Dinner Table* #156, ((Γαουκέγκαν: Kenzer and Company, Οκτώβριος 2009).
[693] Marc Criley, *Akiko* #36, (Στάνχοπ: Sirius Entertainment, Οκτώβριος 1999).
[694] Kyle Baker, *Plastic Man* #11, (Νέα Υόρκη: DC, Δεκέμβριος 2004).

ακριβώς μπροστά από τον Λευκό Οίκο με τον παραλληλισμό μεταξύ του αγροτόσπιτου και της προεδρικής κατοικίας του Αμερικανού πρώτου πολίτη να είναι προφανής ενώ ο λαστιχάνθρωπος πρωταγωνιστής υποδύεται την τσουγκράνα.

Πιο αυτοσαρκαστικός φαίνεται να είναι ο Patrick McDonnell, παρουσιάζοντας το ζευγάρι των ηλικιωμένων πρωταγωνιστών της σειράς *Mutts*, να φιγουράρει στην ίδια ακριβώς σκηνή (2002, εικόνα 524)[695]. Σε μια αντίστοιχη χιουμοριστική έκδοση, ο Θανάσης Πετρόπουλος επιλέγει να αντικαταστήσει το ζευγάρι των αγροτών με το ζευγάρι των ηλικιωμένων πρωταγωνιστών της σειράς *Καμμένα Βούρλα* (2015, εικόνα 525)[696] ενώ το περιοδικό MAD με πολυετή εμπειρία στην παρωδία χωρίς ταμπού και αγκυλώσεις πολιτικής ορθότητας, προσθέτει στην εικόνα έναν ακόμη άντρα και μια ακόμη γυναίκα για να σατιρίσει τους γάμους μεταξύ ομοφύλων (2005, εικόνα 526)[697].

Δεν είναι λίγες, ωστόσο, και οι περιπτώσεις που η εικόνα παρεισφρέει στην αφήγηση και μετατρέπεται σε ένα απλό καρέ στην εξέλιξη της ιστορίας όπως στην ιστορία των Bronwyn Carlton και Graham Higgins *Suicide* με τον άντρα του ζευγαριού να αυτοκτονεί με ένα περίστροφο ως παράδειγμα του αυξημένου ποσοστού αυτοκτονιών αντρών με όπλο σε σχέση με τις γυναίκες που αυτοκτονούν κυρίως με χάπια (εικόνα 527)[698] και την ιστορία *Weird Death* των Bronwyn Carlton και Fred Hembeck, στο ίδιο βιβλίο – ανθολογία με την προηγούμενη αλλά με τον άντρα αυτή τη φορά να σκοτώνει τη γυναίκα του με τσεκούρι για να την απαλλάξει από το μαρτύριο της φτώχειας (εικόνα 528)[699]. Στην περίπτωση αυτή, γίνεται προφανής η διάθεση για καθαρό χιούμορ μέσω της αλλαγής ρόλων, κάτι που διαφοροποιείται πλήρως από το κολάζ ή το παστίς. Το πρωτότυπο έργο δεν κρίνεται, δεν σατιρίζεται αλλά, ίσως, ούτε και τιμάται. Η νέα εικόνα, όμως, παραπέμπει τον θεατή στο πρωτότυπο που είναι ευκόλως αναγνωρίσιμο και τον εκπλήσσει με τα αταίριαστα πρόσωπα που κατοικούν εντός της.

Αυτή η πρακτική της παραπομπής σε κάποιο γνωστό έργο που δεν «αξιολογείται», δεν κρίνεται ούτε θετικά ούτε αρνητικά αλλά απλώς ενεργοποιεί τα αντανακλαστικά του θεατή – αναγνώστη και τον οδηγεί σε συνειρμούς περί της

[695] Deborah Aaronson, σελ. 104.
[696] Θανάσης Πετρόπουλος, *Καμμένα Βούρλα*, (Πειραιάς: Jemma Press, 2015), σελ. εξώφυλλο.
[697] Patrick Merrell, Andrew Schwatzberg και Tim Okamura, "American Gaythic", *MAD* #449, (Νέα Υόρκη: E.C. Publications, Ιανουάριος 2005), σελ. 41.
[698] Bronwyn Carlton και Graham Higgins, "Suicide", στο *The Big Book of Death*, (Νέα Υόρκη: Paradox Press, 1995), σελ. 53.
[699] Bronwyn Carlton και Fred Hembeck, "Weird Death", στο ό. π., σελ. 100.

συσχέτισης του παλαιού με το νέο έργο αποτελεί τον κανόνα της μεταμοντέρνας παρωδίας που δεν είναι κακοπροαίρετη και δε μειώνει, ούτε επιδιώκει να το κάνει, την αξία ενός παλαιότερου έργου. Σε κάποιες περιπτώσεις απλώς το αξιοποιεί ως μια υπόμνηση και σε άλλες απλώς κάνει πλάκα. Σε τέτοιες περιπτώσεις θα αναφερθούμε στη συνέχεια.

7.13 Μια αναγνωρίσιμη εικόνα ως υπόμνηση

7.13.1 Η πύλη του Άουσβιτς θα είναι πάντα ίδια

Επιστρέφοντας στον Αρκά που έχει κατ' επανάληψη χρησιμοποιήσει γνωστές εικόνες της ιστορίας της τέχνης από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα στη *Λουκρητία*, σε ένα context όμως που η μια εικόνα προδιέθετε για την επόμενη και το σύνολό τους συνέθετε ένα «μάθημα» Ιστορίας της Τέχνης, δεν είναι λίγες οι φορές που το έχει πράξει με μεμονωμένες εικόνες, εμβόλιμες σε ιστορίες σε φαινομενικά out of context στιγμές. Στο *Η Ζωή Μετά – Τα Αδημοσίευτα*[700], για παράδειγμα, σε έναν τόμο που περιλαμβάνει περιστατικά και στιγμιότυπα από τη συνύπαρξη ενός πεθαμένου με έναν εργαζόμενο στην Κόλαση σε ένα διαρκές επέκεινα, το βιβλίο ανοίγει με μια ολοσέλιδη και χωρίς λόγια εικόνα με τους δυο πρωταγωνιστές να καταφθάνουν σε μια από τις εκδοχές από το *Νησί των Νεκρών* (1880, εικόνες 529, 530) του Άρνολντ Μπέκλιν [Arnold Böcklin]. Για τον αναγνώστη που δεν γνωρίζει το πρωτότυπο, η εικόνα του Αρκά αποτελεί απλώς μια εισαγωγή στο βιβλίο, μια οπτικοποιημένη άφιξη σε έναν χώρο «σκιερό και χλοερό». Αντιθέτως, για τον αναγνώστη που είναι γνώστης του πρωτοτύπου, η παραπομπή λειτουργεί ως μια υπόμνηση της κατάστασης των κεντρικών χαρακτήρων: παρά τις ευφυείς ατάκες τους και την στωικότητα με την οποία αντιμετωπίζουν το αιώνιο τίποτα, είναι νεκροί. Και αυτή η υπόμνηση δεν χρειάζεται λόγια και επεξηγήσεις παρά μόνο τη γνώση του τίτλου του πρωτοτύπου.

Οι βουβές αναφορές σε ένα προγενέστερο ή και σύγχρονο έργο είναι φανερό πως δεν προορίζονται για να γίνουν αντιληπτές από το σύνολο του αναγνωστικού κοινού αλλά από μια μερίδα του και αυτό είναι που τοποθετεί τα νέα έργα σε μια σφαίρα διαφορετική από τη συλλήβδην κατάταξή τους στην απαξιωμένη,

[700] Αρκάς, *Η Ζωή Μετά - Τα Αδημοσίευτα*, (Αθήνα: Γράμματα, 2014), σελ. 5.

αποκαλούμενη, μαζική κουλτούρα που χωρίς φίλτρα και στόχευση απευθύνεται σε όλους χωρίς κριτήρια. Μια ξεκομμένη εικόνα που εμβάλλεται σε ένα νέο έργο και προσαρμόζεται καταλλήλως είναι το κλείσιμο του ματιού του δημιουργού σε κάποιους αναγνώστες του που το αντιλαμβάνονται και ανταποδίδουν το συνωμοτικό σημάδι μέσω της άτυπης εγκαθίδρυσης μιας σιωπηλής αλλά δυνατής σχέσης αναγνώρισης και εμπιστοσύνης.

Με μια πιο διαφορετική εικόνα που αγγίζει πιο ευαίσθητες χορδές κάτι τέτοιο γίνεται ακόμη πιο έντονο. Το παράδειγμα της πύλης του Άουσβιτς ως μέρος μιας αφήγησης σε κόμικς είναι ενδεικτικό. Η εικόνα της πύλης με την επιγραφή «Η Εργασία Απελευθερώνει» (εικόνα 531) λειτουργεί ως υπόμνηση της θηριωδίας και ως σύμβολο της κτηνωδίας του Ολοκαυτώματος. Η παράθεσή της είναι από μόνη της μια δυνατή υπενθύμιση που ανάλογα με τη χρήση μπορεί να έχει μεταφορική σημασία και να αποδίδει σε ανθρώπους, ομάδες, πολιτικά κόμματα, οργανώσεις, κυβερνήσεις κ.λπ. συμπεριφορές που προσιδιάζουν σε ναζιστικές τακτικές.

Η εργαλειακή χρήση του Ολοκαυτώματος έχει καταγγελθεί από πολλούς ως σχετικοποίηση του εγκλήματος αλλά η γελοιογραφική της χρήση ή η αξιοποίηση της εικόνας σε κόμικς είναι συνηθισμένη. Πρόκειται, ωστόσο, για μια εικόνα που αν και τυγχάνει μιας σχετικής αναγνωρισιμότητας, δεν προκαλεί σε όλους τους ίδιους συνειρμούς και δεν είναι πάντα ίδιοι οι στόχοι αυτού που την αξιοποιεί. Στο *Maus*[701] (1986, εικόνα 532) του Art Spiegelman, η εικόνα[702] αναπαράγεται ασπρόμαυρη, όπως η πλειονότητα των εικόνων της εποχής του Β' Παγκοσμίου Πολέμου με την κυριολεκτική της σημασία: είναι η είσοδος του στρατοπέδου συγκέντρωσης στο οποίο οδηγούνται οι Εβραίοι, αποδοσμένοι ως ποντίκια υπό την αυστηρή επίβλεψη των Γερμανών που αποδίδονται ως γάτες, έχοντας ως μέσα καταστολής όπλα, γκλομπς και σκυλιά. Αν και ο Spiegelman θα μπορούσε να κατηγορηθεί για εργαλειακή χρήση του θανάτου εκατομμυρίων ανθρώπων, κάτι τέτοιο δε συνέβη μια και η πρόθεσή του ήταν να αφηγηθεί τα απομνημονεύματα του πατέρα του, επιζήσαντα του Ολοκαυτώματος και μέσω αυτών να δημιουργήσει μια δική του αυτοβιογραφία ως Αμερικανού γιου ενός Πολωνοεβραίου πατέρα με απώτερο σκοπό την καταγγελία του ναζισμού.[703]

---

[701] Art Spiegelman, *Maus*, (Λονδίνο: Penguin Books, 1987).
[702] Ό. π. σελ. 157.
[703] Για την «επικύρωση» της αλήθειας, ο Art Spiegelman καταθέτει τις αποδείξεις του σε ένα βιβλίο γεμάτο επεξηγήσεις και παραθέσεις τεκμηρίων της καλλιτεχνικής μεταγραφής και σύνθεσης των

Σε μια αφήγηση αντίστοιχης θεματικής, ο Michel Kichka στη *Δεύτερη Γενιά*[704] (2012) περιγράφει τις εμπειρίες του από τη ζωή του στη σκιά του Ολοκαυτώματος από το οποίο επιβίωσε και ο δικός του πατέρας. Και αυτός χρησιμοποιεί τρεις φορές την εικόνα από την πύλη του Άουσβιτς, τη μια μόνο ως επιγραφή σε ένα κολάζ από θλιβερές εικόνες των στρατοπέδων συγκέντρωσης (εικόνα 534)[705], την άλλη απλώς ως σιδερένια περιγράμματα που ανάμεσά τους γράφεται άλλο μήνυμα από το ναζιστικό πρωτότυπο (εικόνα 535)[706], και την άλλη στη σύγχρονη εποχή, με τον πατέρα του να στέκεται μπροστά της και να ξεναγεί τουρίστες αφηγούμενος τις μαρτυρίες του (εικόνα 536)[707]. Οι δυο προηγούμενες περιπτώσεις αξιοποιούν μια πραγματική εικόνα για να κάνουν πιο ρεαλιστική την αφήγηση σε ό,τι έχει να κάνει τα αντικειμενικά στοιχεία.

Η αναπαράσταση της πύλης του Άουσβιτς σε μια ιστορία κόμικς λειτουργεί ως τεκμήριο για την πιστότητα και ακρίβεια των λεγομένων του δημιουργού και παράλληλα ως ένας σύνδεσμος με το παρελθόν, ως ένα αόρατο νήμα που οδηγεί τον σύγχρονο αναγνώστη στο τότε για να αισθανθεί έστω και κατ' ελάχιστον όσα αισθάνονταν όσοι την διάβαιναν. Ακόμα και για τον αναγνώστη που δεν γνωρίζει την πραγματική εικόνα της πύλης, η αναπαράστασή της δε μπορεί να λειτουργήσει ως πιθανή αιτία αποξένωσης αλλά, αντίθετα, ως βασανιστικής εξοικείωσης ή προτροπής για έρευνα και γνώση των πραγματολογικών δεδομένων της εποχής.[708]

προσωπικών απομνημονευμάτων του πατέρα του σε μια έντεχνη αφήγηση στο *Metamaus*. Δημοσιεύει μάλιστα και μια φωτογραφία του μπροστά ακριβώς από την πύλη του Άουσβιτς, κάτω από την επιγραφή «Η εργασία απελευθερώνει» (εικόνα 533). Art Spiegelman, *Metamaus*, (Λονδίνο: Penguin, 2011), σελ. 56.

[704] Michel Kichka, *Δεύτερη Γενιά – Αυτά που δεν Έχω Πει στον Πατέρα Μου*, (Αθήνα: Μαμούθ Κόμιξ, 2014).

[705] Ό. π., σελ. 9.

[706] Ό. π., σελ. 84.

[707] Ό. π., σελ. 45.

[708] Και στα δυο βιβλία για το Ολοκαύτωμα, το *Maus* και τη *Δεύτερη Γενιά*, οι δημιουργοί τους μέσω μιας τεκμηριωτικής πρακτικής που επιδιώκει όχι μόνο να ανασυστήσει το κλίμα μιας εποχής αλλά να μεταφέρει και τις εικόνες της αυτούσιες, επιλέγουν να παραθέσουν μια σειρά από εικόνες (σχεδιαγράμματα, χάρτες, κτίρια, εξώφυλλα περιοδικών, φωτογραφίες κ.λπ.) που βασίζονται σε υλικό της εποχής ώστε να προσθέσουν αληθοφάνεια στις αφηγήσεις τους. Ο Kichka, όμως, δε μένει μόνο σε αυτές αλλά επεμβαίνει και σε γνωστά έργα τέχνης προσαρμόζοντάς τα στη δική του αφήγηση. Για παράδειγμα, σχεδιάζει τον πατέρα του που παραπονιόταν πως μετά τα στρατόπεδα συγκέντρωσης ήταν πια «μόνος στον κόσμο» καθώς σκοτώθηκαν όλοι οι συγγενείς του (εικόνες 537, 538) ως τον μοναδικό κάτοικο ενός πλανήτη που είναι σπαρμένος από ανθρώπινα κρανία και οστά και γεμάτος καμινάδες που βγάζουν μαύρο καπνό με την εικόνα να παραπέμπει άμεσα στα σχέδια του Exuperu από τον *Μικρό Πρίγκιπα*, τον τοποθετεί στη θέση του Χάρολντ Λόιντ από την ταινία *Safety Last!* (1923, εικόνες 539, 540) να κρέμεται από τους δείκτες του μεγάλου εξωτερικού επιτοίχιου ρολογιού ενός ουρανοξύστη, βάζει στον τοίχο του σπιτιού του πρωταγωνιστή του (δηλαδή του εαυτού του) μια αφίσα από το Maus

Η ίδια εικόνα της πύλης έχει, ωστόσο, χρησιμοποιηθεί και σε εντελώς διαφορετικά συμφραζόμενα με στόχο να ταυτίσει άλλες πολιτικές πρακτικές με το ναζισμό. Στο *Αϊβαλί*[709] (2014, εικόνα 543), ο Soloup συνέθεσε ένα κολάζ από εικόνες για να μιλήσει για την ανθρώπινη κτηνωδία με επίκεντρο την καταστροφή της Σμύρνης και τον ξεριζωμό ανθρώπων από τις δυο πλευρές του Αιγαίου κατά τις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα. Στο κολάζ, συμπαραθέτει την εικόνα από την *Πλάκα 39* (*Μεγάλα Ανδραγαθήματα Πάνω σε Νεκρούς*) του Γκόγια από τη σειρά χαρακτικών *Συμφορές του Πολέμου* (1810 – 1820) με μια σκηνή από πολιτικό κρατούμενο στο Γκουαντάναμο κάτω από την επιγραφή της πύλης του Άουσβιτς[710]. Με τις τρεις εικόνες προερχόμενες από διαφορετικές εποχές, τη μία ως ελεύθερη απόδοση ενός έργου τέχνης που μιλά για τη φρίκη του πολέμου και τις άλλες δυο ως αναπαραστάσεις φωτογραφιών από περιστατικά της πραγματικής ζωής που σχετίζονται με τον πόλεμο και την βαναυσότητα της εξουσίας και του φασισμού, ο Soloup προχωρεί σε ένα διαχρονικό μήνυμα καταγγελίας της απάνθρωπης στάσης των εκάστοτε νικητών. Και οι τρεις εικόνες μαζί, ξαναγράφουν την ιστορία της καθεμιάς απ' αυτές υπό τη γνώση των άλλων δύο και υπενθυμίζουν τις μικρές διαφορές που παρουσιάζει η εφαρμογή εξουσιαστικών πρακτικών απέναντι στους ηττημένους και στους αδύναμους.

Για το συγκεκριμένο κολάζ, θα μπορούσαν να επιρριφθούν ευθύνες στον καλλιτέχνη περί σχετικοποίησης του Ολοκαυτώματος και περί συγκρητισμού μη συγκρίσιμων εγκλημάτων από τους θιασώτες και υπερασπιστές της θεολογικού τύπου δογματικής άποψης ότι το Ολοκαύτωμα αποτελεί το Απόλυτο έγκλημα και δεν μπορεί να συγκρίνεται ή να σχεδιάζεται με κανένα μέσο και τρόπο. Ωστόσο, η πρόθεση του καλλιτέχνη, ιδιαίτερα μέσω της εικόνας του Γκόγια δίπλα στην πύλη του Άουσβιτς και στον γονατιστό Άραβα αιχμάλωτο δεν είναι να ξαναγράψει την Ιστορία μειώνοντας τη βαρύτητα των εγκλημάτων αλλά να επισημάνει την κοινή εγκληματική πρακτική της ανεξέλεγκτης εξουσίας, του κόσμου όλου δηλαδή που αποδέχεται τις

(εικόνα 541). Βλ. ό. π., σελ. 70, 82, 60 αντιστοίχως. Επιπλέον, σχεδιάζει τον εαυτό του σε μικρή ηλικία να επισκέπτεται τον πλανήτη του πατέρα του και να του λέει «σχεδίασέ μου μια οικογένεια» (εικόνα 542). Ο πλανήτης τώρα πια, με την άφιξη του μικρού, δεν έχει οστά και φουγάρα αλλά είναι γεμάτος λουλούδια και ο ουρανός γεμάτος αστέρια. Και τις δυο εικόνες ο δημιουργός τις συνοδεύει με μια χειρόγραφη ευχαριστήρια δήλωση, απότιση φόρου τιμής: «Merci a Antoine de Saint – Exupery». Ο. π., σελ. 73.

[709] Soloup, *Αϊβαλί*.

[710] Ό. π., σελ. 386-387.

εξουσιαστικές δομές αναθέτοντάς τους την εφαρμογή απάνθρωπων πρακτικών απέναντι σε στοχοποιημένους, υπαρκτούς ή ανύπαρκτους αντιπάλους. Δεν είναι τυχαίο ότι στην ακριβώς επόμενη σελίδα από το κολάζ αυτό, ο Soloup δημιουργεί ένα ακόμη, με το συνδυασμό του *Βιτρουβιανού Ανθρώπου* του Ντα Βίντσι με τον ναζιστικό αγκυλωτό σταυρό (εικόνα 544) για να καταδείξει, όπως επισημαίνει ο χαρακτήρας που μιλά στη συγκεκριμένη σελίδα, ότι «Όλοι οι άνθρωποι βαραίνονται με τέτοιες επιλογές. Όχι μόνο οι λαοί που τσι γεννήσανε. Όλος ο ανθρώπινος ντουνιάς»[711]. Κάτι που γίνεται αντιληπτό στον αναγνώστη ως μήνυμα αρκετά νωρίτερα στο βιβλίο, όταν ανάμεσα σε μια πληθώρα τεκμηριωτικών στοιχείων που χρησιμοποιούνται και μέρος τους παρατίθεται στο επιλογικό παράρτημα λειτουργώντας ως παλίμψηστα που στο φθαρμένο σώμα τους επανεγγράφεται μια νέα ιστορία παρόμοιου πόνου με αυτόν που χαρακτήριζε την πρώτη, ο δημιουργός, επιλέγει να εκφράσει αυτόν τον πόνο με την αναπαράσταση του προσώπου από την *Κραυγή* του Μουνκ και τα λόγια: «Αν είχαν λαλιά τα σπιθιά, δε θα ‘χανε να πούνε τόσα για Ρωμιούς και Τούρκους, όσο για των αθρώπω τα βάσανα. Ο πόνος είναι ίδιος όποια γλώσσα και να μιλείς».[712] Το «παλίμψηστό» του που ολοκληρώνεται με το παράρτημα στο τέλος του βιβλίου είναι η πεμπτουσία της διακειμενικής και διαεικονικής μεταμυθοπλαστικής αφήγησης: φωτογραφίες, κείμενα, σχέδια, τεκμήρια, οικογενειακά κειμήλια, δημόσια έγγραφα[713] γίνονται μέρος μιας ιστορίας στην οποία τα σύνορα μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίας, ιστορίας και μυθοπλασίας είναι διαρκώς και εσκεμμένα συγκεχυμένα.

7.13.2 Η χρήση του Άουσβιτς ως σχετικοποίηση του Ολοκαυτώματος

Παρόμοιας θεματικής αλλά για έναν άλλο ακήρυχτο πόλεμο ήταν και η γελοιογραφία του Κώστα Γρηγοριάδη με την πύλη του Άουσβιτς να γίνεται η είσοδος στο εργασιακό Ολοκαύτωμα που επιφέρει η απελευθέρωση του ωραρίου των εργαζομένων[714]. Γι’ αυτό και η επιγραφή είναι παραλλαγμένη, αναφέροντας ότι «Το 12ωρο Απελευθερώνει» (εικόνα 546). Η γελοιογραφία αυτή προκάλεσε πολλές αντιδράσεις και ανάμεσα στους θιγόμενους ήταν και η Ισραηλιτική Κοινότητα

[711] Ό. π., σελ. 388.
[712] Ό. π., σελ. 377.
[713] Ό. π., σελ. 545.
[714] Κώστας Γρηγοριάδης, *Εφημερίδα των Συντακτών*, 4 Ιουλίου 2018.

Αθηνών που με επιστολή της στην Εφημερίδα των Συντακτών διαμαρτυρήθηκε για τη σχετικοποίηση του Ολοκαυτώματος.[715] Διαφορετικούς «διαμαρτυρόμενους» ενεργοποίησε μια ανάλογη γελοιογραφία του Soloup (2014)[716]. Η επιγραφή έχει αλλάξει σε «There is No Alternative» διατηρώντας το σχήμα της πύλης του Άουσβιτς και μια φιγούρα που παραπέμπει στον πρώην Γερμανό υπουργό οικονομικών Βόλφγκανγκ Σόιμπλε απειλεί με περίστροφο την ρακένδυτη ελληνική κυβέρνηση και τους απελπισμένους Έλληνες πολίτες να εισέλθουν στο στρατόπεδο συγκέντρωσης (εικόνα 547).[717]

Με μια τέτοια διαμαρτυρία που αν και μπορεί να είναι δικαιολογημένη από την πλευρά των θιγόμενων και με βάση τις πεποιθήσεις τους για την στάση που οφείλουν να κρατούν οι επόμενες γενιές απέναντι στο Ολοκαύτωμα, γίνεται ακόμη πιο έντονη η έννοια του παλίμψηστου που αποκτούν οι νέες χρήσεις μιας παλαιάς εικόνας. Για κάποιους η χρήση της πύλης θεωρείται συμψηφισμός και υποβάθμιση του εγκλήματος[718] ενώ για κάποιους άλλους, δεν αποτελεί θέσφατο και, γελοιογραφική αδεία, μπορεί να μεταφέρει την βαρύτητά της σε άλλα εγκλήματα και να προκαλεί παραλληλισμούς και συνειρμούς, τηρουμένων πάντα των αναλογιών.

Με έναν αντίστοιχο τρόπο την σχεδιάζει ο Alexsandro Palombo στο πραγματικό της συγκείμενο, ως πύλη δηλαδή του στρατοπέδου συγκέντρωσης του Άουσβιτς μόνο που μπροστά της τοποθετεί τα μέλη της οικογένειας Simpson, με στολές κρατουμένων, εμφανώς αδυνατισμένα, σκελετωμένα από τις κακουχίες και

---

[715] "Καταδικάζει σκίτσο της Εφ. Συν η Ισραηλιτική Κοινότητα Αθηνών", *Εφημερίδα των Συντακτών*, 6 Ιουλίου 2018. Η ανάρτηση της Ισραηλιτικής Κοινότητας Αθηνών ανέφερε τα εξής: «Πολλές φορές έχουμε απευθυνθεί προς σκιτσογράφους, ότι δεν μπορεί οποιοδήποτε θέμα να αντλεί δύναμη από εικόνες που έχουν μοναδική αξία στην ιστορία, πόσο μάλλον όταν τέτοιες εικόνες έχουν συνδεθεί με τραγικά γεγονότα. Επομένως δεν μας προκαλεί έκπληξη η δημιουργική φτώχεια της ΕΦΣΥΝ, μας προκαλεί όμως θυμό ότι για ακόμα μια φορά η ιστορία προσβάλλεται. Και μαζί της, αγαπητή ΕΦΣΥΝ, προσβάλλονται άνθρωποι που ζουν ακόμα ανάμεσά μας και που η πύλη του Άουσβιτς ήταν η δική τους προσωπική κόλαση σε καθημερινή βάση. Ντροπή επιτέλους, σεβαστείτε τουλάχιστον αυτούς τους ανθρώπους».

[716] Δημοσιευμένη στην εφημερίδα *Ποντίκι*, 25 Ιουνίου 2015.

[717] Οι διαμαρτυρίες προήλθαν κυρίως από την πλευρά της γερμανικής εφημερίδας Bild που θεώρησε το σκίτσο ως «εκτροχιασμό» και την επιλογή του Soloup ως «απίστευτη παρομοίωση με το Άουσβιτς». Για ένα ιστορικό της διαμάχης αλλά και για την απάντηση του ίδιου του Soloup και της εφημερίδας Το Ποντίκι, βλ. "Το Ποντίκι, ο Soloup και τα ρατσιστικά ατοπήματα της Bild", www.zoornalistas.com/2015/06/to-soloup-bild.html, (τελευταία πρόσβαση στις 20 Ιανουαρίου 2017).

[718] Στην κριτική αυτή, αποκτά ιδιαίτερο ενδιαφέρον το γεγονός ότι η Ισραηλιτική Κοινότητα δήλωσε τη δυσαρέσκειά της για τη γελοιογραφία του Γρηγοριάδη αλλά δεν διαμαρτυρήθηκε για τη χρήση από την πλευρά του Soloup. Όπως επίσης και το γεγονός ότι η πύλη περιλαμβάνεται σε ένα βιογραφικό και αυτοβιογραφικό κόμικς που παρουσιάζει τους Εβραίους ως ποντίκια, το Maus, το οποίο κοσμεί τις προθήκες στο Εβραϊκό Μουσείο της Αθήνας. Κάτι που μαρτυρά πως δεν είναι η αναπαράσταση της εικόνας της πύλης το επίμαχο σημείο αλλά το έργο εντός του οποίου αυτή τοποθετείται και η νέα σημασία που της αποδίδεται.

καταβεβλημένα (εικόνα 548).[719] Το σχέδιο δημοσιεύτηκε στην προσωπική ιστοσελίδα του καλλιτέχνη το 2015 στο πλαίσιο του project με τίτλο «Never Again» , τη μέρα της επετείου των εβδομήντα ετών από την απελευθέρωση του στρατοπέδου του Άουσβιτς και σύμφωνα με δηλώσεις του καλλιτέχνη αποσκοπούσε στην ευαισθητοποίηση απέναντι στο ναζισμό και στην αποτροπή της επανάληψης ενός τέτοιου εγκλήματος απέναντι στην ανθρωπότητα.[720] Η διακηρυγμένη πρόθεση του καλλιτέχνη φαίνεται στην περίπτωση αυτή να υπερνικά τις όποιες αντιρρήσεις θα μπορούσαν να υπάρχουν για τα ανοίκεια πρόσωπα που παίζουν το ρόλο των Εβραίων και περί εργαλειοποίησης του Ολοκαυτώματος με μέσα που είναι ταυτισμένα για την κοινή γνώμη με το χιούμορ.

Η έννοια της παρωδίας, εγγενής στη μεταμοντέρνα χρήση των εικόνων ως άνευ όρων δυνητικών μέσων που συνδυασμένα κατασκευάζουν νέα νοήματα, δεν μπορεί σε τέτοιες περιπτώσεις να στοχεύει ούτε στο έργο ούτε στο γεγονός το οποίο υπήρξε η αφορμή για την ύπαρξή της και φαίνεται απίθανο το να βρεθεί οποιοσδήποτε που θα μπορούσε να προσάψει στον εμπνευστή της προθέσεις ξένες από τις διακηρυγμένες. Και, επιπλέον, ακόμα και η επιτέλεση, το αποτέλεσμα δηλαδή, είναι δύσκολο να κριθεί με όρους καλλιτεχνικής αξίας καθώς επισκιάζεται από αυτήν την πρόθεση και τη δύναμη του μηνύματος. Προκαλεί, όμως, μια σκέψη: πόσοι από τους αμέτρητους δέκτες στον ωκεανό των χρηστών του διαδικτύου, μιας εικόνας σαν του Palombo, γνωρίζουν τα πραγματικά περιστατικά που έλαβαν χώρα στο Άουσβιτς; Πόσοι αντικρίζοντας την εικόνα με τους Simpsons, την περιεργάζονται και τις αφιερώνουν λίγα περισσότερα δευτερόλεπτα ενδιαφέροντος και προσοχής επειδή το επιβάλλει η αναγνωρισιμότητα των Simpsons και πόσοι επειδή ενδιαφέρονται για το ίδιο το γεγονός που σχολιάζεται; Οι απαντήσεις ανήκουν στη σφαίρα της πιθανολόγησης με τα ποσοστά να κλίνουν, ίσως, προς την πλευρά των Simpsons και όχι προς την πλευρά των θυμάτων του Ολοκαυτώματος.[721] Και αυτό δεν αποτελεί μομφή για τον καλλιτέχνη ούτε για το κοινό αλλά μια παραδοχή της μεταμοντέρνας συνθήκης όπου οι εικόνες έρχονται και φεύγουν με

[719] Alexsandro Palombo, 2015, όπως δημοσιεύεται στην προσωπική του σελίδα στο facebook.
[720] "Artist depicts The Simpsons as emaciated Jews in concentration camp for Auschwitz anniversary", www.news.com.au/entertainment/tv/artist-depicts-the-simpsons-as-emaciated-jews-in-concentration-camp-for-auschwitz-anniversary/news-story/3cb74795d4cd68d486e17b16f3d02088, 23 Ιανουαρίου 2015 (τελευταία πρόσβαση στις 20 Ιανουαρίου 2017).
[721] Αναρωτιέται κανείς για το ποια θα είναι η αντίδραση του θεατή και το πρώτο αντανακλαστικό στην θέαση μιας τέτοιας εικόνας: «Α, οι Simpsons», μάλλον. Και όχι, «Α, οι Εβραίοι».

καταιγιστικούς ρυθμούς και στη μνήμη μένουν όσες θα επανέλθουν με άλλες αφορμές και σε άλλα συμφραζόμενα. Σε αυτό είναι σχεδόν βέβαιο ότι η δημοτικότητα και δημοφιλία των Simpsons θα υπερκεράσει αυτήν των ανώνυμων προσώπων – θυμάτων των οποίων τους ρόλους «υποδύθηκαν» στην εικόνα του Palombo.

7.13.3 Ανιστόρητοι παραλληλισμοί και ανέξοδες γενικεύσεις

Υπάρχει όμως και μια ακόμη χρήση που στην περίπτωση της πύλης του Άουσβιτς, ακριβώς λόγω της φόρτισης που έχει το θέμα και το ιστορικό του περιεχόμενο, καρπώνεται την υπεραξία του και διαστρέφει την εικόνα προσαρμόζοντάς την σε νέα νοήματα αδιαφορώντας για την ιστορική αλήθεια ή, ερμηνεύοντάς την με ιδιοτελή πολιτικά κίνητρα. Μια τέτοια χρήση προέρχεται πάλι από τον Αρκά στη σειρά κόμικς *Η Αποικία*[722] (2018) με βασικούς πρωταγωνιστές δυο μυρμήγκια – εργάτες που πασχίζουν να τα βγάλουν πέρα σε ένα ολοκληρωτικό «κράτος» που παραπέμπει στη Σοβιετική Ένωση. Στο σύνολο του έργου ο Αρκάς σατιρίζει τον κομμουνισμό τόσο ως θεωρητικό σύστημα κοινωνικής οργάνωσης όσο και ως εφαρμοσμένη πολιτική, καταγγέλλοντας την ανελευθερία, τη φτώχεια, τη γραφειοκρατία που, κατά τη γνώμη του, τον χαρακτηρίζουν. Μέχρι εδώ, η σάτιρα που είναι σκληρή και πικρή, επιτυγχάνει το στόχο της στη βάση των προθέσεων του δημιουργού της και, είτε διαφωνεί κανείς είτε συμφωνεί με το πολιτικό του πρόταγμα, παραμένει στο επίπεδο της σάτιρας που δικαιούται να υπερβάλει, να μεγεθύνει, να παραμορφώνει. Όταν, όμως, ο μεταμοντέρνος συγκρητισμός ξεπερνά το όριο της σάτιρας και στο όνομα μιας ουδέτερης μεταϊστορικότητας που εκπίπτει σε α-ιστορικότητα, διαστρεβλώνει τα γεγονότα και τις εικόνες που τα περιγράφουν, αντιμεταθέτοντάς τις και τοποθετώντας τις σε εντελώς διαφορετικά συγκείμενα με ιδιοτελή κίνητρα, η κριτική είναι επιβεβλημένη. Οι εικόνες από τους κοιτώνες στους οποίους στοιβάζονταν οι Εβραίοι είναι γνωστές τόσο μέσω των φωτογραφιών που σώζονται από την εποχή όσο και από τις δραματοποιημένες κινηματογραφικές εκδοχές που βασίστηκαν σε τέτοιες εικόνες. Για τη Σοβιετική Ένωση δεν είναι γνωστές τέτοιες εικόνες. Ο Αρκάς, ωστόσο, τοποθετεί τους κατά κανόνα άβουλους

[722] Αρκάς, *Η Αποικία*, (Αθήνα: Γράμματα, 2018).

και καταρρακωμένους ψυχικά και σωματικά εργάτες του – με εξαίρεση τον έναν εκ των πρωταγωνιστών που εμφανίζεται πανέξυπνος, κριτικός και πολιτικά σκεπτόμενος αντιφρονών – να διαβιούν σε τέτοιους ακριβώς κοιτώνες (εικόνες 549, 550, 551, 552, 553).[723] Ο παραλληλισμός που κάνει ο Αρκάς είναι σαφέστατα εξισωτικός και απολύτως συγκεκριμένος: Σοβιετική Ένωση και ναζιστικοί κοιτώνες των στρατοπέδων συγκέντρωσης γίνονται ένα μέσω των εικόνων των δεύτερων που μεταφέρονται στην πρώτη.[724] Με αποκορύφωμα το επιλογικό μέρος του βιβλίου όπου ο εξισωτισμός μέσω των σηματοδοτημένων και πολιτικά φορτισμένων εικόνων του Ολοκαυτώματος γίνεται ολοκληρωτικός. Τα συλληφθέντα μυρμήγκια λόγω των πολιτικών τους πεποιθήσεων οδηγούνται στην απόλυτη τιμωρία που δεν είναι άλλη από ένα σκοτεινό τούνελ με το όνομα «Ανατολική Σήραγγα». Μόνο που η Ανατολική Σήραγγα έχει την επιγραφή της σε μια κατασκευή που παραπέμπει μορφικά στην πύλη του Άουσβιτς και τα φυλακισμένα – εκτοπισμένα μυρμήγκια περιμένουν στωικά τον βασανιστικό τους θάνατο (εικόνα 554).[725] Πιο ταιριαστή με το νόημα της επιγραφής της πύλης και με τον χώρο στον οποίο εισέρχονταν όσοι την διάβαιναν είναι η γελοιογραφία του Γιώργου Μικάλεφ (2019)[726] στην οποία μπροστά ακριβώς από την επιγραφή στέκεται ένα πρόσωπο που παραπέμπει στον αρχηγό της Χρυσής Αυγής, Νίκο Μιχαλολιάκο (εικόνα 555).

7.13.4 Φουντώνοντας (και παρωδώντας) τον πατριωτισμό με μια σημαία

Η εικόνα, ωστόσο, της πύλης του Άουσβιτς, φωτογραφημένη κατ' επανάληψιν αποτελεί μια διαρκή παρουσία στην ανθρώπινη μνήμη και μια διαρκή φυσική παρουσία καθώς στέκει στη θέση της για περισσότερες από επτά δεκαετίες.

Μια εμβληματική φωτογραφία του Joe Rosenthal («η φωτογραφία που έχει αναπαραχθεί περισσότερο από κάθε άλλη στην Ιστορία» (εικόνα 556) κατά τον

[723] Ό. π., σελ. 60, 61, 75, 76, 79.
[724] Για μια υπερασπιστική κριτική και παρουσίαση της *Αποικίας* που ταυτόχρονα λειτουργεί ως κριτική του κομμουνισμού και του ΣΥΡΙΖΑ, βλ. Πέτρος Μαρτινίδης, "Η Αριστερά ως Συμφορά", *The Athens Review of Books* #96, Ιούνιος 2018 και για μια κριτική του εξισωτισμού της *Αποικίας* και του προαναφερθέντος άρθρου βλ. Γιάννης Κουκουλάς, "Η Ανατολική Σήραγγα στην Άκρη της Αποικίας", και "Η Κριτική της Συμφοράς στην Αριστερά", *Εφημερίδα των Συντακτών*, 11 Αυγούστου 2018.
[725] Ό. π., σελ. 90-91.
[726] Γιώργος Μικάλεφ, δημοσιευμένο στις 30 Απριλίου 2019 στο www.thepressproject.gr/article/140605/Imerologio-29is-Apriliou-2019?fbclid=IwAR1RSJOvoyyAsQITrN9sSRD6B7YfJJTiAMHMafHFth4WvfykdAC7ann1Nd0 (τελευταία πρόσβαση στις 30-4-2019).

Robert Burrell[727]) δεν μπορεί να επαναληφθεί (αν και ο φωτογράφος της κατηγορήθηκε ότι την είχε σκηνοθετήσει και γι' αυτό ταπεινώθηκε και αγωνίστηκε επί μακρόν για να αποδείξει το αντίθετο[728]) είναι αυτή που αποτυπώνει τη στιγμή που οι Αμερικανοί φαντάροι στην Ιαπωνία σηκώνουν την αστερόεσσα στη νήσο Ιβοζίμα (1945). Η εικόνα αυτή έχει χρησιμοποιηθεί επίσης περισσότερο ίσως από κάθε άλλη φωτογραφία ως αντικείμενο ιδιοποίησης και τροποποίησης από δημιουργούς κόμικς και γελοιογράφους με σκοπούς που ποικίλουν από την πολιτική κριτική μέχρι τον προσπορισμό αίγλης και από το συμβολισμό μέχρι την ειρωνεία και τη σάτιρα.

Παράδειγμα πολιτικής κριτικής είναι το σκίτσο χωρίς λόγια του Στάθη με τους Αμερικανούς φαντάρους να υψώνουν τη σημαία πάνω από έναν αρχαιοελληνικό ναό (1983, εικόνα 557)[729], με το νόημα της παρωδίας να είναι σαφές ως προς τον πολιτιστικό ιμπεριαλισμό των ΗΠΑ και την υποτέλεια της τότε ελληνικής κυβέρνησης, το σκίτσο του Βασίλη Μητρόπουλου με Έλληνες να πασχίζουν να υψώσουν την ελληνική σημαία στην Ακρόπολη σε μια διαφορετική πολιτικά εποχή με την ελληνική ανεξαρτησία να τίθεται υπό αμφισβήτηση από την οικονομική πρόσδεση στην Ευρωπαϊκή Ένωση και τα διαδοχικά μνημόνια (2013, εικόνα 558)[730], το στριπ του Δημήτρη Γεωργοπάλη (2018, εικόνα 559)[731] που παρουσιάζει Αμερικανούς φαντάρους να καρφώνουν ένα κανόνι αντί για σημαία πάνω σε κόκαλα νεκρών ανθρώπων και το κανόνι να μεταμορφώνεται στο τελευταίο καρέ σε πετρελαιοπηγή με τον παραλληλισμό μεταξύ στρατιωτικής ισχύος και οικονομικής επιβολής να είναι πολιτικά προφανής ενώ μια πετρελαιοπηγή, επίσης, τοποθετούν οι στρατιώτες στο σκίτσο του Sergio Langer (2004, εικόνα 560)[732].

Παρόμοιας θεματικής, με Αμερικανούς στρατιώτες και πάλι ως πρωταγωνιστές, είναι και το σκίτσο του Soloup (εικόνα 561)[733] όπου οι φαντάροι καρφώνουν στη γη τη σημαία με το χάρτη του Κοσσόβου με το έργο να λειτουργεί ως πολιτικό σχόλιο για την ίδρυση και αναγνώριση του συγκεκριμένου κράτους υπό τις

[727] Robert Burrell, *The Ghosts of Iwo Jima*, (Κόλετζ Στέισον: Texas A&M University Press, 2006), σελ. 189.
[728] Ted Thomey, *Immortal Images: A Personal History of Two Photographers and the Flag Raising on Iwo Jima*, (Μπιτς Χολ: Naval Institute Press, 1996).
[729] Στάθης, *Ο Αυτοδύναμος*, (Αθήνα: Καστανιώτης, 1985), σελ. 24.
[730] Βασίλης Μητρόπουλος (2013), όπως αναπαράγεται στο antikleidi.com/2013/05/22/democracy-cartoons/ (τελευταία πρόσβαση στις 19-2-2019).
[731] Δημήτρης Γεωργοπάλης, στριπ από το *War S. A. (Πόλεμος Α. Ε.)*, (Αθήνα: Λέσχη Ελλήνων Γελοιογράφων, 2018), σελ. 32.
[732] Sergio Langer, σκίτσο στο Daryl Cagle και Brian Fairrington (επιμ.), *The Best Political Cartoons of the Year – 2005 Edition*, (Ιντιανάπολις: Cagle Cartoons, 2005), σελ. 116.
[733] Soloup, *Το Ποντίκι*, 20 Φεβρουαρίου 2008.

ευλογίες των ΗΠΑ. Αν μέσω της φωτογραφίας του Rosenthal, αντιστρέφοντας το νόημά της «απελευθέρωσης» που αυτή πρέσβευε για τις ΗΠΑ του 1945, γελοιογράφοι από όλο τον κόσμο καυτηριάζουν τον ιμπεριαλισμό και την στρατιωτική επιβολή, υπάρχουν και οι αντίστροφες, ακραίες περιπτώσεις, όπως αυτή του James Casciari (2003, εικόνα 562)[734] που στη θέση της σημαίας της Ιβοζίμα τοποθετεί τη λέξη «Democracy» και σχεδιάζει τους Αμερικανούς φαντάρους να την καρφώνουν στο Ιράκ αλλά και οι πιο μετριοπαθείς όπως αυτή του Clay Bennett (2004, εικόνα 563)[735] με τους Αμερικανούς να προσπαθούν αντί να καρφώσουν τη σημαία, να στήσουν έναν πύργο από τραπουλόχαρτα που στην πίσω όψη τους γράφουν «Iraq». Τέτοιες γελοιογραφίες υπάρχουν δεκάδες που στην καθεμιά, ο εκάστοτε γελοιογράφος προσδίδει το δικό του νόημα αξιοποιώντας μια εικόνα για να την προσαρμόσει στον δικό του σκοπό και να «εκμεταλλευτεί» την αναγνωρισιμότητα, άρα και τη δεύτερη ματιά του αναγνώστη.

Ακριβώς αυτό επιδιώκουν και μια σειρά από δημιουργοί κόμικς που τοποθετούν στη θέση των στρατιωτών της Ιβοζίμα, πολλούς και διαφορετικούς χαρακτήρες, κυρίως από το υπερηρωικό είδος. Ο *Captain America* (εικόνα 564), η *Justice Society of America* (εικόνα 565), η *Wonder Woman* με τον *Martian Manhunter* (εικόνα 566), αιμοβόροι χαρακτήρες του *Crossed* (εικόνα 567), η ομάδα των *Outsiders* (εικόνα 568), ο *Judge Dredd* (εικόνα 569), ο *Blackhawk* (εικόνα 570), οι *Teen Titans* (εικόνα 571), η *Justice League of America* (εικόνα 572), οι *Transformers* (εικόνα 573) και πολλοί ακόμα φανταστικοί χαρακτήρες που επίκεντρο των ιστοριών τους είναι κατά περίπτωση η δράση, ο αλτρουισμός, το θάρρος και η υπηρέτηση πατριωτικών και ηθικών αξιών μετατρέπονται με τη συμμετοχή τους στη γνωστή εικόνα σε οιονεί συνεχιστές της παράδοσης των γενναίων στρατιωτών του Β' Παγκοσμίου Πολέμου.[736]

Υπάρχουν, όμως, και οι παρωδίες που εμμέσως δηλώνουν τη διάρρηξη αυτού του συνεχούς της ηρωικής αυτοθυσίας ή, καλύτερα, το προωθούν και το επικαλούνται είτε ως αναπόφευκτη δυστοπία είτε ως προτροπή για το ξεπέρασμα των εθνικών μύθων και των εμμονών του παρελθόντος. Και τέτοιες περιπτώσεις είναι το

[734] James Casciari, σκίτσο στο Charles Brooks (επιμ.), *Best Editorial Cartoons of the Year – 2004 Edition*, (Γκρέτνα: Pelican Publishing Company, 2004), σελ. 28.
[735] Clay Bennett, σκίτσο στο Charles Brooks (επιμ.), *Best Editorial Cartoons of the Year – 2005 Edition*, (Γκρέτνα: Pelican Publishing Company, 2005), σελ. 50.
[736] Για μια διεξοδική λίστα τροποποιημένων εκδοχών της Ιβοζίμα, βλ. "A Dispensable List of Comic Book Lists" στο comiclists.wordpress.com/tag/iwo-jima/.

Futurama (2013, εικόνα 574)[737] με την εικόνα των Jason Ho, Mike Rote και Matt Groening στο εξωφύλλό του να φιλοξενεί τους κωμικούς χαρακτήρες της ομώνυμης τηλεοπτικής και έντυπης σειράς με τρόπο βλάσφημο και «προκλητικό» απέναντι στους (παρουσιασμένους ως) ανδρείους πολεμιστές και το *Give Me Liberty – An American Dream* (1990, εικόνα 575)[738], μια ζοφερή προοπτική μέλλοντος για τις ΗΠΑ με το κράτος τους να τεμαχίζεται σε πολλά συγκρουόμενα μικρότερα. Ένα από αυτά είναι το «First Sex Confederation», ένα μιλιταριστικό κράτος που κυβερνάται από μια αμιγώς γυναικεία ομάδα φεμινιστριών στον αμερικανικό νότο. Και κάποιες από τις στρατιωτίνες αφού καίνε το ομοίωμα του Uncle Sam, καρφώνουν τη σημαία τους με το θηλυκό σύμβολο στη γη των ΗΠΑ, στη δική τους γη και όχι σε μια ξένη χώρα.

Τέτοιες, αποκομμένες από το πραγματικό τους περιβάλλον εικόνες και προσαρμοσμένες σε νέες αφηγήσεις, συναντούνται κατ' επανάληψη σε κόμικς της σύγχρονης παραγωγής. Στη συνέχεια θα μελετηθούν ορισμένες από αυτές και συγκεκριμένα κάποιες που εμφανίζονται με μεγαλύτερη συχνότητα στις σελίδες βιβλίων και περιοδικών.

7.14 Στον ωκεανό των εικόνων

7.14.1 Το διαχρονικό *Nighthawks* και οι ποικίλοι θαμώνες του

Το *Nighthawks* του Έντουαρντ Χόπερ είναι μια από αυτές τις εικόνες. Η μοναξιά των νυχτόβιων θαμώνων ενός καφέ στο Μανχάταν αποδόθηκε στα σύγχρονα κόμικς ως παρωδία δεκάδες φορές, ποτέ όμως σκοπό να σατιρίσει το πρωτότυπο έργο, να μειώσει την αξία του ή να το υποβαθμίσει. Στην πλειονότητα των περιπτώσεων, ο στόχος φαίνεται να είναι η αθώα πλάκα με την αλλαγή των προσώπων που συμμετέχουν σε μια άτυπη νυχτερινή συνάντηση, το χιούμορ που προκαλείται μέσω της έκπληξης και του αναπάντεχου όπως για παράδειγμα στο *Pearls Before Swine* του Stephan Pastis (2005, εικόνα 576) με παραλλαγμένο ακόμα και τον τίτλο σε *Nighthogs* και τα «πρόσωπα» στο νυχτερινό καφέ να είναι τα funny

[737] Eric Rogers και Mike Kazaleh, *Futurama* #53, (Σάντα Μόνικα: Bongo, Οκτώβριος 2013).
[738] Frank Miller και Dave Gibbons, *Give Me Liberty – An American Dream*, (Λονδίνο: Penguin Books, 1990), σελ. 144.

animals της σειράς[739]. Και σε άλλες περιπτώσεις είναι η δυσάρεστη έκπληξη από τη μετατροπή του ήσυχου νυχτερινού μπαρ σε χώρο που φιλοξενεί κάποιο μακελειό.

Το εξώφυλλο του Jacen Burrows[740] (2010, εικόνα 577) για τη σειρά *Crossed* είναι ένα παράδειγμα της δεύτερης περίπτωσης. Η εικόνα παραπέμπει στο έργο του Χόπερ με σαφή τρόπο μόνο που η ηρεμία έχει δώσει τη θέση της στον όλεθρο. Το σενάριο της σειράς άλλωστε βασίζεται στην περιγραφή της μετααποκαλυπτικής κατάστασης στην οποία οδηγείται ο κόσμος μετά από την εξάπλωση μιας πανδημίας που οδηγεί όσους μολύνονται από τον ιό να εξωτερικεύουν και να κάνουν πράξη τις πιο μύχιες, κακές, βίαιες σκέψεις τους. Στη σειρά κυριαρχεί η βία και το αίμα μέσα από αλληγορίες και συμβολισμούς και μέρος αυτών είναι η προσαρμογή του *Nighthawks* σε μια νέα συνθήκη. Αν κάτι βρίσκεται στο στόχαστρο του Burrows, αυτό δεν είναι το πρωτότυπο έργο αλλά η μετατροπή του κόσμου της αθωότητας του 1942 σε έναν κόσμο που αντί να χαλαρώσει με ένα νυχτερινό ποτό με παρέα μετά από μια κοπιαστική μέρα, προτιμά να σκοτώσει, να τεμαχίσει, να μαχαιρώσει, να πνίξει στο αίμα τους ομοτράπεζούς του. Η λειτουργία του παλίμψηστου εδώ εδράζεται στην πρόθεση του δημιουργού να ξαναγράψει όχι την ιστορία ενός πίνακα αλλά την πρόβλεψη για το μέλλον του κόσμου, αυτό που παρωδείται δεν είναι το έργο αλλά η εφησυχαστική και αισιόδοξη διάθεση για το μέλλον του, η θετικιστική πλάνη της διαρκούς εξέλιξης και ανάπτυξης. Αν το μόνο που ενδιαφέρει τον σύγχρονο άνθρωπο είναι να απολαύσει ένα ποτό ή ένα ρόφημα σε ένα γωνιακό διανυκτερεύον κατάστημα, αδιαφορώντας για το τι συμβαίνει στην επόμενη γωνία, η νομοτελειακή εξέλιξη είναι το εξώφυλλο του *Crossed*.

Σε αντίθεση με τη δυσοίωνη πρόβλεψη λόγω του ξεσπάσματος της βίας αλλά με κριτική διάθεση για τα μελλούμενα, το *Common Grounds* (2004) των Troy Hickman, Carlos Pacheco, Dan Jurgens, George Perez εστιάζει στην ανθρώπινη διάσταση υπερηρώων και κακοποιών που σε νυχτερινά καφέ αφήνουν στην άκρη τις διαφορές τους και ξετυλίγουν τα μυστικά τους, μοιράζονται τα προβλήματά τους και συζητούν χωρίς το άγχος μιας βίαιης αναμέτρησης. Στο εξώφυλλο του τέταρτου τεύχους (εικόνα 578)[741], ο Rodolfo Migliari επιλέγει να παρουσιάσει τους

[739] Stephan Pastis, *Pearls Before Swine – Nighthogs*, (Κάνσας: Andrews McMeel Publishing, 2005).
[740] David Lapham και Javier Barreno, *Crossed – Family Values* #5, (Ράντουλ: Avatar Press, Οκτώβριος 2010).
[741] Troy Hickman, Carlos Pacheco, Dan Jurgens και George Perez, *Common Grounds* #4, (Λος Άντζελες: Top Cow/Image, Μάιος 2004).

διαφορετικούς χαρακτήρες του να κάθονται στο καφέ του Χόπερ. Ανάμεσά τους βρίσκεται κι ένας εξωγήινος ενώ έξω από το καφέ κάθεται αποκαμωμένος ένας άστεγος, πρώην κακοποιός που χαλά την ειδυλλιακή εικόνα του εσωτερικού. Όπως και στο Crossed, η παρωδία δεν αφορά το έργο του Χόπερ. Αφορά την υποκρισία στο εσωτερικό του καφέ και την απάθεια με την οποία οι θαμώνες αντιμετωπίζουν το εξωτερικό του μέρος. Η κριτική δεν έχει στόχο το έργο αλλά αυτούς που κάθονται στα καφέ όπως αυτό του έργου κλείνοντας τα μάτια για όσα συμβαίνουν δίπλα τους. Και είναι μια κριτική που για να έχει το επιθυμητό και μέγιστο δυνατό αποτέλεσμα κατά τις προθέσεις του εκφραστή της, επιστρατεύει ένα γνωστό έργο τέχνης που θα τραβήξει την προσοχή και θα προσελκύσει τα βλέμματα.

7.14.2 Παρωδώντας την (φωτογραφημένη) φρίκη του πολέμου

Μια άλλη φρίκη, αυτή του πολέμου, καταγγέλλει το εξώφυλλο του *Army @ Love – The Art of War*[742] των Rick Veitch και Gary Erskine μέσω του πίνακα του Hopper. Η σκηνή τοποθετείται στη Μέση Ανατολή, το όνομα του καφέ έχει αλλάξει σε «Hussein's», παραπομπή στο όνομα του πρώην ηγέτη του Ιράκ, Σαντάμ Χουσεΐν, οι πελάτες είναι Αμερικανοί στρατιώτες και ο μπάρμαν παραπέμπει σε κάποιο από τα ανώνυμα θύματα βασανιστηρίων των Αμερικανών φαντάρων στο Άμπου Γκράιμπ, φορώντας στολή φυλακισμένου με κουκούλα στο κεφάλι και δεμένος πισθάγκωνα (εικόνα 579). Η ήρεμη νύχτα στο Μανχάταν του *Nighthawks* μοιάζει πολύ μακρινή, στο *Army @ Love* κυριαρχεί μια ατμόσφαιρα πολέμου και καταστροφής, παντού βρίσκονται βομβαρδισμένα ερείπια αλλά οι Αμερικανοί στρατιώτες, απτόητοι για το μακελειό, πίνουν αμέριμνοι το ρόφημά τους. Το πρωτότυπο έργο χρησιμεύει και σε αυτήν την περίπτωση ως όχημα για την καταγγελία μιας εντελώς διαφορετικής συνθήκης και κατάστασης από αυτήν εντός της οποίας προέκυψε. Η παρωδία του, ενταγμένη σε ένα πλαίσιο γενικευμένης διαεικονικότητας που χαρακτηρίζει τη σειρά και συνδεδεμένη με τα υπόλοιπα εξώφυλλα της αλλά και με τον υπότιτλο «The Art of War», γίνεται εσκεμμένα ενοχλητική για τον γνώστη του πρωτοτύπου που το έχει ταυτίσει με μια ειδυλλιακή ή, τουλάχιστον, αρμονική νυχτερινή συνεύρεση στη Νέα Υόρκη. Μαζί με τα λοιπά εξώφυλλα που όλα παρωδούν έναν γνωστό πίνακα,

[742] Rick Veitch και Gary Erskine, *Army @ Love – The Art of War* #2, (Νέα Υόρκη: DC, Νοέμβριος 2008).

συνθέτουν ένα κολάζ προορισμένο για νέες αναγνώσεις στην εποχή του τέλους της αθωότητας και, κατ' επέκταση, στην εποχή του τέλους της αντιμετώπισης των έργων τέχνης ως ανέγγιχτων τοτέμ.

Η Μόνα Λίζα στο εξώφυλλο του πρώτου τεύχους της σειράς (εικόνα 580)[743], ντυμένη σαν πάνοπλος Αμερικανός φαντάρος αλλά, παρ' όλα αυτά, με το αινιγματικό χαμόγελο καρφωμένο στο πρόσωπό της, υπενθυμίζει ότι ακόμα και οι φαινομενικά πράοι και μειλίχιοι είναι ικανοί για τα χειρότερα πράγματα στο πλαίσιο της «κοινοτοπίας του κακού»[744]. Στο τρίτο τεύχος, οι Αμερικανοί φαντάροι αντί να παίρνουν ένα *Πρόγευμα στη Χλόη*, βρίσκονται σε ένα γκρεμισμένο διαμέρισμα (της Βαγδάτης;), μαζί με δυο γυμνές γυναίκες. Ο ένας από αυτούς, μάλιστα, μιμείται τη χειρονομία του ενός εκ των δυο ανδρών του Μανέ αλλά σχηματίζει με τα δάκτυλα του, ένα όπλο (εικόνα 581).[745] Η *Μητέρα του Γουίστλερ* στο τέταρτο τεύχος αφήνει στο πλάι την αστική υποκρισία και την άκαμπτη, παγερή στάση της και έχει μόλις σκορπίσει το θάνατο με ένα πελώριο όπλο (εικόνα 582).[746] Στο πέμπτο τεύχος (εικόνα 583)[747], εξώφυλλο γίνεται ο Τζορτζ Ουάσινγκτον σε μια παραλλαγή του πορτρέτου του από τον Γκίλμπερτ Στούαρτ. Αυτή η μικρή παραλλαγή είναι που δικαιολογεί και την τροποποίηση: ενώ στο πρωτότυπο διακρίνεται μια έκφραση αποφασιστικότητας του πρώτου προέδρου των ΗΠΑ χωρίς το στόμα του να υποδηλώνει χαρά, λύπη ή κάποιο άλλο συναίσθημα, στο τροποποιημένο έργο, ο Τζορτζ Ουάσινγκτον έχει ζωγραφισμένη στο πρόσωπό του μια σαφή δυσαρέσκεια ή/και οργή, προφανώς λόγω των γεγονότων που περιγράφονται στις εσωτερικές σελίδες της σειράς. Τέλος, στο έκτο τεύχος (εικόνα 584)[748], τα έργα τέχνης των προηγούμενων εξωφύλλων μεταφερμένα σε ένα απαισιόδοξο παρόν, δίνουν τη θέση τους στη ζωή εντός της

---

[743] Rick Veitch και Gary Erskine, *Army @ Love – The Art of War* #1, (Νέα Υόρκη: DC, Οκτώβριος 2008).

[744] Φέρνοντας στο νου το ιδιαίτερα επιδραστικό βιβλίο της Χάνα Άρεντ για την υποταγή σε ένα απρόσωπο σύστημα και την μη αμφισβήτηση των κανόνων που αυτό θέτει σε βαθμό που ένας άνθρωπος μειωμένων αντιστάσεων μπορεί εύκολα να μετατραπεί σε έναν διεκπεραιωτικά στυγνό δράστη αποτρόπαιων πράξεων, όχι γιατί είναι γεννημένος «κακός» αλλά απλώς γιατί υπακούει σε διαταγές τις οποίες δεν φιλτράρει με ηθικά κριτήρια, επιλέγοντας να ενταχθεί σε ένα ισχυρό σύνολο. Βλ. Hannah Arendt, *Ο Άιχμαν στην Ιερουσαλήμ, Έκθεση για την Κοινοτοπία του Κακού* (μτφρ. Βασίλης Τομανάς), (Αθήνα: Νησίδες, 2009).

[745] Rick Veitch και Gary Erskine, *Army @ Love – The Art of War* #3, (Νέα Υόρκη: DC, Δεκέμβριος 2008).

[746] Rick Veitch και Gary Erskine, *Army @ Love – The Art of War* #4, (Νέα Υόρκη: DC, Ιανουάριος 2009).

[747] Rick Veitch και Gary Erskine, *Army @ Love – The Art of War* #5, (Νέα Υόρκη: DC, Φεβρουάριος 2009).

[748] Rick Veitch και Gary Erskine, *Army @ Love – The Art of War* #6, (Νέα Υόρκη: DC, Μάρτιος 2009).

οποίας γίνονται επιβεβλημένες οι παρωδίες: στην εικόνα του εξωφύλλου κεντρική θέση έχει ένας ακόμη Ιρακινός από τα θύματα άγριων βασανισμών με θύτες τους Αμερικανούς στρατιώτες στη φυλακή του Άμπου Γκράιμπ, έξω από τη Βαγδάτη. Οι φωτογραφίες αυτές που δόθηκαν στη δημοσιότητα το 2004 ήταν σοκαριστικές με πιο «ενοχλητική» και εξοργιστική, ίσως, αυτήν με έναν κρατούμενο με κουκούλα να είναι συνδεδεμένος με ηλεκτροφόρα καλώδια και ακίνητος πάνω σε ένα χαρτόκουτο. Αυτή η εικόνα έγινε πολύ συχνά πικρή γελοιογραφία καταδίκης των απάνθρωπων σαδιστικών βασανιστηρίων[749] και την ίδια εικόνα μετέφεραν οι δημιουργοί του *Army @ Love* στο τελευταίο τεύχος της σειράς τους, αλλοιώνοντας τη μισή και αντικαθιστώντας τα χρώματα με αριθμημένες περιοχές που πρέπει να συμπληρώσει ο αναγνώστης σαν να κάνει κάποια παιδικό προσχεδιασμένο χρωματισμό. Η δήλωση των δημιουργών πιθανώς να είναι ότι μπρος σε τέτοιες εικόνες της πραγματικότητας, η τέχνη δεν μπορεί να είναι ποτέ τόσο σκληρή ή, ίσως, ότι για τον εθισμένο σε τέτοιες σκηνές θεατή, ακόμα και ένας άνθρωπος που βασανίζεται μπορεί να σκυλευθεί και να αποτελέσει πρώτη ύλη για παιχνίδι.

7.14.3 Ιστορική μαρτυρία, ρεπορτάζ και παρωδία

Δυο άλλες εικόνες από την πραγματική ζωή σε εμπόλεμη κατάσταση που επίσης λόγω του συγκλονιστικού θέματός τους έχουν τροποποιηθεί και προσαρμοστεί σε άλλες συνθήκες για να επιτελέσουν πολιτικές καταγγελία είναι η φωτογραφία του Nick Ut που απαθανατίζει μια ομάδα από παιδάκια να τρέχουν πανικόβλητα και ένα από αυτά ολόγυμνο μετά από το βομβαρδισμό αμάχων με ναπάλμ στο Βιετνάμ (1972, εικόνα 599)[750] και η φωτογραφία του Eddie Adams (1968, εικόνα 600)[751] από

[749] Κάτι που γίνεται άμεσα αντιληπτό από τις, ούτε λίγο ούτε πολύ, δεκατέσσερις γελοιογραφίες που χρησιμοποιούν τη φιγούρα του Ιρακινού αιχμαλώτου που παραθέτει η ανθολογία των καλύτερων γελοιογραφιών στις ΗΠΑ για το 2004, *The Best Political Cartoon of the Year, Edition 2005* με έργα των Mike Thompson (εικόνα 585, σελ. 149), Mike Keef (εικόνα 586, σελ. 150), Michael Ramirez (εικόνα 587, σελ. 150), David Catrow (εικόνα 588, σελ. 151), Paul Conrad (εικόνα 589, σελ. 151), Steve Greenberg (εικόνα 590, σελ. 151), Dennis Draughon (εικόνα 591, σελ. 152), Steve Benson (εικόνα 592, σελ. 152), Boligan (εικόνα 593, σελ. 155), Rob Rogers (εικόνα 594, σελ. 156), Bruce Beattie (εικόνα 595, σελ. 156), Jim Morin (εικόνα 596, σελ. 156), Mark Streeter (εικόνα 597, σελ. 159), John Sherffius (εικόνα 598, σελ. 159). Και αυτές είναι μόνο οι καλύτερες από όσες δημοσιεύτηκαν το 2004 μόνο στις ΗΠΑ. Σε ολόκληρο τον κόσμο και στο βάθος του χρόνου, ο πραγματικός αριθμός θα πρέπει να είναι κατά πολλές φορές πολλαπλάσιος.

[750] Φωτογραφία του Nick Ut, όπως αναδημοσιεύεται στο Jason Kottke, *The Girl from the Famous Vietnam Napalm Photo*, kottke.org/12/06/the-girl-from-the-famous-vietnam-napalm-photo, (5 Ιουνίου 2012), (τελευταία πρόσβαση στις 26-2-2019).

τη Σαϊγκόν που δείχνει έναν αξιωματούχο της αστυνομίας του Νότιου Βιετνάμ να πυροβολεί εξ επαφής στο κεφάλι έναν στρατιώτη των Βιετκόνγκ με πολιτικά ρούχα. Η πρώτη από αυτές μεταφέρθηκε σε μια σύνθεση του Μπάνκσυ (2004, εικόνα 601)[752] με το κοριτσάκι να κρατάνε από τα χέρια ο Μίκυ Μάους και ο Ronald McDonald, σύμβολα της πολιτιστικής και οικονομικής κυριαρχίας των ΗΠΑ, στο κόμικς *Bumf* του Joe Sacco (2014, εικόνα 602)[753] σε μια σουρεαλιστική και αυτοσαρκαστική[754] αφήγηση με επίκεντρο τους πολέμους του 20ου αιώνα στους οποίους έπαιξαν κεντρικό ρόλο οι ΗΠΑ και σε σκίτσο του Carlos Latuff (2002, εικόνα 603)[755] με τα παιδάκια που τρέχουν να παραπέμπουν σε παιδιά από την Παλαιστίνη καταδιωκόμενα από χαιρέκακους Ισραηλινούς στρατιώτες.

Τόσο ο Joe Sacco όσο και ο Carlos Latuff, όμως, έχουν μεταφέρει στο έργο τους, σε νέα συγκείμενα αλλά όχι αποκομμένη από το περιεχόμενό της και την φωτογραφία του Eddie Adams. Ο πρώτος τοποθετεί στη θέση του ανθρώπου με το πιστόλι έναν δυτικό αξιωματούχο του στρατού και στη θέση του θύματος έναν άνθρωπο με ασιατικά χαρακτηριστικά (εικόνα 604)[756] ενώ ο δεύτερος οπλίζει το χέρι ενός ισραηλινού στρατιώτη που πυροβολεί εν ψυχρώ έναν Παλαιστίνιο πολίτη (2002, εικόνα 605)[757].

Υπάρχουν όμως και μια σειρά από κόμικς που δεν αξιοποιούν μεμονωμένες εικόνες από γνωστά έργα με αποσπασματικό τρόπο αλλά πολλές εικόνες με συστηματικό τρόπο ή αναφέρονται άμεσα σε αυτές και τις χρησιμοποιούν ως συστατικά της αφήγησης. Το *The Electric Sublime* (2006 – 2007) των W. Maxwell Prince, Martin

---

[751] Φωτογραφία του Eddie Adams, όπως αναδημοσιεύεται στο Michael Ruane, *A Grisly Photo of a Saigon Execution 50 Years Ago Shocked the World and Helped End the War*, www.washingtonpost.com/news/retropolis/wp/2018/02/01/a-grisly-photo-of-a-saigon-execution-50-years-ago-shocked-the-world-and-helped-end-the-war/?noredirect=on&utm_term=.10fbb85fc531, (1 Φεβρουαρίου 2018), (τελευταία πρόσβαση στις 26-2-2019).

[752] Banksy, *Napalm*, 2004 όπως αναπαράγεται στο www.myartbroker.com/artist/banksy/napalm/ (τελευταία πρόσβαση στις 26-2-2019).

[753] Joe Sacco, *Bumf*, (Σιάτλ: Fantagraphics Books, 2014), σελ. 67.

[754] Στο καρέ με το κοριτσάκι, ο Joe Sacco αυτοχαρακτηρίζεται ως «homo sacer», όρος του ρωμαϊκού δικαίου που έγινε γνωστός από τον Τζόρτζιο Αγκάμπεν στο ομώνυμο βιβλίο του και περιγράφει τον «ιερό άνθρωπο», δηλαδή τον άνθρωπο που έχει στερηθεί κάθε πολιτικό και κοινωνικό του δικαίωμα, έρμαιο πια των βουλών και προθέσεων των άλλων ανθρώπων. Βλ. Giorgio Agamben, *Homo Sacer, Κυρίαρχη Εξουσία και Γυμνή Ζωή* (μτφρ. Παναγιώτης Τσιαμούρας), (Αθήνα: Scripta, 2005).

[755] Carlos Latuff, *Israhell*, δημοσιευμένο στο www.deviantart.com/latuff/art/Israel-Vietnam-2-2110818, (8 Ιουνίου 2003), (τελευταία πρόσβαση στις 1-3-2019).

[756] Joe Sacco, *Bumf*, σελ. 13.

[757]Carlos Latuff, *Israel Vietnam, όπως αναδημοσιεύεται* στο www.indymedia.org.uk/en/2002/03/25528.html, (21 Μαρτίου 2002), (τελευταία πρόσβαση στις 1-3-2019).

Morazzo και Mat Lopes είναι μια τέτοια περίπτωση όπου η ιστορία ξεκινά στο μουσείο του Λούβρου στο Παρίσι όταν το κοινό μένει αποσβολωμένο βλέποντας τη Μόνα Λίζα από τον καμβά της να κλείνει συνωμοτικά το μάτι στους επισκέπτες (εικόνα 606)[758]. Στην ίδια σειρά παρουσιάζεται η πρωταγωνίστρια με περίστροφο στο χέρι στη θέση της *Αφροδίτης* του Μποτιτσέλι (εικόνα 607)[759], πολλοί χαρακτήρες μαζί να περπατούν στις γεωμετρικά παράδοξες λαβυρινθώδεις σκάλες της *Σχετικότητας* του Έσερ (1953, εικόνα 608)[760], ένας από τους πρωταγωνιστές διασχίζει τη γέφυρα του Μουνκ από την *Κραυγή* (εικόνα 609)[761] και ένας άλλος γίνεται πολλαπλό αντίγραφο του Γουόρχολ (εικόνα 610)[762] σε μια σύνθεση που μια από τις εικόνες είναι παράταιρη καθώς σε αυτήν συμμετέχει ο ίδιος ο Γουόρχολ. Στο τέταρτο και τελευταίο τεύχος της σειράς πρωταγωνιστούν πλέον ξεκάθαρα τα έργα τέχνης, άλλα ως πίνακες στους χώρους δράσης των πρωταγωνιστών και άλλα ως υποστασιοποιημένες μορφές που παίρνουν μέρος στη δράση. Ένας σύμβουλος στρατηγικών αποφάσεων με την ιδιότητα «Son of Man» που έχει τη μορφή του πίνακα του Μαγκρίτ, *Ο Γιος του Ανθρώπου* (στα αγγλικά: Son of Man) (1964, εικόνες 611, 612), και με ένα πράσινο μήλο να καλύπτει το πρόσωπό του δίνει μια σειρά οδηγιών στον πρωταγωνιστή[763]. Αυτές περιλαμβάνουν τις επισκέψεις στο *Κυριακάτικο Απόγευμα στο Νησί Γκραν Ζατ* του Σερά (εικόνα 613)[764], στο *Nighthawks* του Χόπερ (εικόνα 614)[765] και στη *Γκερνίκα* του Πικάσο (εικόνα 615)[766] μέσω μιας στάσης σε ένα ατελιέ στο οποίο κρέμονται από τους τοίχους έργα του Ματίς, του Μιρό, του Ρενουάρ, του Γκογκέν, του Ντισάν, της Φρίντα Κάλο κ.ά (εικόνα 616)[767]. Όλη η υπόθεση βασίζεται στον φανταστικό κόσμο εντός του οποίου βυθίζεται περιστασιακά ο καλλιτεχνικός ερευνητής και ντετέκτιβ Art Brut, παράφρων πια, μετά από τις αποκαλυπτικές εμπειρίες του στο εσωτερικό των έργων. Ίσως γι' αυτό το

[758] W. Maxwell Prince, Martin Morazzo και Mat Lopes, *The Electric Sublime* #1, (Σαν Ντιέγκο: IDW, Οκτώβριος 2016), σελ. 4.
[759] Ό. π., σελ. 27.
[760] W. Maxwell Prince, Martin Morazzo και Mat Lopes, *The Electric Sublime* #2, (Σαν Ντιέγκο: IDW, Νοέμβριος 2016), σελ. 15.
[761] W. Maxwell Prince, Martin Morazzo και Mat Lopes, *The Electric Sublime* #3, (Σαν Ντιέγκο: IDW, Δεκέμβριος 2016), σελ. 4 και 11-13.
[762] Ό. π., εξώφυλλο
[763] W. Maxwell Prince, Martin Morazzo και Mat Lopes, *The Electric Sublime* #4, (Σαν Ντιέγκο: IDW, Ιανουάριος 2017), σελ. 2 - 3.
[764] Ό. π., σελ. 10-11.
[765] Ό. π., σελ. 12-13.
[766] Ό. π., σελ. 18-19.
[767] Ό. π., σελ. 4.

κλειδί της λύσης του μυστηρίου να είναι το απόλυτο έργο τέχνης όπως το παρουσιάζει ο «κακός» της υπόθεσης με τη μορφή του Γουόρχολ: το «The Room», ένας απολύτως λευκός, μονοχρωματικός χώρος, «το τέλειο έργο τέχνης» (εικόνα 617)[768]. Η αναφορά στα μονοχρωματικά έργα είναι σαφής και εδώ παρουσιάζεται ως η θεραπεία στην τρέλα που προκαλούν οι καλλιτεχνικές επεμβάσεις επί του υλικού κόσμου. Αλλά σε δεύτερο επίπεδο βρίσκεται η έννοια του παλίμψηστου που αποκτούν τα έργα όταν γίνονται οι πρώτες ύλες για νέα έργα σε ένα ακόμη παράδοξο mise en abyme μέρος του οποίου αποτελεί το ίδιο το *The Electric Sublime*.

Από το Λούβρο ξεκινά και η σειρά *Art Ops* με τα μέλη μιας μυστικής οργάνωσης που είναι επιφορτισμένα με την προστασία των γνωστών έργων τέχνης να κατεβάζουν τη *Μόνα Λίζα* από τον τοίχο (εικόνα 618)[769] και να της δίνουν ανθρώπινη πνοή (όχι για πρώτη φορά όπως γίνεται γνωστό) ώστε να τους ακολουθήσει και να σωθεί από την προσπάθεια μιας κυβίστριας ζωγράφου να την αλλοιώσει για να αποδείξει ότι η τέχνη δεν είναι στατική αλλά εξελίσσεται, μεταβάλλεται, τροποποιείται με την πάροδο του χρόνου. Τα έργα που θα «ζωντανέψουν» και θα υποστούν την «ταπείνωση» (ή τη λύτρωση αφού αποκτούν ζωή) της παραμόρφωσης είναι πολλά, από τον *Δαβίδ* (εικόνες 619, 620)[770] του Μικελάντζελο μέχρι την *Κραυγή* (εικόνα 621)[771] του Μουνκ και από το *Άγαλμα της Ελευθερίας* (εικόνα 622)[772] μέχρι ένα *Crying Girl* (εικόνα 623)[773] του Λιχτενστάιν. Στην σειρά παρουσιάζονται πολλά έργα τέχνης, όπως το *Alamo* (γνωστότερο ως *The Cube*)[774] (1967, εικόνες 624, 625) του Bernard Rosenthal, το φωτογραφικό φιλί στην Times Square του Alfred Eisenstaedt για τη λήξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου (εικόνα 626)[775] κ.ά. Κάποια παραπέμπουν σε πραγματικά έργα τέχνης τα οποία προφανώς σχεδιάζονται πιστά από τους δημιουργούς της σειράς για τις ανάγκες του κόμικς, άλλα παρουσιάζονται με συνειδητές παραμορφώσεις και τροποποιήσεις για τις σεναριακές ανάγκες και άλλα

[768] Ό. π., σελ. 20-22.
[769] Shaun Simon και Michael Allred, *Art Ops #1*, (Νέα Υόρκη: DC, Δεκέμβριος 2015), σελ. 1-3.
[770] Shaun Simon, Michael Allred και Matt Brundage, *Art Ops* #2, (Νέα Υόρκη: DC, Ιανουάριος 2016), σελ. 18-20.
[771] Shaun Simon, Michael Allred και Matt Brundage, *Art Ops* #3, (Νέα Υόρκη: DC, Φεβρουάριος 2016), σελ. 1-2.
[772] Ό. π., σελ. 8-16.
[773] Shaun Simon, Michael Allred και Matt Brundage, *Art Ops* #8, ((Νέα Υόρκη: DC, Ιούλιος 2016), σελ. 14.
[774] Shaun Simon, Michael Allred και Matt Brundage, *Art Ops* #4, (Νέα Υόρκη: DC, Μάρτιος 2016), σελ. 6.
[775] Shaun Simon, Michael Allred και Matt Brundage, *Art Ops* #9, ((Νέα Υόρκη: DC, Αύγουστος 2016), σελ. 23.

είναι φανταστικά έργα που βρίσκονται «φυλακισμένα» σε ένα Μουσείο Επικίνδυνης Τέχνης ώστε να μην προκαλούν το δημόσιο αίσθημα και να μην συμβάλουν είτε με τη μορφή τους είτε με το θέμα τους, στη διασάλευση της κοινωνικής ειρήνης αλλά και της καθεστηκυίας τάξης (εικόνα 627).[776] Το ζήτημα του παλίμψηστου στο *Art Ops* επανέρχεται ως επανεγγραφή αλλά και ως προϋπόθεση επιβίωσης και αντοχής στο χρόνο, ως καλλιτεχνική επιβεβαίωση της δαρβινικής θεωρίας.

Τα έργα τέχνης που θεωρείται από μια απρόσωπη ελίτ, για ιδιοτελείς της σκοπούς, ότι δεν πρέπει να εκτίθενται σε κοινή θέα, στοιβάζονται σε μυστικούς χώρους και αποκλείονται από τη «ζωή». Τα έργα, όμως, που ο κόσμος της τέχνης έχει αναγάγει σε σπουδαία είναι ολοζώντανα αλλά ακίνητα, τοποθετημένα σε ασφαλείς αλεξίσφαιρες προθήκες. Τα τελευταία, αποκτούν μια νέα ζωή όταν μεταμορφώνονται, εξελίσσονται σε τερατουργήματα που επιβιώνουν, όντας άσχημα αλλά διαφορετικά από τα πρωτότυπά τους, προϊόντα με μήτρα τα πρωτότυπα αλλά κακέκτυπα. Η μορφή τους παραπέμπει στο πρωτότυπο αλλά πρόκειται για νέα έργα που διαμορφώνονται με βάση τις προθέσεις μιας τρομοκράτισσας της τέχνης. Έχει καλές προθέσεις για την τέχνη αλλά ο σκοπός της, αγιάζει τα μέσα. Η εμμονή της σχετίζεται με την αντοχή της ζωντανής, εξελισσόμενης τέχνης αλλά οι μέθοδοί της καταστρέφουν την παλιά τέχνη. Πιστεύει πως αλλοιώνοντας τα πρωτότυπα θα τα διατηρήσει επίκαιρα. Αλλά διαφορετικά.

7.15 Συμπληρωματικές παρωδίες και όχι αυτοσκοπός

7.15.1 Συλλογικές παρωδίες και μετα-χρήσεις

Η έδραση μιας σειράς κόμικς ή κάποιου αυτοτελούς έργου σε προγενέστερα έργα και η διαρκής συνομιλία μαζί τους μέσω της ανασύστασής τους και της τροποποίησής τους εντός νέων συμφραζομένων αποτέλεσε το κοινό χαρακτηριστικό των περιπτώσεων της προηγούμενης ενότητας. Σε αυτή την ενότητα θα παρουσιαστούν περιπτώσεις όπου η ιδιοποίηση και η τροποποίηση

[776] Shaun Simon, Michael Allred και Matt Brundage, *Art Ops* #4, (Νέα Υόρκη: DC, Μάρτιος 2016), σελ. 10-11.

δεν αποτελούν το θεμέλιο ύπαρξης του νέου έργου αλλά παίζουν σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη και διαμόρφωσή του.

Χαρακτηριστική τέτοια περίπτωση μιας συλλογικής σειράς που δημιουργήθηκε στη βάση της πρόθεσης της αναζήτησης των ορίων και των δυνατοτήτων των κόμικς να αξιοποιήσουν τεχνικές και τεχνοτροπίες από άλλες τέχνες αλλά και την ίδια την τέχνη των κόμικς και να αφηγηθούν ιστορίες πολύ μικρής έκτασης, μόλις σε τέσσερα καρέ ανά ιστορία, αποτελεί η σειρά *The Very Closed Circle*.[777] Στη σειρά, συχνά – πυκνά δημοσιεύονταν ιστορίες που αξιοποιούσαν γνωστά έργα τέχνης αλλά με σαφή διάθεση παρωδίας, κάποιες φορές απέναντι στο έργο και κάποιες φορές απέναντι στο κοινό και την κριτική. Κάποιες φορές, όμως, και ως απλό αστείο. Όπως σημειώνει η Βασιλεία Βαξεβάνη, τα έργα αναφέρονται

> «…σε έναν κόσμο όπου η λογική έχει πάει διακοπές, όπου ο Αρτώ, ο Εμπειρίκος και ο Κάφκα καίνε τα γραπτά τους στην πλατεία των Κουκουβάουνων σε ένδειξη διαμαρτυρίας και ο Διάβολος τρίβει τα χέρια του».[778]

Η περίπτωση του στριπ με τίτλο *Art Daily*[779] (2011, εικόνα 628) του Τόμεκ Γιοβάνη είναι ενδεικτική του αστείου καθώς τα τέσσερα μόλις καρέ της ιστορίας αποτελούν αντίστοιχα παρωδίες της *Γκερνίκα*, των *Δεσποινίδων της Αβινιόν* και των κυβιστικών τεχνοτροπιών του Πικάσο, των έργων του Μιρό, των έργων του Γουόρχολ (με μια Marilyn, έναν Elvis και μια μπανάνα στο ίδιο έργο) και των έργων του Μόντριαν. Στο αστείο εντάσσεται και *Η Μεταμόρφωση του Φραντς Κάφκα* (εικόνα 629)[780], με λογοπαίγνια και μια κατσαρίδα – καφετζή στο

[777] Στην καλλιτεχνική ομάδα The Very Closed Circle συμμετείχαν δεκατέσσερις Έλληνες δημιουργοί κόμικς (Τόμεκ Γιοβάνης, Τάσος Ζαφειριάδης, Παναγιώτης Πανταζής, Τάσος Μαραγκός, Χάρης Λαγκούσης, Σταυρούλα Ανθηροπούλου, Κωστής Τζωρτζακάκης, Σοφία Σπυρλιάδου, Σταύρος Κιουτσιούκης, Χριστίνα Ανθηροπούλου, Γιώργος Κωνσταντίνου, Έκτορας, Αντώνης Βαβαγιάννης, Πέτρος Χριστούλιας, Δήμητρα Αδαμοπούλου, Δημήτρης Καμένος, Θανάσης Πετρόπουλος, Έφη Θεοδωροπούλου) που από το 2010 έως το 2016 δημιούργησαν περισσότερα από 500 στριπς των τεσσάρων καρέ. Βλ. theveryclosedcircle.blogspot.com (τελευταία πρόσβαση στις 7-11-2017). Μια επιλογή από αυτά, με τον υπότιτλο «Ασκήσεις Επί Χάρτου» κυκλοφόρησε σε ανθολογία στο Τόμεκ Γιοβάνης και Τάσος Ζαφειριάδης (επιμ.,), *The Very Closed Circle*, (Πειραιάς: Jemma Press, 2016).
[778] Βασιλεία Βαξεβάνη, "Πρόλογος", στο Τόμεκ Γιοβάνης, *The Very Closed Circle*, σελ. 8.
[779] Τόμεκ Γιοβάνης, *The Art Daily*, δημοσιευμένο στο theveryclosedcircle.blogspot.com στις 21 Οκτωβρίου 2011.
[780] Τόμεκ Γιοβάνης, σελ. 89.

τελευταίο καρέ, *Το Φαρμακείο στην Οδό Escher* (εικόνα 630)[781] για το χαρακτήρα του ατέρμονου στα έργα του Escher κ.ά. Πιο κριτικός, ωστόσο, εμφανίζεται ο Τάσος Ζαφειριάδης με έργα που δεν μένουν μόνο στο αστείο αλλά προχωρούν σε κριτικού τύπου «δηλώσεις» πάνω στα ίδια τα έργα που παρωδούνται.[782] Το *Μαύρο Τετράγωνο* του Μάλεβιτς, τεμαχισμένο στα τέσσερα και μάλιστα δυο φορές (εικόνες 631, 632), τη μια ασπρόμαυρο και την άλλη έγχρωμο γίνεται πρώτη ύλη για μια κριτική στην έλλειψη της αναπαράστασης που χαρακτηρίζει τη μονοχρωματικότητα. Το σχόλιο του ίδιου του Ζαφειριάδη κάνει σαφή αυτή την πρόθεση με την πιθανολόγηση που το συνοδεύει κατά την οποία το μαύρο τετράγωνο τεμαχισμένο σε τέσσερα ομοιόμορφα και ισομεγέθη μέρη:

> «…δεν είναι παρά ένας άσπρος σταυρός σε μαύρο φόντο. Να σημειώσω ότι έβαψα όντως μαύρα τα τετράγωνα με πινέλα όπως κάνουν οι αληθινοί καλλιτέχνες και δεν έκανα fill στο Photoshop. Λογικά, θα πρέπει η τιμή του πρωτοτύπου να φτάνει τέσσερεις φορές αυτήν του πίνακα του Μάλεβιτς».[783]

Το Μαύρο Τετράγωνο γίνεται τετράχρωμο σε ένα παιχνίδι με τα τέσσερα βασικά χρώματα της τυπογραφικής τετραχρωμίας και με σχόλιο ότι πρόκειται για «το λιγότερο δημοφιλές στριπ μου, αλλά ο Μάλεβιτς θα ήταν υπερήφανος».[784] Περιπτώσεις όπως το *Μαύρο Τετράγωνο*, είναι εξαιρετικά δημοφιλείς σε σύγχρονους δημιουργούς κόμικς καθώς, έστω και σήμερα, περισσότερα από εκατό χρόνια από την δημιουργία του εξακολουθεί να προκαλεί διαμάχες και αμφιβολίες.[785]

---

[781] Τόμεκ Γιοβάνης, σελ. 50.
[782] Το σύνολο των έργων του Ζαφειριάδη από τη σειρά *The Very Closed Circle* κυκλοφόρησε σε αυτόνομη έκδοση στο Τάσος Ζαφειριάδης, *Το Σκορποχώρι, Ο Πλήρης Οδηγός*, (Μυτιλήνη: Ένατη Διάσταση, 2015)
[783] Τάσος Ζαφειριάδης, *Το Σκορποχώρι,* σελ. 30.
[784] Τάσος Ζαφειριάδης, *Το Σκορποχώρι,* σελ. 66.
[785] Για τη χρήση του έργου του Μάλεβιτς από δημιουργούς κόμικς βλ. και Γιάννης Κουκουλάς, "Το Μαύρο Τετράγωνο στα Κόμικς", *Εφημερίδα των Συντακτών*, 1 Αυγούστου 2015.

7.15.2 Πόσο μπορεί να τροποποιηθεί το *Μαύρο Τετράγωνο*;

Για χιουμοριστικούς σκοπούς, μέχρι σήμερα το *Μαύρο Τετράγωνο* έχει μετατραπεί σε πίνακα που απολαμβάνουν τυφλοπόντικες από τον Euro (2013, εικόνα 633)[786], καλλιτεχνική μεταφορά του αντιθρησκευτικού πεσιμισμού από τον Igor Kolgarev (εικόνα 634)[787], αιτία διαμάχης ανάμεσα στον Μάλεβιτς και τον Τάτλιν από τον Grant Snider (2013, εικόνα 635)[788], πύλη εισόδου σε μια άλλη διάσταση για εξωγήινους από τον Andreas Walter (2014, εικόνα 636)[789] κ.ά.

Αντιθέτως στο *Logicomix* των Απόστολου Δοξιάδη και Αλέκου Παπαδάτου, ένα μαύρο τετράγωνο κρεμασμένο σε τοίχο, δίπλα στον *Ουρητήρα* του Ντισάν και σε κυβιστικά έργα εμφανίζεται ως το *Μαύρο Τετράγωνο* του Μάλεβιτς (εικόνα 637). Είναι ο πίνακας που αντικρίζει ο πρωταγωνιστής του βιβλίου, φιλόσοφος Μπέρτραντ Ράσελ και συνειδητοποιεί ότι η τέχνη της εποχής του έχει απαρνηθεί και απορρίψει όλες τις αξίες του παλαιού κόσμου.[790] Σε καμιά από τις χρήσεις του *Μαύρου Τετραγώνου* δεν υπάρχει ουδεμία πρόθεση χλευασμού του έργου εκτός, ίσως, από τη σατιρική διάθεση του Ζαφειριάδη που όμως εξισορροπείται από τη γενικότερη τάση να χρησιμοποιεί έργα τέχνης προσαρμοσμένα στις αφηγήσεις του με τους ανάλογους σχολιασμούς. Τέτοια παραδείγματα είναι οι εικονογραφήσεις του Τζον Τένιελ στην *Αλίκη στη Χώρα των Θαυμάτων* (εικόνα 638)[791], κολάζ από μεσαιωνικά χαρακτικά των Χανς Χολμπάιν [Hans Holbein] και Μίκαελ Βόλγκεμουτ [Michael Wolgemut] (εικόνες 639, 640)[792], ο Μίκυ Μάους και ο Ντόναλντ (εικόνα 641)[793], τα τέρατα από τη σειρά ταινιών Άλιεν (εικόνα 642)[794], ο Κθούλου (εικόνα 643)[795], ο Τσάρλι Μπράουν (εικόνα 644)[796] κ.ά. με τρόπο που το βιβλίο του αποτελεί ένα κολάζ

[786] illustrators.ru/illustrations/507019 (τελευταία πρόσβαση στις 20-7-2015).
[787] amencomics.stunda.org/car01.htm (τελευταία πρόσβαση στις 20-7-2015).
[788] Grant Snider, *Vladimir Tatlin – Kasimir Malevich, Sculptor Vs Painter*, www.incidentalcomics.com/2013/10/sculptor-vs-painter.html, 22 Οκτωβρίου 2013 (τελευταία πρόσβαση στις 21-7-2015).
[789] Andreas Walter, *Alien Story – Black Square*, www.toonpool.com/cartoons/BLACK%20SQUARE_222049, 19 Απριλίου 2014 (τελευταία πρόσβαση στις 21-7-2015).
[790] Απόστολος Δοξιάδης, Αλέκος Παπαδάτος, σελ. 266-267.
[791] Τάσος Ζαφειριάδης, *Το Σκορποχώρι*, σελ. 91.
[792] Ό. π. σελ. 103, 109.
[793] Ό. π., σελ. 83.
[794] Ό. π., σελ. 96.
[795] Ό. π., σελ. 19.
[796] Ό. π., σελ. 15.

εικόνων της αποκαλούμενης μαζικής κουλτούρας, ένα παλίμψηστο στο οποίο επανεγγράφονται νοήματα με σαφή διάθεση της απάρνησης της πρώτης τους πρόσληψης και αξίας.

7.15.3 Οι επαναληπτικές παρωδίες του Mutts για «αγαθό» σκοπό

Αντίθετα, ένα κολάζ εικόνων της Ιστορίας της Τέχνης συνθέτουν οι πολλές ιδιοποιήσεις και τροποποιήσεις του Patrick McDonnell στη σειρά *Mutts*. Τα δυο μικρά ζωάκια που πρωταγωνιστούν μαζί με τρεις ανθρώπους όλους κι όλους, έχουν συμμετάσχει σε δεκάδες έργα τέχνης του παρελθόντος αντικαθιστώντας τα πρόσωπα των πρωτοτύπων, δίνοντας μια ανάλαφρη χιουμοριστική διάσταση και ταυτόχρονα επιτρέποντας στο δημιουργό τους να συνομιλήσει με τους πιο καλλιεργημένους καλλιτεχνικά αναγνώστες του. Μεταξύ άλλων στο Mutts έχουν τροποποιηθεί πίνακες όπως το *Fur Traders Descending the Missouri* του George Caleb Bingham (1845, εικόνα 645) με τη γάτα και το σκύλο να διασχίζουν ένα ποτάμι μέσα σε βάρκα (1996, εικόνα 646)[797], το *Νεκρή Φύση με Τρία Σκυλάκια* του Γκογκέν (1888, εικόνα 647) με τα ζωάκια του McDonnell να αντικαθιστούν τα κουτάβια του πρωτοτύπου (1996, εικόνα 648)[798], ο *Ποπάυ* του Γουόρχολ (1961, εικόνα 649) που με τη σειρά του ήταν τροποποίηση εικόνας του πρωταγωνιστή του Elzie Segar, με τον σκυλάκο Earl να παίρνει τη θέση του Ποπάυ (1997, εικόνα 650)[799] αλλά και μια κονσέρβα σούπας *Κάμπελ* του Γουόρχολ (1962, εικόνα 651) με τη γάτα να γίνεται ετικέτα της συσκευασίας (1997, εικόνα 652)[800], το *Nighthawks* με τα ζωάκια να παρακολουθούν το καφέ απ' έξω (1996, εικόνα 653)[801], το *Επιδόρπιο: Αρμονία σε Κόκκινο* του Ματίς (1908, εικόνα 654) με την Millie να αντικαθιστά τη γυναίκα του πρωτοτύπου (2001, εικόνα 655)[802] αλλά και τη *Γυάλα με Χρυσόψαρα* (1912, εικόνα 656) του ίδιου καλλιτέχνη με ένα από τα ψαράκια του *Mutts* να μπαίνει μέσα στη γυάλα (1998, εικόνα 657)[803], η εικόνα από τον πλανήτη του *Μικρού*

[797] Deborah Aaronson, σελ. 200.
[798] Ό. π., σελ. 199.
[799] Ό. π., σελ. 197.
[800] Ό. π., σελ. 196.
[801] Ό. π., σελ. 190.
[802] Ό. π., σελ. 189.
[803] Ό. π., σελ. 150.

Πρίγκιπα με μια γάτα στη θέση του παιδιού (2001, εικόνα 658)[804], η *Διατήρηση της Μνήμης* (1931) του Σαλβαντόρ Νταλί όπου ανάμεσα στα λιωμένα ρολόγια[805] βρίσκεται και ένα λιωμένο σκυλί (1999, εικόνα 659)[806] τα *Γενέθλια* του Μαρκ Σαγκάλ [Marc Chagall] (1915, εικόνα 662) ως σκηνή σε ένα παντοπωλείο (1998, εικόνα 663)[807], το *Sleeping Beauty in the Wood* του Maxfield Parrish (1912, εικόνα 664) με ωραία κοιμωμένη τη μαύρη γάτα (1998, εικόνα 665)[808], το *Jersey Joe Walcott* του Ζαν–Μισέλ Μπασκιά [Jean-Michel Basquiat] (1983, εικόνα 666) όπου οι πυγμάχοι δίνουν τη θέση τους στα ζωάκια (εικόνα 667)[809], το *Κύμα* του Χοκουσάι να απειλεί ένα καβουράκι (εικόνα 668)[810], το *Φιλί* του Κλιμτ (1907 – 1908, εικόνα 669) με τη γάτα να θέλει να αποφύγει το φιλί του σκύλου (2001, εικόνα 670)[811] και δεκάδες ακόμη παραδείγματα.

Από την πληθώρα των περιπτώσεων γίνεται σαφές ότι αποτελεί βασική επιδίωξη του McDonnell η αναφορά άλλων έργων τέχνης μέσα στα δικά του με συστηματικό τρόπο και συνέπεια ως προς την συχνότητα και την επανάληψη. Τα έργα γίνονται αντικείμενα ιδιοποίησης αλλά δεν στερούνται τίποτα από την αίγλη τους. Αντιθέτως, αποδίδονται τα εύσημα στον καλλιτέχνη που τα δημιούργησε και ο αναγνώστης ωθείται στην αναζήτηση λεπτομερειών και στοιχείων περί του πρωτοτύπου ώστε να κάνει τις απαραίτητες συσχετίσεις και να κατανοήσει τις αιτίες των συγκεκριμένων αλλαγών και χρήσεων. Έτσι η ανάγνωση του *Mutts*, εκτός από μια απολαυστική διαδικασία που συνοδεύεται από χιούμορ και συγκινήσεις μετατρέπεται και σε ένα μάθημα Ιστορίας της τέχνης μέσω δεκάδων παραδειγμάτων.

---

[804] Ό. π., σελ. 125.
[805] Τα λιωμένα, ρέοντα ρολόγια που αποδίδονται ως «μεταδοτικά» σε μια γελοιογραφία (εικόνα 660) του Marian Serban καθώς ο θεατής του έργου του Νταλί εμφανίζεται σε κάποιο μουσείο να βλέπει και το δικό του ρολόι χειρός να αρχίζει να λιώνει. Βλ. Νίκος Νίκας και Μιχάλης Κουντούρης (επιμ.), *Η Γελοιογραφία Γέφυρα των Πολιτισμών*, (Αθήνα: Greekcartoon, 2006), σελ. 137. Μεταφέροντας το θέμα στην οικονομία, ο συνεπιμελητής της προαναφερθείσας ανθολογίας σχεδιάζει τα ρολόγια του Νταλί να απεικονίζουν δείκτες οικονομικών μεγεθών και να λιώνουν μαζί με έναν κουμπαρά – γουρουνάκι και μια τράπεζα κάτω από την, επίσης λιωμένη, επιγραφή «Wall St» (εικόνα 661). Βλ. Μιχάλης Κουντούρης, *Game Over*, (Αθήνα: Kasseris Publications, 2009), σελ. 42.
[806] Deborah Aaronson, σελ. 129.
[807] Ό. π. σελ. 189.
[808] Ό. π., σελ. 187.
[809] Ό. π.
[810] Ό. π., σελ. 138.
[811] Ό. π., σελ. 136.

7.15.4 Οι παρωδίες στον *Αστερίξ*

Με λιγότερα παραδείγματα αλλά με ιδιαίτερα ευφυείς τρόπους ένταξης του παλαιού έργο στο νέο δημιουργήθηκαν οι ιστορίες του Αστερίξ από τους Albert Uderzo και Rene Goscinny. Οι αναχρονισμοί στο σύνολο των ιστοριών είναι συνεχείς και ορισμένοι εξ αυτών βασίζονται σε παρωδιακές χρήσεις γεγονότων, φυσιογνωμιών, στάσεων, φράσεων, πολιτικών αντιλήψεων κ.λπ. Στο πλαίσιο αυτό εντάσσονται και οι παιγνιώδεις αναφορές σε έργα τέχνης που προσαρμόζονται καταλλήλως ώστε να ενεργοποιήσουν μνήμες και αντανακλαστικά των πιο έμπειρων στις εικόνες της τέχνης αναγνωστών και να σαρκάσουν εν μέρει τη διαχρονικότητα της κοινωνικής συμπεριφοράς του ανθρώπου που τηρουμένων των αναλογιών παραμένει σταθερή. Έτσι αποκτά νέο νόημα το *Μάθημα Ανατομίας* (1632, εικόνα 671) του Ρέμπραντ με τους Γαλάτες χαρακτήρες της σειράς να αντικαθιστούν τους γιατρούς του δέκατου έβδομου αιώνα και το πτώμα που ανατέμνεται να έχει δώσει τη θέση του σε ένα ψάρι (1972, εικόνα 672)[812]. Η εικόνα από το *Μάθημα Ανατομίας* το 1972 δεν είχε χρησιμοποιηθεί σε άλλες παρωδίες. Χρονικά, όμως, βρισκόταν πολύ κοντά σε μια άλλη εικόνα που είχε μεταδοθεί σε ολόκληρο τον κόσμο το 1967 για να αποτυπώσει με σκληρό τρόπο το θάνατο ενός επαναστάτη και να συμβολίσει το τέλος μιας εποχής. Ο θάνατος ήταν αυτός του Τσε Γκεβάρα που ως νεκρός φωτογραφήθηκε από τους θύτες του σε μια στάση ολόιδια με αυτή του πτώματος από τον πίνακα του Ρέμπραντ. Τον παραλληλισμό έχει επισημάνει πρώτος ο Τζον Μπέργκερ (1967) που εκτός από την ομοιότητα ανάμεσα στο *Μάθημα Ανατομίας* και τον νεκρό Τσε (εικόνα 673), αναγνωρίζει στις δυο εικόνες και μια σχέση με τον *Νεκρό Χριστό* του Αντρέα Μαντένια [Andrea Mantegna] (1480, εικόνα 674). Κατά τον Μπέργκερ:

> «Υπάρχει μια ομοιότητα ανάμεσα στη φωτογραφία και τον πίνακα του Ρέμπραντ, Μάθημα Ανατομίας του δόκτορος Τουλπ. Ο άψογα ντυμένος βολιβιανός συνταγματάρχης, με ένα μαντήλι στη μύτη, έχει πάρει τη θέση του καθηγητή. Οι δύο φιγούρες στα αριστερά του,

[812] Rene Goscinny και Albert Uderzo, *Ο Μάντης* (μτφρ. Ι. Μαραντέι), (Αθήνα: Μαμούθ Κόμιξ, 1993), σελ. 10.

> κοιτάζουν το πτώμα με το ίδιο έντονο αλλά απρόσωπο ενδιαφέρον, όπως και οι δύο πλησιέστεροι γιατροί στα αριστερά του καθηγητή. Είναι αλήθεια ότι υπάρχουν περισσότερα άτομα στον Ρέμπραντ – όπως θα υπήρχαν σίγουρα περισσότεροι άντρες, που δε φωτογραφήθηκαν στον στάβλο της Vallegrande. Ωστόσο, η τοποθέτηση του πτώματος, σε σχέση με τις φιγούρες από πάνω του, καθώς και η αίσθηση της απόλυτης ακινησίας του πτώματος είναι παρόμοιες».[813]

Είναι άγνωστο αν οι δημιουργοί του Αστερίξ είχαν στο νου τους, εκτός από το Μάθημα Ανατομίας, το θάνατο του Τσε Γκεβάρα αλλά η εικόνα τους έρχεται να προστεθεί σε μια αλυσίδα, εσκεμμένα ή μη. Στη δική τους εκδοχή, από τη μια η ιατρική επιστήμη, τουλάχιστον της εποχής του μπαρόκ, παραλληλίζεται με τη μαντική ικανότητα ενός τσαρλατάνου και από την άλλη η ανθρώπινη περιέργεια και η προσήλωση στο πείραμα, την εξέταση, την έρευνα παρουσιάζονται ως διαχρονικές και πανανθρώπινες αξίες έστω κι αν οι παρατηρητές μπορεί να είναι ευκολόπιστοι και θύματα εξαπάτησης.

Με παρόμοια μέθοδο όπως στο *Μάθημα Ανατομίας*, οι Goscinny και Uderzo μετατρέπουν τη *Σχεδία της Μέδουσας* του Τεοντόρ Ζερικό σε σχεδία των πειρατών που ταλαιπωρούνται σε κάθε περιπέτεια του Αστερίξ από τους Γαλάτες (1966, εικόνα 675). Αποδίδουν την εικόνα με το ίδιο ακριβώς πλήθος προσώπων, τις ίδιες στάσεις κ.λπ. αλλά αλλάζουν όλα τα πρόσωπα αντικαθιστώντας τους ναυαγούς του πρωτοτύπου με μια ομάδα ταλαιπωρημένων και ξυλοφορτωμένων πειρατών[814]. Αλλάζουν όμως και το χρώμα του ουρανού· το πένθιμο σκούρο χρώμα του μελαγχολικού ουρανού του Ζερικό που συνοδεύει την ζωγραφικά δραματοποιημένη αναπαράσταση μιας πραγματικής τραγωδίας, δίνει τη θέση του σε έναν καταγάλανο ουρανό μιας χιουμοριστικής περιπέτειας που έχει πάντα happy end.

Η σειρά *Αστερίξ*, ούτως ή άλλως, ήταν γεμάτη από εμφανίσεις γνωστών προσώπων που ως καρικατούρες δάνειζαν τη μορφή τους σε διάφορους

[813] John Berger, "Τσε Γκεβάρα" (μτφρ. Σοφία Κατόπη), στο Νίκος Χατζηνικολάου (επιμ.), *Ο Θάνατος του Τσε Γκεβάρα*, Κατάλογος της έκθεσης στο Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης Ρεθύμνης (2002), σελ. 18.
[814] Rene Goscinny και Albert Uderzo, *Ο Αστερίξ Λεγεωνάριος* (μτφρ. δεν αναφέρεται), (Αθήνα: Μαμούθ Κόμιξ, 2002), σελ. 35.

χαρακτήρες. Αλλά και το θέμα της σειράς, οι περιπέτειες των κατοίκων ενός αδούλωτου χωριού απέναντι σε μια παντοδύναμη αυτοκρατορία που παρουσιαζόταν με μια αισιόδοξη διάθεση κόντρα στην καταγεγραμμένη ιστορία και τις οδυνηρές συνέπειες που υπέστησαν οι ηττημένοι από τους εκάστοτε νικητές, μπορεί να θεωρηθεί μια παρωδία της πολιτικής ιστορίας της εποχής και κατ' επέκταση της παγκόσμιας στρατιωτικής ιστορίας. Όπως επισημαίνει η Μαριάννα Μίσιου, μια από τις βασικές αρχές της αναγνωστικής εμπειρίας, ιδιαίτερα κατά την παιδική ηλικία είναι η αρχή της ευχαρίστησης που εδράζεται σε πολλά μοτίβα και αρκετές τεχνικές ξεδίπλωσης της ιστορίας και της κατάληξής της διατηρώντας, όμως, την κεντρική θεματική ίδια:

> «Ο μηχανισμός που διέπει την απόλαυση της επανάληψης είναι τυπικός της παιδικής ηλικίας, αφού τα παιδιά είναι αυτά που χαίρονται όταν τους επαναλαμβάνουν συνεχώς την ίδια ιστορία, ακόμα και όταν την γνωρίζουν πολύ καλά»[815],

ενώ κατά την Κωνσταντινίδου – Σέμογλου, είναι σημαντική η διαδικασία της επανάληψης και αναπαραγωγής των κεντρικών σεναριακών ιδεών καθώς δημιουργούν στο παιδί «πέρα από τη χαρά του χειρισμού»[816], την ικανοποίηση δηλαδή που παρέχει η ασφάλεια της αναμενόμενης ολοκλήρωσης της ιστορίας με τρόπο προβλέψιμο, και την «ευχαρίστηση της επαναλαμβανόμενης προσμονής της εκπλήρωσης της επιθυμίας»[817].

Στον Αστερίξ, όπως και σε άλλες σειρές στις οποίες συνεργάστηκε ο Goscinny (Λούκυ Λουκ, Ιζνογκούντ κ.ά.) αυτό το συνεχές της αέναης επαναληψιμότητας είναι παρών αλλά, πιθανώς λόγω των ανησυχιών του σεναριογράφου και των αποπειρών του να απευθυνθεί σε ευρύτερες ηλικιακές ομάδες και να συνομιλήσει με τις άλλες τέχνες, διαρρηγνύεται συνειδητά μέσω των αναχρονισμών και των παρωδιών, των αναφορών σε πραγματικά γεγονότα και υπαρκτά πρόσωπα, σε γνωστές εικόνες και κείμενα που γίνονται αντικείμενα ιδιοποίησης, παραλλάσσονται και ξαναπροσφέρονται ως νέα έργα μιας εποχής

[815] Μαριάννα Μίσιου, σελ. 140.
[816] Νούλα Κωνσταντινίδου – Σέμογλου, *Κόμικς, Παιδί και Αστείο*, (Αθήνα: Εξάντας, 2001), σελ. 121.
[817] Ό. π.

που δεν τα θεσμοποιεί και τα τοποθετεί στο απυρόβλητο αλλά τα αντιμετωπίζει ως στοιχεία μιας νέας, απενοχοποιημένης απόλαυσης.

Ακριβώς σε αυτό το πλαίσιο εντάσσονται και οι παρωδίες γνωστών έργων τέχνης που δεν μπορούν να θεωρηθούν βλάσφημες, προσβλητικές ή προκλητικές, απλώς χιουμοριστικές και ευφυείς δηλώσεις υπονόμευσης του προβλέψιμου και συνειδητής αυτοϋπονόμευσης της σεναριακής νομιμότητας. Στην υπονόμευση του αναμενόμενου, ο Uderzo σχεδιάζει την Φραμπαλά, που στις ιστορίες έχει το ρόλο της «όμορφης» Γαλάτισσας, ως *Μόνα Λίζα* (εικόνα 676)[818], αποδίδοντας τα απαραίτητα credits, αλλά, εξωθώντας στα άκρα τους παραλληλισμούς, και τον Οβελίξ ως μελαγχολικό *Σκεπτόμενο* (εικόνα 681)[819], αναλογιζόμενο ότι «οι ρωμαϊκές φρουρές είχαν αρχίσει να σπανίζουν» και ως *Βιτρουβιανό Άνθρωπο* (εικόνα 682)[820], ως το απόλυτο αντιπαράδειγμα των τέλειων αναλογιών. Στην ίδια συλλογή ιστοριών, ρευστή και αυτοσαρκαστική και με τη συμμετοχή του ίδιου του Albert Uderzo ως αυτοπροσωπογραφούμενου και με σύγχρονη ενδυμασία σε έναν κόσμο της προ Χριστού εποχής, με τις σταθερές της επανάληψης και της βεβαιότητας της προβλέψιμης κατάληξης να ατονούν και να δίνουν τη θέση τους στην μεταμοντέρνα αβεβαιότητα και την πολλαπλότητα των αναφορών, μπορεί κάποιος να συνατήσει τους Beatles (εικόνα 683) αλλά και τους Ρωμαίους να σχεδιάζονται όπως το βρετανικό συγκρότημα Madness (=τρέλα) με τη λεζάντα «Είναι τρελοί αυτοί οι Ρωμαίοι» (εικόνα 684)[821]. Σε μια αποθέωση εθνικής, αντιστασιακής και απελευθερωτικής ταύτισης με τους προγόνους τους (σε σχέση με τη χρονολογία δημοσίευσης της ιστορίας) και απογόνους τους ταυτόχρονα (σε σχέση με τη χρονολογία τοποθέτησης της ιστορίας), οι πιο δημοφιλείς Γαλάτες

[818] Rene Goscinny και Albert Uderzo, *Τα Γενέθλια των Αστερίξ και Οβελίξ και η Χρυσή Βίβλος* (μτφρ. δεν αναφέρεται), (Αθήνα: Μαμούθ Κόμιξ, 2009), σελ. 30. Την πρακτική της παρωδίας γνωστών έργων χρησιμοποιούν και οι διάδοχοι των Goscinny και Uderzo που έχουν δημιουργήσει τις πιο πρόσφατες περιπέτειες. Στο *Ο Αστερίξ και ο Υπεριταλικός* (2017), για παράδειγμα, ανάμεσα σε πολλά γνωστά πρόσωπα που δίνουν τη μορφή τους σε χαρακτήρες της ιστορίας, όπως ο Σύλβιο Μπερλουσκόνι (εικόνα 677), η Σοφία Λόρεν (εικόνα 678), ο Λουτσιάνο Παβαρότι (εικόνα 679) κ. ά., κατά το πέρασμα των Γαλατών από τη Φλορεντία, μια γυναίκα που τους παρακολουθεί από το παράθυρο του σπιτιού της είναι η Μόνα Λίζα (εικόνα 680). Βλ. Jean-Yves Ferri και Didier Conrad, *Ο Αστερίξ και ο Υπεριταλικός* (μτφρ.: δεν αναφέρεται), (Αθήνα: Μαμούθ Κόμιξ, 2018), σελ. 28.

[819] Rene Goscinny και Albert Uderzo, *Τα Γενέθλια των Αστερίξ και Οβελίξ και η Χρυσή Βίβλος*, σελ. 42.

[820] Ό. π., σελ. 17.

[821] Ό. π., σελ. 26.

παίρνουν θέσεις στην *Ελευθερία που Οδηγεί τον Λαό* του Ντελακρουά (εικόνα 685).[822]

Σε ένα τέτοιο ελευθεριάζων σεναριακό καθεστώς γεμάτο αυτοαναφορικές υπονομεύσεις της αναμενόμενης πλοκής και διάρρηξης των ορίων μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίας, οι Γαλάτες επισκέπτονται ένα μουσείο στο οποίο θαυμάζουν την *Κραυγή* (εικόνα 686)[823] την ίδια στιγμή που κραυγάζουν επίσης και οι πειρατές όταν τους αντικρίζουν, ο βάρδος Κακοφωνίξ εμπνέεται από την απελπισία της μορφής ενός νεαρού Γαλάτη που βρίσκεται στη θέση του αυτοπροσωπογραφούμενου Κουρμπέ ως *Απελπισμένος* (1843–45, εικόνες 687, 688)[824] και ο ίδιος ο Αστερίξ συντίθεται από δεκάδες αντικείμενα, φρούτα, μαγειρικά σκεύη κ.λπ. ως παρωδία του *Φθινοπώρου* του Αρτσιμπόλντο (1593, εικόνες 689, 690).[825] Οι Γαλάτες τυφλώνονται από την εκθαμβωτική ομορφιά της Κλεοπάτρας που κοιτά κατάματα τους θεατές, αν και ενδεδυμένη με πολυτελή ρούχα (εικόνα 691)[826], από τη θέση της *Ολυμπία* του Μανέ και αγανακτούν από τον Ιούλιο Καίσαρα που έχει πάρει τη μορφή του Ναπολέοντα του Νταβίντ στο *Ο Ναπολέων Διασχίζει τις Άλπεις* (1801, εικόνα 692) πάνω στο λευκό του άλογο (εικόνα 693).[827]

7.15.5 Οι πολλαπλές παρωδίες του *Liberty Meadows*

Σε μικρότερη, ίσως έκταση, αλλά με αντίστοιχους τρόπους, ενσωματώνει ο Frank Cho διάφορες εικόνες της τέχνης σε μια κατά τα άλλα εντελώς ξένη με την τέχνη ιστορία στη σειρά *Liberty Meadows* στην οποία εμβάλλονται σε ίσες δόσεις, εικόνες της μαζικής κουλτούρας, των κόμικς και του κινηματογράφου[828]. Δίπλα σε

[822] Ό. π., σελ. 43.
[823] Ό. π., σελ. 45.
[824] Ό. π., σελ. 46.
[825] Ό. π., σελ. 47.
[826] Ό. π., σελ. 48.
[827] Ό. π., σελ. 49.
[828] Βλ. για παράδειγμα την πριγκίπισσα Λέια από τον *Πόλεμο των Άστρων* (εικόνα 694) στο Frank Cho, *Liberty Meadows Sourcebook #1,* (Όραντζ: Image, 2001), σελ. 5, τον *Ταρζάν* (εικόνα 695) στο Frank Cho, *Liberty Meadows Book 1, Eden*, (Όραντζ: Image, 2001), σελ. 37, την σκηνή από την ταινία *Ο Πρωτάρης* με τη γάμπα της Αν Μπάνκροφτ να υποδέχεται τον Ντάστιν Χόφμαν (εικόνες 696, 697) στο ό. π., σελ. 39, τον *Κίνγκ Κονγκ* (εικόνα 698) στο ό. π., σελ. 46, τον *Captain Marvel* (εικόνα 699) στο Frank Cho, *Liberty Meadows, Book 2, Creature Comforts* (Όραντζ: Image, 2003), σελ. 23, την *Wonder Woman* (εικόνα 700) στο ό. π., σελ. 25, τον Σνούπυ (εικόνα 701) στο Frank Cho, *Liberty Meadows, Book 3, Summer of Love*, (Όραντζ: Image, 2003), σελ. 22 και πολλές ακόμη περιπτώσεις.

αυτές, σε ένα σενάριο κατά βάση χιουμοριστικό, με τρυφερότητα και αγάπη απέναντι στα κακοποιημένα και εγκαταλελειμμένα ζώα ενός καταφυγίου με κεντρικό πρόσωπο μια όμορφη και δυναμική γυναίκα, ο πρωταγωνιστής της σειράς, βουτηγμένος στις σαπουνάδες, παίρνει το μπάνιο του και τον ύπνο του, μαζί με ένα πλαστικό παπάκι και κρατώντας μια βούρτσα, στη μπανιέρα από τη *Δολοφονία του Μαρά* του Νταβίντ (1793, εικόνα 702)[829]. Σε άλλη ιστορία, ο ίδιος πρωταγωνιστής μετά από ατύχημα σε ορυχείο, ξυπνά αντικρίζοντας τις μορφές από την εικονογράφηση του Ντορέ για τη *Θεία Κωμωδία* του Δάντη με μια επιγραφή να τον καλωσορίζει: «Εγκαταλείψτε την ελπίδα όσοι εισέρχεστε εδώ» (εικόνα 703)[830] ενώ λίγο αργότερα, όταν και σώζεται από την πρωταγωνίστρια Brandy Carter, ακολουθούν τρία καρέ στα οποία (υποτίθεται πως) βρίσκεται χωρίς ρούχα αλλά καλά κρυμμένος πίσω από ισάριθμα *Μαύρα Τετράγωνα* του Μάλεβιτς (εικόνα 704)[831]. Σε αυτό το κλίμα, η εμβληματική εικόνα από την ταινία *Όσα Παίρνει ο Άνεμος* με το φιλί των Κλαρκ Γκέιμπλ [Clark Gable] και Βίβιαν Λι [Vivien Leigh] με άλλους πρωταγωνιστές (εικόνες 705, 706)[832] αλλά και η σκηνή από το *Επτά Χρόνια Φαγούρα* με την Brandy στη θέση της Marilyn και σηκωμένη τη φούστα (εικόνα 707)[833], δεν ξενίζουν και δημιουργούν μια σχέση οικειότητας καθώς γίνεται άμεσα αντιληπτή η χιουμοριστική διάθεση. Γιατί μόνο χιουμοριστική μπορεί να είναι η διάθεση κάποιου δημιουργού κόμικς να μεταφέρει τις δυο αυτές εικόνες κινηματογραφικών ταινιών του μακρινού παρελθόντος σε σύγχρονα κόμικς.

7.15.6 Ο κινηματογράφος ως πρώτη ύλη

Και ακριβώς έτσι συμβαίνει με το *Φιλί* στο εξώφυλλο του *Hellblazer* των Paul Jenkins και Sean Phillips (1996, εικόνα 708)[834], του *Batman Adventures* των Kelley Puckett, Mike Parobeck σε εικόνα του Darren Vincenzo (1993, εικόνα 709)[835], των *X-*

[829] Frank Cho, *Liberty Meadows, Book 2*, σελ. 25-27. Ο Cho, συνοδεύει την εικόνα του με τη σημείωση «Απολογίες προς τον μεγάλο David», αναγνωρίζοντας ευθέως την αξία του, αποδίδοντας τα εύσημα και δανειζόμενος λίγη από την αίγλη του χωρίς να γίνεται προσβλητικός ή ειρωνικός (μετάφραση δική μου).
[830] Frank Cho, *Liberty Meadows Book 1*, σελ. 110 (μετάφραση δική μου).
[831] Ό. π., σελ. 112.
[832] Frank Cho, *Liberty Meadows, Book 2*, σελ. 27.
[833] Ό. π., σελ. 107.
[834] Paul Jenkins και Sean Phillips, *Hellblazer* #104, (Νέα Υόρκη: DC, Αύγουστος 1996).
[835] Kelley Puckett και Mike Parobeck, *Batman Adventures* #13, (Νέα Υόρκη: DC, Οκτώβριος 1993).

Men των Chris Claremont, Sean Chen σε εικόνα του Greg Land (2011, εικόνα 710)[836], ακόμα και των ιστοριών του Disney από τον Guido Martina, με τον Donald Duck σε μια χιουμοριστική διασκευή[837] με πρωταγωνιστές παπιά (1987, εικόνα 711)[838]. Μέχρι και ο Ντόναλντ Τραμπ μπορεί να μετατρέπεται σε Κλαρκ Γκέιμπλ σε μια ακόμη παρωδία του Mark Fredrickson που είναι προφανές ότι έχει ως στόχο της διακωμώδησης τον οικονομικό μεγιστάνα και μεταγενέστερα πρόεδρο των ΗΠΑ και σε καμιά περίπτωση το έργο εντός του οποίου τοποθετείται (εικόνα 712)[839]. Αντίστοιχες κινηματογραφικές εικόνες που έχουν μεταφερθεί στα κόμικς κατ' επανάληψιν είναι ορισμένες που είτε έμειναν στην ιστορία από τον ρόλο τους στην πλοκή είτε έγιναν αφίσες κινηματογραφικών ταινιών.

Η εικόνα με τη Marilyn με τη σηκωμένη φούστα εμφανίζεται σε πληθώρα περιπτώσεων, κυρίως για να παρωδήσει τα πρόσωπα που παίζουν το ρόλο της και όχι την ίδια. Για παράδειγμα, στην προς τούτο δημιουργημένη σειρά αυτοαναφορικών παρωδιών του υπερηρωικού σύμπαντος της εταιρείας Marvel, *What If…*, ο εξωγήινος και παντοδύναμος Watcher των Scott Gimple και Tom Morgan βλέπει τη φούστα του να ανεμίζει[840] πάνω από μια σχάρα στο πεζοδρόμιο (1992, εικόνα 713), όπως και μια κοπέλα σαν τη Marilyn υπό τη θέα του εμβρόντητου εξωγήινου *Roswell* (1996, εικόνα 714) από τον Bill Morrison[841]. Πιο ρεαλιστής ο Geluck, τοποθετεί τον *Γάτο* του κάτω από μια τηλεόραση να φυσάει για να σηκώσει αυτός πιο ψηλά τη φούστα της Marilyn (εικόνα 715)[842] ενώ ο γελοιογράφος Gerhard Haderer, δίπλα στη Marilyn παρουσιάζει έναν καθολικό ιερέα να δέχεται με μεγαλύτερη έκπληξη το σήκωμα του δικού του ράσου που αποκαλύπτει το εσώρουχό του με ζωγραφισμένους ήρωες του Disney (2011, εικόνα 716)[843]. Στο πλαίσιο της πρωθύστερης παρωδίας, όμως, παρουσιάζει ενδιαφέρον το στριπ του Jimmy Swinnerton, *Mr. Jack* (1919, εικόνα

[836] Chris Claremont και Sean Chen, *X-Men: The End, Book 3: Men and X-Men*, (Νέα Υόρκη: Marvel, Σεπτέμβριος 2006).
[837] Βλ. και Γιάννης Ιατρού, *Παρωδίες … Α Λα Disney*, 10-9-2014 www.comicdom.gr/2014/09/10/disney-parodies/ (τελευταία πρόσβαση στις 20-11-2016).
[838] Guido Martina, "Όσα Παίρνει ο Άνεμος" στο *Μίκυ Μάους* #1450, (Αθήνα: Νέα Ακτίνα, 29 Απριλίου 1994).
[839] Mark Fredrickson, εξώφυλλο στο *MAD* #476, (Νέα Υόρκη: EC, Απρίλιος 2007).
[840] Scott Gimple και Tom Morgan, *What If… No One Was Watching the Watcher* Vol. 2, #34, (Νέα Υόρκη: Marvel, Φεβρουάριος 1992).
[841] Bill Morrison, "Roswell #3" στο *Simpsons Comics* #21, (Σάντα Μόνικα: Bongo, Ιούνιος 1996).
[842] Όπως αναπαράγεται στο Geluck, "Ο Γάτος", *9 της Ελευθεροτυπίας*, 29 Νοεμβρίου 2006, σελ. 27.
[843] Όπως αναπαράγεται στο "Reigen Gscherter Geister" στο *Suddeutsche Zeitung*, 16 Μαρτίου 2011, www.sueddeutsche.de/muenchen/fuer-eine-weltstadt-mit-scherz-reigen-gscherter-geister-1.1072512 (τελευταία πρόσβαση στις 20-11-2016).

717), με ακριβώς το ίδιο θέμα: έναν μεταμφιεσμένο άνδρα που κάθεται και παρατηρεί γυναίκες με φούστες όταν περνούν πάνω από μια σχάρα στο πεζοδρόμιο μέχρι αυτές να τον αντιληφθούν και να τον επιπλήξουν, πολλές δεκαετίες πριν αυτή η σκηνή γίνει κινηματογραφική και αρχίσουν οι μεταγενέστερες παρωδίες της.[844]

Κινηματογραφικές εικόνες ανάλογης διείσδυσης και τροποποιημένης αναπαραγωγής τους σε έντυπα κόμικς υπάρχουν πολλές, με πιο χαρακτηριστική ίσως την εικόνα από την αφίσα της ταινίας *Τα Σαγόνια του Καρχαρία* (1975, εικόνα 718)[845]. Το θέμα της εικόνας, ένας καρχαρίας που κρυφά αναδύεται για να καταβροχθίσει μια ανυποψίαστη γυναίκα, προσφέρεται για χιούμορ μέσω της αλλαγής του προσώπου – θύματος και του πλάσματος – θύτη με οποιοδήποτε άλλο πρόσωπο ή ον εξυπηρετεί τον εκάστοτε δημιουργό. Στους *Simpsons* (2007), ο ομολογουμένως κακός και ανεπαρκής σύζυγος Homer παίρνει τη θέση του καρχαρία και η διαρκώς διαμαρτυρόμενη και καταπιεσμένη Marge γίνεται η γυναίκα προς βρώση σε έναν προφανή χιουμοριστικό συμβολισμό – παραλληλισμό (εικόνα 719)[846]. Στο περιοδικό *MAD*, ο Mort Kunstler αποδίδει τον καρχαρία να μετανιώνει για την πρόθεσή του, αηδιασμένος στη θέα του Alfred Newman (εικόνα 720)[847] ενώ ο Jean Sole μετατρέπει τον καρχαρία σε μπαλόνι και το υποψήφιο θύμα του στο σύμβολο της αμερικανικής στρατιωτικής ισχύος (1981, εικόνα 721)[848], Uncle Sam, σε μια ρυπασμένη θάλασσα γεμάτη από σύμβολα των ΗΠΑ, όπως το ακρωτηριασμένο *Άγαλμα της Ελευθερίας*, το δολάριο, μια κονσέρβα σούπας Campbell κ.ά. Εξίσου ειρωνικό είναι και το εξώφυλλο των Walter Carzon και Ruben Torreiro για τη σειρά *Pinky and the Brain* (1998, εικόνα 722) με τον αφελή και καλόκαρδο Pinky να επιτίθεται για να πάρει την εκδίκησή του από τον εξουσιαστικό και αρχομανή Brain με δεδομένη την αποτυχία του με παρόμοιο τρόπο με αυτήν του καρχαρία του πρωτοτύπου που όπως ένα happy end υπόσχεται δε θα καταφέρει να επιβιώσει.[849] Αντιστροφή ρόλων επιλέγει και ο Phil Winslade στο *Vamps* τοποθετώντας στη θέση

---

[844] Jimmy Swinnerton, *Mr Jack*, όπως αναπαράγεται στο Brian Walker, *The Comics Before 1945*, σελ. 48.
[845] *Jaws,* σκην. Στίβεν Σπίλμπεργκ, Universal Pictures, 1975.
[846] James Bates και John Costanza, "The Bald Man and the Sea" στο *Simpsons Comics* #135, (Σάντα Μόνικα: Bongo, Οκτώβριος 2007).
[847] Mort Kunstler, εξώφυλλο στο *MAD* #180, (Νέα Υόρκη: EC, Ιανουάριος 1976). Στο ίδιο τεύχος δημοσιεύεται και μια οκτασέλιδη παρωδία της ταινίας *Jaws*, με τίτλο *Jaw'd* σε σενάριο του Larry Siegel και σχέδια του Mort Drucker.
[848] Jean Sole, όπως αναπαράγεται στο *Παρά Πέντε* #17 (Αθήνα: Ars Longa, Μάιος 1986).
[849] Jesse Leon McCan και Walter Carzon, "Brine – Monkeys" στο *Pinky and the Brain* #23, (Νέα Υόρκη: DC, Ιούνιος 1998).

του καρχαρία μια γυναίκα – βαμπίρ που περιτριγυρίζεται από άλλους καρχαρίες που μπροστά της μοιάζουν αθώοι και ακίνδυνοι (1996, εικόνα 723)[850].

Σε πολιτικό επίπεδο, ο καρχαρίας δίνει τη μορφή του σε κάποιο ανώνυμο μέλος της Αλ Κάιντα που διατηρεί όμως τα ίδια ακριβώς δόντια καθώς επιτίθεται σε μια κολυμβήτρια που φορά μαγιό με τα χρώματα της αμερικανικής σημαίας με την προφανή λεζάντα «Καλοκαιρινή προειδοποίηση για τρομοκρατικό χτύπημα» στο σκίτσο του Steve Breen (2004, εικόνα 724)[851]. Με πιο ορθόδοξους τρόπους αντιμετωπίζουν τα αμιγή υπερηρωικά κόμικς την εικόνα του καρχαρία, επιχειρώντας να δανειστούν μέρος της αναγνωρισιμότητας και της αίγλης της όπως συμβαίνει στο *Nightcrawler* του Dave Cockrum (1985, εικόνα 725)[852], στον *Spider-Man* του John Romita (1976, εικόνα 726)[853] και στο *Heroes for Hire* του Greg Horn (2011, εικόνα 727) με τον Θορ να κάνει αυτός την επίθεση στον καρχαρία[854].

Στον θεματικό αντίποδα από το *Jaws* και με πέντε δεκαετίες διαφορά, η εμβληματική σκηνή του *Θωρηκτού Ποτέμκιν* (1925, εικόνα 728)[855] του Σεργκέι Αϊζενστάιν από τα σκαλιά της Οδησσού εμπνέει τους σύγχρονους δημιουργούς κόμικς και γελοιογράφους[856] αλλά με σαφώς πιο πολιτική, κριτική διάθεση, στο κλίμα του πρωτοτύπου και μια ειρωνική στάση απέναντι στα προβλήματα διαφορετικής κλίμακας που αντιμετωπίζει ένας δυτικός πολίτης της σύγχρονης εποχής συγκριτικά με τους επαναστατημένους αγωνιστές των αρχών του εικοστού αιώνα: ο Dean Moore σαρκάζει την ανευθυνότητα των γονέων απέναντι στην ασφάλειά των παιδιών τους (εικόνα 729)[857], ο Μιχάλης Κουντούρης μετατρέπει το

[850] Elaine Lee και William Simpson, *Vamps: Hollywood & Vein* #4, (Νέα Υόρκη: DC, Μάιος 1996).
[851] Steve Breen, σκίτσο στο Daryl Cagle, Brian Fairrington (επιμ.), σελ. 142 (μετάφραση δική μου).
[852] Dave Cockrum, *Nightcrawler* #2, (Νέα Υόρκη: Marvel, Δεκέμβριος 1985).
[853] Jim Salicrup και Win Mortimer, *Spidey Super Stories* #16, (Νέα Υόρκη: Marvel, Απρίλιος 1976).
[854] Andy Lanning, Dan Abnett και Robert Atkins, *Heroes for Hire* #5, (Νέα Υόρκη: Marvel, Απρίλιος 2011).
[855] *Battleship Potemkin*, σκην. Sergei Eisenstein, Goskino, 1925.
[856] Η συγκεκριμένη σκηνή, όπως και άλλες σκηνές από την ταινία του Αϊζενστάιν έχουν μεταφερθεί ως φόρος τιμής σε πολλές ακόμη κινηματογραφικές ταινίες δημιουργώντας μια διακειμενική και διαεικονική αλυσίδα ανατροφοδότησης ανάμεσα στις τέχνες. Χαρακτηριστικές περιπτώσεις είναι *Οι Αδιάφθοροι* (1987) του Μπράιαν ντε Πάλμα, το *Brazil* (1985) του Τέρυ Γκίλιαμ, οι *Μπανάνες* (1971) του Γούντυ Άλεν, κ.ά. Από την πληθώρα των περιπτώσεων ξεχωρίζουν ορισμένες που, πιθανώς, αποτελούν δευτερογενείς παρωδίες καθώς κατά πώς φαίνεται, δεν αντλούν από το πρωτότυπο αλλά από κάποια από τις πρωτογενείς παρωδίες του όπως το χιουμοριστικό *Τρελές Σφαίρες 33 & 1/3* του Peter Segal (1994) που βασίζεται στους *Αδιάφθορους* ιδιοποιούμενο τη σκηνή των σκαλοπατιών από αυτό και όχι από το έργο του Αϊζενστάιν. Αυτή η πρακτική είναι ιδιαίτερα συνηθισμένη και στα κόμικς συνθέτοντας συχνά μη γραμμικές αλυσίδες καταγωγής αλλά πολύπλοκες γενεαλογίες αμφίδρομων σχέσεων επίδρασης και επιρροής.
[857] Dean Moore, www.cartoonstock.com/directory/b/battleship_potemkin.asp (τελευταία πρόσβαση στις 20-11-2016).

καρότσι που τσουλάει από βρεφικό κάθισμα σε μέσο μεταφοράς καταναλωτικών αγαθών (2009, εικόνα 730)[858], ο Βασίλης Παπαγεωργίου μεταμορφώνει τους ένοπλους στρατιώτες σε αξιωματούχος της Ευρωπαϊκής Ένωσης[859] που πυροβολούν αντί για σφαίρες, οικονομικούς δείκτες (2018, εικόνα 731)[860] και η Red Dot μεταμορφώνει το μωρό σε κινητό τηλέφωνο που η πτώση και θραύση του στα σκαλιά της δικής της «Οδησσού» προκαλεί την ίδια θλίψη με το θάνατο ενός μωρού από κυβερνητικά στρατεύματα (2018, εικόνα 732)[861].

Η *Μητρόπολη* του Φριτς Λανγκ [Fritz Lang] (1927, εικόνα 733)[862], τέλος, πρόκειται για μια ακόμη όχι και τόσο εμπορική ταινία, τουλάχιστον με τα σύγχρονα κινηματογραφικά κριτήρια και επιπλέον όχι ιδιαίτερα γνωστή στην πλειονότητα των αναγνωστών κόμικς καθώς πρόκειται για παλιά, ασπρόμαυρη, βωβή γερμανική ταινία. Αυτό δεν εμποδίζει, ωστόσο, κάποιους δημιουργούς από το να την διασκευάσουν και να την τροποποιήσουν μεταφέροντάς την στον έντυπο κόσμο. Και μάλιστα, μια από αυτές τις διασκευές ανήκει στην εταιρεία Disney με πρωταγωνιστές τους βασικούς χαρακτήρες των ιστοριών με τον Μίκυ Μάους. Η ιστορία *Μητρόπολη* (2017, εικόνα 734)[863] των Francesco Artibani και Paolo Mottura ακολουθεί τις βασικές ιδέες και τις βασικές σκηνές του πρωτότυπου σεναρίου αλλά με άλλους

---

[858] Το σύνολο των γελοιογραφιών του βιβλίου του Κουντούρη στο οποίο περιλαμβάνεται το συγκεκριμένο έργο – tribute στο Θωρηκτό Ποτέμκιν έχει ως βασικό του θέμα τη σύγχρονη οικονομική κατάσταση, τις οικονομικές, κοινωνικές και ταξικές ανισότητες, την χρηματιστηριακή κρίση και την καπιταλιστική συσσώρευση κεφαλαίου. Στο πλαίσιο αυτό, αποκτά το δικό του νόημα ένα καρότσι σούπερ μάρκετ που έχει κατηφορίσει σε μια σκάλα σκορπώντας από μέσα του λιγοστά προϊόντα. Βλ. Μιχάλης Κουντούρης, *Game Over*, σελ. 22-23.

[859] Το συγκεκριμένο σκίτσο μαζί με πολλά ακόμη έπεσε θύμα λογοκρισίας κατά την έκθεση των συγκεκριμένων έργων στο ευρωπαϊκό κοινοβούλιο το 2017. Η υπόθεση προκάλεσε έντονες αντιδράσεις και υπήρξαν σοβαρές διαμαρτυρίες από καλλιτεχνικούς και πολιτικούς φορείς. Η δυνατότητα ενός σκίτσου να παραλληλίζει την καταστολή που ασκεί η σύγχρονη πολιτική και οικονομική νομενκλατούρα με τη βία της στρατιωτικής καταστολής των λαϊκών αγώνων στην προεπαναστατική Ρωσία τροποποιώντας εμβληματικές εικόνες όπως αυτή από τα σκαλιά της Οδησσού, αποκαλύπτεται από το συγκεκριμένο περιστατικό. Βλ. και *Απόπειρα λογοκρισίας χωρίς προηγούμενο στο Ευρωκοινοβούλιο καταγγέλλει ο Στέλιος Κούλογλου* στο tvxs.gr/news/eyropi-eop/apopeira-logokrisias-xoris-proigoymeno-sto-eyrokoinoboylio-kataggellei-o-stelios-koy (12 Σεπτεμβρίου 2017), *Διεθνείς οι αντιδράσεις για τη λογοκρισία της έκθεσης γελοιογραφίας στο Ευρωκοινοβούλιο* στο tvxs.gr/news/eyropi-eop/diethneis-oi-antidraseis-gia-ti-logokrisia-tis-ekthesis-geloiografias-sto-eyrokoinob (18 Σεπτεμβρίου 2017) (τελευταία πρόσβαση στις 20-2-2019) καθώς και τη σχετική αρθρογραφία των ημερών.

[860] Σκίτσο του Βασίλη Παπαγεωργίου από την ανθολογία *Sweet Europe (Γλυκιά Ευρώπη)*, (Αθήνα: Λέσχη Ελλήνων Γελοιογράφων, 2017), σελ. 87.

[861] Red Dot, *Alexa, play "Odessa Steps"*, www.reddit.com/r/comics/comments/9iwh5y/oc_alexa_play_odessa_steps/?depth=2 (26 Σεπτεμβρίου 2018), (τελευταία πρόσβαση στις 4-1-2019).

[862] *Metropolis*, σκην. Fritz Lang, Parufamet, 1927.

[863] Francesco Artibani και Paolo Motture, "Η Μητρόπολη", *Μίκυ Μάους* #178, (Αθήνα: Καθημερινές Εκδόσεις ΑΕ), 10 Νοεμβρίου 2017.

πρωταγωνιστές. Με την ολοκλήρωση της ιστορίας είναι πολύ πιθανό να οδηγηθεί ο αναγνώστης στην αναζήτηση του πρωτότυπου και να το δει. Πρόκειται σαφώς για μια παρωδία με σκοπό το χιούμορ μέσω ανοικείωσης που δεν έχει κανέναν απολύτως σκοπό να περιγελάσει ή να σατιρίσει την αρχική ταινία. Αντιθέτως, σύμφωνα και με τα συνοδευτικά σημειώματα της έκδοσης, η ταινία αποθεώνεται χωρίς καμιά «σκιά» μείωσης της. Κάτι παρόμοιο συμβαίνει και με το *Superman's Metropolis* (1996, εικόνα 735)[864] των Jean-Marc Lofficier, Randy Lofficier, Roy Thomas, Ted McKeever, μια «σκοτεινή» εκδοχή που προσεγγίζει εικαστικά τον εξπρεσιονισμό του πρωτοτύπου με τον Superman να πρωταγωνιστεί σε έναν εντελώς διαφορετικό ρόλο και τόπο απ' ό,τι συνήθως στις ιστορίες του[865]. Και εδώ, αν και η ιστορία απευθύνεται σε ενήλικο κοινό, η διασκευή – παρωδία λειτουργεί μάλλον προτρεπτικά για γνωριμία με το πρωτότυπο παρά για οτιδήποτε άλλο.

7.15.7 Η *Abbey Road* των Beatles και οι ατέλειωτοι διαβάτες της

Ίσως σε μικρότερη έκταση σε σχέση με τον κινηματογράφο αλλά όχι ποσοτικά αμελητέες είναι και οι εικόνες που ιδιοποιούνται οι δημιουργοί κόμικς από τη μουσική, το θέατρο, τη διαφήμιση. Ως κλασικό παράδειγμα της πρώτης κατηγορίας είναι η εικόνα από τον δίσκο των Beatles, *Abbey Road*, που έχει μεταφερθεί σε κόμικς και γελοιογραφίες αμέτρητες φορές, κάθε φορά με διαφορετική σύνθεση των διαβατών.[866] Στο *Akiko* του Marc Criley (2000, εικόνα 736)[867], για παράδειγμα, σε μια ιστορία ταξιδιών σε ονειρικούς φανταστικούς κόσμους, τα πρωταγωνιστικά πρόσωπα διασχίζουν την *Abbey Road* σε μια εντελώς out of context σκηνή που λειτουργεί, πιθανώς, ως δήλωση συγγενείας των αισθητικών και μουσικών

[864] Jean-Marc Lofficier, Randy Lofficier, Roy Thomas και Ted McKeever, *Superman's Metropolis*, (Νέα Υόρκη: DC, 1996).
[865] Όσο ανοίκεια κι αν φαίνεται η συμμετοχή του Superman σε μια ιστορία που αναφέρεται στον γερμανικό εξπρεσιονισμό, δεν πρέπει να παραβλέπεται το γεγονός ότι η φανταστική πόλη στην οποία ζει ο δημοφιλής υπερήρωας λέγεται Μητρόπολη και έχει πάρει το όνομά της από τη Μητρόπολη του Φριτς Λανγκ. Για τη σχέση της μιας με την άλλη Μητρόπολη και την επιλογή του ονόματος από τους επινοητές του Superman, Jerry Siegel και Joe Shuster, βλ. Les Daniels, *Superman, The Complete History*, (Σαν Φρανσίσκο: Chronicle Books, 2004), σελ. 27.
[866] Την *Abbey Road* έχουν επίσης διαβεί δεκάδες καλλιτέχνες με την ανάλογα σκηνοθετημένη φωτογράφηση όπως ο Benny Hill, ο Διονύσης Σαββόπουλος, οι Red Hot Chili Peppers, οι New York City, οι Yesterday, ο Chubb Rock ή την έχουν χρησιμοποιήσει αλλάζοντας τα πρόσωπα των Beatles με τα ζωγραφισμένα δικά τους ή με οτιδήποτε άλλο εξυπηρετεί το context τους όπως οι Naba & Sameda, οι Jive Bunny and the Mastermixers, οι The King's Singers, οι Bob & Tom με επικεφαλής της τετράδας τον Richard Nixon κ.ά.
[867] Marc Crilley, *Akiko* #41, (Ντόβερ: Sirius, Οκτώβριος 2000), σελ. οπισθόφυλλο.

γούστων του δημιουργού της, και προσφέροντας μια θέση στην διαεικονική αλυσίδα των φόρων τιμής στο περίφημο εξώφυλλο με το ιδιαιτέρως δημοφιλές περιεχόμενο.

Στην πλειονότητα των περιπτώσεων, ισχύει κάτι ανάλογο. Επικρατεί μια χιουμοριστική διάθεση που δεν υποκρύπτει βαθύτερες σχέσεις συγγένειας αλλά προκαλεί το μειδίαμα του θεατή με την αντικατάσταση των προσώπων του πρωτοτύπου με άλλα, μη αναμενόμενα. Και αυτή η ελαφρότητα δεν μπορεί να είναι κατακριτέα καθώς δεν ισχυρίζεται ούτε αξιώνει κάτι περισσότερο παρά μόνο την απότιση φόρου τιμής και την πρόκληση γέλιου μέσω της έκπληξης. Την *Abbey Road* με την οικογένεια Simpson (2002, εικόνα 737) σχεδίασε και ο Matt Groening ως έναν διπλό φόρο τιμής, έναν που του απέτισαν και έναν που απέτισε. Η εικόνα δημιουργήθηκε για το μουσικό περιοδικό *Rolling Stone* που κυκλοφόρησε με τρία διαφορετικά εξώφυλλα[868] του Matt Groening με τους Simpsons ως επιβράβευση των δημιουργών της τηλεοπτικής σειράς που έμπαινε τότε στη δέκατη τέταρτη σεζόν της και παράλληλα ως απότιση φόρου τιμής του Groening προς τους Beatles. Μια ακόμη παρωδία του εξωφύλλου των Beatles έχει δημοσιευτεί σε ιστορία των *Simpsons* (2007, εικόνα 740)[869] με τα μέλη του φανταστικού συγκροτήματος των Σκοτσέζων «The Weasels» να βαδίζουν στη γνωστή διάβαση και έναν από αυτούς, μάλιστα, να είναι ξυπόλητος όπως ήταν και ο Paul McCartney στην πρωτότυπη εικόνα. Καθαρά χιουμοριστική είναι και η ιδιοποίηση του Ηλία Ταμπακέα που πλέκει ένα λογοπαίγνιο με τα ονόματα των μελών των Beatles (εικόνα 741)[870] όπως επίσης και των Veys και Bazile (2002, εικόνα 742)[871] που σχεδιάζουν ως καρικατούρες τα μέλη του βρετανικού συγκροτήματος και ανάμεσά τους εμβάλουν έναν από τους πρωταγωνιστές της σειράς. Σουρεαλιστικό είναι το χιούμορ του Mark Parisi σε τέσσερεις διαφορετικές γελοιογραφίες του με θέμα την *Abbey Road*: με τίτλο *A Moment Later*, διερχόμενο αυτοκίνητο παρασύρει και τα τέσσερα μέλη του γκρουπ όταν διέσχιζαν αμέριμνα τη διάβαση (1997, εικόνα 743), ο πρώην ντράμερ του

[868] Στις 28 Νοεμβρίου 2002 το Rolling Stone κυκλοφόρησε με τρία διαφορετικά εξώφυλλα του Matt Groening: ένα με την οικογένεια Simpson να διασχίζει την *Abbey Road*, ένα με τον Bart Simpson στη θέση του μωρού από το *Nevermind* των Nirvana (εικόνα 738) και ένα με την πλάτη και τα οπίσθια του Homer Simpson (εικόνα 739) σε μια εικόνα δανεισμένη από το *Born in the USA* του Bruce Springsteen (1984). Βλ. *Rolling Stone* #910, (Νέα Υόρκη: Penske Business Media, 28 Νοεμβρίου 2002).
[869] Mary Trainor και James Lloyd, "Willie and the Weasels" στο *Bart Simpson* #34, (Σάντα Μόνικα: Bongo, Φεβρουάριος 2007), σελ. 16.
[870] Ηλίας Ταμπακεάς, *Road to Abbey*, όπως αναπαράγεται στο www.cartoonists.gr/view_cat2.php?cat_id=249 (τελευταία πρόσβαση στις 2 Μαρτίου 2019).
[871] Pierre Veys και Bruno Bazile, *Les Avatars Vol. 1: Des Champs de Fraises pour Toujours*, (Παρίσι: Dargaud, 2002).

γκρουπ κυνηγάει τα υπόλοιπα μέλη με αλυσοπρίονο επειδή τον έδιωξαν πριν γίνουν διάσημοι (1998, εικόνα 744), τη θέση των Beatles παίρνουν τέσσερεις αγελάδες (2011, εικόνα 745) και, τέλος, οι Beatles αντί να περπατούν ο ένας πίσω από τον άλλο, είναι απορροφημένοι με τα κινητά τους τηλέφωνα (2018, εικόνα 746)[872] ενώ υπάρχουν και ορισμένες εντελώς άσχετες με τη σεναριακή εξέλιξη ή την πλοκή της ιστορίας ιδιοποιήσεις όπως αυτή του Michael Golden για τους X-Men (2001, εικόνα 747)[873], του Dan Green για το Commando Koalas (1986, εικόνα 748)[874] αλλά και ορισμένες που στο σύνολό τους αποτίνουν φόρο τιμής στο συγκρότημα από το Λίβερπουλ όπως αυτή του Dan Jurgens για το *Booster Gold* (2008, εικόνα 749)[875] σε μια ιστορία που κεντρικός χαρακτήρας εκτός από τον υπερήρωα Booster Gold είναι και ο Blue Beetle στις διάφορες εκδοχές του ενώ η ιστορία ολόκληρη βρίθει αναφορών στους Beatles.

Για να εξυπηρετήσει πολιτικούς σκοπούς, αντίθετα, ο Carlos Latuff δημιουργεί την «Israeli Version» της Abbey Road (2007, εικόνα 750)[876] παρουσιάζοντας την εικόνα τροποποιημένη με τρεις Παλαιστίνιους αιχμαλώτους να οδηγούνται κατά μήκος της διάβασης προς κάποια φυλακή υπό τις εντολές ενός πάνοπλου Ισραηλινού στρατιώτη. Οι λευκές γραμμές της διάβασης του πρωτοτύπου, όμως, σχηματίζουν τη λέξη «Apartheid» για να τονιστεί το πολιτικό μήνυμα σε ένα έργο που επιδιώκει να προσελκύσει την προσοχή του κοινού με εργαλείο μια γνωστή εικόνα.

---

[872] Και οι τέσσερεις γελοιογραφίες, στο www.offthemark.com/search/?q=abbey%20road με αντίστοιχες ημερομηνίες δημοσίευσης: 17 Οκτωβρίου 1997, 11 Οκτωβρίου 1998, 29 Αυγούστου 2011, 16 Ιουλίου 2018 (τελευταία πρόσβαση στις 3 Μαρτίου 2019).

[873] Andi Watson, Jim Mahfood, Joe Pruett, John Czop, John Ostrander και Mike Lilly, *X-Men Unlimited* #30, (Νέα Υόρκη: Marvel, Μάρτιος 2001).

[874] Sean Deming και Dan Green, *Naive Inter-Dimensional Commando Koalas* #1, (Γκουέρνεβιλ: ICG, Οκτώβριος, 1986).

[875] Dan Jurgens, *Booster Gold* #6, (Νέα Υόρκη: DC, Μάρτιος 2008).

[876] Carlos Latuff, *Abbey Road (Israeli Version)*, δημοσιευμένο στο www.deviantart.com/latuff2/art/Abbey-Road-revisited-51695342 (25 Μαρτίου 2007), (τελευταία πρόσβαση στις 16-1-2019). Ανάμεσα στις δεκάδες γελοιογραφίες του Βραζιλιάνου καλλιτέχνη για την υπεράσπιση και υποστήριξη του παλαιστινιακού λαού απέναντι στο Ισραήλ περιλαμβάνεται και μια παρωδία του *Jaws* με τον αναδυόμενο καρχαρία, με τη σημαία του Ισραήλ, να ετοιμάζεται να επιτεθεί στο καράβι που μετέφερε αλληλέγγυους στους Παλαιστίνιους το 2010. Η γελοιογραφία αναπαράγεται στο gr.pinterest.com/pin/352547477054351539/ (τελευταία πρόσβαση στις 16-1-2019).

7.15.8 Η *Έβδομη Σφραγίδα* στην ένατη τέχνη

Εκτός, όμως, από τη μαζική χρήση ιδιοποιημένων και τροποποιημένων εικόνων και την εγκαθίδρυση ενός ρητού διαεικονικού περιβάλλοντος, δεν είναι σπάνια και η επιλογή συγκεκριμένων εικόνων για αποσπασματική χρήση που υπηρετεί εξειδικευμένους σκοπούς και απαιτεί μεγαλύτερο βαθμό εμπλοκής του αναγνώστη ώστε να τις αναγνωρίσει και να αποκωδικοποιήσει τις αιτίες της επιλογής τους. Η κινηματογραφική ταινία *Η Έβδομη Σφραγίδα* (1957)[877], για παράδειγμα, του Ίνγκμαρ Μπέργκμαν δεν είναι γνωστή στο ευρύ κοινό, όπως για παράδειγμα κάποιο μεγάλο χολιγουντιανό μπλοκμπάστερ και επιπλέον είναι μια παλιά, ασπρόμαυρη, σουηδική ταινία. Ωστόσο, περιέχει κάποιες εικόνες που έγιναν ιδιαίτερα γνωστές και αποτέλεσαν εμβλήματα αναγνωρισιμότητας και συμπληρωματικών νοημάτων με πιο διαδεδομένη, ίσως, αυτήν με την παρτίδα σκάκι ανάμεσα στον πρωταγωνιστή και τον Χάρο (εικόνα 751) καθώς και τον μακάβριο χορό προς το θάνατο μιας ομάδας ανθρώπων πιασμένων χέρι – χέρι με οδηγό τον άρχοντα του Κάτω Κόσμου (εικόνα 752).

Την πρώτη εικόνα ιδιοποιείται τροποποιημένη ο Βασίλης Παπαγεωργίου (2018, εικόνα 753)[878] τοποθετώντας απέναντι στον Χάρο έναν πάνοπλο δυτικό στρατιώτη στο πλαίσιο μιας έκθεσης γελοιογραφίας ενάντια στον πόλεμο ενώ ο Frank Cho που προαναφέρθηκε στη σειρά *Liberty Meadows* τοποθετεί τον πρωταγωνιστή του να πνίγεται και την ώρα που πεθαίνει να συναντιέται με τον Χάρο από την ταινία του Μπέργκμαν για να ξεκινήσουν ένα ταξίδι προς το θάνατο (εικόνες 754, 755, 756).[879] Αυτό που προκαλεί εντύπωση είναι πως από τις αμέτρητες προσωποποιήσεις του θανάτου που θα μπορούσε να επιλέξει ο Cho, διαλέγει μια από τις λιγότερο γνωστές, επιθυμώντας, ίσως, την αναγνώριση από την σινεφίλ «ελίτ» των αναγνωστών χωρίς, όμως, να στερεί από τους υπόλοιπους την αναγνωστική συνέχεια και τη νοηματική συνάφεια και συνοχή.

Ακριβώς το αντίθετο συμβαίνει με τον Αντώνη Βαβαγιάννη και τα *Κουραφέλκυθρα*, μια σειρά σουρεαλιστικής θεματολογίας με πολλές παρωδίες σε γνωστά έργα τέχνης και κινηματογραφικές ταινίες αλλά και σκηνές ανοικείωσης

[877] *The Seventh Seal*, σκην. Ingmar Bergman, AB Svensk Filmindustry, 1957.
[878] Βασίλης Παπαγεωργίου, σκίτσο στο *War S. A. (Πόλεμος Α. Ε.)*, (Αθήνα: Λέσχη Ελλήνων Γελοιογράφων, 2018), σελ. 90.
[879] Frank Cho, *Liberty Meadows, Book 2*, σελ. 37, 39, 54.

που προκαλούν γέλιο. Σε μια από αυτές, σε μια σελίδα γεμάτη με αταίριαστες χολιγουντιανές σκηνές, ο Βαβαγιάννης περιγράφει με μια εικόνα το ποιο θα ήταν το «αχρείαστο χολιγουντιανό remake» με τον τίτλο *7η Σφραγίδα Reloaded* (2019, εικόνα 757)[880]. Και επιλέγει τη σκηνή με το Χάρο και τον ιππότη να παίζουν σκάκι αλλά με απρόσμενη κατάληξη: ο ιππότης αναφωνεί «Ρουά Ματ Χάρε! In your face!». Φυσικά, αυτό που καυτηριάζεται δεν είναι η ταινία του Μπέργκμαν αλλά η πάγια πρακτική του Χόλιγουντ να ξαναγυρίζει παλιές, κυρίως ευρωπαϊκές, ταινίες, σε μια προσπάθεια να τις ξαναφέρει στην επικαιρότητα για εισπρακτικούς λόγους.

Το χιούμορ γίνεται προφανές ότι χτίζεται πάνω στην παρωχημένη και συνήθως αποτυχημένη συνταγή του Χόλιγουντ και όχι στον κινηματογράφο του Μπέργκμαν αλλά με μια διαφορά: εάν ο αναγνώστης δε γνωρίζει τη σκηνή με το σκάκι και την εμφάνιση του Χάρου, δεν μπορεί να απολαύσει το καυστικό χιούμορ παρά μόνο να εικάσει τον παραλληλισμό με την πρωτότυπη σκηνή. Τις εικόνες του Μπέργκμαν συνταιριάζει, επίσης, σε μια σύνθεση – tribute ο Brian Bolland σε μια ιστορία που μιλά για τον θάνατο και τις μυστικιστικές ερμηνείες του αριθμού 7, με το ζεύγος των πρωταγωνιστών του εξωφύλλου να παίζουν το παιχνίδι πέτρα – ψαλίδι – χαρτί σχηματίζοντας τον αριθμό 7 με τα δάκτυλα τους, στο σκάκι να βρίσκονται 7 πιόνια και τις φιγούρες στο φόντο να είναι 7 ενώ και το τεύχος της σειράς είναι το έβδομο (εικόνα 758)[881]. Φυσικά η επιλογή του σκοτεινού και μακάβριου *Η Έβδομη Σφραγίδα* μόνο τυχαία δεν είναι.[882] Και η επανάληψη της χρήσης της εικόνας σε εντελώς διαφορετικά συμφραζόμενα από τον ίδιο σεναριογράφο, στη σειρά Seaguy πέντε χρόνια αργότερα (εικόνα 759), όπου σε ένα σουρεαλιστικό περιβάλλον με γονδολιέρηδες και ιπτάμενους καρχαρίες ο πρωταγωνιστής παίζει μια ακόμα παρτίδα σκάκι με έναν σκελετό, αποτελεί έναν νέο κρίκο στην διαεικονική αλυσίδα της *Έβδομης Σφραγίδας* που παράλληλα ενδυναμώνει και τους δεσμούς συγγένειας του δημιουργού της με

[880] Αντώνης Βαβαγιάννης, Κουραφέλκυθρα Omnibus II, σελ. 180-181.
[881] Grant Morrison, Sean Philips και Jay Stephens, *The Invisibles* Vol. 3, #7, (Νέα Υόρκη: DC, Οκτώβριος 1999).
[882] Η επιλογή των συγκεκριμένων εικόνων για το συγκεκριμένο εξώφυλλο καθώς και ο ρόλος που παίζουν στην εξέλιξη της πλοκής αναλύονται λεπτομερώς στο Patrick Neighly και Kereth Cowe – Spigal, *Anarchy for the Masses - The Disinformation Guide to The Invisibles*, (Νέα Υόρκη: Mad Yak Press, 2003), σελ. 188-189.

τους πιστούς αναγνώστες του στη βάση μιας αθώας χιουμοριστικής παραπομπής.[883]

7.15.9 Παράλογα κολλάζ, λογικά συμπεράσματα

Όπως αναφέρει ο Άρης Μαλανδράκης, παραπέμποντας στον Lewis Mumford, «Το χιούμορ είναι ο τρόπος να προστατεύουμε τους εαυτούς μας από τους παραλογισμούς της ζωής , με το να σκεπτόμαστε παράλογα γι' αυτούς»[884] και αυτή την παράλογη σύνδεση κάνει λογική η χρήση γνωστών εικόνων σε ανοίκειες θέσεις από τον Ηλία Ταμπακέα. Στο έργο του, σε ένα διαρκές κλίμα του παραλόγου, ένας πυγμάχος θα μπορούσε να έχει ως αντίπαλό του έναν πίνακα του Magritte (εικόνα 760)[885], ένας ομοιοπαθητικός ψυχοθεραπευτής θα μπορούσε να έχει στο γραφείο του κρεμασμένη την *Κραυγή* (εικόνα 761)[886] και ένας «νοσταλγός του μέλλοντος» θα επέλεγε να απαρνηθεί το «αβανγκάρντ παρελθόν» αφήνοντας πίσω του τη ρωσική πρωτοπορία του *Χτυπήστε τους Λευκούς με την Κόκκινη Σφήνα* του Ελ Λισίτζκι [El Lissitzky] (1920, εικόνες 762, 763), το *Vertumnus* του Αρτσιμπόλντο (1790-1791), το *The Ancient of Days* του Γουίλιαμ Μπλέικ [William Blake] (1794) και τη μορφή του Τζορτζ Ματσιούνας [George Maciunas] ως εκπροσώπου του Fluxus[887]. Αυτό το κλίμα του παραλόγου που αναπαριστούν πολλές από τις εικόνες των σουρεαλιστών ζωγράφων και ειδικότερα του Σαλβαντόρ Νταλί φαίνεται πως έλκει συχνά τους δημιουργούς κόμικς και τους γελοιογράφους καθώς γίνεται εύκολα αντικείμενο ιδιοποίησης και με μικρές τροποποιήσεις μεταφέρει αποτελεσματικά το επιδιωκόμενο νόημα. Για παράδειγμα, ο *Πειρασμός του Αγ. Αντωνίου* του Σαλβαντόρ Νταλί (1946), με τα αλλόκοσμα πλάσματα και τα εξωπραγματικά κτίσματα που απεικονίζει, αποτελεί ιδανική εικόνα που μεταφέρει άμεσα το σουρεαλιστικό της περιεχόμενο προσαρμοσμένη σε σενάρια και αφηγηματικές ανάγκες ανάλογων απαιτήσεων όπως η σειρά *The Chronicles of Wormwood – The Last Battle* για την οποία ο Oscar Jimenez σχεδιάζει ελέφαντες με τεράστια πόδια να μεταφέρουν

[883] Grant Morrison και Cameron Stewart, *Seaguy* #1, (Νέα Υόρκη: DC, Ιούλιος 2004), σελ. 2-4.
[884] Άρης Μαλανδράκης, "Τα «Λοιπά» Έχουν το Λόγο!" στο Ηλίας Ταμπακέας, *etc, Επιλογή Γελοιογραφιών του Ηλία Ταμπακέα*, (Αθήνα: Ελευθεροτυπία, 2011), σελ. 4.
[885] Ηλίας Ταμπακέας, σελ. 27.
[886] Ό. π., σελ. 104.
[887] Ό. π., σελ. 116.

αρχιτεκτονήματα με νεκρούς ανθρώπους γύρω από ιπτάμενα βουνά και σκελετούς ζώων ανάμεσα σε λιωμένα ρολόγια (2010, εικόνα 764)[888]. Ο Soloup δημιουργεί μια ολόκληρη σειρά (εικόνα 765)[889] με βάση τους Πειρασμούς του Αγίου Αντωνίου που είναι όλοι τους σουρεαλιστικά δοσμένοι και χιουμοριστικοί στο πνεύμα της εικόνας του Νταλί ενώ πιο κοντά στο πρωτότυπο, καθώς περιλαμβάνει και έναν Άγιο Αντώνιο να ξορκίζει τους (πολιτικούς) πειρασμούς που τον καταδιώκουν, βρίσκεται ο Στάθης (2005, εικόνα 766)[890] με τα πλάσματα που συμβολίζουν τους πειρασμούς να αποτελούν γκροτέσκες, καρναβαλικές φιγούρες ενός καταρρέοντος πολιτικού συστήματος.

7.15.10 Η παρωδία μιας διαφήμισης

Στη μαζική κουλτούρα, οι εικόνες της διαφήμισης απολαμβάνουν συχνά μεγάλης αναγνωρισιμότητας και αξιώνουν τη μετάβασή τους από τη σφαίρα των μέσων και εργαλείων παραγωγής οπτικών μηνυμάτων καταναλωτικής προτροπής σε έργα τέχνης. Μια τέτοια εικόνα, σκηνοθετημένη και φωτογραφημένη από την Joyce Ballantyne, που έχει μετατραπεί σε pop icon εδώ και δεκαετίες είναι αυτή της διαφήμισης του αντηλιακού Coppertone από το 1959 (εικόνα 767) με ένα μικρό κοριτσάκι να σαστίζει και να ντρέπεται όταν ένα σκυλί του δαγκώνει το μαγιό αποκαλύπτοντας έτσι τα κάτασπρα απόκρυφα μέρη του σε σχέση με το υπόλοιπο μαυρισμένο σώμα.[891] Έκτοτε αυτή η εικόνα έγινε το σύμβολο του προϊόντος Coppertone και πολλές φορές αξιοποιήθηκε από τα κόμικς όπως και από τη φωτογραφία με στόχους που ποικίλουν από την πλάκα μέχρι την ειρωνεία του προσώπου που του δαγκώνουν το μαγιό. Περισσότερο ως tribute και με στόχο την ανάδειξη των πλούσιων καμπυλών της *Cavewoman*, ο Frank Cho την αποδίδει στην στάση του κοριτσιού του Coppertone (2006, εικόνα 768)[892] αλλά

[888] Garth Ennis και Oscar Jimenez, *The Chronicles of Wormwood – The Last Battle* #5, (Ράντουλ: Avatar Press, Οκτώβριος 2010).
[889] Soloup, *Πειρασμοί 1: Είναι Κανείς Εγώ;*, (Αθήνα: ΚΨΜ, 2008) και Soloup, *Πειρασμοί 2: Θύελλες*, (Αθήνα: ΚΨΜ, 2010).
[890] Στάθης, *Εγώ, ο Χριστόδουλος*, σελ. 79.
[891] Lisa Capretto, "An Update From The Woman Who Had 'The World's Most Famous Rear End'", *Huffington Post*, 10 Μαΐου 2016 στο https://www.huffpost.com/entry/coppertone-girl-update_n_57f41eaae4b04c71d6f0a31a (τελευταία πρόσβαση στις 2 Δεκεμβρίου 2016).
[892] Frank Cho, όπως αναπαράγεται στο gr.pinterest.com/pin/495325658988789743/?lp=true (τελευταία τελευταία πρόσβαση στις 16-2-2019).

με έναν δεινόσαυρο στη θέση του σκύλου, σε μια εικόνα που με τη σειρά της δανείζει το θέμα της στον Rob Reis με έναν ακόμη δεινόσαυρο (2015, εικόνα 769)[893]. Η πρωταγωνίστρια του *Route 666* βλέπει ένα σκυλάκι να της τραβάει το παντελόνι στη σκιά ενός πυρηνικού μανιταριού σε σχέδιο του Karl Moline (2004, εικόνα 770)[894] ενώ το σκυλάκι έχει άδοξο τέλος στο βιβλίο *Swag: Rock Posters of the '90s* (2003, εικόνα 771)[895]. Ο Dan Gibson παρωδεί τη σκηνή με μια ηλικιωμένη γυναίκα στη θέση του κοριτσιού (2018, εικόνα 772)[896] και με έναν ευτραφή άνδρα επίσης (2012, εικόνα 773)[897] ενώ ακόμα και ο Ντόναλντ Τραμπ μπορεί να γίνει το σκυλάκι που δαγκώνει το μαγιό του Βλάντιμιρ Πούτιν (2019, εικόνα 774)[898] σε μια από τις παρωδίες του περιοδικού MAD σε εξώφυλλο του Mark Frederickson.

7.16 Αποσπασματικές αποπλαισιώσεις, ευφυείς επανοικειοποιήσεις

7.16.1 Ένας μεταμοντέρνος *Βιτρουβιανός Άνθρωπος*

Τέτοιες αποσπασματικές εικόνες που αν και μοιάζουν αποκομμένες από κάθε άλλη συνδήλωση, προκαλούν γέλιο απλώς και μόνο από την γκροτέσκα και τολμηρή αντικατάσταση προσώπων και καταστάσεων είναι συνηθισμένες στα σύγχρονα κόμικς. Αυτή η αίσθηση ανοικείωσης είναι ακόμη πιο έντονη και ίσως γι' αυτό ακόμη πιο αστεία σε περιπτώσεις έργων τέχνης που προσφέρονται για παρωδία μέσω των πολλαπλών ερμηνειών τους σε μεταφορικό επίπεδο. Ο *Βιτρουβιανός Άνθρωπος* (περ. 1490) του Λεονάρντο ντα Βίντσι είναι ενδεικτικό της τάσης για τροποποίηση με χιουμοριστικό σκοπό καθώς έχει μεταφερθεί πολλές φορές σε εικόνα με άλλον πρωταγωνιστή, ιδιαίτερα του υπερηρωικού σύμπαντος, από τον ανώνυμο άνδρα – μοντέλο του πρωτοτύπου. Ο Spider-Man,

[893] Rob Reis, *Coppertone Ad Parody*, δημοσιευμένο στις 27 Ιανουαρίου 2015 στο www.comicartfans.com/gallerypiece.asp?piece=1197435 (τελευταία πρόσβαση στις 16-2-2019).
[894] Tony Bedard και Karl Moline, *Route 666* #21, (Όλντσμαρ: CrossGen, Απρίλιος 2004).
[895] Spencer Darte και Art Chantry, *Swag: Rock Posters of the '90s*, (Νέα Υόρκη: Harry N. Abrams, 2003).
[896] Dan Gibson, www.gibbleguts.com/coppertone-tille.html, (31 Αυγούστου 2018), (τελευταία πρόσβαση στις 16-2-2019).
[897] Dan Gibson, www.gibbleguts.com/coppertone-cartoon.html, (8 Μαίου 2012), (τελευταία πρόσβαση στις 16-2-2019).
[898] Bill Morrison και Dan Telfer (επιμ.), *Mad About the Trump Error*, (Νέα Υόρκη: EC, 2019).

για παράδειγμα, έχει δανειστεί τη μορφή του ανθρώπου του ντα Βίντσι δυο φορές, μια σε σχέδιο του Joe Quesada (2005, εικόνα 775)[899] και μία σε εικόνα των Mark Brooks και Christina Strain (2007, εικόνα 776)[900] ενώ πολλοί ακόμη υπερήρωες έχουν μπει στο κύκλο του ντα Βίντσι για την ανθρώπινη ανατομία: η Wonder Woman (εικόνα 777), ο Superman (εικόνα 778), ο Resurrection Man (εικόνα 779), ο Wonder Man (εικόνα 780), ο Iron Man (εικόνα 781) κ.ά., κυρίως σε εξώφυλλα αλλά και σε εσωτερικές σελίδες[901] που όμως δεν παίζουν κάποιο ρόλο στην πλοκή, δεν εξυπηρετούν κάποιον ειδικό σκοπό στην αφήγηση, δεν προσθέτουν κάτι στο σενάριο παρά μόνο μια εικαστική νότα που παραπέμπει σε κάτι γνωστό και προσπορίζεται λίγη από την αίγλη του προκαλώντας χαμόγελα από το ανοίκειο των μορφών που υποκαθιστούν τη μορφή του πρωτοτύπου. Κι αν κάτι τέτοιο συμβαίνει σε τόσο μεγάλο εύρος σε κόμικς και σε τίτλους που απολαμβάνουν ιδιαίτερης αποδοχής και χαίρουν μεγάλης δημοφιλίας, ακόμα πιο έντονη είναι η τάση σε λιγότερο γνωστές ιστορίες που χρησιμοποιούν μια γνωστή εικόνα για λόγους προσέλκυσης της προσοχής όπως το *Breakneck* σε σχέδιο του James Boulton (2011, εικόνα 782)[902].

Στο *The New Deadwardians* (2012, εικόνα 783)[903], για παράδειγμα, σε σχέδιο του I. N. J. Culbard, στο εξώφυλλο παρουσιάζεται ο αστυνομικός επιθεωρητής που πρωταγωνιστεί, στη γνωστή στάση του βιτρουβιανού ανθρώπου, ολόγυμνος αλλά με ένα καπέλο στο χέρι με το οποίο καλύπτει τα γεννητικά του όργανα. Μπορεί η εικόνα να φαίνεται ελαφρώς κωμική αλλά είναι πλήρως εξηγήσιμη και άκρως ειρωνική: η ιστορία τοποθετείται χρονικά στην μεταβικτωριανή Αγγλία και η εικόνα αποτελεί ένα δηκτικό σχόλιο για την σεμνοτυφία και τον πουριτανισμό των κυρίαρχων κύκλων της αγγλικής κοινωνίας. Μια κοινωνία που θα μπορούσε να ντύσει ακόμα και ένα σχέδιο ενός αναγεννησιακού ζωγράφου για τις ανθρώπινες αναλογίες απλώς και μόνο για να μην εκτεθούν σε κοινή θέα ανδρικά γεννητικά όργανα. Σε τέτοιες περιπτώσεις, η επιλογή της εικόνας προς τροποποίηση δεν είναι τυχαία και ο σκοπός δεν είναι μόνο η απότιση φόρου τιμής και το κέρδος από τους συνειρμούς του κοινού αλλά

[899] Peter David και Mike Wieringo, *Spider-Man, The Other Sketchbook*, (Νέα Υόρκη: Marvel, 2005).
[900] Peter David και Khoi Pham, *What if…? Spiderman the Other* #1, (Νέα Υόρκη: Marvel, 2007).
[901] Για μια εκτενή λίστα παρωδιών του έργου βλ. και comiclists.wordpress.com/tag/vitruvian-man/ (τελευταία πρόσβαση στις 17-2-2019).
[902] Mark Bertolini και James Boulton, *Breackneck: Knives Out*, (Φιλαδέλφεια: 215 Ink, 2011).
[903] Dan Abnett και I. N. J. Culbard, *The New Deadwardians* #7, (Νέα Υόρκη: DC, Νοέμβριος 2012).

και η λειτουργική ένταξη στην αφήγηση μέσω της προώθηση των βασικών σεναριακών ιδεών.

Το ίδιο επιτυγχάνεται ακόμα και σε μικρά στριπ ή απλές γελοιογραφίες που προσθέτουν λόγια στη σκηνή δημιουργώντας χιουμοριστικά αποτελέσματα, όπως αυτό του Αντώνη Βαβαγιάννη με τον ντα Βίντσι να αγανακτεί από την υπερκινητικότητα του μοντέλου του που κουνάει συνεχώς χέρια και πόδια αδυνατώντας να σταθεί ακίνητος για να ζωγραφιστεί (2015, εικόνα 784)[904], στην ίδιας θεματικής γελοιογραφία του Tucker Weston (2009, εικόνα 785)[905] όπου ως ζωγράφος παρουσιάζεται ο Μικελάντζελο και στη γελοιογραφία του Nico Pillinini με έναν Ιταλό υπουργό να παίρνει τη θέση της φιγούρας του ντα Βίντσι με φόντο το ιταλικό κέρμα του 1 ευρώ στο οποίο είναι σχεδιασμένη η πρωτότυπη εικόνα (2004, εικόνα 786)[906]. Υπάρχουν όμως και οι περιπτώσεις που η εικόνα, τουλάχιστον του *Βιτρουβιανού* άνδρα, μεταφέρεται ατόφια και εμβάλλεται σε ένα κολάζ μαζί με άλλες σχεδιασμένες εικόνες που αντλούν από το σενάριο που συνοδεύουν χωρίς ο δημιουργός να επεμβαίνει πάνω της αλλά να αποκομίζει από αυτήν τα νοήματα που επιδιώκει να μεταφέρει, όπως πράττει ο Paul Azaceta στο *The Foundation* (2008, εικόνα 787)[907], σε μια ιστορία με μεταφυσικά και μυστικιστικά θέματα, όπως αυτά που εξάγονται από κάποιες ερμηνείες του έργου του ντα Βίντσι.

7.16.2 Η τροποποιημένη *Γκερνίκα* και τα αντιπολεμικά μηνύματα

Σε αντίθεση, όμως, με τον *Βιτρουβιανό Άνθρωπο* που φαίνεται να χρησιμοποιείται κατά πλειονότητα για λόγους εντελώς άσχετους με το νόημά του πλην εξαιρέσεων, ένα έργο που έχει κατ' επανάληψιν χρησιμοποιηθεί για σκοπούς που σχετίζονται εν πολλοίς με το αρχικό του περιεχόμενο είναι η *Γκερνίκα* (1937) του Πικάσο. Το αντιπολεμικό της θέμα κυριαρχεί στις μεταγενέστερες τροποποιήσεις της που κατά κανόνα σχετίζονται με κάποιον πόλεμο ή κάποια ανθρωπιστική κρίση και τραγωδία. Ο Μιχάλης Κουντούρης

[904] Αντώνης Βαβαγιάννης, *Κουραφέλκυθρα Light*, (Πειραιάς: Jemma Press, 2015), σελ. 53.
[905] Tucker Weston, *Vitruvian Man*, δημοσιευμένο στο www.deviantart.com/papposilenos/art/Vitruvian-Man-120258619 (23 Απριλίου 2009), (τελευταία πρόσβαση στις 17-2-2019).
[906] Nico Pillinini, *Bandana Republic*, (Μπάρι: Edizioni Dedalo, 2004), σελ. 144.
[907] John Rozum και Chee, *The Foundation* #4, (Λος Άντζελες: Boom Studios, Απρίλιος 2008).

παραλληλίζει το βομβαρδισμό της ισπανικής πόλης με τους βομβαρδισμούς στη Γάζα (2008, εικόνα 788)[908] ονομάζοντας το έργο του *Gazaernica* και προσθέτοντας σε κάποιες από τις μορφές στοιχεία που προδίδουν την αραβική/παλαιστινιακή ταυτότητα όπως την παλαιστινιακή μαντίλα, τα μεγάλα γένια κ.λπ. και με ανάλογο τρόπο ο Russ Donegan (2003, εικόνα 789)[909] μεταφέρει την τραγική σκηνή στο Ιράκ ονομάζοντας το δικό του έργο *Iraqnica* και διατηρώντας τις βασικές μορφές ίδιες, προσθέτοντας ωστόσο τα βομβαρδιστικά αεροπλάνα στον ουρανό, κάτι που είχε επιμελώς αποφύγει να κάνει ο Πικάσο επιτυγχάνοντας τη διαχρονικότητα της εικόνας ανεξαρτήτως συνθηκών, γεγονός που επιβεβαιώνεται από την δημοφιλία της και τη χρήση της μέσω τροποποιήσεων. Πιο πρόσφατη είναι η *Alepponica* του Vasco Gargalo (2016, εικόνα 790)[910], ένα έργο δημιουργημένο για να καταγγείλει τις πολεμικές επιχειρήσεις ξένων κρατών στο έδαφος της Συρίας και ειδικότερα στο Aleppo. Στο έργο, τη θέση κάποιων από τις μορφές του πρωτοτύπου παίρνουν ο Βλάντιμιρ Πούτιν, ο Μπαράκ Ομπάμα, ο Μπασάρ Αλ Άσαντ, μια γυναίκα που κρατά βαλίτσα με το σήμα της Ευρωπαϊκής Ένωσης, βομβιστές αυτοκτονίας του ISIS και πρόσφυγες που εγκαταλείπουν τη χώρα τους υπό το φόβο των βομβαρδιστικών αεροπλάνων που ίπτανται. Ο ίδιος ο δημιουργός του, όμως, παρά τις τόσες τροποποιήσεις και επεμβάσεις, δηλώνει ότι το φιλοτέχνησε «με σεβασμό στο πρωτότυπο και με το προσωπικό του στυλ που δεν είναι άλλο από την καρικατούρα».[911]

Οι χρήσεις του έργου με τρόπο που να σχετίζεται με τις προθέσεις του δημιουργού του πρωτοτύπου είναι και οι περισσότερες σε έργα τόσο φορτισμένα με μνήμες και καταγεγραμμένα στην κοινή συνείδηση με συγκεκριμένο πολιτικό φορτίο. Τέτοιες χρήσεις βρίσκουν εφαρμογή σε προγράμματα όπως το Keiskamma Art Project στη Νότιο Αφρική, όπου με ομαδικό τρόπο και

---

[908] Μιχάλης Κουντούρης, *Gazaernica*, όπως αναπαράγεται στο www.blackcommentator.com/268/contents_menu.html (13 Μαρτίου 2008), (τελευταία πρόσβαση στις 21-2-2019).
[909] Russ Donegan, *Iraqnica* όπως αναπαράγεται στο mobilizingideas.wordpress.com/2013/06/10/digitizing-the-arts-of-protest/ (10 Ιουνίου 2013), (τελευταία πρόσβαση στις 21-2-2019).
[910] Vasco Gargalo, *Alepponica* όπως αναπαράγεται στο Kassy Cho, *This Cartoonist Came Up With A Heartbreaking And Perfect Response To The Conflict In Syria*, www.buzzfeednews.com/article/kassycho/this-cartoonist-came-up-with-a-heartbreaking-and-perfect-res, (4 Οκτωβρίου 2016), (τελευταία πρόσβαση στις 25-2-2019).
[911] Συνέντευξη του Vasco Gargalo στο ό. π.

συνεργασία επιδιώκεται η ανακατασκευή γνωστών έργων τέχνης έτσι ώστε να περιλαμβάνουν αυτά ιστορικά στοιχεία από την χώρα ώστε να γίνονται πιο οικεία και προσιτά στους ανθρώπους της. Ένα από αυτά τα έργα είναι και η *Γκερνίκα* με τρόπο που:

> «…η μετάφραση του εμβληματικού αντιφασιστικού έργου τέχνης του Πικάσο μεταμορφώνει τη γεωγραφία του, τον χρόνο και την αφήγηση από την Ισπανία στη Νότιο Αφρική, από τις αρχές του 20ου αιώνα στις αρχές του 21ου και από τον αντιφασισμό στην κρίση του HIV/AIDS».[912]

Αυτού του είδους οι ριζικές μεταμορφώσεις τολμούν να επέμβουν δραστικά επί του έργου υπηρετώντας κάποιον ευγενή σκοπό. Υπάρχουν όμως και ριζικές τροποποιήσεις ως προς το θέμα που έχουν ως κύριο σκοπό τους τον πολιτικό σχολιασμό όχι του πρωτότυπου έργου αλλά των μορφών που αντικαθιστούν αυτές του πρωτότυπου καθώς και των νοημάτων που περικλείουν. Το έργο του Ron English έχει ως κεντρικό του χαρακτηριστικό αυτή τη μέθοδο και ανάμεσα στα πολλά γνωστά έργα τέχνης που τροποποιεί όπως το *Πρόγευμα στη Χλόη* του Μανέ με τίτλο *Peanuts on the Grass* (2003, εικόνα 791)[913], η *Παναγία* του Μουνκ ως *Post-modern Munch* (1994, εικόνα 792)[914], ο *Τελευταίος Δείπνος* του ντα Βίντσι – έργο που έχει υποστεί πολλές μεταμορφώσεις με τους ομοτράπεζους του Ιησού να ποικίλουν ανάλογα με το θέμα, για παράδειγμ το *Judas* με τον Μίκυ Μάους ως Ιησού (1997, εικόνα 793)[915], τα *Ηλιοτρόπια* του Βαν Γκογκ με τίτλο *The Passion* (1993, εικόνα 794)[916], η *Κραυγή* του Μουνκ ως *Harmonic Scream* (1994, εικόνα 795)[917] κ.ά., περίοπτη θέση έχει η *Γκερνίκα* την οποία έχει προσαρμόσει σε νέο έργο για περισσότερες από 100 φορές. Στην πλειονότητα των έργων τοποθετεί στη θέση των αρχικών μορφών, εικόνες από δημοφιλείς χαρακτήρες των κόμικς και το ίδιο πράττει στη Γκερνίκα με διαφορετικό τίτλο κάθε φορά: *Shadow*

[912] *Guernica Remakings South Africa* στο guernicaremakings.com/about-guernica-remakings-south-africa/ (τελευταία πρόσβαση στις 19-4-2019).
[913] Maggie Balistreri (επιμ.), *Popaganda, The Art & Subversion of Ron English*, (Σαν Φρανσίσκο: Last Gasp, 2004), σελ. 120.
[914] Ό. π., σελ. 114.
[915] Ό. π., σελ. 96.
[916] Ό. π., σελ. 102.
[917] Ό. π., σελ. 93.

Boxing (1997, εικόνα 796)[918], *Culture Wars* (1996, εικόνα 797)[919] και *3-D Cartoon Guernica* (2002, εικόνα 798)[920] με τον Μίκυ Μάους, τον Ντόναλντ Ντακ, τον Συλβέστερ και τον Τουίτυ κ.ά., *Red Baron vs Peanuts* (2003, εικόνα 799)[921] με τους χαρακτήρες από τη σειρά Peanuts να πέφτουν θύματα βομβαρδισμού με πιλότο τον Σνούπυ, *Monday Night Guernica* (1997, εικόνα 800)[922] με παίκτες του μπέιζμπολ, *World Cup Guernica* (2000, εικόνα 801)[923] με ποδοσφαιριστές. Όλες μαζί οι εκδοχές της Γκερνίκα υπηρετούν το σκοπό του καλλιτέχνη να καταδείξει ότι «στον παγκοσμιοποιημένο πολιτισμό των επιχειρήσεων, ο πόλεμος προσλαμβάνεται ως διασκέδαση και η διασκέδαση ως πόλεμος»[924]. Και όλες μαζί, με βάση και τα λεγόμενα του ιδίου αντιμετωπίζουν το πρωτότυπο ως μήτρα, ως ένα πατρόν που δεν παραμένει, όμως, αμετάβλητο αλλά υπόκειται σε μεταμορφώσεις όχι μόνο ως προς τις μορφές που συμμετέχουν αλλά και ως προς το χώρο, το χρόνο και την προοπτική που έχει ο θεατής απέναντι του.[925]

Μια άλλου τύπου μεταμόρφωση του πρωτοτύπου επιχειρεί ο Γιάννης Καλαϊτζής με τη δική του Γκερνίκα (2015)[926]. Μια μεταμόρφωση που βασίζεται, αντίθετα με τις προηγούμενες, στην όσο το δυνατόν μικρότερη σχεδιαστική τροποποίηση αλλά ταυτόχρονα στην κατά το μέγιστο θεματική αναπλαισίωση και την εξυπηρέτηση ενός σύγχρονου σκοπού. Ο Καλαϊτζής ξανασχεδιάζει την *Γκερνίκα* με πιστότητα και την αποδίδει μάλιστα ως πίνακα ζωγραφικής, την τοποθετεί όμως σε μια φουσκωτή βάρκα μέσα σε μια φουρτουνιασμένη θάλασσα μετατρέποντας τις φιγούρες της σε πρόσφυγες που επιχειρούν να διαφύγουν από τη Συρία. Η βάρκα λέγεται «Πάμπλο» και το σχόλιο του Καλαϊτζή που συνοδεύει την υπογραφή του είναι απλώς οι λέξεις «Σύριαλ Killers». Έτσι, με λίγα λόγια και μια εικόνα μεταφερμένη από άλλα συμφραζόμενα, φτιαγμένη για έναν άλλο

[918] Ό. π., σελ. 87.
[919] Ό. π., σελ. 85.
[920] Ό. π., σελ. 172-173.
[921] Ό. π., σελ. 84-85.
[922] Ό. π., σελ. 84.
[923] Ό. π.
[924] Ron English, *Why I Paint Guernica*, www.popaganda.com/ronsnews/why-i-paint-guernica/, (χ.χ.), (τελευταία πρόσβαση στις 24-2-2019).
[925] David Jenison, *Interviews - Ron English Talks Guernica Exhibit and Cannabis Activism*, prohbtd.com/ron-english-talks-guernica-exhibit-and-cannabis-activism, (χ.χ.), (τελευταία πρόσβαση στις 26-2-2019).
[926] Γιάννης Καλαϊτζής (2015), όπως αναπαράγεται στο Γιάννης Κουκουλάς, "Το Μετέωρο Βήμα του Ανθρωπισμού", *Εφημερίδα των Συντακτών*, 5 Μαρτίου 2016.

πόλεμο, παραλληλίζει το προσφυγικό δράμα και τους θανάτους τόσο στον πόλεμο στη Συρία όσο και κατά την προσπάθεια διαφυγής από αυτών με τον βομβαρδισμό της Γκερνίκα. Και επιτυγχάνει να μετατρέψει το πρωτότυπο σε μια επίκαιρη εικόνα που δεν έχει παγιωμένο και άκαμπτο περιεχόμενο αλλά επανανοηματοδοτείται εκ νέου κάθε φορά που μια νέα ανάγκη (ένας νέος πόλεμος, μια ακόμη ανθρωπιστική κρίση, μια εκατόμβη θυμάτων κ.ο.κ.) το απαιτεί.

Η μεταμόρφωση όμως γίνεται κυριολεκτική σε μια διαφορετική χρήση του έργου από τον Quino (1982, εικόνα 802)[927] καθώς αποστερείται από το νόημα της (παραμένει όμως εμβληματική και γι' αυτό επιλέγεται η συγκεκριμένη και όχι μια άλλη εικόνα) και αποσκοπεί στην πρόκληση χιούμορ. Στο σύντομο κόμικς του Quino, η πρώτη εικόνα δείχνει ένα δωμάτιο σε πλήρη ακαταστασία, στον τοίχο του οποίου βρίσκεται κρεμασμένη η Γκερνίκα. Η κυρία του σπιτιού ζητά από την καθαρίστρια να βάλει μια τάξη και στην επόμενη εικόνα το δωμάτιο είναι πράγματι μαζεμένο και συγυρισμένο, μαζί του και οι μορφές του πίνακα που πλέον βρίσκονται και αυτές σε τάξη κάνοντας την κυρία να απορεί. Κατά την Delorme «το άλογο και ο ταύρος στέκονται ήσυχα στο παράθυρο. Τα θύματα κάθονται άνετα και διαβάζουν ή συζητούν. Η μητέρα κρατά το βρέφος στα πόδια της. Τα σημάδια του πολέμου και της σφαγής έχουν εξαφανιστεί. Όλα βρίσκονται σε τάξη»[928].

Με παρόμοιο τρόπο, ο Αρκάς παρουσιάζει έναν θηριώδη συγκρατούμενο του Ισοβίτη να κάνει ντους αποκαλύπτοντας το τατουάζ στην πλάτη του, ένα απλό, παρωχημένο σχέδιο μιας «τρυπημένης» καρδιάς με τη λεζάντα «Αχ Βαχ». Όταν ο Ισοβίτης το αντιμετωπίζει περιφρονητικά, ο συγκρατούμενος προσβάλλεται και απολογούμενος λέει ότι δεν τον αντιπροσωπεύει πια, δείχνοντας το νέο τατουάζ στο στήθος του που δεν είναι άλλο από τη Γκερνίκα (εικόνα 803).[929] Και στις δυο προηγούμενες περιπτώσεις, το έργο του Πικάσο δεν χρησιμοποιείται για να υπηρετήσει κάποιο αντιπολεμικό μήνυμα ή κάποιον

[927] Quino, δημοσιευμένο στο περιοδικό *Viva* της εφημερίδας *Clarin* (1982) όπως αναπαράγεται στο guernica.museoreinasofia.es/en/document/guernica-quino (τελευταία πρόσβαση στις 25-2-2019) και στο Marie-Noelle Delorme, "The Biter Bit: Πικάσο Caricatured" από το Margarida Cortadella (επιμ.), *Πικάσο: From Caricature to Metamorphosis of Style*, (Άλντερσοτ: Lund Humphries – Museu Πικάσο, Barcelona and Lunwerg Editores, 2003), σελ. 330 στο οποίο ως πηγή αναφέρεται το Giuseppe Cassieri, "BiriQuino", *Il Messeggero*, (22 Οκτωβρίου 1985).
[928] Marie-Noelle Delorme, σελ. 330 (μετάφραση δική μου).
[929] Αρκάς, *Ο Ισοβίτης*, (Αθήνα: Γράμματα, 2004), σελ. 163.

καταγγελτικό σκοπό αλλά για να διασκεδάσει τους αναγνώστες. Το χιουμοριστικό περιεχόμενο αναδύεται ακριβώς, όμως, από την αναγνώριση που απολαμβάνει το έργο, τέτοια που δεν κινδυνεύει να αμαυρωθεί από αντίστοιχες τροποποιήσεις του αλλά, αντίθετα, να επιβεβαιώσει την υψηλή θέση που κατέχει στην ιστορία της τέχνης.

7.16.3 Χιούμορ από τον *Αδάμ*, την *Πιετά*, το *Φιλί*, τον *Σκεπτόμενο*

Κάποιες παρόμοιες περιπτώσεις με τη *Γκερνίκα* αποτελούν ορισμένα έργα που είναι τόσο διάσημα και αναγνωρίσιμα που καμιά χρήση τους, όσο ανοίκεια κι αν είναι, όσο ετερόκλιτες μορφές κι αν περιλαμβάνει, όσο εκτός πλαισίου κι αν βρίσκεται, δεν στερεί το αρχικό νόημα αλλά δανείζεται τις μορφές και τις στάσεις και εκπέμπει μήνυμα προς τους αναγνώστες που μπορούν να αντιληφθούν την παραπομπή και να κάνουν τον απαραίτητο συνειρμό χωρίς να στερεί την απόλαυση της εικόνας από τους υπόλοιπους. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι η *Δημιουργία του Αδάμ* και η *Πιετά* του Μικελάντζελο, ο *Μυστικός Δείπνος* του ντα Βίντσι, το *Φιλί* του Κλιμτ, ο *Σκεπτόμενος* του Ροντέν, κ.ά. με πιο δημοφιλές έργο, ίσως, τη *Δημιουργία του Αδάμ* που έχει χρησιμοποιηθεί επαναληπτικά για χιουμοριστικούς σκοπούς και οι μορφές της έχουν αντικατασταθεί από ποικίλες άλλες που είτε ενώνουν τα χέρια τους είτε δίνει κάτι η μια στην άλλη με μια εξαίρεση: το στριπ του Σταύρου Κιουτσιούκη (2005, εικόνα 804) στο οποίο ο Θεός αντί να δώσει τη θεϊκή πνοή στο άρρωστο *Yellow Boy* που βασανίζεται στο κρεβάτι ενός νοσοκομείου, την τελευταία στιγμή τραβάει επιδεικτικά και περιπαικτικά πίσω το χέρι του, κοροϊδεύοντας το αθώο θύμα.[930]

Ως προς την *Πιετά*, οι μεταφορές της είναι εκατοντάδες, ιδιαίτερα στα υπερηρωικά κόμικς, που δανείζονται την τραγική στιγμή και τη στάση του σώματος μιας μάνας που κρατά στα χέρια της το νεκρό γιο της, τοποθετώντας

[930] Σταύρος Κιουτσιούκης, *Οι Απίθανες Περιπέτειες του Yellow Boy*, (Μυτιλήνη: Ένατη Διάσταση, 2005), σελ. 45. Το κλίμα της σειράς χαρακτηρίζεται από πολλές ειρωνικές αναφορές σε γνωστά έργα με πρωταγωνιστή το Κίτρινο Παιδί στο κρεβάτι ενός νοσοκομείου. Στο τέλος του τέταρτου τόμου της σειράς, το παιδί απελπισμένο παίρνει τη μορφή της κραυγάζουσας φιγούρας του Munch σε σχέδιο του Τάσου Μαραγκού (εικόνα 805) ενώ στο οπισθόφυλλο του ίδιου τόμου δημοσιεύεται μια τροποποιημένη Γκερνίκα με το μακελειό να διαδραματίζεται, πιθανώς, στους χώρους ενός νοσοκομείου (εικόνα 806). Βλ. Σταύρος Κιουτσιούκης, *Yellow Boy IV, Το Κουρέλι Τραγουδάει Ακόμη*, (Μυτιλήνη: Ένατη Διάσταση, 2015), σελ. 71 και οπισθόφυλλο αντιστοίχως.

στη θέση τους διάφορα πρόσωπα σε ανάλογες στιγμές θλίψης που κατά συντριπτική πλειονότητα δεν στοχεύουν στο χιούμορ αλλά στη μετάδοση μιας ατμόσφαιρας πόνου και βωβού θρήνου όπως σε μια από τις πρώτες τέτοιες χρήσεις από τον Jim Starlin (1982, εικόνα 807)[931] στο *The Death of Captain Marvel*, στα δυο όμοια εξώφυλλα σε ισάριθμους «θανάτους» στο *Captain Atom* σε εξώφυλλα του Matt Broderick (1990[932] και 1987[933], εικόνες 808, 809 αντιστοίχως), στο *Trinity of Sin: Pandora* σε εξώφυλλο του Jeremy Roberts – Blond (2014, εικόνα 810)[934] κ.ά.[935] Ανάλογη μετάθεση προσώπων συμβαίνει στις, επίσης, πολλές προσαρμογές του *Μυστικού Δείπνου* με το ενδιαφέρον σε καθεμιά να εστιάζεται στο ποιο πρόσωπο κάθεται στο κέντρο της παραταγμένης ομάδας ομοτράπεζων συμβολίζοντας τον Ιησού, την ισχύ του και τη θυσία του αλλά, ίσως ακόμη περισσότερο, στο ποιο πρόσωπο κάθεται στη θέση του Ιούδα. Και πολλές φορές, με πλήρη αντιστροφή των ρόλων καθώς τη θέση του Ιησού μπορεί να καταλαμβάνει κάποιος αρχιεγκληματίας που ο αναγνώστης αναρωτιέται αν θα τον προδώσει κάποιος «Ιούδας» που κάθεται τρεις θέσεις δεξιά του όπως συμβαίνει με τους κακοποιούς του κόσμου του Daredevil που συνωστίζονται γύρω από τον Kingpin με τον Gladiator να γίνεται Ιούδας στο *Man Without Fear* των Jed MacKay και Danilo Beyruth (2019, εικόνα 811)[936] ή με τη σύναξη όλων των κακοποιών υπό την ηγεσία του «Ιησού» και αρχιεγκληματία Lightning Lord με τον Ol-Vir στη θέση του Ιούδα στο *Tales of the Legion of Super – Heroes* (1985, εικόνα 812)[937] των Paul Levitz και Keith Giffen.

Αν όμως έργα όπως η *Γκερνίκα* χρησιμοποιούνται για αντιπολεμικούς σκοπούς και όπως η *Πιετά* για την έκφραση πόνου και θλίψης, έργα όπως το *Φιλί* του Κλιμτ μπορούν να χρησιμοποιούνται για να εκφράσουν τρυφερότητα και

[931] Jim Starlin, *The Death of Captain Marvel*, (Νέα Υόρκη: Marvel, 1982).
[932] Cary Bates, Greg Weisman και Rafael Kayanan, *Captain Atom* #44, (Νέα Υόρκη: Marvel, Αύγουστος 1990).
[933] Cary Bates και Matt Broderick, *Captain Atom* #8, (Νέα Υόρκη: Marvel, Οκτώβριος 1987).
[934] Ray Fawkes, Francis Portela και Tom Derenick, *Trinity of Sin: Pandora* #13, (Νέα Υόρκη: DC, Δεκέμβριος 2014).
[935] Για μια μεγάλη λίστα με εικόνες από τις προσαρμογές της *Πιετά* στα κόμικς βλ. bronzeagebabies.blogspot.com/2016/03/guest-writer-pieta-comics-cover-genre.html (τελευταία πρόσβαση στις 26-2-2019) και www.mycomicshop.com/search?dsp=issuegallery&auctionstatus=notended&IVGroupID=22436909&br=U (τελευταία πρόσβαση στις 26-2-2019).
[936] Jed MacKay και Danilo Beyruth, *Man Without Fear* #5, (Νέα Υόρκη: Marvel, Φεβρουάριος 2019), σελ. 14.
[937] Paul Levitz και Keith Giffen, *Tales of the Legion of Super – Heroes* #327, (Νέα Υόρκη: DC, Σεπτέμβριος 1985), σελ. 13.

έρωτα μέσω μιας αισθησιακής σκηνής που δύσκολα μπορεί να παρωδηθεί. Ο Bill Sienkiewicz στο *Electra: The Hand* (2005, εικόνα 813)[938] αποδίδει το δημοφιλές φιλί με τον ίδιο αισθησιασμό και με το ζευγάρι του να βρίσκεται στην ίδια στάση και φορώντας ρούχα αναλόγως διακοσμημένα και χρωματισμένα με την επισήμανση στην εικόνα ότι πρόκειται για ένα έργο «after Klimt». Παρομοίως, όταν η αίσια κατάληξη μιας επικής μάχης και η επιστροφή του νικητή στην αγαπημένη του συνοδεύονται από ένα φιλί, αυτό μπορεί να μοιάζει στο φιλί του Klimt όπως συμβαίνει στο τελευταίο καρέ της ιστορίας *El Beso* του Tomeu Riera (2014, εικόνα 814)[939], όπως και όταν η συγκινητική ιστορία αφορά δυο συντρόφους στη ζωή που οι συνθήκες δεν τους αφήνουν να ζήσουν τον έρωτά τους αλλά αυτοί τα καταφέρνουν, το φιλί και πάλι μπορεί να μοιάζει με αυτό του Κλιμτ στην εικόνα του Miran Kim από τη σειρά *X-Files* (2016, εικόνα 815)[940] ή ακόμα και στους εναρκτήριους τίτλους μιας σειράς anime όπως το *Elfen Lied* (2004, εικόνα 816)[941] χωρίς καμιά διάθεση σάτιρας απέναντι στο έργο αλλά απλώς χρησιμοποιώντας το για να μεταφερθεί η τρυφερότητα και ο αισθησιασμός του.

Αν όμως το περιεχόμενο της σειράς είναι χιουμοριστικό, ακόμα και το φιλί μπορεί να παρωδηθεί και μια γάτα να φιλιέται με έναν σκύλο, χωρίς να αισθάνονται και οι δυο την ίδια ικανοποίηση όπως συμβαίνει με τα ζωάκια του Patrick McDonnell στη σειρά *Mutts* με τον σκύλο να είναι εκδηλωτικός και παθιασμένος και τη γάτα αηδιασμένη από αυτήν τη διαχυτικότητα (2001, εικόνα 817)[942]. Εξίσου δύσκολο, πλην εξαιρέσεων είναι και το να αποδοθεί η εικόνα του *Σκεπτόμενου* του Ροντέν με περιεχόμενο που να διαφέρει ριζικά από αυτό που αποπνέει η σοβαρότητα του πρωτοτύπου. Γι' αυτό και στην πλειονότητα των τροποποιήσεων του διατηρείται ένα περιεχόμενο περισυλλογής και ομφαλοσκόπησης.

Στο *The Flash* για παράδειγμα, με τίτλο «Έγκλημα Σκέψης», ο δημοφιλής υπερήρωας σε σχέδιο του Brian Bolland σκέπτεται στη στάση του γλυπτού του

[938] Akira Yoshida, Christian Gossett και Ron Lim, *Electra: The Hand* #5, (Νέα Υόρκη: Marvel, Φεβρουάριος 2005).
[939] Tomeu Riera, *El Beso*, www.behance.net/gallery/15057623/The-Kiss-by-Klimt, (5 Μαρτίου 2014), (τελευταία πρόσβαση στις 26-2-2019).
[940] Joe Harris και Matthew Dow Smith, *The X-Files* #1, (Σαν Ντιέγκο: IDW, Απρίλιος 2016).
[941] Takao Yoshioka (σενάριο), Mamoru Kanbe (σκηνοθεσία), *Elfen Lied*, (AT-X, 2004).
[942] Deborah Aaronson (επιμ.), σκίτσο δημοσιευμένο στις 18 Φεβρουαρίου 2001, σελ. 136.

Rodin (2002, εικόνα 818)[943] ενώ σε εντελώς διαφορετικά συμφραζόμενα, ο νεκρός πρωταγωνιστής του Αρκά, σκέπτεται κι αυτός στον αιώνιο Παράδεισο παραλλάσσοντας καθοριστικά και ειρωνικά την καρτεσιανή ρήση «Σκέπτομαι, άρα υπάρχω» σε «Σκέπτομαι κι ας μην υπάρχω» (2005, εικόνα 819)[944]. Το περιεχόμενο, όμως, μπορεί να είναι και ειρωνικό απέναντι στον διαρκώς σκεπτόμενο αν αυτός δεν πράττει ποτέ και κάτι τέτοιο υπαινίσσεται η γελοιογραφία του Gary Markstein (2004, εικόνα 820)[945] με τη διεθνή κοινότητα, προσωποποιημένη σε έναν ναυαγοσώστη – σκεπτόμενο να αδιαφορεί, βυθισμένη στις σκέψεις της, μπροστά σε έναν κολυμβητή που συμβολίζει το Σουδάν, να πνίγεται αβοήθητος ή το σκίτσο από τη σειρά *Simpsons* (1996, εικόνα 821) με τον κακό και απατεώνα κλόουν Krusty να συλλογίζεται δίπλα στους θαυμαστές του, Bart Simpson και Milhouse, καθισμένος στην ίδια στάση[946] παραπλεύρως του γλυπτού *Σκεπτόμενου* του Ροντέν.

Δρώντας στο ψυχολογικό επίπεδο του αναγνώστη, χωρίς να παίζει άμεσο ρόλο στην εξέλιξη της πλοκής αλλά υποδηλώνοντας με την παρουσία του έναν ακαδημαϊκό χώρο που προάγει τη σκέψη και τη διανόηση, ένας *Σκεπτόμενος* τοποθετημένος στον περίβολο ενός πανεπιστημιακού ιδρύματος περνά άμεσα το μήνυμα όπως συμβαίνει στο *Logicomix* (2008, εικόνα 824)[947]. Στον αντίποδα, ο Carlos Latuff (2001, εικόνα 825)[948], σχεδιάζει έναν Άραβα Σκεπτόμενο να αφοδεύει σε μια τουαλέτα στα χρώματα της αμερικανικής σημαίας, αποξενώνοντας εντελώς το πρωτότυπο από την σημασία της σκέψης και περνώντας στην «δράση» που καθιστά την σκέψη περιττή όταν έχουν ξεπεραστεί τα όρια της λογικής και της επιχειρηματολογίας ενώ ο Gradimir Smudja καθιστώντας πρωταγωνιστή του τον Τουλούζ-Λωτρέκ στην Μονμάρτη το 1889, δημιουργεί ένα καρναβαλικό δίτομο κολάζ από μοντερνιστικά έργα που μπλέκονται με την πραγματική ζωή και ένα από αυτά είναι ο *Σκεπτόμενος* στον

[943] Geoff Johns και Scott Kolins, *The Flash* #186, (Νέα Υόρκη: DC, Ιούλιος 2002).
[944] Αρκάς, *Η Ζωή Μετά: Σκέπτομαι κι ας μην Υπάρχω*, (Αθήνα: Γράμματα, 2005).
[945] Gary Markstein, σκίτσο στο Charles Brooks (επιμ.), *Best Editorial Cartoons of the Year – 2005 Edition*, σελ. 95.
[946] Jeff Rosenthal και Phil Ortiz, "Bart the Triomphe" στο *Simpsons* #23 (Σάντα Μόνικα: Bongo, Αύγουστος 1996), σελ. 12. Στην ίδια ιστορία εμφανίζεται μια παρωδία της Μόνα Λίζα, μια Νίκη της Σαμοθράκης και άλλα έργα τέχνης (εικόνα 822) αλλά και μια παρωδία της Marilyn με σηκωμένη τη φούστα (χωρίς να τη φυσάει ο αέρας του υπονόμου) δίπλα στον Richard Nixon και στους Beatles (εικόνα 823). Ο. π., σελ. 15.
[947] Απόστολος Δοξιάδης, Αλέκος Παπαδάτος, σελ. 31.
[948] Carlos Latuff, *The Muslim Thinker*, δημοσιευμένο στο www.deviantart.com/latuff/art/The-Muslim-Thinker-2139491, (11 Ιουνίου 2003), (τελευταία πρόσβαση στις 1-3-2019).

οποίο ο Βαν Γκογκ κρεμά το καπέλο του λίγο πριν γνωρίσει τον Ρενουάρ (2004, εικόνα 826)[949].

7.17 Μια απαραίτητη «επανόρθωση»: ο Τουλούζ Λοτρέκ του Smudja

Το έργο του Smudja με την πληθώρα των ιδιοποιημένων άλλων έργων που παρουσιάζει με σεβασμό αλλά και χιούμορ αποτελεί και την απόδειξη της μεταστροφής των δημιουργών κόμικς απέναντι στην αποκαλούμενη υψηλή τέχνη αλλά και απέναντι σε κάθε άλλη τέχνη. Οι δημιουργοί κόμικς και οι γελοιογράφοι των αρχών του περασμένου αιώνα, αντιμετώπισαν με καχυποψία, στην καλύτερη περίπτωση, και με επιθετική ειρωνεία, στη χειρότερη, τα έργα των σύγχρονών τους εικαστικών καλλιτεχνών. Η επικράτηση, ωστόσο, των πρωτοποριών (θεματικά και τεχνοτροπικά) είχε αντίκτυπο και στην αποδοχή τους από τους δημιουργούς έργων τέχνης της αποκαλούμενης μαζικής κουλτούρας. Το κλίμα στη σχέση των δημιουργών κόμικς με τα έργα των εικαστικών τεχνών διαρκώς βελτιωνόταν μέχρι που ξεκίνησε η ώσμωση ανάμεσά τους. Εικαστικοί καλλιτέχνες άρχισαν να δημιουργούν έργα βασισμένοι στα κόμικς και δημιουργοί κόμικς άρχισαν να ιδιοποιούνται και να ενσωματώνουν έργα του παρελθόντος στις δικές τους ιστορίες, πλάθοντας νέες αφηγήσεις.

Το κάποτε εχθρικό κλίμα έχει δώσει πια τη θέση του στη δημιουργική τροποποίηση και τη διαρκή συνομιλία μέσω διασκευών, προσαρμογών, διασημειωτικών μεταφράσεων, παρωδιών, κολάζ, παστίς. Οι σύγχρονοι δημιουργοί κόμικς, όπως ο Gradimir Smudja, είναι σαν να επιστρέφουν στις εικαστικές τέχνες για να διορθώσουν τη στρέβλωση των αρχών του 20ου αιώνα. Ο Smudja, μάλιστα, γυρίζει ακριβώς στην τέχνη των αρχών του 20ου αιώνα και της συμπεριφέρεται με μια μεταμοντέρνα ματιά ενσωμάτωσης, αποπλαισίωσης και αναπλαισίωσης. Από αυτή τη γενικευμένη συμπεριφορά πλέον, οι εικαστικές τέχνες δεν έχουν να χάσουν τίποτα παρά μόνο να κερδίσουν τη διατήρηση των

[949] Gradimir Smudja, *Το Διαφθορείο των Μουσών1: Στο Μουλέν Ρουζ* (μτφρ. Δημήτρης Καραγιάννης), (Αθήνα: Μαμούθ Κόμιξ, 2005), σελ. 38. Στο έργο του Smudja, παρουσιάζονται δεκάδες έργα Γάλλων καλλιτεχνών της μοντερνιστικής εποχής όπως του Μονέ, του Σερά, του Γκογκέν, του Βαν Γκογκ, του Ρενουάρ, του Ντεγκά, του Ροντέν, του Μανέ με τρόπο που δεν προσβάλει τα έργα αλλά, αντίθετα, υμνεί την εποχή και τους καλλιτέχνες της παρουσιάζοντάς τους ανθρώπινους, με ελαττώματα, εμμονές και προβλήματα και όχι ως αγιοποιημένες μεγαλοφυΐες. Τον ίδιο τον Τουλούζ Λοτρέκ, στην εναρκτήρια σελίδα του πρώτου τόμου τον παρουσιάζει ως *Ολυμπία*, γυμνό και ευάλωτο αλλά όχι ντροπαλό, να κοιτά κατάματα τους αναγνώστες και θεατές του χωρίς συστολή (εικόνα 827).

έργων τους στο προσκήνιο. Ομοίως και τα κόμικς έχουν να κερδίσουν πολλά με την κατοχύρωσή της ελευθερίας χρήσης των έργων από τα οποία μπορούν να αντλούν ιδέες, μορφές και εικόνες. Η ιστορία έχει δείξει ότι παρά το χιουμοριστικό περιεχόμενο της επαναχρησιμοποίησης γνωστών έργων, τα πρωτότυπα κατά κανόνα δεν προσβάλλονται, δεν θίγονται οι καλλιτέχνες που τα φιλοτέχνησαν. Αυτό που θίγεται είναι τα καλλιτεχνικά στεγανά και οι αυθαίρετες κατηγοριοποιήσεις και κατατάξεις των έργων τέχνης σε αξιολογικές κλίμακες.

Το μεταφορικό σύγχρονο μεταμοντέρνο κολάζ με υλικά που προέρχονται από τις εικαστικές τέχνες σε αφηγήσεις που διατυπώνονται με τη γλώσσα των κόμικς αποτελεί μια νέα μεγάλη αφήγηση περί της ισοτιμίας και συνομιλίας των τεχνών, χωρίς αποκλεισμούς και ουσιοκρατικούς κανόνες αξιολόγησης. Η αφήγηση αυτή έχει αρχίσει να διαδίδεται αλλά δεν είναι ακόμη κοινό κτήμα. Η επέκταση της υιοθέτησης του περιεχομένου της είναι το ζητούμενο των επόμενων δεκαετιών, κάτι που ισχύει για όλες τις τέχνες χωρίς αποκλεισμούς. Ο στόχος είναι, φυσικά, η εξάπλωση των τεχνών και όχι ο περιορισμός τους σε κουτάκια καθαρότητας. Οι διασταυρώσεις δημιουργούν σχεδόν πάντα τις καλύτερες ποικιλίες. Η μονοφαγία είναι ανιαρή.

Τα κόμικς, ως η κατ' εξοχήν τέχνη της διασταύρωσης τεχνικών, τεχνοτροπιών, μέσων, κειμένων, ιστοριών και εικόνων από διαφορετικά πεδία έχει να επιδείξει αναρίθμητα έργα που τροποποιούν προγενέστερα με δημιουργικό τρόπο. Στο παρόν κεφάλαιο εξετάστηκαν κατά κύριο λόγο οι «εικόνες» που ιδιοποιούνται οι δημιουργοί κόμικς και ο τρόπος που επεμβαίνουν στη μορφή και το θέμα τους για να παρουσιάσουν κάτι νέο. Στο επόμενο θα εξεταστούν τα λογοτεχνικά κείμενα που διασκευάζουν, προσαρμόζουν ή απλώς χρησιμοποιούν τόσο για να συνθέσουν νέα μετα-κείμενα, όσο και, κυρίως, για να τα «μετατρέψουν» σε εικόνες ή να τα αποδώσουν με τη μορφή σχεδίων.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 8

Η ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ

Ο Δον Κιχώτης, μιας και τότε δεν υπήρχε τηλεόραση, διάβαζε πολλά βιβλία κι άρχισαν να του μπαίνουν τρελές ιδέες.
Επιτέθηκε σε ανεμόμυλους, γιατί νόμιζε ότι ήταν γίγαντες κι έτσι ακόμη και το άλογό του τον θεωρούσε τρελό.
Διαπιστώνει ότι δεν υπάρχει χώρος για ήρωες και επιστρέφει στο σπίτι. Το άλογο δοξάζει το Θεό. Το ίδιο και οι ανεμόμυλοι.[950]

[950] Henrik Lange, *"*Δον Κιχώτης*"* στο *90 Κλασικά Βιβλία για Όσους Δεν Έχουν Χρόνο* (μτφρ. Αναστασία Μάρη), (Αθήνα, Πασχαλίδης, 2010), σελ. 53 (εικόνα 828).

8.1 Εισαγωγικά

Η επαναχρησιμοποίηση ενός λογοτεχνικού έργου ως ανακυκλώσιμου και δυνητικώς επανεγγράψιμου υλικού σε νέο μέσο – στα κόμικς – επιτυγχάνεται με τρεις διαφορετικούς τρόπους που έχουν κοινά χαρακτηριστικά αλλά και ουσιώδεις διαφορές και εδράζονται α) στις προθέσεις του δημιουργού απέναντι στο κοινό, β) στην αντιμετώπιση του πρωτοτύπου από τον καλλιτέχνη και γ) στην πρόσληψη των έργων (παλαιού και τροποποιημένου) από τους αναγνώστες – θεατές τους. Ο βαθμός εφαρμοσιμότητας της ορολογίας του Genette ποικίλει ανάλογα με την περίπτωση και εξαρτάται από το βαθμό πιστότητας στο κείμενο του πρωτοτύπου αλλά και από την απαιτούμενη συμπύκνωση που θα επιφέρει το νέο έργο πάνω στο παλαιό. Η δυνατότητα της ανάπλασης και αναπαράστασης των «εικόνων» που ως λεκτικά σχήματα περιγράφονται στο πρωτότυπο είναι μια εντελώς σχετική έννοια που μπορεί μόνο ακροθιγώς να σχολιαστεί σε μια ανάλυση πιστότητας. Στη συνέχεια, ωστόσο, θα επιχειρηθεί, έστω και σε μικρή έκταση, η περιγραφή κάποιων περιπτώσεων που έχουν ιδιαίτερη σημασία.

Ως μελέτες περίπτωσης θα εξεταστούν ορισμένα έργα προσαρμογής της ελληνικής λογοτεχνίας σε κόμικς όπως οι κωμωδίες του Αριστοφάνη, η *Μήδεια* και η *Ιφιγένεια στην Αυλίδα* του Ευριπίδη, η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, ο *Ερωτόκριτος* του Βιτσέντζου Κορνάρου, τα *Μυστικά του Βάλτου* της Πηνελόπης Δέλτα, η *Κερένια Κούκλα* του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου, το *Γιούσουρι* του Ανδρέα Καρκαβίτσα, οι *Γλάροι* του Ηλία Βενέζη, το *Παραρλάμα* του Δημοσθένη Βουτυρά, η *Μεγάλη Βδομάδα του Πρεζάκη* του Μ. Καραγάτση, η *Πάππισα Ιωάννα* του Εμμανουήλ Ροΐδη, το *Καλά Εσύ Σκοτώθηκες Νωρίς* του Χρόνη Μίσσιου, η *Πόλις* του Κωνσταντίνου Καβάφη, ο *Στηβ, το Χαρούμενο Κάθαρμα* του Νίκου Τσιφόρου. Παραδείγματα ξένης λογοτεχνίας θα είναι ο *Ξένος* του Αλμπέρ Καμύ [Albert Camus], το *Αναζητώντας τον Χαμένο Χρόνο* του Μαρσέλ Προυστ [Marcel Proust], το *Πορτρέτο του Καλλιτέχνη σε Νεαρή Ηλικία* του Τζέιμς Τζόυς [James Joyce], ο *Δον Κιχώτης* του Μιγκέλ ντε Θερβάντες [Miguel de Cervantes], ο *Φάουστ* του Γκαίτε [Goethe], η *Θεία Κωμωδία* του Δάντη Αλιγκέρι, η *Λενόρ* του Έντγκαρ Άλαν Πό, η *Αλικη στη Χώρα των Θαυμάτων* του Λιούις Κάρολ, ο *Μικρός Πρίγκιπας* του Αντουάν ντε Σεντ Εξυπερύ [Antoine de Saint-Exuperu], η *Μεταμόρφωση* του Φραντς Κάφκα, ο *Μόμπυ Ντικ* του Χέρμαν Μέλβιλ [Herman Melville], το *Έγκλημα και Τιμωρία* του Φίοντορ Ντοστογέφσκι [Fyodor Dostoyevski], το *Ημερολόγιο της Άννα Φρανκ* (αν και όχι

αμιγώς λογοτεχνικό έργο), τα *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, *Άμλετ* και *Μάκβεθ* του Ουίλιαμ Σαίξπηρ, η *Ιστορία του Ματιού* του Ζορζ Μπατάιγ [Georges Battaille], τα *Κατορθώματα ενός Νεαρού Δον Ζουάν* του Γκιγιόμ Απολινέρ [Gillaume Apollinaire], το *Με Τέσσερα Χέρια* του Πάκο Ιγκνάσιο Τάιμπο ΙΙ [Paco Ignacio Taibo II], τα *Άνθη του Κακού* του Σαρλ Μπωντλέρ, η *Παναγιά η Χελιδονού* της Μαργκερίτ Γιουρσενάρ [Marguerite Yourcenar], το *Γυμνό Γεύμα* του Ουίλιαμ Μπάροουζ [William Burroughs], οι *Σημειώσεις ενός Πορνόγερου* του Τσαρλς Μπουκόφσκι [Charles Bukowski], το *Άλικο Γράμμα* του Ναθάνιελ Χόθορν [Nathaniel Hawthorne], ο *Δράκουλας* του Μπραμ Στόουκερ [Bram Stoker] και τα έργα του Χάουαρντ Φίλιπς Λάβκραφτ [Howard Philips Lovecraft].

8.2 Η διακειμενικότητα της Julia Kristeva

Αναφερόμενη με διεξοδικό τρόπο και με τη μέγιστη δυνατή, για μια τέτοια μελέτη, πληρότητα στις σύγχρονες διαμάχες περί της έννοιας της διακειμενικότητας καθώς και των εφαρμογών της με ποικίλους τρόπους στη γραφή κάθε είδους, η Mary Orr, για να οδηγηθεί στην περιγραφή των σύγχρονων θεωριών, εκκινεί από την Kristeva και τις πρώτες αναφορές της τελευταίας στην τόσο διαδεδομένη και αμφίσημη, σήμερα, έννοια. Εντοπίζει την πρώτη αναφορά της Kristeva στη διακειμενικότητα το 1966, στην ακόλουθη παράγραφο:

> «Άρα το κείμενο είναι μια *παραγωγικότητα*, υπό την έννοια ότι (1) η σχέση του με τη γλώσσα εντός της οποίας τοποθετείται είναι ανακατανεμητική (destructive – constructive) και κατά συνέπεια μπορεί να προσεγγιστεί μέσω λογικών κατηγοριών διαφορετικών από τις καθαρά γλωσσικές, (2) είναι ένας συνδυασμός κειμένων, μια διακειμενικότητα: στο χώρο ενός κειμένου, πολλοί λόγοι που έχουν παρθεί από άλλα κείμενα, διασταυρώνονται ο ένας με τον άλλο και αδρανοποιούν ο ένας τον άλλο»[951].

[951] Julia Kristeva όπως αναπαράγεται στο Mary Orr, *Intertextuality – Debates and Contexts*, (Κέμπριτζ: Polity Press, 2003), σελ. 27.

Για να αρθεί κάθε πιθανή παρεξήγηση ως προς τη χρήση της λέξης «αδρανοποιούν» η Orr διευκρινίζει ότι δεν έχει τη σημασία μιας ακύρωσης των επιμέρους λόγων αλλά μιας διαδραστικής εξίσωσής τους ως προς τη σπουδαιότητά τους, μιας τοποθέτησής τους δηλαδή επί ίσοις όροις χωρίς κάποιος να θεωρείται σπουδαιότερος και κάποιος υποδεέστερος των άλλων.

Υπ' αυτήν την έννοια το προγενέστερο κείμενο, το υποκείμενο κατά τον Genette δηλαδή, κατά τη διάρκεια μιας διακειμενικής διεργασίας ανταλλαγής, αλληλεπιδρά με άλλα κείμενα ίσης σημασίας. Φυσικά, μια τέτοια «εκδημοκράτιση» και τοποθέτηση όλων των κειμένων στο ίδιο επίπεδο σημασίας εντός ενός άλλου κειμένου που τα περιλαμβάνει μπορεί, όπως κατ' ουσίαν ισχυρίζεται ο Τζέιμσον να σημαίνει την υποβάθμισή τους, την μη κριτική συμπαράθεσή τους, την μετατροπή τους σε απλά κομμάτια ενός παζλ που δεν αναπαριστά τίποτα και δεν αντλεί τίποτα από τα τμήματα που το απαρτίζουν. Μια από τις πολλές συνιστώσες και μορφές που αποκτά η διακειμενική αυτή διεργασία, όποιο κι αν είναι το αποτέλεσμα, είτε η ισοπεδωτική εξίσωση στην επιφάνεια ενός αβαθούς είτε η πολλαπλασιαστικής αξίας ενδυνάμωση των επιμέρους λόγων σε μια συνομιλία ίσων προς ίσους, είναι η προσαρμογή (adaptation) και η ιδιοποίηση (appropriation). Στη μεταφορά γνωστών λογοτεχνικών έργων σε κόμικς είτε εν μέρει είτε εν συνόλω, θεμελιώδης είναι η σημασία της προσαρμογής χωρίς να υποτιμάται η σημασία της ιδιοποίησης όταν το αρχικό κείμενο είτε δεν αναφέρεται ρητά, είτε παρεμβάλλεται ακούσια μέσω απόψεων που σχετίζονται με αυτό είτε παρωδείται.

8.3 Μέθοδοι της προσαρμογής

Η Julie Sanders επισημαίνει ότι οι έννοιες που εμπλέκονται στην ανίχνευση και μελέτη των διακειμενικών επικοινωνιών μεταξύ κειμένων, εντοπίζονται και στην πολυποικιλότητα που μπορεί να λάβει η προσαρμογή ενός κειμένου σε ένα νέο, είτε αυτό δημιουργείται ως γραπτός λόγος είτε ως οτιδήποτε άλλο (ταινία, μιούζικαλ, θεατρική παράσταση, παράσταση χορού, παιδικό αφήγημα, κόμικς κ.λπ.). Οι έννοιες που ξεχωρίζει στην περίπτωση της προσαρμογής και που μπορούν να χρησιμοποιηθούν για να χαρακτηρίσουν ένα έργο που ισχυρίζεται ή όχι ότι προσαρμόζει ένα προγενέστερο, είναι οι «εκδοχή, παραλλαγή, ερμηνεία, συνέχεια, μεταμόρφωση, μίμηση, παστίς, παρωδία, πλαστογραφία, τράβεστι, μεταφορά,

επανεκτίμηση, αναθεώρηση, επανεγγραφή, ηχώ»[952]. Η συνεχής αλληλεπίδραση των κειμένων με άλλα κείμενα, στην περίπτωση της προσαρμογής μπορεί επιπλέον να συσχετιστεί ακόμα και με έννοιες όπως «το σίκουελ, το πρίκουελ, η σύμπτυξη και η ενίσχυση»[953].

Παρά τις συχνές κοινές μεθόδους με τις οποίες οι καλλιτέχνες προχωρούν σε μια προσαρμογή ή στην ιδιοποίηση ενός παλαιοτέρου έργου, οι διαφορές είναι σαφείς. Η προσαρμογή, είτε χρησιμοποιεί το ίδιο όνομα έργου με το πρωτότυπο είτε το υπαινίσσεται είτε έχει ένα εντελώς διαφορετικό όνομα, χαρακτηρίζεται από μια πιο άμεση σχέση μαζί του, όσοι κι αν είναι οι βαθμοί ελευθερίας και η "ποιητική άδεια" των συντελεστών του νέου έργου.

Κατά τον Geoffrey Wagner, αναφορικά με την προσαρμογή ενός μυθιστορήματος στην κινηματογραφική οθόνη (παρόμοια θα μπορούσε να είναι και η ορολογία του αν αναφερόταν στα κόμικς) διακρίνονται τρεις τύποι προσαρμογής[954]: (α) η *αντιμετάθεση* (transposition), όταν ένα μυθιστόρημα μεταφέρεται ευθέως στον κινηματογράφο με τον ελάχιστο βαθμό εμφανών παρεμβάσεων, (β) ο *σχολιασμός* (commentary) όταν το πρωτότυπο, είτε σκόπιμα είτε ακουσίως, παρουσιάζεται κατά κάποιον τρόπο διαφοροποιημένο και (γ) η *αναλογία*, όταν για παράδειγμα μια ταινία μετακινεί τη δράση του πρωτοτύπου μπροστά στο χρόνο ή αλλοιώνει τα θεμελιώδη συστατικά του έτσι ώστε, σύμφωνα με τον Brian McFarlane, να παρουσιάζει και να απαιτεί έναν κρίσιμο αριθμό αλλαγών που να το καθιστούν ένα νέο έργο[955]. Εννοείται πως μια τέτοια προσαρμογή μπορεί να απαιτεί επίσης ένα εξ' ολοκλήρου νέο σενάριο και να φτάνει στο σημείο να επιτρέπει την ανίχνευση μόνο λίγων λεπτομερειών από το πρωτότυπο. Ο McFarlane επισημαίνει, ωστόσο, δυο ακόμη μεταγενέστερα προταθείσες ταξινομικές μεθόδους ως προς την κατηγοριοποίηση και την κατάταξη της εκάστοτε προσαρμογής.[956] Η μία ανήκει στον Dudley Andrew και βασίζεται επίσης σε τρεις κατηγορίες αλλά με την αντίθετη σειρά δοσμένες σε σχέση με τον Wagner καθώς θεωρεί ως δεδομένη τη «μεταμόρφωση» του πρωτοτύπου: (α)

[952] Julie Sanders, σελ. 18.
[953] Ό. π.
[954] Οι τρεις κατηγορίες ως όροι περιγράφονται στο Geoffrey Wagner, *The Novel and the Cinema*, (Ράδερφορντ: Fairleigh Dickinson University Press, 1975), σελ. 222 όπως παρατίθενται με σύντομο σχολιασμό στο Imelda Whelehan, "Adaptations, The Contemporary Dilemmas", στο Deborah Cartmell (επιμ.), Imelda Whelehan (επιμ.), *Adaptations, From Text to Screen, Screen to Text*, (Νέα Υόρκη: Routledge, 1999), σελ. 8.
[955] Brian McFarlane, *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, (Οξφόρδη: Clarendon Press, 1996), σελ. 10.
[956] Ό. π., σελ. 11.

δανεισμός στοιχείων από το πρωτότυπο, (β) *διασταύρωση* με το πρωτότυπο και (γ) *πιστότητα* σε σχέση με το πρωτότυπο.[957] Η άλλη έχει διατυπωθεί από τους Michael Klein και Gillian Parker και διακρίνει τις εξής τρεις κατηγορίες: (α) πιστότητα στη βασική κεντρική ιδέα του αφηγήματος, (β) προσέγγιση που διατηρεί τον πυρήνα της δομής του αφηγήματος αλλά παράλληλα επανερμηνεύει σε σημαντικό βαθμό ή, σε ορισμένες περιπτώσεις, αποδομεί το κείμενο – πηγή και (γ) προσέγγιση που αντιμετωπίζει την πηγή ως πρώτη ύλη, ως απλώς την αφορμή για τη δημιουργία ενός νέου πρωτότυπου έργου.[958]

Φυσικά, αυτές οι ταξινομήσεις φορμαλιστικού τύπου μπορούν να χρησιμοποιηθούν σε μια κριτική ταξινομική διαδικασία αλλά μπορούν να καταστούν ιδιαίτερα προβληματικές όταν υποβαθμίζουν άλλες πτυχές που άπτονται του έργου όπως την εκπεφρασμένη ή μη πρόθεση του δημιουργού, τον τίτλο του έργου, το βαθμό εξοικείωσης του κοινού με το πρωτότυπο, το περιβάλλον εντός του οποίου φιλοτεχνείται το νέο έργο. Επίσης, είναι και οι τρεις αφηγηματοκεντρικές ταξινομήσεις και ρίχνουν το βάρος τους στο βαθμό πιστότητας της αφηγηματικότητας, του σεναρίου, της κεντρικής ιδέας κ.λπ. σε σχέση με ένα πρωτότυπο υποβαθμίζοντας, ίσως, τις αισθητικές λεπτομέρειες που διαφοροποιούν τα δυο έργα. Το έργο που αξιοποιεί ένα προγενέστερο, μπορεί να ακολουθεί ακριβώς την ίδια αφήγηση, ακόμα και τα ίδια διαλογικά μέρη αλλά να διαφοροποιείται ριζικά σε παρακειμενικά στοιχεία. Επιπλέον, παραβλέπουν την απαραίτητη αφαιρετικότητα στην νέα αφήγηση ή, σε κάποιες περιπτώσεις, ακόμα και την αναγκαία προσθήκη στοιχείων που θα έκαναν λειτουργική τη νέα αφήγηση στο νέο μέσο εντός του οποίου υλοποιείται. Άλλωστε, όπως προκύπτει από τις επισημάνσεις της Imelda Whelehan που εντοπίζει την ταύτιση ανάμεσα στο περιεχόμενο της δήλωσης του συγγραφέα Τζόζεφ Κόνραντ το 1897 ότι σκοπός των έργων του είναι να κάνει τους αναγνώστες να «δουν» και του πρωτοπόρου σκηνοθέτη D. W. Griffith σύμφωνα με την οποία «αυτό που προσπαθώ να επιτύχω είναι πάνω απ' όλα να σας κάνω να δείτε», το μεγαλύτερο μέρος των προσαρμογών από τη λογοτεχνία σε νέα μέσα και σε νέες

[957] Dudley Andrew, "The Well-Worn Muse: Adaptation in Film History and Theory" στο Syndy Conger και Janice R. Welsch (επιμ.), *Narrative Strategies* (Μακόμπ: West Illinois University Press: 1980), σελ. 10.
[958] Michael Klein και Gillian Parker (επιμ.), *The English Novel and the Movies*, (Νέα Υόρκη: Frederick Ungar Publishing: 1981), σελ. 9-10.

φόρμες (κινηματογράφος, κόμικς, χορός, θέατρο κ.λπ) εκκινεί από την ανάγκη της οπτικοποίησης και της εικονοποίησης των κειμένων.[959]

8.4 Η παιδαγωγική διάσταση της προσαρμογής λογοτεχνικών έργων

Ο συμπυκνωμένος τρόπος με τον οποίο δομείται η γλώσσα των κόμικς για να συνθέσει αφηγήσεις, μέσω της εγγενούς αφαιρετικότητας ως προς το λεκτικό μέρος και της οπτικής αναπλήρωσης αυτής της αναγκαίας έκπτωσης την έχει καταστήσει ικανή να μεταφέρει μηνύματα οποιασδήποτε μορφής, από πραγματικές ιστορίες μέχρι μυθοπλαστικές ονειροφαντασίες και από οδηγίες χρήσης ηλεκτρικών συσκευών μέχρι κανόνες ασφαλείας σε περιπτώσεις έκτακτης ανάγκης. Σημαντικό ποσοστό στο σύνολο των κόμικς καταλαμβάνουν οι προσαρμογές λογοτεχνικών έργων για τις οποίες το κυρίαρχο προτρεπτικό επιχείρημα των υπερασπιστών και οπαδών τους προς τους αναγνώστες είναι η γνωριμία και εξοικείωση με ένα κλασικό ή/και δυσπρόσιτο/δυσνόητο έργο με εύληπτο και σύντομο τρόπο που συνοδεύεται συνήθως από την παιδαγωγική και διδακτική διάσταση της διαδικασίας ανάγνωσης ενός παραδεδεγμένου ως σπουδαίου έργου του παρελθόντος.

Κατά τους Κωνσταντίνο Μαλαφαντή και Ευαγγελία Μουλά: «Όλα τα λογοτεχνικά είδη μεταφέρονται στη γλώσσα των κόμικς όσο απαιτητικά και αν είναι, με τρόπο αριστοτεχνικό»[960] ενώ η διαδικασία της μεταγραφής ενός έργου από ένα μέσο σε ένα άλλο μπορεί να τροφοδοτήσει γόνιμες συζητήσεις για τις δυνατότητες και τις ιδιαιτερότητες των μέσων αλλά και των μηχανισμών που αξιοποιούν για να κωδικοποιήσουν τα μηνύματά τους.[961] Επιπλέον, μια τέτοια αποδοχή της πολλαπλότητας των μέσων και των μηχανισμών με τους οποίους οι αφηγήσεις επιτυγχάνουν να βρουν αποδέκτες, εμμέσως υποβάλει τον αναγνώστη σε μια σφαιρική πρόσληψη του κόσμου της τέχνης ως αποτελούμενου από έργα που αλληλοσυμπληρώνονται και δεν ανταγωνίζονται το ένα το άλλο.

Ιδιαίτερα η γλώσσα που χρησιμοποιεί κάποιος συγγραφέας σε κάθε δυνατή παραλλαγή (διάλεκτοι, αργκό, ιδιώματα, ντοπιολαλιές, ακόμα και εξεζητημένες εκφορές λόγου) μπορούν να αποδοθούν στα κόμικς με σύντομο και κατανοητό τρόπο

[959] Imelda Whelehan, σελ. 4.
[960] Ευαγγελία Μουλά και Κωνσταντίνος Μαλαφαντής, *Σύννεφα Λόγου – Κόμικς και Νέοι Γραμματισμοί*, (Αθήνα: Ρενιέρη, 2015), σελ. 161.
[961] Ό. π., σελ. 162.

μέσω επιφωνημάτων και σημείων στίξης, ονοματοποιιών κ.λπ αλλά και με φωνητικές μεταγραφές της προφοράς, με ατελείς φράσεις και συνειδητά λανθασμένες εκφράσεις, με εκθλίψεις, με κοινωνιόλεκτους συγκεκριμένων πληθυσμιακών ομάδων, ακόμα και με ανορθόγραφες λέξεις[962] έτσι ώστε να μην κουράζουν τους αναγνώστες με ακατανόητες ή δυσνόητες, μεγάλης έκτασης περιγραφές σε μια μη φιλική γλώσσα.

Η εικόνα που συνδυάζεται με το κείμενο, απαιτεί επιπλέον πιο σύνθετους μηχανισμούς ενεργητικής εμπλοκής του αναγνώστη στην αποκωδικοποίηση και την κατανόηση όπως επισημαίνουν οι Carrye Kay Syma και Robert Weiner[963] με αποτέλεσμα, όπως αναφέρει η Μαριάννα Μίσσιου, την προαγωγή της κριτικής σκέψης, την ενθάρρυνση της ενεργητικής εμπλοκής στη μαθησιακή διαδικασία και εντέλει στην προαγωγή της οπτικής εγγραμματοσύνης και την ενδυνάμωση των αναγνωστικών και αντιληπτικών δεξιοτήτων.[964] Υπό μια τέτοια οπτική, η προσαρμογή λογοτεχνικών έργων σε κόμικς αποκτά και μια εκπαιδευτική διάσταση καθώς μπορεί να αλλάξει προς το καλύτερο τον τρόπο με τον οποίο οι μαθητές αντιμετωπίζουν την αποκαλούμενη «σοβαρή» λογοτεχνία και να τους παρακινήσει σε αναγνώσεις πολλών κειμένων ενισχύοντας την αναλυτική και κριτική τους σκέψη.[965] Αυτό δεν πρέπει να εκλαμβάνεται, ωστόσο, ως ώθηση των μαθητών προς την ευκολία καθώς τα στερεότυπα της εύκολης ανάγνωσης εύπεπτων κόμικς πρέπει να ανατραπούν, όπως τονίζουν οι Ευαγγελία Μουλά και Χαρά Κοσεγιάν[966], και να αντικατασταθούν από την παραδοχή της αποτελεσματικότητας της πολυτροπικότητας των κειμένων και την αναζήτησή της. Μέσω των κόμικς, τα παιδιά δεν προσεγγίζουν ένα λογοτεχνικό έργο με λιγότερο ικανοποιητικό τρόπο απ' ό,τι θα πρόσφερε η απευθείας ανάγνωση του πρωτοτύπου. Το προσεγγίζουν όμως πιο ευχάριστα, επικεντρώνονται στα σημαντικότερα σημεία του, κατανοούν ταχύτερα μέσω των εικόνων το ιστορικό, πολιτικό, κοινωνικό, εθνικό κ.λπ. πλαίσιο εντός του οποίου το έργο παράχθηκε και εντέλει, έχουν μια αφορμή για να διαβάσουν και το ίδιο το πρωτότυπο σε ένα επόμενο ηλικιακό, μαθησιακό, αντιληπτικό κ.λπ. επίπεδο της ζωής

[962] Ό. π., σελ. 185.
[963] Carrye Kay Syma και Robert Weiner, "Introduction" στο Carrye Kay Syma και Robert Weiner (επιμ.), *Graphic Novels and Comics in the Classroom*, (Τζέφερσον: McFarland & Company, 2013).
[964] Μαριάννα Μίσσιου, σελ. 278-279.
[965] Ό. π., σελ. 280.
[966] Ευαγγελία Μουλά και Χαρά Κοσεγιάν, *Η Αξιοποίηση των Κόμικς στην Εκπαίδευση, Διδακτικές Προτάσεις – Παιδαγωγικές Προεκτάσεις*, (Αθήνα: Κριτική, 2010), σελ. 38.

τους έχοντας την καταρχάς γνώση του αρχικού έργου τουλάχιστον ως τίτλους και κεντρικού θέματος.

8. 5 Η αφηγηματολογική προσέγγιση

Αν ένα κλασικό λογοτεχνικό έργο μεταφερθεί ως προσαρμογή σε κόμικς, διατηρηθεί η αφηγηματική του δομή και η κεντρική του ιδέα, δηλωθεί πως πρόκειται για διασκευή, διαφημιστεί με το όνομα του συγγραφέα και του τίτλου του πρωτοτύπου αλλά αλλοιωθούν τόσο πολύ τα εικαστικά εργαλεία αναπαράστασης και οι μορφές των πρωταγωνιστών σε βαθμό που οι κεντρικοί χαρακτήρες αντί για, π.χ., Βερονέζοι εραστές του 16ου αιώνα, είναι ένας κόκορας και μια αρκούδα, τρόφιμοι ενός ζωολογικού κήπου στη σύγχρονη Αγγλία, πού πρέπει να καταταχθεί το έργο; Το παράδειγμα είναι αληθινό. Πρόκειται για το *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* (2015, εικόνα 829)[967] μια από τις τραγωδίες του Σαίξπηρ που προσάρμοσαν σε κόμικς οι Ίαν Λέντλερ και Ζακ Τζιαλόνγκο σε μια σειρά κόμικς υπό τον γενικό τίτλο «Πάρκο Στράτφορντ – Ο Θίασος του Μεσονυχτίου Παρουσιάζει». Κάθε σαιξπηρική ιστορία εξελίσσεται στο πλαίσιο της αυτοσχέδιας και «παράνομης» θεατρικής σκηνής που έχουν φτιάξει τα ζώα σε έναν ζωολογικό κήπο για να ανεβάζουν τις τραγωδίες όταν το κοινό απομακρύνεται και οι φύλακες κοιμούνται.

Σε ποια από τις κατηγορίες των Klein και Parker, όμως, θα μπορούσε να καταχωριστεί ένα τέτοιο έργο; Είναι σίγουρα πολύ πιο παιγνιώδης ο τρόπος που οι δημιουργοί μετέρχονται για να διασκευάσουν ένα παγκοσμίως πασίγνωστο έργο από μια απλή «αφηγηματική» και «θεματική» πιστότητα. Μαζί με τον *Μάκβεθ* (2014, εικόνα 830)[968] που κυκλοφορεί στην ίδια σειρά, αποτελούν δυο παρωδίες του σαιξπηρικού έργου που λειτουργούν, αν και τραγωδίες, ως κωμωδίες. Οι δημιουργοί τους, μάλιστα, ξεκαθαρίζουν στον επίλογό του *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* ορισμένες από τις αποφάσεις τους για το τι θα αφήσουν έξω από το έργο τους σε σχέση με το πρωτότυπο και εκεί δίνουν, έμμεσα, το ακριβές περιεχόμενο της έννοιας «δημιουργική προσαρμογή σε νέο μέσο». Παραδέχονται ότι δεν χρησιμοποιούν αληθινά κανόνια, όπως οι παραστάσεις στα χρόνια του Σαίξπηρ, για να μην

[967] Ίαν Λέντλερ και Ζακ Τζιαλόνγκο, *Πάρκο Στράτφορντ, Ο Θίασος του Μεσονυχτίου Παρουσιάζει: Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, (Αθήνα: Polaris, 2015).
[968] Ίαν Λέντλερ και Ζακ Τζιαλόνγκο, *Πάρκο Στράτφορντ, Ο Θίασος του Μεσονυχτίου Παρουσιάζει: Μάκβεθ*, (Αθήνα: Polaris, 2015).

ξυπνήσουν οι φύλακες, ακύρωσαν τον εικοσάλεπτο χορό στο τέλος του έργου γιατί κάποια ζώα όπως οι ιπποπόταμοι δεν μπορούν να χοροπηδούν και, τέλος, απέφυγαν κάθε αναφορά στην βουβωνική πανώλη του 1563 που σκότωσε 20.000 ανθρώπους στο Λονδίνο γιατί έχει αποδειχθεί ότι μεταδιδόταν από τους ψύλλους, και τα ζώα, ως γνωστό, φοβούνται τους ψύλλους. Αν, όμως, η περίπτωση της μεταγραφής και διασημειωτικής μετάφρασης με παρωδιακό σκοπό των τραγωδιών του Σαίξπηρ σε άλλο μέσο αποδεικνύει τη δυσκολία της κατάταξης με φορμαλιστικά κριτήρια που βασίζονται μόνο στο θέμα, η αυθεντικότητα και η πιστότητα ως έννοιες όταν εφαρμόζονται σε κριτικές αναγνώσεις και αναλύσεις πολλαπλασιάζουν τους κινδύνους.

Η Whelehan επισημαίνει αυτούς τους κινδύνους που προκύπτουν όταν το επίδικο της κριτικής γίνεται η αυθεντικότητα και η κειμενική πιστότητα ή, ακόμη χειρότερα, όταν στη μελέτη ή και στην ίδια την απόλαυση του έργου υπεισέρχονται αξιολογικές συγκρίσεις για την καλλιτεχνική αξία της λογοτεχνίας έναντι άλλων φορμών.[969] Σύνηθες είναι το φαινόμενο αυτές οι συγκρίσεις να εδράζονται σε παρωχημένες αντιλήψεις περί ουσιοκρατικής ανωτερότητας κάποιας μορφής τέχνης σε σχέση με άλλες ή σε ηθικά κριτήρια που αναγορεύουν ένα έργο σε θέσφατο, άρα σε ανέγγιχτο και ιερό, απαγορευμένο αντικείμενο.

Για να αποφευχθεί μια τέτοια παγίδα, η Whelehan προτείνει ως πιο αποτελεσματική και ασφαλή την αφηγηματολογική προσέγγιση της προσαρμογής, τη μέθοδο, δηλαδή, της παράλληλης μελέτης έργου – πηγής και έργου – προσαρμογής στη βάση των αφηγηματικών στοιχείων και του τρόπου που αυτά υπηρετούνται ή όχι. Λέγοντας «αφηγηματικά στοιχεία» δεν εννοεί μόνο τη δομή της αφήγησης και τα μέρη του έργου αλλά και τον τρόπο και την αποτελεσματικότητα επίτευξης της αφήγησης αυτής, την επιτυχία μετάδοσης της ατμόσφαιρας, του πνεύματος και του κλίματος, την ικανότητα πρόκλησης συναισθηματικών αντανακλαστικών κ.λπ. Ως επιπλέον εργαλεία της συγκριτικής μελέτης, μπορούν, ωστόσο, να εφαρμοστούν και μια σειρά από επιμέρους «δείκτες» επιτυχίας και όχι συγκρισιμότητας. Ο πιο ουσιώδης από αυτούς είναι η αναπαραγωγή του ιδεολογικού περιεχομένου του πρωτοτύπου ή η απόρριψή του και η αντικατάστασή του από κάποιο άλλο, με άλλα λόγια η υιοθέτηση ή όχι από τον καλλιτέχνη που προσαρμόζει ή διασκευάζει, του αποκαλούμενου «ηθικού διδάγματος» που απορρέει από το πρωτότυπο.

[969] Imelda Whelehan, σελ. 9.

8.6 Προσαρμογές της αρχαίας και νεότερης ελληνικής γραμματείας

8.6.1 Οι *Κωμωδίες του Αριστοφάνη* σε κόμικς

Κατά τη μεταφορά των *Κωμωδιών του Αριστοφάνη σε Κόμικς*[970] από τους Τάσο Αποστολίδη και Γιώργο Ακοκαλίδη το όνομα κάθε έργου είναι ίδιο με το αντίστοιχο έργο του Αριστοφάνη ενώ δηλώνεται ρητά στο εξώφυλλο κάθε τόμου ότι πρόκειται για τη «μεταφορά των κωμωδιών του Αριστοφάνη». Ωστόσο υπάρχει σεναριογράφος που έχει δημιουργήσει μια νέα ιστορία αποφασίζοντας ποια οργανικά μέρη του πρωτοτύπου δεν θα χρησιμοποιήσει, πώς θα αποδώσει όσα θα κρατήσει και ποια νέα στοιχεία θα προσθέσει[971], χρησιμοποιώντας άλλα λόγια ώστε να συμπυκνώνουν την υπόθεση και παράλληλα να χωράνε στις 50 σελίδες του βιβλίου και ειδικότερα στα μπαλονάκια διαλόγων και σκέψης, υπάρχει σχεδιαστής που έχει επινοήσει μορφές χαρακτήρων και χώρων, υπάρχει ντεκουπάζ κ.λπ. Όλα αυτά μετατρέπουν κάθε κωμωδία του Αριστοφάνη σε μια νέα ιστορία που δεν αποτελεί απλώς τη μεταγραφή σε νέο μέσο με μια νέα γλώσσα αλλά συνιστά μια διασημειωτική μετάφραση που δεν συνίσταται σε μια κυριολεκτική μετάφραση από μια γλώσσα (την αρχαία ελληνική) σε μια άλλη (τη νέα ελληνική) ούτε σε μια πιστή (όσο το δυνατόν) μεταφορά.

Στις *Κωμωδίες του Αριστοφάνη σε Κόμικς*, επίσης, η προσαρμογή δεν αφορά μόνο τη μεταφορά του υλικού αλλά και την επικαιροποίησή του με αστεία και ατάκες που παραπέμπουν στη σύγχρονη εποχή, ιδιαίτερα στην εποχή που δημιουργήθηκαν τα έργα με τρόπο που οι σύγχρονοι αναγνώστες να αντιλαμβάνονται αφενός τη διαχρονική αξία των θεμάτων κάθε έργου αλλά με παραδείγματα που τους είναι οικεία από τον καθημερινό κοινωνικό και πολιτικό βίο της εποχής τους, όπως για παράδειγμα πολιτικά συνθήματα, διεθνικοί οργανισμοί (ΕΟΚ, ΝΑΤΟ), σύγχρονα οχήματα (ταξί, ασθενοφόρα), σύγχρονα παιχνίδια (τάβλι), τραγούδια της εποχής

[970] Οι Κωμωδίες του Αριστοφάνη σε κόμικς (εικόνα 831) εκδόθηκαν πρώτη φορά κατά το διάστημα 1983 – 1986 από τις Αγροτικές Συνεταιριστικές Εκδόσεις. Συνολικά κυκλοφόρησαν 11 έργα του Αριστοφάνη (*Αχαρνείς*, *Όρνιθες*, *Λυσιστράτη*, *Ιππείς*, *Νεφέλες*, *Σφήκες*, *Ειρήνη*, *Θεσμοφοριάζουσες*, *Βάτραχοι*, *Εκκλησιάζουσες*, *Πλούτος*), κάποια από αυτά μεταφράστηκαν στη συνέχεια στα Αγγλικά και πρόσφατα επανεκδόθηκαν από τις εκδόσεις Μεταίχμιο.

[971] Χρήστος Αντωνίου, *Η Μεταφορά των Κωμωδιών του Αριστοφάνη σε Κόμικς*, (Αθήνα: Ύψιλον, 1989), σελ. 31.

(«Ένα μεσημέρι στης Ακρόπολης τα μέρη, άπονοι εμπρηστές κάναν τις πέτρες τις ζεστές λημέρι») ακόμα και βρισιές.

Όπως αναφέρει, για τους *Όρνιθες* και τους πρωταγωνιστές τους ο Χρήστος Αντωνίου:

> «Το νέφος, ο δακτύλιος, η ηχορρύπανση, οι χαβούζες, οι εμπρησμοί, τα αυθαίρετα, οι αδικίες, η αδιαφορία και οι κομπίνες είναι οι κυριότερες αιτίες που ανάγκασαν τους δυο ήρωες να φύγουν από την πρωτεύουσα και να αναζητήσουν την ιδανική πολιτεία κάπου αλλού»[972],

ενώ στον πρόλογο του έργου, παρουσιάζεται ένα θέατρο που παραπέμπει στο Ζάππειο, «στην πλατεία του οποίου πωλούνται σουβλάκια, κόκα κόλα, παγωτά, μαξιλάρια και σπόρια» (εικόνα 832)[973]. Αν οι *Κωμωδίες του Αριστοφάνη σε Κόμικς* ιδωθούν ως ένα σύνολο, αποτελούν μια χαρακτηριστική και πολύ ξεχωριστή περίπτωση προσαρμογής που όμως συνδυάζεται με μια ακόμη σειρά από διακειμενικές ιδιότητες ή είδη διακειμενικών σχέσεων με προγενέστερα και σύγχρονα κείμενα: αποτελούν παρωδίες των πρωτοτύπων με συμπυκνωμένο και επικαιροποιημένο λόγο και ταυτόχρονα με προσαρμοσμένο στη σύγχρονη εποχή σχέδιο. Η διάχυτη αριστοφανική ειρωνεία διατηρείται αλλά πλέον έχει ως στόχο της τη σύγχρονη Ελλάδα και τα κακώς κείμενά της. Παράλληλα, οι προσαρμογές δεν επιδιώκουν να προσβάλουν τα πρωτότυπα έργα αλλά, αντιθέτως να τα καταστήσουν προσβάσιμα σε μερίδα του αναγνωστικού κοινού, ενδεχομένως προτρέποντάς το να οδηγηθεί και στην ανάγνωση των πρωτοτύπων σε δεύτερο χρόνο.

Κατά τον Αλέξη Σολωμό, αναφορικά με την θεατρική μεταφορά των έργων του Αριστοφάνη στη σύγχρονη εποχή:

> «Εκείνο που πρέπει να διατηρηθεί πιστά δεν είναι η μορφή της αρχαίας παράστασης, μα το περιεχόμενο των έργων· δεν είναι το γράμμα μα το πνεύμα· δεν είναι η εικόνα, μα ο άνθρωπος. Στο σημερινό κοινό πρέπει να δώσουμε στο σύνολο και στις λεπτομέρειες, ό,τι έδινε ο Αριστοφάνης στο

[972] Ό. π., σελ 40-41.
[973] Ό. π.

δικό του κοινό. Όπως έστηνε εκείνος μπροστά στους θεατές του μια συγχρονισμένη παράσταση, έτσι κι εμείς πρέπει να φτιάξουμε την παράστασή μας από στοιχεία ζωντανά και σύγχρονα»[974].

Αυτό ακριβώς επιτυγχάνουν οι *Κωμωδίες του Αριστοφάνη σε Κόμικς* λειτουργώντας ως υπερκείμενα σύμφωνα με την ορολογία του Genette, ωστόσο χρησιμοποιώντας μια πλειάδα παρακειμενικών στοιχείων που είναι οι εικόνες και όλα όσα συνοδεύουν το κείμενο, το οποίο ούτως ή άλλως αποτελεί διασκευή του πρωτοτύπου. Αυτά τα παρακείμενα στην περίπτωση των κόμικς εν γένει παίζουν πρωταρχικό ρόλο στη διαμόρφωση του τελικού αποτελέσματος, ιδιαίτερα αν σχετίζονται διαεικονικά με άλλες εικόνες. Επιπλέον μέσω παρακειμενικών στοιχείων όπως οι στίχοι μεταγενέστερων του πρωτοτύπου τραγουδιών, πολιτικών συνθημάτων κ.λπ. εγκαθιδρύεται και αυτό που ο Genette κατονομάζει ως τρίτο τύπο κειμενικής υπέρβασης, δηλαδή η μετακειμενικότητα.[975] Τέλος η αρχικειμενικότητα είναι στην περίπτωση μιας προσαρμογής ή διασκευής, ιδιαίτερα μέσω διασημειωτικής μετάφρασης, αρκετά δύσκολο και ριψοκίνδυνο να εντοπιστεί σε ένα και μόνο σημείο.

Οι *Κωμωδίες του Αριστοφάνη σε Κόμικς* είναι ταυτόχρονα: 1. Κωμωδίες, 2. Κόμικς, 3. Προσαρμογές παλαιοτέρων έργων, 4. Ελεύθερες διασκευές. Αντλούν την καταγωγή τους από τον Αριστοφάνη αλλά, τουλάχιστον οι εικόνες που τις συνθέτουν, είναι διαμεσολαβημένες από τις αναρίθμητες θεατρικές μεταφορές των ίδιων έργων. Το χιούμορ, τα σκηνικά, οι ατάκες, οι ενδυμασίες δεν μπορεί να αποτελούν προϊόντα θείας έμπνευσης από κάθε μεταγενέστερο δημιουργό αλλά να βασίζονται σε κάποιο βαθμό σε παρελθόντα έργα. Κατά τον Γιάννης Σκαρπέλο:

«…η ένταξη των λημμάτων ύφους ή άλλων τεχνικών συμβάσεων στα κόμικς δεν δηλώνει με κανέναν τρόπο μια κάποια ανεπάρκειά τους, στο βαθμό που κάθε οικειοποιούμενο στοιχείο εντάσσεται και λειτουργεί σ' ένα πλαίσιο τελείως διαφορετικό από το αρχικό».[976]

[974] Αλέξης Σολωμός, "Ανεβάζοντας Αριστοφάνη", *Θεατρικά Τετράδια*, τεύχος 10 (1985), σελ. 11-15 όπως αναπαράγεται στο: Χρήστος Αντωνίου σελ. 65-66.
[975] Gérard Genette, σελ. 31.
[976] Γιάννης Σκαρπέλος, σελ. 43.

Έτσι, οι *Κωμωδίες του Αριστοφάνη σε Κόμικς*, διαθέτοντας πλειάδα γενολογικών ιδιοτήτων (σύνηθες χαρακτηριστικό των κόμικς εκ φύσεως) οδηγούν σε μια σύγχυση κατάταξης. Όπως αναφέρει και ο Genette:

> «…το ίδιο το κείμενο θεωρείται ότι δεν γνωρίζει και συνεπώς δεν δηλώνει την γενολογική του ιδιότητα: το μυθιστόρημα δεν προσδιορίζεται ρητά ως μυθιστόρημα, μήτε το ποίημα ως ποίημα […] Οριακά, ο καθορισμός του γενολογικού καθεστώτος ενός κειμένου δεν είναι δική του υπόθεση, αλλά δουλειά του αναγνώστη, του κριτικού, του κοινού, που κάλλιστα μπορούν να ανασκευάσουν το διεκδικούμενο δια της παρακειμενικής οδού καθεστώς».[977]

8.6.2 Η *Πάπισσα Ιωάννα* ως μετα-παρωδία

Η *Πάππισα Ιωάννα* (1866)[978] του Εμμανουήλ Ροΐδη στην προσαρμογή της σε κόμικς από τον Λευτέρη Παπαθανάση (2015, εικόνα 833) αποτελεί μια απόπειρα αντίστοιχης στόχευσης με αυτήν των Κωμωδιών του Αριστοφάνη[979]. Το έργο – πηγή μπορεί να ανήκει σε κάποια διαφορετική εποχή του παρελθόντος και όχι στην αρχαιότητα αλλά το χιούμορ του σύγχρονου δημιουργού έχει ως στόχο του την σύγχρονη Ελλάδα, εκτός φυσικά από τη διαχρονική υποκρισία και τον πουριτανισμό του ιερατείου και της εκκλησίας που υπήρξε στόχος και του Ροΐδη. Για παράδειγμα, κάποιος εκπρόσωπος της εκκλησίας παραγγέλνει να του κατασκευάσουν κάποια παγανιστικά αγαλματίδια και όταν το φορτίο φθάνει, τα κιβώτια γράφουν ότι είναι κατασκευασμένα στην Ταϊβάν (εικόνα 834)[980]. Ή, όταν η Ιωάννα φθάνει στην Αθήνα, ανάμεσα στο πλήθος που την υποδέχεται κάποιοι προσπαθούν να προσελκύσουν πελατεία διαλαλώντας "Rooms" και "Taverna" (εικόνα 835)[981] ενώ η ταμπέλα εισόδου στην πόλη έχει γραμμένο το σύνθημα "ACAB" (All Cops Are Bastards), διαδεδομένο σε τοίχους όλου του σύγχρονου κόσμου ως διαμαρτυρία απέναντι στην

[977] Gérard Genette, σελ. 32.
[978] Εμμανουήλ Ροΐδης, *Πάπισσα Ιωάννα*, (Αθήνα: Λιβάνης, 2009).
[979] Για την *Πάπισσα Ιωάννα* του Δημήτρη Χαντζόπουλου που βασίζεται εν πολλοίς στην πιστή αναπαραγωγή του πρωτοτύπου συνοδεία τροποποιημένων εικαστικών έργων, βλ. την ενότητα 7.11.1 της παρούσας εργασίας.
[980] Λευτέρης Παπαθανάσης, σελ. 38.
[981] Ό. π., σελ. 42.

αστυνομική βία. Όπως, ακριβώς, δηλαδή ο Ροΐδης υπονομεύει διαρκώς την ιστορική διάσταση του έργου του «διακόπτοντας» τη σοβαρότητα της αφήγησης και του θέματος με σατιρικές αναφορές, έτσι και ο Παπαθανάσης υπονομεύει την έννοια της πιστότητας της προσαρμογής, ενθέτοντας στη δική του αφήγηση, σκηνές, περιστατικά, αντικείμενα και πρόσωπα που είναι ανοίκεια στην υπόθεση.

Τέτοιου τύπου προσαρμογές, με πλήθος αναφορών και διακειμενικών ιδιοτήτων, χαρακτηρίζονται από μια δυσκολία εύρεσης των κατάλληλων όρων για να περιγραφούν ενώ παρόμοια είναι και η δυσκολία κατάταξης στις τρεις περιπτώσεις μεταφοράς αρχαίων τραγωδιών σε κόμικς. Στις δυο από αυτές, στα εξώφυλλα βρίσκεται τυπωμένη η φράση «Αρχαίες ελληνικές τραγωδίες σε κόμικς» ώστε να μην παραπλανηθεί ο δυνητικός αγοραστής ως προς την πιθανή παρωδία του έργου ή την ενδεχόμενη χρήση του ίδιου ονόματος με την αρχαία τραγωδία για άλλο σκοπό, μυθοπλαστικό ή μη. Η τραγικότητα όμως των θεμάτων της αρχαίας τραγωδίας δεν επιτρέπει πολλά από αυτά που ήταν δυνατά στην διασκευή και προσαρμογή των Κωμωδιών. Τα θέματα εδώ είναι «βαριά» (δολοφονίες, αιμομιξίες, εκδίκηση, παιδοκτονίες κ.λπ.) και ο εκάστοτε δημιουργός που αποφασίζει να εμπλακεί οφείλει να ξέρει για ποιο λόγο προχωρεί στα συγκεκριμένα έργα. Η κατ' επανάληψιν μεταφορά τους στο θέατρο έχει επιτρέψει την σταδιακή άμβλυνση της αυστηρότητας ως προς την πιστότητα με αποτέλεσμα στις σύγχρονες μεταφορές τραγικών έργων, η βαρύτητα της κριτικής να πέφτει κυρίως στην «προσωπική ματιά» του δημιουργού, τις «ιδιαιτερότητες» της παράστασης, τις καινοτομίες και τα καινοφανή στοιχεία που εισάγει σε μια μακρά παράδοση. Στα κόμικς όμως δεν υπάρχει μια τέτοια παράδοση σε σχέση με την αρχαία τραγωδία.

Κατά συνέπεια οι πρώτες απόπειρες είναι συντηρητικές και οι προσαρμογές περιορίζονται στο, έτσι κι αλλιώς, απαραίτητο θάρρος να αναμετρηθεί ο δημιουργός τους με αρχαία και πασίγνωστα κείμενα χωρίς να προκινδυνεύσει κάθε άλλη πιθανή παρέκβαση και «παρεκτροπή» σε σχέση με το πνεύμα του πρωτοτύπου.

> «Η μεταφορά ενός έργου από μια μορφή Τέχνης σε άλλη προϋποθέτει τη διάσπαση της αρχικής μορφής στα επιμέρους συστατικά της και την ανασύνθεσή της με βάση τους κανόνες που επιβάλλει η καινούργια μορφή. Η *Ιφιγένεια* και η *Αντιγόνη* δεν είναι αυτούσιες οι τραγωδίες των Ευριπίδη και Σοφοκλή που γράφτηκαν για να παρασταθούν στο θέατρο. Εδώ τα έργα αυτά, μέσα από την αφήγηση με λόγο και εικόνες, ενώ δεν

υπολείπονται στο να προκαλούν συγκινήσεις ή να μεταφέρουν τις αξίες και τα πολιτικά ή κοινωνικά μηνύματα των πρωτότυπων έργων, αποκτούν και μια εικαστική διάσταση»,

ενημερώνει το δελτίο τύπου των δυο εκδόσεων (εικόνες 836, 837) που στη συνέχεια διευκρινίζει ότι:

«…τα κόμικς δεν ανταγωνίζονται, ούτε –φυσικά- υποκαθιστούν τη θεατρική παράσταση, αλλά με χρήση των κωδίκων τους προτείνουν την αισθητική τους, αποδεκτή όχι μόνο από το νεανικό κοινό, και φέρνουν τον αναγνώστη κοντά στο έργο του τραγωδού».[982]

Το ίδιο δελτίο τύπου, μάλιστα, αφού περιγράφει τις αρετές των τραγωδιών σε κόμικς της συγκεκριμένης σειράς, δεν παραλείπει να ασκήσει και έναν, ανεξήγητα καθιερωμένο και διαδεδομένο, διδακτικό και πατερναλιστικό ρόλο σε ανάλογες εκδόσεις:

«…καταλαβαίνει κανείς πόσο σημαντικό είναι να φτάνουν στα χέρια των παιδιών τέτοια έργα και μάλιστα με την ιδιαίτερα δημοφιλή μορφή των κόμικς, που θεματικά, σεναριακά και σχεδιαστικά απέχουν πολύ από τα κόμικς που κατακλύζουν την αγορά».

Έτσι, οι υπεύθυνοι της σειρά παίρνουν ξεκάθαρη θέση για το τι θεωρούν πως είναι τα έργα τους: πρόκειται για ελεύθερες διασκευές – προσαρμογές των αρχαίων έργων που όμως απευθύνονται κυρίως σε νεανικό κοινό σε μια προσπάθεια να «διορθώσουν» την λανθασμένη κατεύθυνση που έχουν πάρει τα παιδιά επιλέγοντας να διαβάζουν ποιοτικά κακά κόμικς.

Με τέτοιες προσδοκίες είναι δεδομένο πως τα έργα δεν μπορούν να αξιώνουν ή να διεκδικούν δάφνες πρωτοτυπίας πέραν των δεδηλωμένων προθέσεων και ως εκ τούτου οι προσαρμογές δεν έχουν τη δυνατότητα συνομιλίας με μεγάλο εύρος προγενέστερων έργων στην αγχώδη τους προσπάθεια να παραμείνουν πιστές στο

[982] Δελτίο Τύπου που συνόδευε τα βιβλία: Τάσος Αποστολίδης και Γιώργος Τραγάκης, *Ευριπίδη, Ιφιγένεια στην Αυλίδα*, (Αθήνα: Μεταίχμιο, 2004) και Τάσος Αποστολίδης και Κώστας Αρώνης, *Σοφοκλή, Αντιγόνη*, (Αθήνα: Μεταίχμιο, 2004).

πρωτότυπο ώστε να μην παρεξηγηθούν. Διατηρούν όμως πράγματι μια εικαστική αξία λόγω των προσωπικών ικανοτήτων και δεξιοτήτων των δημιουργών τους. Αν και στα δυο έργα απουσιάζουν επίσης, ίσως λόγω του γεγονότος ότι ο σεναριογράφος είναι ο ίδιος με των *Κωμωδιών του Αριστοφάνη*, ονοματοποιίες και ήχοι, το στήσιμο των σελίδων και η ανάπτυξη των καρέ, η συμπαράθεση των εικόνων κ.λπ. είναι εντελώς διαφορετικές.

8.6.3 Δυνατότητες και αδυναμίες προσαρμογής της αρχαιότητας

Στην *Ιφιγένεια*, σε σχέδια του Γιώργου Τραγάκη, η έννοια της προσαρμογής δικαιολογεί το όνομά της με τους χρωματισμούς που εφαρμόζει ο καλλιτέχνης: αυτοί ακολουθούν την ένταση της αφήγησης και διαφοροποιούνται ανάλογα με το χρόνο στον οποίο αναφέρεται η ιστορία, άλλα χρώματα για το παρελθόν, άλλα για το παρόν και άλλα για το μέλλον (εικόνες 838, 839 αντιστοίχως). Η χρήση της ώχρας και των γήινων χρωμάτων κυριαρχεί, ακόμα και στις μονοχρωματικές αποδόσεις των ανθρώπινων μορφών αφήνοντας μια αίσθηση θλίψης από την αρχή ως το τέλος που έρχεται σε αντίστιξη με το απέραντο γαλάζιο των ουρανών και παραπέμποντας όχι τόσο σε παλαιότερες εικονογραφημένες ή θεατρικές εκδοχές του έργου αλλά στην κινηματογραφική *Ιφιγένεια* του Μιχάλη Κακογιάννη (1977)[983] με την οποία υπάρχει μια εκλεκτική συγγένεια αλυσιδωτής σχέσης. Δε δίνεται ιδιαίτερη βαρύτητα στην τεκμηρίωση, την «ορθή» απόδοση των ενδυμασιών, των κτιρίων κ.λπ. γιατί ο σχεδιαστής έχει προφανώς επιλέξει να αποδώσει πιστά το πνεύμα του έργου και την τραγικότητα των μορφών παρά τα παπούτσια τους και τις περικεφαλαίες τους. Έτσι επιτυγχάνεται η διαχρονία του έργου και επιβεβαιώνεται η παιδαγωγικά δυνητική της αξία καθώς για να γίνει ενδιαφέρον δεν χρειάζεται να αποτελεί φωτογραφική αναπαραγωγή μιας, ούτως ή άλλως, χαμένης για πάντα και οπτικά θολής και ασαφούς εποχής.

Η προσαρμογή ενός προγενέστερου έργου στα νέα συμφραζόμενα μπορεί να εδράζεται σε προσωπικές ερμηνείες που προσθέτουν στοιχεία, όπως οι προαναφερθείσες περιπτώσεις από τις *Κωμωδίες του Αριστοφάνη*, μπορεί όμως και να αφαιρεί στοιχεία, να παραλείπει όσα είναι περιττά και όσα καθιστούν προβληματική

[983] *Ιφιγένεια*, σκην. Μιχάλης Κακογιάννης, Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, 1977.

την αφήγηση καθηλώνοντας την σε στείρες απαριθμήσεις ή αναπαραστάσεις άχρηστων λεπτομερειών. Η απόδοση τιμών στον Ευριπίδη δεν μπορεί να συντελεστεί ούτε με την αποστήθιση του έργου του ούτε με την καταδικασμένη σε αποτυχία προσπάθεια να ανασυντεθεί με ακρίβεια η εποχή του Τρωικού Πολέμου. Μπορεί όμως να επιτευχθεί με τη διάδοση του πνεύματος του έργου του και την εικαστική ματιά απέναντι σε αυτό με τρόπο που δεν είχε υπάρξει άλλη τέτοια ματιά έως τότε. Και συνθέτοντας ένα νέο έργο που προκαλεί όμως δυσκολίες κατάταξης και ταξινόμησης λόγω του πολυεπίπεδου τρόπου δημιουργίας του.

Κάτι τέτοιο γίνεται ακόμη πιο ορατό στη *Μήδεια* του Νίκου Γιαμαλάκη (1997, εικόνα 840)[984] που αξιοποιεί ένα ακόμη στοιχείο που προκαλεί σύγχυση και αποπροσανατολισμό του αναγνώστη, όπως συνηθίζει η μεταμοντέρνα παραγωγή. Στο έργο που έχει αξιοσημείωτα κοινά στοιχεία με την κινηματογραφική εκδοχή του Πιέρ Πάολο Παζολίνι (1969)[985], ο δημιουργός έχει παρεμβάλλει σε δυο σημεία της αφήγησης τον Χορό (εικόνα 841)[986]. Μια θεατρική επινόηση που εξυπηρετούσε τη σκηνοθετική μανιέρα της αρχαιότητας και επιβίωσε μέχρι σήμερα στις θεατρικές προσαρμογές, εκδοχές και διασκευές των έργων της Αρχαίας Ελλάδας, μεταφέρεται αυτούσια σε ένα μέσο εντός του οποίου χάνεται κάθε νόημα της ύπαρξής του. Ωστόσο, η εκδοχή σε κόμικς διαφημίζει έτσι και συντηρεί τη σχέση της με το πρωτότυπο και την ίδια ακριβώς στιγμή την υπονομεύει καθώς εκμεταλλεύεται ως λειτουργικό ένα απολύτως περιττό, για τη «βουβή» γλώσσα των κόμικς, μέσο. Το ζητούμενο σε τέτοιες προσαρμογές δεν είναι η αληθοφάνεια και η πειστικότητα, λέξεις που στερούνται νοημάτων πια, αλλά η δημιουργία κόσμων επιτηδευμένα ατελών, αναληθοφανών και παλίμψηστων που να προκαλούν τη δυσπιστία του κοινού και όχι την άκριτη αποδοχή αυτού που βλέπει, κόσμοι που διαρρηγνύουν τη σχέση τους με το αυτόκλειστο της τέχνης και επικοινωνούν με τον πραγματικό κόσμο μπολιάζοντας το περιεχόμενό τους με σπόρους αυτοαναίρεσης της φύσης τους και προκαλώντας επιπλέον δυσκολίες κατάταξης στα παλαιά πρότυπα και με τα παλαιά κριτήρια[987].

---

[984] Νίκος Γιαμαλάκης, *Ευριπίδης, Μήδεια*, (Αθήνα: Ιάμβλιχος, 1997).
[985] *Medea*, σκην. Pier Paolo Pasolini, Euro International Films, 1969.
[986] Νίκος Γιαμαλάκης, σελ. 14.
[987] Πολλά παραδείγματα της διάρρηξης αυτής και της θεσμοθέτησης μιας νέου τύπου σχέσης με το υποψιασμένο για την συνειδητή «εξαπάτηση» κοινό στον κινηματογράφο, στα κόμικς και στη λογοτεχνία δίνει ο Αβραάμ Κάουα στο Αβραάμ Κάουα, *Εικονικά Βλέμματα.*

8.7 Η ταξινομική δυσκολία των προσαρμογών - διασκευών

Αν αυτή η δυσκολία ένταξης, κατάταξης και ταξινόμησης έχει, όμως, μικρή μόνο σημασία και μηδενική επίπτωση στην υποδοχή και αποδοχή του έργου από το κοινό, αποκτά ορισμένες φορές τεράστια σημασία σε πρακτικό επίπεδο. Όταν κυκλοφόρησε το *Maus* του Art Spiegelman, ένα πολυβραβευμένο βιβλίο κόμικς βασισμένο στις απομαγνητοφωνημένες συνεντεύξεις του Vladek Spiegelman, Εβραίου επιζήσαντα του Ολοκαυτώματος και πατέρα του δημιουργού στις οποίες αφηγούνταν τη ζωή του και κυρίως τον εγκλεισμό του στο Άουσβιτς κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου συνέβη το εξής, ενδεικτικό της σύγχυσης, περιστατικό: Οι *Times* της Νέας Υόρκης το κατέταξαν στα ευπώλητα βιβλία μυθοπλασίας προκαλώντας την αντίδραση του Art Spiegelman ο οποίος με επιστολή του, ζήτησε τη μεταφορά του βιβλίου στις λίστες με τα μη μυθοπλαστικά βιβλία. Η εφημερίδα μέσω του επιμελητή της στήλης απάντησε με χιούμορ ότι η μόνη λύση για να καταλάβει κάποιος αν το βιβλίο αποτελεί μυθοπλασία ή όχι είναι να επισκεφθεί το σπίτι του Art Spiegelman, να χτυπήσει το κουδούνι και αν ανοίξει την πόρτα ένα ποντίκι τότε το βιβλίο δεν αποτελεί μυθοπλασία. Κι αυτό γιατί ο δημιουργός σχεδιάζει σε όλο το έργο τους Εβραίους, άρα και τον εαυτό του και τον πατέρα του ως ποντίκια ενώ τους Γερμανούς ως γάτες. Τελικά, η εφημερίδα αποδέχθηκε το αίτημα του Spiegelman αλλά το ίδιο πρόβλημα είχαν και τα βιβλιοπωλεία της εποχής. Πού έπρεπε να κατατάξουν το βιβλίο: στα ράφια με τα Μυθιστορήματα, στην Ιστορία, στα Απομνημονεύματα, στις Βιογραφίες ή στις Αυτοβιογραφίες; Το πρόβλημα λύθηκε ή μάλλον παρακάμφθηκε με μια ad hoc απόφαση της επιτροπής που απονέμει τα βραβεία Πούλιτζερ: απένειμε το βραβείο στον Spiegelman το 1992 σε ειδική κατηγορία που μέχρι τότε δεν είχε θεσπιστεί, με τον τίτλο «Ειδικό Βραβείο Γραμμάτων».

Η περίπτωση του Spiegelman καταδεικνύει εμφατικά τη σύγχυση που προκαλείται όταν σε θέματα που σχετίζονται με την καλλιτεχνική δημιουργία επιχειρείται η κριτική, η ταξινόμηση, η κατάταξη, η τοποθέτηση κ.λπ. με κριτήρια θεσπισμένα υπό άλλες συνθήκες, σε άλλες εποχές και για άλλες γενολογικές, κατά τον Genette, κατηγορίες[988]. Όταν, μάλιστα, ένα έργο αξιώνει, εκπεφρασμένα ή μη, να

[988] Φέρνοντας στο νου το εμβληματικό *Other Criteria* του Leo Steinberg (1972) που κατέδειξε την αδυναμία των φορμαλιστικών κριτικών και θεωριών να ερμηνεύσουν τον αφηρημένο εξπρεσιονισμό

θεωρείται προσαρμογή ενός προγενέστερου ή διασκευή του, το πρόβλημα είναι συχνά άλυτο.

8.8 *Κλασικά* (και συντηρητικά) *Εικονογραφημένα*: αγωνία για πιστότητα

Αντίστοιχα ήταν τα προβλήματα που δημιούργησαν (και πιθανώς εξακολουθούν να δημιουργούν) τα πρώτα έργα της κλασικής λογοτεχνίας όταν άρχισαν να μεταφέρονται σε κόμικς. Η πρακτική αυτή εγκαινιάστηκε με μαζικό τρόπο στις ΗΠΑ το 1941 με τη σειρά *Κλασικά Εικονογραφημένα* που μετέφερε σε κόμικς πολλά κλασικά έργα της παγκόσμιας λογοτεχνίας ξεκινώντας με ιδιαίτερα δημοφιλείς λογοτεχνικούς τίτλους όπως *Οι Τρεις Σωματοφύλακες*, *Ιβανόης*, *Κόμης Μοντεχρήστος*, *Ο Τελευταίος των Μοϊκανών*, *Μόμπυ Ντικ* κ.ά. Η σειρά γνώρισε τεράστια επιτυχία και τα τεύχη της, συνολικά 169, αλλεπάλληλες επανεκδόσεις, προσφέροντας στους αναγνώστες της την ευκαιρία να μάθουν τα βασικά στοιχεία και θέματα σημαντικών έργων του παρελθόντος σε μικρό χρόνο και με αποτελεσματικό τρόπο. Ήταν όμως προσαρμογές που αντιλαμβάνονταν, εκτός από τα έργα που προσάρμοζαν, και το ίδιο το παρελθόν ως κλασικό και του συμπεριφέρονταν με έναν υπέρμετρο σεβασμό τέτοιον που το καθιστούσε αδιαπραγμάτευτο, παγιωμένο και μακρινό.[989]

Η απουσία ονοματοποιιών και ήχων, η ελαχιστοποίηση συμπληρωματικών στοιχείων όπως επιφωνημάτων, σημείων στίξης κ.λπ, τα μεγάλα αφηγηματικά κείμενα πέρα από τους διαλόγους των πρωταγωνιστών, η ομοιομορφία στο

και, έμμεσα, τα αδιέξοδα στα οποία καταλήγουν απόπειρες ερμηνείας μιας νέας μορφής τέχνης με κριτήρια που έχουν «θεσπιστεί» για άλλες. Τηρουμένων των αναλογιών, για την κριτική αλλά και την πρόσληψη της προσαρμογής και της διασκευής δεν επαρκούν μόνο τα ατύπως θεσπισμένα κριτήρια της τέχνης από την οποία προέρχεται το πρωτότυπο ούτε αυτά που είχαν «θεσμική» ισχύ όταν αυτό δημιουργήθηκε. Ιδιαίτερα μετά τη δεκαετία του 1960, η προσαρμογή και η διασκευή ενός έργου εντός της μεταμοντέρνας συνθήκης και των γενικευμένων διακειμενικών πρακτικών απαιτεί πιο σύνθετα, διαλεκτικού τύπου κριτήρια που να διασχίζουν οριζόντια το επίπεδο συνάντησης και συνομιλίας των έργων και όχι κάθετα σε μια αξιολογικού τύπου κλίμακα που αναγορεύει το πρωτότυπο σε σημαντικότερο από τα «παράγωγά» του. Βλ. Leo Steinberg, *Other Criteria, Confrontations with Twentieth-Century Art*, (Σικάγο: University of Chicago Press, 2007).

[989] Ο Σκαρπέλος περιγράφει πολλές μορφικές και τεχνικές λεπτομέρειες των *Κλασικών Εικονογραφημένων* που συγκλίνουν σε μια τέτοια άποψη. Αν και δεν διευκρινίζει ποια *Κλασικά Εικονογραφημένα* αφορά αυτή η κριτική, τα αμερικανικά και τις μεταφράσεις τους σε πολλές χώρες του κόσμου ή αυτά που δημιουργήθηκαν στην Ελλάδα από Έλληνες δημιουργούς και με θέματα ελληνικού ενδιαφέροντος (μυθολογία, ιστορία, ελληνική επανάσταση του 1821 κ.λπ.), τα χαρακτηριστικά που αναφέρει είναι κοινά και στις δυο περιπτώσεις. Βλ. Γιάννης Σκαρπέλος, σελ. 165 -170.

καδράρισμα και η αυστηρότητα στη διάταξη και στο μέγεθος των καρέ, τα βιογραφικά σημειώματα των συγγραφέων των πρωτοτύπων που δημοσιεύονταν, συνέθεταν μια ακαδημαϊκή έκδοση που δεν αξίωνε κάποια καλλιτεχνική πρωτοτυπία ούτε επιχειρούσε να προσθέσει κάτι στο πρωτότυπο, εκτός ίσως από μια δυνατότητα οπτικής επαφής των αναγνωστών με εγκυκλοπαιδικού τύπου πραγματολογικά ιστορικά στοιχεία (ενδυμασίες, τοποθεσίες κ.λπ.). Η προτρεπτική λεζάντα στο τέλος κάθε τόμου ήταν ενδεικτική των προθέσεων των εκδοτών για την κυκλοφορία αυτών των έργων: «Τώρα που διάβασες την εκδοχή των *Κλασικών Εικονογραφημένων*, μην χάσεις την επιπρόσθετη απόλαυση να διαβάσεις το πρωτότυπο που είναι διαθέσιμο σε κάποια δημόσια ή σχολική βιβλιοθήκη».

Φυσικά, κατά τη δημιουργία τους ήταν αναγκαίες όλες εκείνες οι καλλιτεχνικές μεταποιήσεις ενός πρωτοτύπου (σενάριο, επιλογή σκηνών και απόρριψη άλλων, ντεκουπάζ, έρευνα, τεκμηρίωση κ.λπ.) αλλά με τρόπο που δεν θα προκαλούσε ποτέ τις αντιδράσεις των εκφραστών, διαμορφωτών και υπευθύνων του εκπαιδευτικού συστήματος και των κριτικών της παιδικής λογοτεχνίας. Τα *Κλασικά Εικονογραφημένα* διαφημίζονταν ως το πρώτο σκαλί για το πέρασμα (ή, καλύτερα, ανέβασμα) στη σοβαρή, υψηλή, κλασική λογοτεχνία. Παρ' όλα αυτά υπήρξαν σφοδρές αντιδράσεις από δημοσιογράφους και κριτικούς που κατηγόρησαν τα *Κλασικά Εικονογραφημένα* για ευτελισμό των πρωτοτύπων και για μόλυνση της σοβαρής λογοτεχνίας.

Αυτό ακριβώς που προέβαλλαν οι εκδότες του για να προσελκύσουν νεανικό αναγνωστικό κοινό έγινε το όπλο στα χέρια των υπερασπιστών της καθαρής και αμόλυντης λογοτεχνίας. Κατά τον William Jones, ενώ οι ιδιοκτήτες της εταιρείας των *Κλασικών Εικονογραφημένων* επιδιώκανε να ωθήσουν τα παιδιά μακριά από την κακή επιρροή των περιοδικών κόμικς της δεκαετίας του 1940 (κυρίως υπερηρωικές ιστορίες και περιπέτειες δράσης), στρέφοντάς τα στα κλασικά έργα, κατηγορήθηκαν ότι χρησιμοποιούν το ίδιο μέσο με αυτά τα περιοδικά και επομένως δεν διέφεραν και πολύ.[990] Και η αλήθεια είναι ότι, πέρα από την αμυντική και συντηρητική στάση των οπαδών της αμιγούς και γνήσιας λογοτεχνίας απέναντι στα κόμικς και παρά τους ισχυρισμούς και, γιατί όχι, τις ειλικρινείς προθέσεις όσων προβαίνουν σε μια προσαρμογή με σκοπό να διαφυλάξουν και να διαδώσουν την αξία ενός πρωτοτύπου

[990] William Jones, *Classics Illustrated, A Cultural History* (2η εκδ.), (Τζέφερσον: McFarland, 2011), σελ. 1-6.

με όχημα μια ασαφή «πιστότητα», το αποτέλεσμα είναι η μουσειοποίηση, αν όχι και η μουμιοποίηση του πρωτοτύπου και η απόσυρσή του από τη σφαίρα της ζωής. Κατά τον Τζόρτζιο Αγκάμπεν:

> «Η αδυνατότητα χρήσης βρίσκει τον δικό της εκλεκτό και εμβληματικό τόπο στο Μουσείο. Η μουσειοποίηση του κόσμου, η μετατροπή του σε απέραντο Μουσείο, αποτελεί σήμερα ένα δεδομένο γεγονός. Μία μετά την άλλη, προοδευτικώς, οι πνευματικές δυνάμεις που καθόριζαν τη ζωή των ανθρώπων –η τέχνη, η θρησκεία, η φιλοσοφία, η ιδέα της φύσης, ακόμη και η πολιτική– αποτραβήχτηκαν πειθήνια στο Μουσείο. Εδώ το Μουσείο δεν υποδηλώνει έναν σαφώς προσδιορισμένο φυσικό τόπο ή χώρο, αλλά την ξεχωριστή διάσταση όπου μεταφέρεται ό,τι κάποτε βιωνόταν ως αληθινό και κρίσιμης σημασίας –αλλά όχι πια.»[991]

Όταν η προσαρμογή απαρνείται τη διασκευή, ό,τι κερδίζει σε πιστότητα, βαυκαλιζόμενη την υψηλή αξία που της προσδίδει το πρωτότυπο και ο συγκερασμός μαζί του, το χάνει σε ενδιαφέρον και ιδιαιτερότητα. Βαδίζει στα σίγουρα και χαρτογραφημένα μονοπάτια που θα την οδηγήσουν στον τερματισμό της διαδρομής αλλά δεν θα έχει ανακαλύψει τίποτα καινούργιο· θα έχει κάνει απλώς ένα ακόμη βήμα προς το Μουσείο. Να γιατί, μια προσαρμογή μπορεί να ανανεώνει με ριζικό τρόπο το νόημα του πρωτοτύπου. Προσοχή: το νόημα, όχι το ίδιο το πρωτότυπο το οποίο μπορεί ούτε καν να αναφέρει, ούτε ως υπόμνηση, ούτε ως μια ελαφρά νύξη.

8.9 Αναζητώντας τη Γενεαλογία

Το *Blankets* (2003, εικόνα 842)[992] του Craig Thompson είναι μια τέτοια περίπτωση επαναφοράς μιας παλαιάς θεματικής σε νέα συμφραζόμενα, με νέα μέσα αλλά πιθανώς για τον ίδιο σκοπό. Όπως ανέφερε και ο Genette, η ανεύρεση της γενεαλογίας του είναι καθήκον του κριτικού, του ιστορικού, του αναγνώστη, το ίδιο το έργο δεν υποχρεούται να δηλώσει τις καταβολές του. Το *Πορτρέτο του Καλλιτέχνη*

[991] Giorgio Agamben, *Βεβηλώσεις*, σελ. 138.
[992] Craig Thompson, *Blankets*.

σε Νεαρή Ηλικία (1916)[993] του Τζέημς Τζόυς, αποτελώντας το ίδιο μια επανεγγραφή (ή, ίσως μια «προσαρμογή» στις νέες απαιτήσεις του μεγαλύτερου σε ηλικία Τζόυς σε σχέση με την πρώτη μορφή του έργου) του προγενέστερου *Στήβεν ο Ήρωας* (εκδόθηκε πρώτη φορά το 1944, γράφτηκε μάλλον μεταξύ 1903 και 1905), έχει στο επίκεντρο της θεματικής του τον αγώνα για χειραφέτηση μέσω της τέχνης και του έρωτα ενός νεαρού σπουδαστή που δυσφορεί στο ασφυκτικό οικογενειακό και θρησκευτικό περιβάλλον της Ιρλανδίας των αρχών του εικοστού αιώνα. Και αποτελεί τον βασικό πρόγονο του *Blankets* παρά τη χρονική διαφορά σχεδόν ενός αιώνα μεταξύ της δημιουργίας των δυο έργων. Οι ομοιότητες ως προς την υπόθεση των έργων είναι εντυπωσιακές σε βαθμό που εάν το *Blankets* παρουσιαζόταν ως «μια επικαιροποιημένη και ελεύθερη διασκευή του *Πορτρέτου του Καλλιτέχνη*» δεν θα ξένιζε κανέναν από όσους γνωρίζουν το έργο του Τζόυς.[994] Όμως, ούτε στην πρώτη έκδοση ούτε σε καμιά από τις επανεκδόσεις του *Blankets* δεν αναφέρεται κάτι τέτοιο.

Από την άλλη, δεν είναι βέβαιο ότι ο Thompson είχε συνειδητή πρόθεση να χρησιμοποιήσει το *Πορτρέτο του Καλλιτέχνη* ως υπο-κείμενο ώστε το δικό του έργο να μπορεί να θεωρηθεί υπερκείμενο. Περισσότερο μια μετακειμενική σχέση φαίνεται να ορίζει την ύπαρξη του *Blankets* ως έργου που έπεται του *Πορτρέτου*: δεν παραθέτει τη σχέση του με το πρωτότυπο και αφήνει τον αναγνώστη να την ανακαλύψει ή να την αγνοήσει.[995] Το έργο, ωστόσο, διατηρεί την αυτονομία του και την αυταξία του καθώς η ύπαρξη της γνώσης του πρωτοτύπου από τον αναγνώστη του δεν αποτελεί

---

[993] Τζέημς Τζόυς, *Το Πορτρέτο του Καλλιτέχνη* (μτφρ, Μ. Σ.), (Αθήνα: Γράμματα, 1990).

[994] Είναι αρκετή μια γρήγορη ανάγνωση του πρώτου κεφαλαίου του έργου του Τζόυς και μια σύγκριση με το έργο του Thompson για να επιβεβαιωθούν τα κοινά στοιχεία μεταξύ τους. Συνοπτικά, ορισμένα από αυτά, με κάποια παραδείγματα, είναι τα εξής: το παιδικό τραγουδάκι (σελ. 7 στον Τζόυς, σελ. 32-33 στον Thompson, εικόνα 843), η νυχτερινή ούρηση στο κρεβάτι (σελ. 7 στον Τζόυς, σελ.334-339 στον Thompson, εικόνα 844), το παιδικό παιχνίδι στη σχολική αυλή (σελ. 8 στον Τζόυς, σελ. 30-34 στον Thompson), ο θόρυβος της σόμπας (σελ. 12 στον Τζόυς, σελ. 83 και 96-97 στον Thompson), οι διακοπές των Χριστουγέννων (σελ. 15 στον Τζόυς, σελ. 86 στον Thompson), ο ουρανός και ο παράδεισος ως προσδοκία (σελ. 16 στον Τζόυς, σελ. 59 στον Thompson), το παγωμένο κρεβάτι (σελ. 18 στον Τζόυς, σελ. 84 στον Thompson), η απειλή της Κόλασης (σελ. 19 στον Τζόυς, σελ 71 στον Thompson), η αρρώστια (σελ. 23 στον Τζόυς, σελ. 163 στον Thompson), ο ήχος της καμπάνας (σελ. 25 στον Τζόυς, σελ. 113 στον Thompson) κ.λπ. Ξεχωριστή είναι και η αναφορά των δυο έργων στον Πλάτωνα και τις έννοιες της αλήθειας και της ομορφιάς (σελ. 219 στον Τζόυς, σελ. 505-511 στον Thompson, εικόνα 845). Ωστόσο, εκτός από τις κοινές αυτές λεπτομέρειες, τα δυο έργα παρουσιάζουν μια συνολικότερη θεματική ταύτιση, αποτελεί το ένα το ανάλογο του άλλου σε άλλη εποχή, άλλη χώρα και άλλο μέσο.

[995] «Ίσως είναι μια ασυνείδητη επιρροή, μια πηγή έμπνευσης, μια υποβόσκουσα ανάμνηση ή ίσως πάλι να μην το έχει καν ακούσει. Όποια κι αν είναι η αλήθεια, είναι τόσο πολλοί οι άνθρωποι που πέρασαν την παιδική και εφηβική τους ηλικία σε ασφυκτικά περιβάλλοντα οικογενειακής και θρησκευτικής καταπίεσης που είναι αναμενόμενο κάποιοι από αυτούς να μετέφεραν τα βιώματά τους (για να ξορκίσουν το παρελθόν;) στην Τέχνη». Βλ. Γιάννης Κουκουλάς, "Το Πορτρέτο του Καλλιτέχνη (σε Νεαρή Ηλικία)", προλογικό σημείωμα στην ελληνική έκδοση του *Blankets*, ό. π.

προϋπόθεση για την κατανόησή του. Πιθανώς να μην προσφέρει και τίποτα περισσότερο από τον αυτάρεσκο (για τον αναγνώστη) εντοπισμό ενός αυτοαναφορικού (εντός των αναφερομένων στην τέχνη) tribute. Και αυτή η αναφορικότητα είναι μια γενικευμένη στάση της μεταμοντέρνας προσαρμογής και διασκευής που εφαρμόζουν δημιουργοί κόμικς σε μεγάλο βαθμό κατά τις τελευταίες δεκαετίες. Μια, συχνά μη δηλωμένη, συνομιλία με ένα προγενέστερο έργο, συχνά από ένα άλλο μέσο που ωθεί τον αναγνώστη στην περαιτέρω διερεύνηση της διακειμενικής σχέσης. Και παράλληλα η συνεπακόλουθη συγκρότηση μιας σχέσης ισοτιμίας μεταξύ έργων που ανήκουν σε μια αλυσιδωτή παραγωγή και το καθένα αναφέρεται σε όλα τα προηγούμενα αντλώντας ψηφίδες από καθένα από αυτά. Και πάλι η περίπτωση του *Blankets* είναι ενδεικτική καθώς εκτός από την σχέση υπο-κειμένου – υπερκειμένου που εγκαθιδρύει με το *Πορτρέτο*, είναι ένα έργο δημιουργημένο σε ένα άλλο μέσο και ως εκ τούτου αξιοποιεί εργαλεία και συμβάσεις από το παρελθόν αυτού του μέσου. Επομένως λειτουργεί ως ένα μετα-κείμενο στο αρχικείμενο των κόμικς που διατηρεί όμως σχέσεις διακειμενικού τύπου μέσω της χρήσης χωρίων και αποσπασμάτων από χωρία της Βίβλου αλλά και διαεικονικού τύπου με προγενέστερα κόμικς και με συγκεκριμένες εικόνες – σύμβολα στο εσωτερικό του, όπως για παράδειγμα στις απεικονίσεις του Ιησού ή σε άλλες προσαρμοσμένες απεικονίσεις από βιβλικά κείμενα.[996] Επιπλέον, το *Blankets* κρατά αποστάσεις ακόμα και από το μέσο εντός του οποίου και με τα εργαλεία του οποίου έχει δημιουργηθεί με την επισήμανση στο εξώφυλλό του ότι πρόκειται για ένα «εικονογραφημένο μυθιστόρημα».[997]

Αν, όμως το *Blankets* απαρνείται τη σχέση του με το πρωτότυπο στο επίπεδο της δήλωσης, αφήνοντας τα συμπεράσματα στους κριτικούς και τους αναγνώστες, στο *Breakdowns* (2007, εικόνα 847)[998] του Art Spiegelman συμβαίνει το ακριβώς αντίθετο. Ο υπότιτλος του βιβλίου είναι *Portrait of the Artist as a Young %@&*!* και προφανώς παραπέμπει στο έργο του Τζόυς. Αποτελείται από μικρές ιστορίες του

[996] Σε πολλά σημεία του *Blankets* παρεμβάλλονται εγκιβωτισμένες αφηγήσεις που περιγράφουν λεπτομέρειες από τη ζωή του Ιησού (εικόνα 846), άλλες παρμένες ως προσαρμογές από βιβλικά κείμενα και άλλες μυθοπλαστικές, όπως η περίπτωση που ο Ιησούς φαίνεται να κρίνει, να κατακρίνει και να απορρίπτει από το κάδρο στο οποίο βρίσκεται κρεμασμένος τις πράξεις και τις ερωτικές επιθυμίες του νεαρού αναγνώστη. Έτσι παρουσιάζονται προσαρμογές ως αποσπάσματα από κάποιο κείμενο εντός μιας μεγαλύτερης προσαρμογής που τις περιλαμβάνει.

[997] Στην ελληνική έκδοση χρησιμοποιήθηκε ο όρος «εικονογραφημένο μυθιστόρημα» ως μετάφραση της επισήμανσης στην αμερικανική έκδοση «illustrated novel».

[998] Art Spiegelman, *Breakdowns – Portrait of the Artist as a Young %@&*!*, (Λονδίνο: Penguin, 2007).

καλλιτέχνη δημιουργημένες κατά τη νεαρή του ηλικία, κατά πλειονότητα αυτοβιογραφικού τύπου, επομένως ο υπότιτλος περιγράφει σε σημαντικό βαθμό το περιεχόμενο. Θα μπορούσε, ωστόσο, ο Spiegelman να επιλέξει κάποιον ουδέτερο υπότιτλο π.χ. «τα απομνημονεύματα του καλλιτέχνη» ή «τα πρώτα μου έργα» κ.λπ. Επέλεξε όμως έναν συγκεκριμένο υπότιτλο τον οποίον, αναφορικά με τη διακειμενική σχέση που διατηρεί με το κείμενο – πηγή, δεν σχολιάζει ούτε σε ένα σημείο του δικού του έργου. Η σχέση των έργων καθίσταται έτσι μετακειμενική και επαφίεται στην προσοχή και στις γνώσεις του αναγνώστη και του κριτικού να εντοπιστεί.

Το έργο του Spiegelman είναι πάντως, ούτως ή άλλως, ένα δημιουργημένο από τον ίδιο διαεικονικό μετακολάζ που μεταξύ άλλων περιλαμβάνει και πολλές γνωστές εικόνες της ιστορίας της τέχνης: στο εσωτερικό του περιέχονται πραγματικές οικογενειακές φωτογραφίες του, διαφημίσεις παιχνιδιών από την παιδική του ηλικία, χαρακτήρες άλλων κόμικς όπως ο Τάμπι από τη *Μικρή Λουλού* της Marjorie Buel (εικόνα 848), ο Τσάρλι Μπράουν και η Λούσι από τα *Peanuts* του Charles Shultz (εικόνα 849), ο Little Nemo (εικόνα 850), εξώφυλλα παλιών underground περιοδικών, σκηνές από παλιά κινούμενα σχέδια, ο Φρόιντ, ιδιοποιημένα και τροποποιημένα έργα του Πικάσο αλλά και ο ίδιος ο Πικάσο (εικόνα 851), προσαρμογή μιας γελοιογραφίας του Rube Goldberg στην οποία από έναν τοίχο κρέμεται η *Κραυγή* του Μουνκ (εικόνα 852) κ.ά.

Το περιβάλλον αυτό, ακόμα κι αν η αναφορά στον Τζόυς περάσει απαρατήρητη σε πρώτη ανάγνωση, είναι μάλλον ικανό να προκαλέσει την αναζήτηση του αναγνώστη για την επιλογή του υποτίτλου κι έτσι να ξετυλιχθεί η κλωστή που συνδέει τα έργα. Με μια ακόμη σημαντική λεπτομέρεια. Ενώ η τελευταία λέξη του τίτλου του Τζόυς είναι «Man» (Άνδρας), στο έργο του Spiegelman, η λέξη έχει δώσει τη θέση της σε ένα συμπίλημα συμβόλων που δεν συνιστούν λέξη αλλά παραπέμπουν σε εικονίδια που χρησιμοποιούνται για να συμβολίσουν βρισιές στα κόμικς. Από αυτά τα σύμβολα, το τρίτο δεν είναι καν ένα διαδεδομένο τυπογραφικό σύμβολο ή σύμβολο που να αντιστοιχεί σε κάποιο πλήκτρο ηλεκτρονικής συσκευής ή γραφομηχανής. Είναι το σύμβολο – υπογραφή του Spiegelman στο συγκεκριμένο βιβλίο και παράλληλα το σύμβολο που με την παρουσία του σε διαφορετικές στιγμές από τη ζωή του δημιουργού του, εκφράζει τον κύκλο από τη γέννηση μέχρι το θάνατο.

Τόσο στην περίπτωση του *Blankets* όσο και στο *Breakdowns* του Spiegelman, το έργο – πηγή είναι το ίδιο αλλά το αποτέλεσμα του έργου που προκύπτει ως αποτέλεσμα έμπνευσης είναι ριζικά διαφορετικό. Στο πρώτο δεν γίνεται καμιά νύξη στον τίτλο, στο δεύτερο η παραπομπή γίνεται στον υπότιτλο και αν και διατηρούνται κάποια κοινά στοιχεία (νεαρή ηλικία, αυτοβιογραφική φύση κ.λπ.), τα έργα στέκονται αυτόνομα. Διαφορετικά όμως λειτουργούν μια σειρά από βιβλία που τονίζουν μέσω του τίτλου τους τη σχέση τους με το πρωτότυπο έστω κι αν ως προς το περιεχόμενο, ιδιαίτερα το εικονιστικό, παίρνουν τις αρμόζουσες ελευθερίες.

8.10 Βαθμοί ελευθερίας και προσωπικές ερμηνείες

8.10.1 Ένας επίκαιρος *Ερωτόκριτος*

Στον *Ερωτόκριτο του Βιτσέντζου Κορνάρου* (~1600-1610)[999], σε σενάριο των Δημοσθένη Παπαμάρκου και Γιάννη Ράγκου και σχέδια του Γιώργου Γούση, ο τίτλος είναι ξεκάθαρος για το περιεχόμενο (εικόνα 853). Ωστόσο, κάποιος αναγνώστης που γνωρίζει το έργο ως μια έμμετρη ιπποτική μυθιστορία, γραμμένη πριν από τέσσερεις αιώνες αλλά στο ψηλότερο σημείο του εξώφυλλου εντοπίζει τρία άλλα ονόματα από αυτό του Βιτσέντζου Κορνάρου, αντιλαμβάνεται αμέσως πως πρόκειται για προσαρμογή που όμως δεν κρύβει το σκοπό της και την πηγή της. Αν και είχε προσαρμοστεί σε κόμικς και παλαιότερα ο *Ερωτόκριτος* από τη σειρά των *Κλασικών Εικονογραφημένων* (εικόνα 854), η νέα εκδοχή είναι εντελώς διαφορετική. Καταρχάς χρησιμοποιούνται δυο αφηγηματικές μέθοδοι: στα διαλογικά μέρη επιλέγονται ελεύθερες, μη έμμετρες αποδόσεις των πρωτοτύπων κειμένων στη νέα ελληνική γλώσσα αλλά κατά διαστήματα παρεμβάλλονται εκτός διαλόγων, έμμετρα αποσπάσματα από προγενέστερη απόδοση και προσαρμογή του έργου στην ανατολική κρητική διάλεκτο[1000]. Έτσι ο νέος *Ερωτόκριτος* αν και έχει δικό του σενάριο και κείμενα γραμμένα εκ νέου για την περίσταση, δεν κόβει τον ομφάλιο λώρο με το πρωτότυπο κείμενο, έστω και διαμεσολαβημένα, από τη χρήση όχι του

[999] Δημοσθένης Παπαμάρκος, Γιάννης Ράγκος και Γιώργος Γούσης, *Ερωτόκριτος του Βιτσέντζου Κορνάρου*, (Αθήνα: Polaris, 2016).
[1000] Όπως επισημαίνεται στην ταυτότητα του νέου *Ερωτόκριτου*, έχουν χρησιμοποιηθεί αποσπάσματα από το Στυλιανός Αλεξίου, *Ερωτόκριτος, Κριτική Έκδοση*, (Αθήνα: Ερμής, 2008).

πρωτοτύπου αλλά της απόδοσής του σε μια πιο φιλική γλώσσα για τον σύγχρονο αναγνώστη.

Οι εικόνες είναι αποτέλεσμα μεγάλης έρευνας και τεκμηρίωσης των δημιουργών του ως προς τις ενδυμασίες, τις στολές, την αρχιτεκτονική κ.λπ.[1001] οι χρωματισμοί και ιδιαίτερα η χρήση του χρυσού παραπέμπουν σε βυζαντινές εικονογραφίες αλλά το παραμυθένιο στοιχείο, το άχρονο και το υπερρεαλιστικό αποδίδονται με πιο ποπ, έντονους και πλακάτους χρωματισμούς που φιλοτεχνήθηκαν ηλεκτρονικά.[1002] Στην διαεικονική σχέση του *Ερωτόκριτου* σε κόμικς με τον *Ερωτόκριτο* των *Κλασικών Εικονογραφημένων* που παραπέμπει σε μια ναΐφ και ψευδοβυζαντινίζουσα τεχνοτροπία αλλά και στην διακειμενική με τον πρωτότυπο *Ερωτόκριτο* και τις γλωσσικές αποδόσεις – διαμεσολαβήσεις του προστίθεται και μια ακόμη, αντίρροπη σε σχέση με τις προηγούμενες, τάση: αυτή της συνειδητής παρέκβασης από το πρωτότυπο, μια τάση που επαναφέρει τον νέο *Ερωτόκριτο* στον 21ο αιώνα και τον διαφορίζει από κάθε προηγούμενη, γραπτή ή εικονιστική, εκδοχή του. Όπως επισημαίνει και ο Τάσος Καπλάνης:

> «Οι απομακρύνσεις βέβαια από το κορναρικό κείμενο είναι και σε αυτήν την περίπτωση αναμενόμενες και δε μειώνουν την προσπάθεια των δημιουργών, οι οποίοι ανανεώνουν εικονογραφικά τον *Ερωτόκριτο* κάνοντάς τον πιο προσιτό στο σύγχρονο νεανικό κοινό, φτιάχνοντας ένα κόμικς που δεν εξαλείφει ούτε τα ερωτικά ούτε τα επικά μέρη του έργου, έχει στοιχεία fantasy, ποπ πλάνα και ποπ αισθητική».[1003]

Αυτή η τάση, εκπεφρασμένη γλωσσικά από τη δημοτική γλώσσα στο μεγαλύτερο μέρος του έργου, έχει το χιουμοριστικό της ανάλογο στην εμφάνιση σύγχρονων στίχων σε ένα έργο που γράφτηκε 400 χρόνια νωρίτερα («Το φεγγάρι κάνει βόλτα στης αγάπης μου την πόρτα, το φεγγάρι κάνει κύκλο στης αγάπης μου

[1001] Βλ. και Γιάννης Κουκουλάς, "Ιππότες, Μονομαχίες, Μάγια και Έρωτες", *Εφημερίδα των Συντακτών*, 21 Μαΐου 2016.
[1002] Συνέντευξη του Γιώργου Γούση στον Ελπιδοφόρο Ιντζέμπελη, 12 Οκτωβρίου 2016, ηλεκτρονικό περιοδικό *Διάστιχο*, diastixo.gr/sinentefxeis/ellines/5843-giorgos-gousis-sunenteuksi (τελευταία πρόσβαση στις 7-11-2016).
[1003] Τάσος Καπλάνης, "Εικαστικές Εκδοχές του Ερωτόκριτου: μια πρώτη διερεύνηση" στο Τάσος Καπλάνης, Τασούλα Μαρκομιχελάκη και Σωτηρία Σταυρακοπούλου (επιμ.), *Ο Ερωτόκριτος του Β. Κορνάρου: Ερευνητικές Προτάσεις και Προοπτικές*, *Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου αφιερωμένου στην Κομνηνή Δ. Πηδώνια* (Τομέας Μ.Ν.Ε.Σ., Τμήμα Φιλολογίας, Α.Π.Θ., 28 – 29 Μαίου 2015), (Θεσσαλονίκη: Γράφημα, 2017), σελ. 238.

τον κήπο» τραγουδά ο Ερωτόκριτος στην Αρετούσα ήδη στη δεύτερη σελίδα του έργου σε ένα έξυπνο πρωθύστερο σχήμα, εικόνα 855) και το εικαστικό της ανάλογο με την έμμεση παρουσία έργων άλλων εποχών, ως λεπτομερειών, σε ανώδυνα σημεία της πλοκής που όμως ενεργοποιούν τα αντανακλαστικά του αναγνώστη – θεατή τους και του υπενθυμίζουν ότι διαβάζει – βλέπει ένα νέο έργο που δεν είναι ο *Ερωτόκριτος* του Κορνάρου αλλά ένας νέος *Ερωτόκριτος*, υποχρεωμένος να διαφοροποιηθεί, να απορρίψει αλλά και να προσθέσει στοιχεία στο πρωτότυπο. Τέτοια σημεία είναι η εμφάνιση της υπηρέτριας της Αρετούσας (εικόνα 856) που παραπέμπει άμεσα στη *Γαλατού* του Βερμέερ (εικόνα 857) και ακόμα πιο έντονα, ο γλυπτός *Λαοκόοντας* που κοσμεί το παλάτι του βασιλιά Ηρακλή (εικόνα 858). Με τον τρόπο αυτό, ο Γούσης παρεμβάλλει στην πλοκή δυο στοιχεία που δεν υπάρχουν στο πρωτότυπο, ένα ως μέρος της πλοκής (η υπηρέτρια – Γαλατού) κι ένα ως παρακειμενικό ή παραεικονικό στοιχείο (ο Λαοκόοντας), αφήνοντας το δικό του στίγμα στο έργο.

Ως προς το εξώφυλλο, αξίζει να τονιστεί η πλήρης διαφοροποίησή του από το αντίστοιχο των *Κλασικών Εικονογραφημένων*, τόσο ως προς τις μορφές (και οι δύο στη νέα εκδοχή, μόνο η μία στα *Κλασικά Εικονογραφημένα*) όσο και ως προς το χώρο εντός του οποίου τοποθετείται (το ζευγάρι σε τρυφερή σκηνή στο νέο, ο Ερωτόκριτος παίζει μουσική μπροστά από ένα κτίριο στο παλαιό). Η εκδοχή του Γούση φαίνεται να αντλεί περισσότερο από τον πίνακα του Γιάννη Τσαρούχη, *Ερωτόκριτος και Αρετούσα* (1980, εικόνα 859) ως προς τις ευθυτενείς στάσεις των προσώπων αλλά περισσότερο ως προς τον διάκοσμο ανθέων που τα περιβάλλει. Ωστόσο, πρόκειται για μια ελάχιστα κριτική προσαρμογή καθώς είναι ανύπαρκτες οι τροποποιήσεις ως προς το νόημα του πρωτοτύπου και δεν υπάρχει, επίσης, κανενός είδους σχολιασμός, δια του κειμένου ή δια των εικόνων, είτε των συνθηκών της εποχής του που να δύναται να επηρεάσει την πιθανή πρόσληψή του. Πρόκειται μάλλον για μια επαγγελματική προσαρμογή σε άλλο μέσο που μπορεί να κριθεί για την καλλιτεχνική της αρτιότητα, για την αφαιρετικότητα και την ευσύνοπτη απόδοση του αρχικού έργου και για τις ελαφρές παρεκτροπές από το γράμμα του αλλά όχι για την με οποιονδήποτε τρόπο αμφισβήτηση του πνεύματός του ή του πνεύματος της εποχής εντός της οποίας αυτό το έργο εξακολουθεί μέχρι σήμερα να θεωρείται σπουδαίο και άξιο διδασκαλίας σε σχολικό επίπεδο.

8.10.2 Οι Δον Κιχώτες του Δυτικού Κανόνα

Μια άλλη ιπποτική μυθιστορία, πολύ πιο διάσημη, που έχει δεχθεί αμέτρητες τροποποιήσεις και έχει μεταφερθεί σε κάθε πιθανή τέχνη και κάθε μέσο είναι ο *Δον Κιχώτης* του Θερβάντες. Την παρούσα εργασία θα την απασχολήσουν τρεις από αυτές: η εκδοχή του Rob Davis (2013, εικόνα 860)[1004] ως προσαρμογή του πρωτοτύπου, η συλλογή ιστοριών *Lanza en Astilero* (2005, εικόνα 861)[1005] ως προσωπικών ματιών μιας πλειάδας δημιουργών πάνω σε υποτιθέμενες άγνωστες πτυχές της ζωής του Δον Κιχώτη και η πιο σύντομη, ίσως, διασκευή του *Δον Κιχώτη* σε μόλις μια σελίδα κόμικς από τον Henrik Lange (2007)[1006]. Και μόνο η αναφορά του ονόματος του *Δον Κιχώτη*, βέβαια, είναι αρκετή για να ενεργοποιήσει τα αντανακλαστικά των θεωρητικών και κριτικών της λογοτεχνίας ως προς την αναζήτηση των ριζών της παρωδίας των ιπποτικών μυθιστοριών αλλά και ως προς την επιρροή που άσκησε σε μεταγενέστερους καλλιτέχνες σε κάθε πεδίο καλλιτεχνικής δραστηριότητας. Διόλου τυχαία δεν είναι η τοποθέτηση του *Δον Κιχώτη* ως θεμελίου λίθου στον *Δυτικό Κανόνα* του Χάρολντ Μπλουμ (1994) στο επίπεδο του Σαίξπηρ, του Δάντη, του Ομήρου κ.λπ. «Ο Θερβάντες, με απαράμιλλη ιλαρότητα, παρώδησε μέχρι θανάτου τους ιπποτικούς προδρόμους του»[1007] κατά τον Μπλουμ και «επινόησε την ειρωνεία της αμφισημίας»[1008].

Στην εποχή της μεταμοντέρνας αμφισημίας των τελών του 20ου αιώνα και των αρχών του 21ου, η αμφισημία αυτή είτε ως αφαιρετική προσαρμογή είτε ως ελεύθερη διασκευή είτε ως ελευθεριακή εικονοποίηση στα κόμικς, μαζί με την ειρωνεία που δε στοχεύει στην αποκαθήλωση του πρωτοτύπου από τον Κανόνα αλλά στην διεύρυνση του Κανόνα και τον εμπλουτισμό του με εξαιρέσεις, ο *Δον Κιχώτης* είναι ιδιαίτερα ευάλωτος στις τροποποιητικές επανερμηνείες και τις επανεγγραφές σε παλίμψηστα. Ό,τι έσπειρε ο Θερβάντες παρωδώντας τα θέσφατα της εποχής του και δημιουργώντας ένα ειρωνικό αριστούργημα που έβγαζε τη γλώσσα στο πριν με αποτέλεσμα να υπερισχύσει αυτός παραμερίζοντας τους πραγματικούς ιππότες από τις λαϊκές αφηγήσεις και αντικαθιστώντας τους από έναν ημίτρελο, φαντασμένο και

[1004] Θερβάντες και Rob Davis, *Δον Κιχώτης* (μτφρ. Μαρία Χρίστου), (Πάτρα: Χαραμάδα, 2015).
[1005] Jesus Cuadrado (επιμ.), *Lanza en Astillero, el Caballero Don Quijote y Otras Sus Tristes Figuras*, (Λα Μάντσα: Junta de Castilla – La Mancha, 2005.)
[1006] Henrik Lange, σελ. 53.
[1007] Harold Bloom, σελ. 61.
[1008] Ό. π., σελ. 116.

αλαφροίσκιωτο, θα ήταν αναγκασμένος τώρα να το θερίσει υπό τη μορφή των αμέτρητων παραλλαγών, κάποιων εκ των οποίων αυτών με σατιρική διάθεση, με θύμα τον δικό του ήρωα. Οι περιπτώσεις του Κάφκα και του Μπόρχες είναι ενδεικτικές.

8.10.3 Και οι υπόλοιποι Δον Κιχώτες

Στην παραβολή του Κάφκα με τίτλο *Η Αλήθεια για τον Σάντσο Πάντσα*[1009], ο εμβρόντητος αναγνώστης «ενημερώνεται» από τον αφηγητή ότι δεν ήταν ο Δον Κιχώτης ο άνθρωπος που επειδή διάβαζε πολλά λαϊκά ιπποτικά μυθιστορήματα οδηγήθηκε στην τρέλα αλλά ο Σάντσο Πάντσα. Ο Δον Κιχώτης στην καφκική εκδοχή είναι απλώς ένα πλάσμα της φαντασίας του Σάντσο που υποστασιοποιείται και ξεκινά για περιπέτειες με τον Σάντσο να τον ακολουθεί μέσα στην παραφροσύνη του. Κι ενώ στον Κάφκα, η παραβολή αγγίζει τους ψυχικούς κόσμους των χαρακτήρων σπέρνοντας αμφιβολίες στους αναγνώστες για την αλήθεια του πρωτοτύπου ή, καλύτερα, για την «ορθή» πρόσληψή του, στον Μπόρχες μετατρέπεται σε κυριολεκτική άρνηση της γραφής και υποκατάστασή της από την πιστή αναπαραγωγή της που ενδύεται το μανδύα της καινοτομίας και τους καινοφανούς, εκεί που όπως περιγράφει ο Γιώργος Αριστηνός «η γραφή δεν είναι έκφραση αλλά αντιγραφή (ιδού η αποθέωση της διακειμενικότητας)»[1010]. Αλλά μόνο ως παρωδία γραφής μπορεί να θεωρηθεί με στόχο τόσο την σοβαρή και υψηλή κριτική όσο και την προσκόλληση στην αξία της μοναδικότητας της γραφής μέσω της διακειμενικής της ανατροπής.

Στο διήγημα *Πιέρ Μενάρ, Συγγραφεύς του Δον Κιχώτη* (1939)[1011], ο Μπόρχες με το σύνηθες χιούμορ του, αποθεώνει τον (φανταστικό) συγγραφέα Πιέρ Μενάρ γιατί κατάφερε να ξαναγράψει αυτούσια κάποια αποσπάσματα του *Δον Κιχώτη* τριακόσια χρόνια αργότερα από τον *Δον Κιχώτη* του Θερβάντες. Ως χαρακτηριστικό παράδειγμα του μεγαλείου του Πιέρ Μενάρ, ο Μπόρχες παραθέτει ένα απόσπασμα του *Δον Κιχώτη* του Θερβάντες και το αντιπαραβάλλει με ένα απόσπασμα του *Δον*

[1009] Περιλαμβάνεται στο Φραντς Κάφκα, *Το Σινικό Τείχος και Άλλα Διηγήματα* (μτφρ. Γιώργος Βαμβαλής), (Αθήνα: Επίκουρος 1981).
[1010] Γιώργος Αριστηνός, "Το Μεταμοντέρνο ως Συμβεβηκός" στο Γιώργος Αριστηνός, Άννα Καφέτση, Αντρέας Μπελεζίνης και Σωτήρης Σορόγκας (επιμ.), *Μοντέρνο – Μεταμοντέρνο*, (Αθήνα: Σμίλη, 1988), σελ. 144.
[1011] Περιλαμβάνεται στο Χόρχε Λουίς Μπόρχες, *Άπαντα Πεζά Ι* (μτφρ. Αχιλλέας Κυριακίδης), (Αθήνα: Πατάκη, 2014), σελ. 153-165.

Κιχώτη του Πιέρ Μενάρ. Και προς έκπληξη του αναγνώστη, είναι ολόιδια. Δεν διαφέρουν ούτε σε ένα σημείο στίξης. «Τα κείμενα του Θερβάντες και του Μενάρ είναι κατά λέξιν πανομοιότυπα, αλλά το δεύτερο είναι σχεδόν απείρως πλουσιότερο (πιο επαμφοτερίζον, θα πουν οι επικριτές του· ωστόσο, και ο επαμφοτερισμός είναι πλούτος).»[1012] Ως ένα από τα επιχειρήματα του αφηγητή της ιστορίας είναι ότι ενώ ο Θερβάντες έγραψε αυτές ακριβώς τις φράσεις στη σύγχρονη της εποχής του γλώσσα, ο Μενάρ κάνει ένα επιπλέον κατόρθωμα καθώς γράφει σε αρχαΐζουσα, μια και γι' αυτόν τα Ισπανικά του Θερβάντες είναι μια γλώσσα κατά τρεις αιώνες παλαιότερη.

> «Τώρα που το σκέφτομαι, νομίζω πως δεν είναι αθέμιτο να δούμε τον "τελικό" Δον Κιχώτη ως ένα είδος παλίμψηστου, πάνω στο οποίο πρέπει κάποτε να διαφανούν τα (αχνά, αλλά όχι δυσανάγνωστα) ίχνη της "προτέρας" γραφής του φίλου μας. Δυστυχώς, όμως, μόνο ένας δεύτερος Πιέρ Μενάρ, δουλεύοντας αντίστροφα απ' τον πρώτο, θα μπορούσε να ξεθάψει και ν' αναστήσει αυτές τις Τροίες…»[1013]

συμπληρώνει ο αφηγητής – Μπόρχες. Με το σκωπτικό αυτό ύφος μπαίνει στην ουσία της έννοιας του μεταφορικού παλίμψηστου που ακόμα κι αν κάποια στιγμή του εκάστοτε παρόντος δεν επιτρέπει την διείσδυση στο παρελθόν του, κάποτε, ίσως, αυτό θα συμβεί. Κι έτσι, μια ιστορία (ένα κείμενο, μια εικόνα, μια φράση, μια σχέση, οτιδήποτε) θα επανανοηματοδοτείται από τη διακειμενική του σχέση που κατά τη διάρκεια της ισχύος του πρωτοτύπου ήταν πτωχότερη, απουσία των εμπειριών που μεσολάβησαν μέχρι την επαναγραφή.

Ακούγεται οξύμωρο –και ούτε ο ίδιος ο Μπόρχες φαίνεται να το πιστεύει, αντίθετα μάλλον σατιρίζει κάποιον που θα τολμούσε να το ισχυριστεί– αλλά η αξία του δεύτερου Δον Κιχώτη του Πιέρ Μενάρ θα μπορούσε να είναι μεγαλύτερη από αυτήν του αυθεντικού. Γιατί ποτέ η σύγκριση δε μπορεί να γίνει σε πλακίδιο βιοχημικού εργαστηρίου και υπό ίδιες συνθήκες ανάλυσης. Πάντα κάτι θα είναι διαφορετικό ώστε να διαφοροποιεί και την αξία των έργων και της πρόσληψής τους· ακόμα κι αν είναι ίδια θα βρίσκονται σε άλλο πλαίσιο.

[1012] Ό. π., σελ. 162.
[1013] Ό. π., σελ. 164.

8.10.4 Υπάρχουν πανομοιότυπα έργα τέχνης;

Η πλατωνική αντίληψη περί τέχνης ως μιμήσεως με παράδειγμα τον καθρέφτη του Σωκράτη, στερείται σοβαρότητας όσο δέχεται ως a priori αρχή τη δυνατότητα αναπαραγωγής και συντήρησης των ίδιων συνθηκών επί της παρατήρησης ενός έργου τέχνης. Σε άλλο του διήγημα ο Μπόρχες, βάζει στο στόμα κάποιου από τους χαρακτήρες του, τη φράση «οι καθρέφτες και η συνουσία είναι απεχθείς, γιατί πολλαπλασιάζουν τον αριθμό των ανθρώπων». Και ένα παρόμοιο σχόλιο για τους καθρέφτες εντοπίζει ο Αχιλλέας Κυριακίδης, στη φράση που ο ίδιος ο Μπόρχες αποδίδει στον Έντγκαρ Άλαν Πόε:

> «Είναι πραγματικά φοβερό που υπάρχουν καθρέφτες· εμένα με τρομοκρατούσαν ανέκαθεν. […] Εμείς μπορεί να είμαστε συνηθισμένοι στους καθρέφτες, αλλά δεν παύει να υπάρχει κάτι τρομαχτικό σ' αυτόν τον οπτικό διπλασιασμό της πραγματικότητας».[1014]

Ο λογοτεχνικός αυτός «φόβος» αίρεται αίφνης αν σκεφτεί κανείς ότι η φράση του Πο περιέχει μια εσκεμμένα εσφαλμένη εξίσωση ανομοίων. Όπως η συνουσία πολλαπλασιάζει αριθμητικά τους ανθρώπους αλλά δημιουργεί διαφορετικούς ανθρώπους, όχι τον ίδιο άνθρωπο ως ρέπλικα μιας γραμμής παραγωγής πιστών αντιγράφων, έτσι και ο καθρέφτης αντικατοπτρίζει κάθε φορά και για κάθε θεατή του από κάθε διαφορετική οπτική γωνία κάτι διαφορετικό. Για να μην παραβλέψουμε ότι ο καθρέφτης δίνει την ευκαιρία της θέασης μιας κατοπτρικής εικόνας του πρωτοτύπου και όχι την ίδια την εικόνα (το δεξί χέρι βρίσκεται αριστερά στο είδωλο, το χτένισμα ακολουθεί την αντίθετη κατεύθυνση κ.λπ.).

8.10.5 Ο *Δον Κιχώτης* του Rob Davis

Επανέρχονται, λοιπόν, τα πανομοιότυπα αντικείμενα της *Μεταμόρφωσης του Κοινότοπου* του Ντάντο που ποτέ δεν σημαίνουν το ίδιο πράγμα και ποτέ δεν *είναι* ίδια. Ποτέ, ο Δον Κιχώτης είτε του Θερβάντες είτε του Πιέρ Μενάρ δεν μπορεί να

[1014] Την φράση επισημαίνει ο Αχιλλέας Κυριακίδης, μεταφραστής του Μπόρχες σε σημείωσή του στο ό. π., σελ 468.

είναι ίδιος με κανέναν άλλον. Επομένως κάθε νέα επαναγραφή του Δον Κιχώτη δεν μπορεί να είναι ίδια με την προηγούμενη. Αξία έχει ο εντοπισμός, η κριτική και ο βαθμός της μεταμόρφωσης του κοινότοπου και όχι η απαξίωση της ύπαρξής του. Αξία, στον *Δον Κιχώτη του Rob Davis* έχει η επισήμανση, όχι των ομοιοτήτων του με τον *Δον Κιχώτη* του πρωτοτύπου αλλά η εύρεση των σημείων που διαφοροποιούν το ένα από το άλλο έργο, ούτως ή άλλως, εντελώς διαφορετικά και δημιουργημένα σε άλλο μέσο, σε άλλη εποχή, προορισμένα να διαβαστούν από διαφορετικούς ανθρώπους. Άλλωστε, η πρώτη κιόλας σελίδα ενημερώνει ότι πρόκειται για «διασκευή» του έργου και όχι κάτι άλλο. Η δήλωση από μόνη της προσφέρει τις απαραίτητες ελευθερίες στον δημιουργό που δεν ισχυρίζεται ότι προσαρμόζει αλλά ότι επεμβαίνει. Οι εισαγωγικές σελίδες, επιπλέον, που παραπέμπουν στο θερβαντικό τέχνασμα περί αληθοφάνειας του κειμένου και την κατά μέτωπο απεύθυνση του συγγραφέα προς τον αναγνώστη εμπεριέχουν από τη μια την μίμηση του τεχνάσματος του συγγραφέα του πρωτοτύπου και από την άλλη της αυτοαναίρεσής τους καθώς ο σύγχρονος αναγνώστης (οφείλει να) γνωρίζει ότι τα περιγραφόμενα αποτελούν φανταστικές καταστάσεις και ο *Δον Κιχώτης* του Θερβάντες αποτελεί μια μυθοπλασία ενώ ο *Δον Κιχώτης* του Davis μια μεταμυθοπλασία που αντλεί από το πρωτότυπο και από όσα παράγωγα έχουν μεσολαβήσει από τότε, συν την λογοτεχνική ανάλυση του έργου και συνεπακόλουθα τις ερμηνείες του.

Ο *Δον Κιχώτης* του Lange απέχει πολλούς βαθμούς από τον *Δον Κιχώτη του Πιέρ Μενάρ* του Μπόρχες και η αφαιρετικότητά του είναι αυτή που τον καθιστά όχι μια τροποποίηση ή διασκευή αλλά μια προσαρμογή στις συνθήκες που επιτάσσει η πρόθεση της έκδοσης ενός βιβλίου με τη μέγιστη δυνατή σύνοψη της υπόθεσης του πρωτοτύπου. Τα λόγια της εισαγωγικής σελίδας σε αυτό το κεφάλαιο είναι όλο κι όλο το λεκτικό περιεχόμενο του έργου που συνοδεύεται από τέσσερις εικόνες.

Η διαεικονικότητα αφορά τις αμέτρητες εκδοχές του εικονογραφημένου *Δον Κιχώτη* αλλά η διακειμενικότητα εντοπίζεται στον τίτλο και στην πρόθεση του Lange να μην συνομιλήσει με κανέναν από τους προγενέστερους σχολιαστές του Δον Κιχώτη παρά μόνο με τον Θερβάντες από τον οποίο αντλεί την υπόθεση και την μεταφράζει διασημειωτικά σε 60 λέξεις (συμπεριλαμβανομένου του τίτλου). Αντιθέτως, ο Davis ξεκινά με διευκρινίσεις:

> «Μην πιστεύεις ό,τι διαβάζεις αγαπητέ αναγνώστη! Οι περιπέτειες αυτές είναι αληθινές γιατί είναι ιστορικές, όχι μυθιστορηματικές και, αντίθετα

> με τους ισχυρισμούς στην προηγούμενη σελίδα, εγώ είμαι ο διασκευαστής τους, όχι ο συγγραφέας τους»[1015],

λέει ο αφηγητής χωρίς να φαίνεται, πίσω από τα κάγκελα κάποιας φυλακής. Ποιος, όμως αφηγείται;

Ο εκφερόμενος λόγος ανήκει στον Θερβάντες, όντας φυλακισμένο κατά ένα διάστημα της συγγραφής του Δον Κιχώτη ή στον Rob Davis; Κι αν ανήκει στον τελευταίο, πόσο συμβολισμό κρύβει η πράξη της σχεδίασης του εαυτού του πίσω από τα κάγκελα μιας φυλακής (εικόνα 862); Είναι μεταφορικά κάγκελα του έργου που θα διασκευάσει το οποίο τον κρατά φυλακισμένο στην υποχρέωση μιας καταναγκαστικής πιστότητας; Ταιριάζει, απόλυτα τότε η αυτοαναίρεση της δηλωθείσας αληθοτιμής των γεγονότων του έργου καθώς όσο ο αναγνώστης έχει πλήρη συνείδηση του εσκεμμένου ψεύδους (του Θερβάντες και του Davis), άλλο τόσο γνωρίζει πως ο αφηγητής ενός τέτοιου ψεύδους, ψεύδεται καθολικά. Κι ο αφηγητής – Davis το σκάει από αυτήν την φυλακή και δημιουργεί έναν δικό του Δον Κιχώτη που δεν είναι υποχρεωμένος να υποταχτεί σε καμιά δέσμευση αλλά αφήνεται να αξιοποιήσει στο έπακρο τα εργαλεία του μέσου εντός του οποίου παράγεται. Αλλά στο τέλος του πρώτου μέρους του έργου, όλοι προσγειώνονται απότομα. Ο φυλακισμένος αφηγητής είναι ακόμα έγκλειστος. Η σελίδα που συνδέει τα δύο μέρη απεικονίζει το ίδιο καγκελόφραχτο παράθυρο φυλακής από το οποίο αναδύεται ένα μπαλονάκι λόγου:

> «Σε ευχαριστώ που με συνάντησες εδώ μέσα για αυτή την ιστορία. Ελπίζω η δική σου απόδραση να είναι πιο εύκολη απ' όσο η δική μου. Αν το καλοσκεφτείς όμως, γίνεται να ξεφύγει κανείς από ένα βιβλίο σαν τον Δον Κιχώτη;»[1016]

8.11 Δονκιχωτικές ονοματοποιίες και σχεδιαστικές πρωτοβουλίες

Ο *Δον Κιχώτης* σφύζει από όλες τις συμβάσεις που σταδιακά κατέκτησαν τα κόμικς και που τα διαφοροποιούν από τη λογοτεχνία, τα κινούμενα σχέδια και τα

[1015] Rob Davis σελ. 7.
[1016] Ό. π., σελ. 153.

εικονογραφημένα βιβλία. Καταρχάς είναι γεμάτος ονοματοποιίες και ήχους: «Κλανκ, Κλουνκ, Κλονκ» κάνει μια σκουριασμένη πανοπλία που κατεβαίνει από τη σοφίτα, «Κλοπ Κλοπ Κλοπ» ακούγεται ένας βηματισμός τη νύχτα, «Μπος!» κάνει ένα κοντάρι που χτυπά κάποιον στο κεφάλι και «Μπιφ! Μπας! Μποπ! Μπανγκ!» στα επόμενα χτυπήματα. Όταν όμως σκουντάει κάποιον, ακούγεται ως «Τζαμπ! Τζαμπ! Τζαμπ!», τα πέταλα του Ροσινάντε ακούγονται ως «Γκ-ντουμ, Γκ-ντουμ», μια πτώση του Δον Κιχώτη ξεκινά ως «Τουάνγκ!» και καταλήγει ως «Κρανκ!» ενώ οι ροπαλιές ηχούν ως «Γουάκ! Γουάκ! Γουάκ!». Το ελαφρύ χτυπηματάκι στον ώμο ακούγεται με το γνωστό και καθιερωμένο «Πατ Πατ» όπως και το κουδουνάκι στην ουρά μιας γάτας ως «ντινγκ ντ-λινγκ λινγκ» ενώ η μουσική που βγαίνει από μια κιθάρα είναι «Πλινκ Πλινκ Τουάνγκ» κ.ο.κ. Οι ήχοι που «ακούγονται» (εικόνες 863, 864, 865, 866) στην εκδοχή του Davis προσφέρουν μια ακόμη διάσταση διαφοροποίησης από την αμιγή λογοτεχνία και την αμιγή ζωγραφική ενώ οι εγκιβωτισμένες αφηγήσεις του έργου αποτελούν μια ακόμη ευκαιρία να κρατηθούν οι τις αποστάσεις από το πρωτότυπο και να προστεθούν στοιχεία που λειτουργούν τόσο με παιγνιώδη τρόπο όσο και ως αναχρονισμοί, με βάση, κυρίως, το σχέδιο αυτή τη φορά.

Ιδιαίτερα στο δεύτερο μέρος του έργου, ξεχωρίζουν «Οι Απίθανες Περιπέτειες του Δον Κιχώτη στη Σπηλιά του Μοντεσίνος»[1017] που σχεδιάζονται με κυβιστική τεχνοτροπία (εικόνα 867), ένα ρεύμα που ήκμασε τρεις αιώνες μετά τον Θερβάντες ενώ στο πρωτότυπο θα ήταν αδύνατο να υπάρχει οποιαδήποτε κυβιστική αναφορά και «Το Θαυμαστό Κουκλοθέατρο του Μαστρο-Πέτρο» (εικόνα 868)[1018] που αποδίδεται ως μια ιστορία κόμικς μέσα σε ένα άλλο κόμικς στην οποία η σκηνή του κουκλοθέατρου γίνεται μεταβλητό καρέ από κόμικς και το αντίστροφο δίνοντας την ευκαιρία για έναν περαιτέρω σχολιασμό στη φύση και τις δυνατότητες του μέσου, την έννοια της πλαισίωσης κ.λπ.

Σταθερές είναι επίσης οι χιουμοριστικές παρεκβάσεις από το πρωτότυπο που παρουσιάζονται με μια ξεχωριστή εικονοποίηση όπως η περιγραφή «των προσώπων που βρίσκονται στο χάνι όπως τα κατέγραψε ο αξιοσέβαστος Άραβας»[1019] και στην αμέσως επόμενη σελίδα η περιγραφή «των προσώπων του Μαγεμένου Κάστρου όπως τα φαντάστηκε ο Δον Κιχώτης»[1020]. Διαβάζοντας ο αναγνώστης τους δυο τίτλους σε

[1017] Ό. π., σελ. 199.
[1018] Ό. π., σελ. 205.
[1019] Ό. π., σελ. 63.
[1020] Ό. π., σελ. 64.

δυο διαδοχικές σελίδες θα περίμενε να δει τα πρόσωπα με διαφορετικά φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά αλλά ο Davis ανατρέπει το αναμενόμενο και σχεδιάζει όλα τα πρόσωπα ολόιδια αλλά αλλάζει την λεκτική περιγραφή τους (εικόνες 869, 870). Έτσι ο «Χουάν Παλομέκε ο Ζερβοχέρης (κακόκεφος χανιτζής)» στα μάτια του Δον Κιχώτη έχει τα ίδια εξωτερικά χαρακτηριστικά αλλά είναι «Φρούραρχος του Κάστρου (αξιόπιστος τύπος)», η Μαριτόρνες από «υπηρέτρια ασυνήθιστης ασχήμιας με υπέροχα στήθη, που περιποιείται τον αγωγιάτη», γίνεται «πριγκίπισσα ασυνήθιστης ομορφιάς με ηθικές αρχές που έχει ερωτευτεί τον Δον Κιχώτη» και ο Αλεχάντρο Πέτσο ενώ είναι ένας «αγωγιάτης με βλέψεις για τη Μαριτόρνες», εκλαμβάνεται από τον Δον Κιχώτη ως «Ένας Γίγαντας (με πολλών λογιών σατανικά σχέδια κατά νου)»[1021].

Ως προς τον εαυτό του ο Δον Κιχώτης ενώ όλοι οι άλλοι τον θεωρούν «τρελό», προτιμά το «Ιππότης από τη Μάντσα» και για τον Σάντσο που όλοι πιστεύουν για «ηλίθιο», αυτός επιλέγει το «Ατρόμητος Ιπποκόμος». Με αυτό το τέχνασμα, των παράλληλων πορτρέτων των ίδιων προσώπων που σχεδιάζονται πανομοιότυπα αλλά περιγράφονται ως ριζικά διαφορετικά ο Davis προχωρά και σε έναν σχολιασμό πάνω στην κειμενική ικανότητα των κόμικς που είναι εξίσου σπουδαία και όχι υποδεέστερη από την σχεδιαστική τους διάσταση στη διαμόρφωση και απόδοση των μορφών. Στην προκειμένη περίπτωση, η Μαριτόρνες, ενώ στο πρωτότυπο περιγράφεται ως:

> «…μια κόρη από την Αστουρία με μεγάλο στρογγυλό πρόσωπο, πλακωτό κεφάλι, ζουλιγμένη μύτη, στραβή από το ένα μάτι, κι όχι πολύ καλύτερη από το άλλο.[1022] […] Στα χέρια της είχε δεμένες μερικές γυαλένιες χάντρες, όμως γι' αυτόν λαμποκοπούσαν σα μαργαριτάρια ανατολίτικα. Τα μαλλιά της, που έφερναν λιγάκι σαν αλογότριχες, τα πήρε για λεπτότατα νήματα από αστραφτερότατο χρυσάφι της Αραβίας, που η λαμπεράδα του θα μπορούσε να σκοτεινιάσει ακόμη και τον ήλιο. Κι η ανάσα της, που δίχως καμιάν αμφιβολία μύριζε από τα σκόρδα της

[1021] Όλες οι περιγραφές βρίσκονται στο ό. π., σελ. 63-64.
[1022] Μιχ. Θερβάντες, *Ο Δον Κιχώτης* (μτφρ. Κ. Καρθαίου), (Αθήνα: Εκδόσεις Σύγχρονης Λογοτεχνίας, 1954), σελ. 134.

> χτεσινοβραδινής σαλάτας, αυτουνού του φάνηκε πως έβγαινε από το στόμα της σα μεθυστικό μοσκοβόλημα»[1023],

στην εκδοχή του Davis είναι απλώς μια άσχημη γυναίκα. Όμως για να υπηρετηθεί το ιλαρό κλίμα της περιγραφής του Θερβάντες χωρίς να πλατειάσει η αφήγηση και να περιοριστεί στην απαραίτητη αφαιρετικότητα ώστε να χωρέσει σε ένα κόμικς λογικών διαστάσεων, αποδίδεται λεκτικά στην αφήγηση ως αυτό που πραγματικά είναι και στην φαντασία του Δον Κιχώτη ως «πριγκίπισσα ασυνήθιστης ομορφιάς»[1024].

Όσο για τη φιλία του Δον Κιχώτη με τον Σάντσο Πάντσα, μια ακατάβλητη σχέση αφοσίωσης στη βάση μιας κοινής ψευδαίσθησης ή ενός θνησιγενούς ονείρου την οποία ο Μπλουμ συνοψίζει ως «κοινή συμμετοχή τους σ' αυτό που αποκαλείται "τάξη του παιχνιδιού". καθώς και αμοιβαία αγάπη, παρότι κάπως γκρινιάρικη αγάπη»[1025], ο Davis επιλέγει να «μιλήσει» με ένα κοντινό πλάνο στο πρόσωπο του Σάντσο, λίγο πριν το τέλος, για να τονίσει το δακρυσμένο του πρόσωπο την ώρα που συντετριμμένος καλεί τον φίλο του να μην παραιτηθεί. «Μην πεθάνετε. Ακούστε τι σας λέει ο Σάντσο σας… Η μεγαλύτερη τρέλα είναι να παραιτηθεί κανείς από τη ζωή, μπορεί να είμαι αγαθός αλλά ως κι εγώ το ξέρω αυτό!» (εικόνα 871)[1026].

Τα τεχνάσματα του Davis στην μεταφορά του Δον Κιχώτη σε κόμικς είναι ένα στέρεο παράδειγμα μιας δημιουργικής μεταγραφής που δεν επιδιώκει να ταυτιστεί με το πρωτότυπο αλλά να επέμβει επ΄ αυτού ώστε να το κάνει αφενός προσιτό, αφετέρου να το ανανεώσει. Ωστόσο, το αποτέλεσμα δεν είναι ο *Δον Κιχώτης*, αλλά ένας Δον Κιχώτης σε μια σωρεία από Δον Κιχώτες, σε μια αλυσίδα διαδοχικών τροποποιήσεων και προσαρμογών. Στην οποία έχουν τη δική τους θέση και οι εναλλακτικές εκδοχές, τα sequels, τα prequels και τα spin-offs που κατά την Sanders συσχετίζονται με την ιδιοποίηση υπό την έννοια ότι ο δημιουργός τους ενσωματώνει στο έργο του το πρωτότυπο και ο αναγνώστης οφείλει να το γνωρίζει για να αντιληφθεί το νέο έργο. Όπως συμβαίνει και με τους πολλούς Δον Κιχώτες της έκθεσης και έκδοσης *Lanza En Astllero* στην οποία 26 δημιουργοί κόμικς έδωσαν τη δική τους εκδοχή στο πρόσωπο και τις περιπέτειες του (ψευδο)ιππότη και του πιστού του ιπποκόμου. Το

[1023] Ό. π., σελ. 139.
[1024] Rob Davis, σελ. 64.
[1025] Harold Bloom, σελ. 182.
[1026] Rob Davis, σελ. 285.

ξεχωριστό σε αυτή την απόπειρα είναι η συνύπαρξη πολλών αφηγηματικών και, ακόμα πιο έντονα, σχεδιαστικών στυλ στις εναλλακτικές μεταμυθπλασίες και, ιδιαίτερα, στην απόδοση των πρωατγωνιστικών προσώπων. Οι συμμετέχοντες, ανάμεσά τους και πολλά γνωστά ονόματα όπως οι Anke Feuchtenberger, Max, Micharmut, Miguelanxo Prado, Karim Taylhardat κ.ά., φιλοτεχνούν ολιγοσέλιδες ιστορίες και παρουσιάζουν αληθινές ή φανταστικές σκηνές από το έργο του Θερβάντες με το δικό τους στυλ, προσθέτοντας και αφαιρώντας αυτό που εξυπηρετεί το δικό τους «μύθο». Πόσο μακρυ, για παράδειγμα, ήταν το μούσι του Δον Κιχώτη (εικόνα 872); Πώς έμοιαζε το βλέμμα του όταν έχανε σε μια μονομαχία (εικόνα 873); Πόσο παχύς ήταν ο Σάντσο (εικόνα 874); Πόσο είχε αποστεωθεί ο ιππότης λίγο πριν πεθάνει; Πώς ήταν τα τοπία στις εξορμήσεις του; Σε όλα αυτά τα ερωτήματα που εκ των πραγμάτων θέτει ο αναγνώστης του πρωτοτύπου στον εαυτό του, οι «απαντήσεις» των ιδιοποιήσεων και προσαρμογών –τόσο της συγκεκριμένης έκδοσης όσο και γενικότερα– δεν αφαιρούν από το αρχικό κείμενο τις δικές του κειμενικές «εικόνες» ούτε στερούν από τον αναγνώστη τη «φαντασία» της εγκεφαλικής εικονοποίησης. Στη μεταμοντέρνα πραγματικότητα της αλληλοδιείσδυσης των εικόνων και των νοημάτων, εμπλουτίζουν την πρώτη αφήγηση, προσφέρουν αναστοχαστικές αναρωτήσεις, αμφισβητούν την αυθεντία και την αντικαθιστούν με μια θετική, δημοκρατική ρευστότητα που απέχει πολύ από τους βαρείς χαρακτηρισμούς της «λευκής παρωδίας» και της «βεβήλωσης».

Με παράδειγμα την θεατρική παράσταση *Nighthawks* της Lynn Rosen, ο Σλαβόι Ζίζεκ δίνει τη δική του εκδοχή σε τέτοιες μεταμοντέρνες πρακτικές:

> «Οδηγούμαστε έτσι σε αυτό που ίσως συνιστά το αρχέτυπο της μεταμοντέρνας διαδικασίας: τη συμπλήρωση των χασμάτων των κλασικών κειμένων. Εάν ο μοντερνισμός χρησιμοποιεί το μύθο ως ερμηνευτικό πλαίσιο αναφοράς για τη σύγχρονη αφήγησή του, ο μεταμοντερνισμός ξαναγράφει απευθείας τον ίδιο το μύθο, συμπληρώνοντας τα χάσματά του».[1027]

[1027] Slavoj Zizek, *Μίλησε Κανείς για Ολοκληρωτισμό;* (μτφρ. Βίκυ Ιακώβου), (Αθήνα: Scripta, 2002), σελ. 63.

Η Lynn Rosen στη συγκεκριμένη παράσταση (2000), «σκηνοθέτησε» τέσσερις σκηνές από ισάριθμους πίνακες του Χόπερ, ανάμεσά τους και το *Nighthawks*. Κατά τον Ζίζεκ:

> «…προσπαθώντας να φανταστεί τι συζητήθηκε στις απεικονιζόμενες σκηνές και τι προκάλεσε τη συνάντηση αυτών των ανθρώπων: η ανομία, η απομόνωση, οι αποτυχημένες σχέσεις, τα απέλπιδα όνειρα… Αυτό το έργο, εξαιτίας της συναρπαστικής απλότητάς του, ακόμη και της νκοινοτοπίας του, είναι ο μεταμοντερνισμός στην πιο καθαρή έκφανσή του».[1028]

Ακριβώς αυτή τη συμπλήρωση των χασμάτων που επισημαίνει ο Ζίζεκ επιδιώκουν έργα όπως οι προαναφερθείσες εκδοχές – ερμηνείες του Δον Κιχώτη. Που σίγουρα δεν προσβάλουν το πρωτότυπό τους. Του προσθέτουν, όμως, πολλαπλά επίπεδα κατανόησης στη νέα εποχή. Σε κάθε νέα εποχή.

8.12 Η κόλαση ως (το ύψιστο) παρωδιακό στοιχείο

8.12.1 Το διαρκές παρωδιακό λίμπο κατά τον Αγκάμπεν

Μια περίπτωση εναλλακτικής αφήγησης που λειτουργεί ως μεταφορικό παλίμψηστο, αποξέοντας έναν λογοτεχνικό μύθο και ξαναγράφοντάς τον ως σάτιρα των σύγχρονων ηθών αποτελεί το *Μεφίστο* (εικόνα 875)[1029] του Δημήτρη Καμένου που αποδομεί τον *Φάουστ* (1829)[1030] του Γκαίτε, τον αναλύει στα συστατικά του και τον επαναδομεί κρατώντας ορισμένα από αυτά προσαρμόζοντάς τα σε μια νέα ιστορία. Η νέα ιστορία δε θα μπορούσε ποτέ να υπάρξει αν δεν υπήρχε ο φαουστικός μύθος, όμως αν και παραπέμπει δια του ονόματος σε αυτόν είναι εντελώς αλλαγμένη και γεμάτη παρωδιακά στοιχεία τόσο κειμενικού τύπου όσο, κυρίως, διαεικονικής σχέσης με προϋπάρχουσες εικόνες. Ως προς το σενάριο, αν και η ιστορία του

[1028] Ό. π.
[1029] Δημήτρης Καμένος, "Μεφίστο", *Εφημερίδα των Συντακτών* (εβδομαδιαίο στριπ, έναρξη δημοσίευσης: 26 Νοεμβρίου 2016). Με την ολοκλήρωση του πρώτου μέρους, η σειρά κυκλοφόρησε σε ενιαίο τόμο ως Δημήτρης Καμένος, *Μεφίστο, ένα Ιατρικό Σίριαλ*, (Αθήνα: αυτοέκδοση, 2019).
[1030] Γιόχαν Βόλφγκανγκ Γκαίτε, *Φάουστ* (μτφρ. Αριστομένης Προβελέγγιος), (Αθήνα: Σιδέρης, 1924).

Δημήτρη Καμένου ξεκινά δίνοντας στον αναγνώστη την εντύπωση ότι θα ακολουθήσει το γράμμα του Γκαίτε αλλά το πνεύμα μιας ελευθεριάζουσας μεταμοντέρνας παρωδίας που δεν θα αλλοιώσει το περιεχόμενο παρά μόνο πρόσωπα και καταστάσεις του, σύντομα λοξοδρομεί και διατηρεί από το πρωτότυπο μόνο τους δυο βασικούς χαρακτήρες. Και αυτοί όμως, ο Φάουστ και ο Μεφιστοφελής, σταδιακά αυτονομούνται και βυθίζονται σε ένα διαρκές λίμπο ατέρμονης παράτασης της οριστικοποίησης της συμφωνίας τους. Έτσι, από το πρωτότυπο απομένει ο τίτλος, το θέμα του συμβολαίου με το Διάβολο, τα ονόματα των χαρακτήρων και τίποτα άλλο.

Το αποτέλεσμα που προκύπτει είναι η υλοποίηση μιας πρόθεσης ιδιοποίησης παρά προσαρμογής ή, ακόμα περισσότερο, διασκευής. Είναι το γράψιμο και το σχεδίασμα ενός οιονεί Φάουστ από κάποιον σύγχρονο δημιουργό που είναι γνώστης του πρωτοτύπου αλλά ενδιαφέρεται όχι να το παρουσιάσει σε άλλο μέσο αλλά να το παρουσιάσει σε άλλη εποχή και σε άλλους αναγνώστες, σε αυτούς του 21^{ου} αιώνα. Αν δεν είχε γραφτεί ο *Φάουστ* από τον Γκαίτε και γραφόταν σήμερα από κάποιον άσημο συγγραφέα θα ασκούσε την επίδραση που άσκησε στην εποχή του και μεταγενέστερα; Αν και η απάντηση μπορεί να είναι τόσο υποθετική όσο και η ερώτηση, εικάζω πως η μεσολάβηση μιας σειράς έργων που πραγματεύονται αντίστοιχα θέματα θα αποδυνάμωνε την αξία του στο σήμερα, θα το καθιστούσε κοινότοπο και βαρετό.

Η αξία του *Φάουστ*, τουλάχιστον ως προς τη θεματική του πρωτοτυπία, σχετίζεται με την εποχή της συγγραφής του. Ένα τέτοιο έργο θα είναι για πάντα έμβλημα της παγκόσμιας λογοτεχνίας αλλά αυτό δε σημαίνει ότι το θέμα του θα παραμένει επίκαιρο ή πρωτότυπο. Οι χαρακτήρες του, όμως, θα είναι πάντα επίκαιροι γιατί αποτελούν σύμβολα πανανθρώπινα και διαχρονικά. Οι χαρακτήρες του Μεφίστο του Δημήτρη Καμένου είναι τέτοιοι. Μόνο που ο Μεφιστοφελής σιγά σιγά μετατρέπεται σε θύμα όχι από δόλο αλλά από έναν υποχόνδριο και δυσκοίλιο Φάουστ. Από την άλλη, ο Φάουστ δείχνει να ενδιαφέρεται περισσότερο για τη διαδικασία παρά για το αποτέλεσμα κι έτσι διαιωνίζει την μεταβατική του κατάσταση προτιμώντας να παραμείνει όσο το δυνατόν περισσότερο ένα αντικείμενο του πόθου (του Μεφιστοφελή) παρά να ωφεληθεί προσωρινά από την ανίερη συμμαχία τους. Με θέατρο του δράματος, μια κόλαση που θυμίζει λίμπο, όχι όμως για αβάπτιστα παιδιά και αλλόθρησκους ενάρετους ανθρώπους αλλά για όλους.

Με αφορμή το *Νησί του Αρτούρο*[1031] (1957) της Έλσα Μοράντε, ο Τζιόρτζιο Αγκάμπεν αναφέρει ότι «το πιο ειρωνικώς παρωδικό στοιχείο αφορά την κόλαση» και εξηγεί ότι σύμφωνα με τους θεολόγους:

> «…η τιμωρία όσων διαμένουν στο λίμπο δεν μπορεί να είναι μια σωματική ποινή, όπως εκείνη των κολασμένων, αλλά αποκλειστικώς μια στερητική ποινή, που συνίσταται στην αιώνια έλλειψη της θέασης του Θεού: είναι αιωνίως καταδικασμένοι να μη δουν ποτέ το πρόσωπο του Θεού».[1032]

Αυτή η στερητική ποινή είναι η πρώτη ποινή της κόλασης αλλά ενώ για τους πραγματικούς κολασμένους συνεπάγεται αιώνιο πόνο που προέρχεται από την υπερφυσική γνώση της παρουσίας του Θεού που προσφέρει η βάπτιση, άρα και της αιώνιας στέρησης που θα αντιμετωπίσουν από εδώ και πέρα, για τους αβάπτιστους που δε διαθέτουν αυτή την υπερφυσική γνώση δεν σημαίνει απολύτως τίποτα. Επομένως οι διαβιούντες στο λίμπο, αδυνατώντας να συλλάβουν το υπέρτατο αγαθό δεν αισθάνονται πόνο ή θλίψη και έτσι η στέρηση μετατρέπεται σε μια «φυσική πηγή χαράς και ευτυχίας και αναμφιβόλως αυτή είναι μια ακραία και ειδική μορφή παρωδίας».[1033]

Η Κόλαση προσφέρεται άλλωστε για χιούμορ, για σαρκασμό, για λογοτεχνία, για τέχνη καθώς ο άνθρωπος, ο αναγνώστης επιζητεί τον «πόνο των άλλων» για να απαλύνει τον δικό του. Κατά τον Paul Watzlawick:

> «Η *Κόλαση* του Δάντη, είναι πολύ πιο μεγαλοφυής από τον *Παράδεισο*. Το ίδιο ισχύει και για τον *Χαμένο Παράδεισο* του Μίλτον, δίπλα στον οποίο ο *Παράδεισος που Ξαναβρέθηκε* είναι ανούσιος. Ο πρώτος *Φάουστ* μας φέρνει δάκρυα, ο δεύτερος χασμουρητά. Δεν χρειάζονται πολλές φλυαρίες: τι και πού θα ήμασταν χωρίς τη δυστυχία μας; Την χρειαζόμαστε απελπισμένα».[1034]

[1031] Έλσα Μοράντε, *Το Νησί του Αρτούρο* (μτφρ. Θανάσης Μετσιμενίδης), (Αθήνα: Ζαχαρόπουλος, 1992).
[1032] Giorgio Agamben, *Βεβηλώσεις*, σελ. 68.
[1033] Ό. π.
[1034] Paul Watzlawick, *Φτιάξε την Δυστυχία σου Μόνος σου* (μτφρ. Αντώνης Γκίκας), (Αθήνα: Εκδόσεις Αλήστου Μνήμης, χ.χ.).

8.12.2 Ο *Φάουστ* ως Ιατρικό σίριαλ

Σε ένα τέτοιο λίμπο, ο Φαούστ του Καμένου που πάσχει από «ηωσινοφιλική πυτιρίδα», μέσω παρελκυστικών τακτικών ως προς την βελτίωση της κλονισμένης υγείας του θα μπορούσε να βιώνει ατέρμονα και με ασφάλεια τη μαζοχιστική και ψυχαναγκαστική ηδονή του διαρκώς «μεταβατικού». Σε μια σειρά που πέρα από την παρωδία διασκευής είναι πλούσια σε εικονογραφικά διαεικονικά στοιχεία, κυρίως αναχρονισμούς, ιδιοποιήσεις και αναπλαισιώσεις, τέτοια που συνθέτουν μια καρναβαλική αντιφαουστική ατμόσφαιρα και ανατρέπουν το νόημα του έργου του Γκαίτε. Δεν το επικαιροποιούν και δεν το προσαρμόζουν σε σύγχρονες αναγνωστικές ή οπτικές απαιτήσεις, απλώς το διαστρέφουν σε αυτό που είναι η ουσία της μεταμοντέρνας παρωδίας: σε ένα παστίς από κείμενα και εικόνες, πολλά εκ των οποίων αυτοαναφορικά και σε συνομιλία με τα ομόλογά τους ενώ άλλα σε διάλογο με πρότερα έργα τα οποία ενσωματώνουν τροποποιημένα.

Τέτοια είναι για παράδειγμα η *Κραυγή* του Μουνκ (εικόνες 876, 877)[1035], έργο δημιουργημένο μετά από τον Φάουστ αλλά ικανό να αποδώσει την απελπισία σε κάθε πλαίσιο, τα γοτθικά gargoyles που διακοσμούν κτίρια (εικόνα 878)[1036], φιγούρες από τη σειρά κόμικς *Hellboy*[1037] του Mike Mignola με πρωταγωνιστή ένα πλάσμα προερχόμενο από την Κόλαση, τα χέρια του χειρούργου (εικόνα 879)[1038], ίδια με αυτά του *Ψαλιδοχέρη*[1039] του Τιμ Μπαρτον [Tim Burton], οι φωτογραφίες από ρεμπέτες που κοσμούν τα καπηλειά της Κόλασης[1040], ένα ουζερί ονομάζεται «Η Κόλαση Είναι οι Άλλοι»[1041], το διαγνωστικό κέντρο που ονομάζεται «Δρ. Γουότσον»[1042], το δημόσιο νοσοκομείο που φέρει τον τίτλο «Φραντσκάφκειο» ενώ το ιδιωτικό, απέναντί του, «Θάτσερ» (εικόνα 880)[1043]. Ο Φάουστ μαζί με έναν γέρο σοφό Ιάπωνα διασχίζουν το *Γεφυράκι* του Κλοντ Μονέ (εικόνα 881)[1044] ενώ όταν μια

[1035] Δημήτρης Καμένος, σελ. 59, 100.
[1036] Ό. π., σελ. 40.
[1037] Το *Hellboy* είναι σειρά κόμικς του Mike Mignola που εγκαινιάστηκε το 1993 και κυκλοφορεί από τις εκδόσεις Dark Horse.
[1038] Δημήτρης Καμένος, σελ. 89-91.
[1039] *Edward Scissorhands*, σκην. Tim Burton, 20th Century Fox, 1990.
[1040] Δημήτρης Καμένος, σελ. 87.
[1041] Ό. π., σελ. 85.
[1042] Ό. π., σελ. 49.
[1043] Ό. π., σελ. 35.
[1044] Ό. π., σελ. 81, 84.

γυναίκα αγωνιά για το τεστ εγκυμοσύνης, στον τοίχο κρέμεται η *Προέλευση του Κόσμου* (1866, εικόνες 882, 883) του Κουρμπέ[1045] κ.λπ.

Τα εικαστικά έργα που χρησιμοποιεί ο Καμένος ως ντεκόρ των χώρων που επισκέπτονται οι πρωταγωνιστές του ή ως τόπους εντός των οποίων κινούνται, αποτελούν προφανείς παρωδίες. Το τι ακριβώς όμως παρωδούν είναι δύσκολο να απαντηθεί. Εάν ήταν έργα που στέκονταν αυτόνομα και μόνα τους, έξω από το συγκείμενό τους, θα αποτελούσαν απλώς μια ακόμα από τις αμέτρητες ιδιοποιήσεις που θα αποκτούσαν λόγο ύπαρξης από την σχεδιαστική τους ιδιαιτερότητα (αν είχαν κάποια), από τις ελαφρές ή μεγαλύτερες παρεμβάσεις κ.λπ. Βρίσκονται όμως τοποθετημένα σε μια μεγαλύτερη αφήγηση και επομένως μπορούν να κριθούν μόνο ως οργανικά μέρη της. Μήπως, με εξαίρεση το έργο του Μονέ συνιστούν έργα «της κολάσεως» και το γεφυράκι, ευρισκόμενο στον γιαπωνέζικο κήπο ενός γέρου δάσκαλου μετατρέπεται σε μια παραδείσια εξαίρεση; Και μήπως ο αφηρημένος εξπρεσιονισμός του Μουνκ, τα σκοτεινά κόμικς του Mignola, τα ψυχολογικά αδιέξοδα των ταινιών του Μπάρτον σχολιάζονται ως έργα μιας ενεργού, εν βρασμώ ζωής (έστω και στην Κόλαση) σε αντίστιξη με την ιμπρεσιονιστική ψευδαίσθηση μιας ηρεμίας στη φύση; Το σίγουρο είναι πως λειτουργούν ως «comic relief» σε ένα, έτσι και αλλιώς, κωμικό σύνολο που ενεργοποιεί τα μνημονικά καλλιτεχνικά αντανακλαστικά των αναγνωστών. Ταυτόχρονα, δεν μπορεί να υποβαθμιστεί και η διάσταση της αυτοαναφορικότητας, της παρωδίας για την παρωδία, της εκμετάλλευσης (με την έννοια της αξιοποίησης) κάθε διαθέσιμης πηγής «έτσι, για πλάκα» χωρίς η προηγούμενη φράση να υπαινίσσεται απολύτως τίποτα μειωτικό για μια πιθανή τέτοια πρόθεση.

Την υποβαθμισμένη και συχνά παρεξηγημένη από την κριτική και τον «κόσμο της τέχνης» διάσταση της αγνής και άδολης πλάκας μέσω της παρωδίας, κυρίως στις εικαστικές τέχνες και τις οπτικές αναπαραστάσεις προγενέστερων έργων, επισημαίνει και η Sheri Klein που εξηγεί γιατί γελάμε με τις απομιμήσεις και τις παρωδίες.

> «Γελάμε με τις απομιμήσεις γιατί αυτό δείχνει πόσο έξυπνοι είμαστε, ότι γνωρίζουμε ποιο είναι το πρωτότυπο και ότι αντιλαμβανόμαστε πώς το έχει διαφοροποιήσει ο καλλιτέχνης. Γελάμε με τον τρόπο που ο καλλιτέχνης έχει απονοηματοδοτήσει και αποεξιδανικεύσει μια εικόνα

[1045] Ό. π., σελ. 30.

και κατά συνέπεια έχει μειώσει το κύρος της και την αξία της. Γελάμε γιατί απλώς δεν μπορούμε να γελάσουμε με το πρωτότυπο που είναι ίσως πολύ σοβαρό ή πολύ σημαντικό».[1046]

Με το γέλιο αυτό ο θεατής ή αναγνώστης δηλώνει την αναγνώριση του αρχικού έργου αλλά και τη δυνατότητά του να αντιλαμβάνεται το αστείο που περιέχεται στην τροποποιημένη εκδοχή ή ακόμα και την ίδια την πράξη της τροποποίησης ως ανατρεπτική λόγω της φύσης του έργου που τροποποιείται. Η γνώση αυτή τον φέρνει σε θέση ισχύος εντός ενός διαχρονικά αφιλόξενου πεδίου κοινωνικής καταξίωσης όπως η τέχνη.

Ο ενημερωμένος φιλότεχνος της μεταμοντέρνας εποχής δεν αρκεί να αναγνωρίζει την τέχνη και να μπορεί να διαβαθμίζει τα έργα της αλλά οφείλει ως προτεραιότητα να διεκδικεί την είσοδό του στον κόσμο της τέχνης, να την διατηρεί και να την προβάλλει μέσω των διακειμενικών και διαεικονικών συσχετίσεων των έργων. Η σύγχρονη κριτική που σέβεται τον εαυτό της δεν αναλώνεται στις αρχέγονες μα ξεπεσμένες αξίες του Ωραίου και του Υψηλού αλλά οφείλει να εντοπίζει τις σχέσεις, τις διασταυρώσεις, τις τομές, τις συνομιλίες των έργων με άλλα έργα. Να εντοπίζει εικόνες και κείμενα που διαπλέκονται και να αναδεικνύει το αποτέλεσμα. Παρομοίως πράττει και ο σύγχρονος φιλότεχνος αλλά, φυσικά, και ο ίδιος ο δράστης - καλλιτέχνης που αντιμετωπίζοντας την παρωδία, την τροποποίηση, την επανεγγραφή με χιούμορ, υπαινίσσονται ταυτόχρονα την εγγύτητα στο πρωτότυπο αλλά και την αποστασιοποίηση από την «ιερή» του διάσταση. Η ευρύτατη διάδοση των κειμένων και των εικόνων της αποκαλούμενης «υψηλής» τέχνης είχε προφανώς και την αντίρροπη τάση: την είσοδό τους σε ένα δημοκρατικό σύστημα ειρηνικής συνύπαρξής τους με άλλες εικόνες και κείμενα και κατά συνέπεια την απομυθοποίησή τους την ίδια στιγμή που η επαναχρησιμοποίησή τους επανεπικαιροποιεί τα έργα και ξανακαλεί στην μελέτη τους υπό νέες οπτικές και ποικίλες προσλαμβάνουσες, διαφορετικές για κάθε θεατή. Όσο η νέα χρήση απομυθοποιεί το πρωτότυπο, τόσο το αναβαθμίζει και το διαφημίζει και αντιστρόφως.

[1046] Sheri Klein, σελ. 15-16.

8.12.3 Η Κόλαση του Δάντη ως παρωδία

Μέσω της Κόλασης ως μέσου για την ιδανική παρωδία, την αμφιθυμία απέναντι στο πρωτότυπο ως ιερό και ως πρόκληση για βεβήλωση, εκφράζει με εντελώς διαφορετικό τρόπο από τον Καμένο, ο Gary Panter στη σειρά κόμικς *Jimbo*. Αλλά καταπιάνεται με την άλλη μεγάλη Κόλαση της ιστορίας της λογοτεχνίας, τη δαντική. Μεταφέρει όμως τον κεντρικό του χαρακτήρα στις σύγχρονες ΗΠΑ, σε ένα μετααποκαλυπτικό τοπίο και τον οδηγεί σε μια διαδρομή που έχει ως σταθμούς της τα μέρη της *Θείας Κωμωδίας* (1320)[1047] αλλά με αντίστροφη σειρά. Ο Jimbo πρώτα «ζει» τις περιπέτειες στον Παράδεισο (εικόνα 884)[1048], μετά περνά από το Καθαρτήριο (εικόνα 885)[1049] και εντέλει οδεύει στην Κόλαση (εικόνα 886)[1050]. Και μόνο η αντιστροφή των μερών θα αρκούσε για να κατατάξει το έργο στη δεύτερη κατηγορία των Klein και Parker (σε αυτή όπου το έργο διατηρεί τον πυρήνα της αρχικής αφήγησης αλλά την επανερμηνεύει) αλλά η εικόνα ανατρέπει την έννοια της επανερμηνείας καθώς ο Panter, χρησιμοποιώντας μια σκληρή εξπρεσιονιστική γραμμή και αντλώντας στοιχεία από την ποπ κουλτούρα και την ιστορία της ζωγραφικής, αλλοιώνει ολοσχερώς το αρχικό κείμενο.

Η *Θεία Κωμωδία* γίνεται απλώς η αφορμή και ο «οδικός χάρτης» για να παρουσιάσει τη σύγχρονη παράνοια σε μια μεγαλούπολη όπου κάθε κοινωνικός ιστός, κάθε έννοια κοινότητας έχουν δώσει τη θέση τους σε μια ανταγωνιστική και βίαιη μάχη επιβίωσης. Αν οι θρησκευτικές επιταγές της εποχής του Δάντη επέβαλλαν μια διαδρομή από την Κόλαση στον Παράδεισο μέσω της κάθαρσης, η σημερινή διαδρομή του Jimbo μπορεί να είναι μόνο η αντίστροφη. Ο ίδιος ο δημιουργός, προλογίζοντας τον τρίτο τόμο επισημαίνει ότι αν και το βιβλίο περιλαμβάνει

> «…μια υπερσυμπυκνωμένη εκδοχή όλων όσων συμβαίνουν στην Κόλαση (του Δάντη), και ακολουθεί τη σειρά των κάντο του πρωτοτύπου, οι χαρακτήρες είναι ανακατεμένοι, η δράση έχει αλλάξει και παρωδηθεί,

[1047] Δάντης, *Θεία Κωμωδία* (μτφρ. Ανδρέας Ριζιώτης), (Αθήνα: Δάρδανος/Τυπωθήτω, 2005).
[1048] Gary Panter, *Jimbo - Adventures in Paradise*, (Νέα Υόρκη: Pantheon, 1988).
[1049] Gary Panter, *Jimbo in Purgatory*, (Σιάτλ: Fantagraphics Books, 2004).
[1050] Gary Panter, *Jimbo's Inferno*, (Σιάτλ: Fantagraphics Books, 2006).

έχει μεταλλαχθεί με βάση τις παράξενες μνήμες μου, τις εμμονές μου και τις αλλόκοτες παρορμήσεις μου, το κείμενο έχει περικοπεί».[1051]

Έτσι συντίθεται ένα παλίμψηστο που αν και στην πρώτη του χρήση αποτύπωνε τη *Θεία Κωμωδία* του Δάντη, οι αιώνες που έχουν περάσει και η αλλαγή αντιμετώπισης της θρησκευτικότητας που την περιέβαλλε, προκαλούν τον καλλιτέχνη να το «ξαναγράψει» με τους δικούς του όρους, θέτοντας νέες προτεραιότητες, νέες προβληματικές.

Αν ο Δάντης, μέσα στην πολυσημία των ερμηνειών του έργου του, ασκούσε κριτική στη δική του σύγχρονη πολιτική και κοινωνική κατάσταση, ένας σύγχρονος καλλιτέχνης που επιθυμεί να ασκήσει κριτική στην τρέχουσα κατάσταση δικαιούται να χρησιμοποιήσει ως όχημα το έργο του πρώτου, να το διαστρεβλώσει, να το αποσυνθέσει και να το επανασυνθέσει με άλλες οδηγίες χρήσης;

8.13 Ονειρικοί παλίμψηστοι κόσμοι

8.13.1 Η Slumberland μετά την Wonderland

Αντιμετωπίζοντας την τέχνη του παρελθόντος ως τίτλο που τον έχει αποκτήσει μέσω χρησικτησίας, η σύγχρονη τέχνη έχει απαντήσει καταφατικά. Τέτοια ερωτήματα έχουν καταστεί άκαιρα, άκυρα και κενά περιεχομένου. Θα ήταν αδιανόητο να θεωρηθεί πλέον απρεπής η χρήση ενός βιβλίου όπως *Η Αλίκη στη Χώρα των Θαυμάτων* (1865)[1052] του *Λιούις Κάρολ* με παραλλαγμένο τίτλο και διαφορετικό περιεχόμενο. Ακόμα και στις αρχές του προηγούμενου αιώνα και

[1051] Ό. π., σελ. 5.
[1052] Lewis Carroll, *Η Αλίκη στη Χώρα των Θαυμάτων & Μέσα Απ' τον Καθρέφτη* (μτφρ. Παυλίνα Παμπούδη), (Αθήνα: Printa, 2007).

ακόμη νωρίτερα[1053], στην καρδιά του μοντερνισμού και πολύ πριν ακουστούν οι μεταμοντέρνες σειρήνες της διακειμενικότητας, ήταν αναμενόμενο να συμβαίνουν τέτοιες παραλλαγές, όχι βέβαια στη σημερινή έκταση. Με τον τίτλο *Little Nemo in Slumberland* ως προφανή παραπομπή στην Αλίκη, ο Winsor McCay εγκαινίασε το 1905 μια νέα σειρά κόμικς με πρωταγωνιστή ένα μικρό αγοράκι σε απίστευτες περιπέτειες κατά τη διάρκεια των ονείρων του. Τα όνειρά του, όμως, ήταν διαφορετικά από αυτά της Αλίκης. Όπως επισημαίνει ο Maurice Sendak:

> «Στην Slumberland του McCay, όπως και στην Wonderland, ο Nemo έρχεται κάθε στιγμή αντιμέτωπος με παράλογα ταμπού, απαγορευμένα μέρη και τρομακτικά πλάσματα. Αλλά ο Nemo, αντίθετα από την Αλίκη, φοβάται. Δε διαθέτει καθόλου από το σπιρτόζικο χιούμορ της ούτε την εξοργιστική εριστικότητά της. Έχει αμφιβολίες, είναι καχύποπτος, αποτελεί μια μινιατούρα του Μπάστερ Κίτον όταν αντικρίζει ένα εχθρικό σύμπαν».[1054]

Ο κόσμος του Nemo είναι πολύ πιο «ενήλικος» από αυτόν της Αλίκης ή, τουλάχιστον, απευθύνεται σε πιο μεγάλους σε ηλικία αναγνώστες, στους αναγνώστες των αμερικανικών εφημερίδων των αρχών του 21ου αιώνα. Και το διακύβευμα δεν είναι η αναγνωστική απόλαυση της αχαλίνωτης και οργιώδους φαντασίας της παιδικής ηλικίας αλλά η συνειδητοποίηση του φόβου που μπορεί να πηγάζει από

[1053] Το έργο του Κάρολ πριν γνωρίσει διασκευές, προσαρμογές και παρωδίες, είχε αποκτήσει sequel, το *Μέσα απ' τον Σπασμένο Καθρέφτη* (1871). Και είχε εικονογραφηθεί από την πρώτη του έκδοση. Ενώ αρχικά σκόπευε να το εικονογραφήσει ο ίδιος ο Κάρολ, προτίμησε εντέλει να ζητήσει από τον διάσημο εικονογράφο και πολιτικό γελοιογράφο John Tenniel, συνεργάτη του ιστορικού, σατιρικού βρετανικού περιοδικού *Punch*, να προχωρήσει αυτός στην εικονογράφηση. Συνολικά και για τα δυο βιβλία ο Tenniel φιλοτέχνησε 92 χαρακτικά που έκτοτε ενέπνευσαν αμέτρητους σχεδιαστές αλλά έδωσαν και αφορμές για πολλές παρωδίες. Για το σύνολο της δουλειάς του Tenniel βλ. Frankie Morris, *Artist of Wonderland: The Life, Political Cartoons, and Illustrations of Tenniel*, (Σάρλοτσβιλ: University of Virginia Press, 2005). Η πρώτη, ίσως, εκτενής παρωδία της Αλίκης προέκυψε το 1902 με τίτλο *The Westminster Alice* από τον συγγραφέα Hector Hugh Munro που χρησιμοποιούσε το ψευδώνυμο Saki, σε σχέδια του Francis Carruthers Gould. Συνολικά, το βιβλίο περιελάμβανε 48 σχέδια που βασίζονταν σε αυτά του Tenniel και ήταν μια πολιτική σάτιρα για την βρετανική κατάσταση της εποχής (Hector Hugh Munro και Francis Carruthers Gould, *The Westminster Alice* (Πορτλάοϊζ: Evertype, 2017). Ασφαλώς και είχαν υπάρξει πολλές ακόμη παρωδίες όπως για παράδειγμα το κείμενο *Alice in Thunderland*, συνοδεία μιας αντίστοιχης γελοιογραφικού τύπου εικόνας του Edward Linley Sambourne, δημοσιευμένο το 1891 στο περιοδικό *Punch*. Για την πληθώρα από εναλλακτικές Αλίκες που έχουν υπάρξει σε όλα τα μέσα, βλ. Carolyn Sigler (επιμ.), *Alternative Alices, Visions and Revisions of Lewis Carroll's Alice Books*, (Λέξινγκτον: The University Press of Kentucky, 1997).

[1054] Maurice Sendak, "Foreword" στο John Canemaker, σελ. 7.

αυτήν. Τα όνειρα του Nemo κρύβουν πραγματικούς κινδύνους: τέρατα, κανίβαλοι, στρατοί τον καταδιώκουν σε λιγότερο ασφαλή περιβάλλοντα από την μαγική Wonderland. Η Αλίκη, έτσι, «ξαναγράφεται» προσαρμοσμένη σε πραγματικά όνειρα και εφιάλτες. Πιθανώς και λόγω της μεσολάβησης της *Ερμηνείας των Ονείρων*[1055] του Φρόυντ που είχε κυκλοφορήσει το 1899 θέτοντας το όνειρο στο προσκήνιο της ψυχιατρικής και της αναδυόμενης ψυχανάλυσης. Επιπλέον, όπως επισημαίνει ο Sabin, οι ιστορίες του McCay με τον μικρό Νέμο, έρχονται ως «απάντηση» της αστικής τάξης στη θεματολογία του *Yellow Kid* του Richard Outcault, με πρωταγωνιστές εκπροσώπους του λούμπεν προλεταριάτου.

Όπως στο *Yellow Kid*, κεντρικός χαρακτήρας ήταν ένα μικρό αγόρι, αλλά ένα αγόρι που ζούσε σε ένα ασφαλές περιβάλλον, είχε γονείς, ρούχα, φαγητό. Ζούσε την περιπέτεια μόνο στο όνειρο σε αντίθεση με το Yellow Kid που η ίδια του η ζωή ήταν μια περιπέτεια επιβίωσης. Το Yellow Kid βρισκόταν κάθε μέρα και ώρα στη Χώρα, όχι των Θαυμάτων, αλλά του πόνου και της βίας. Ο μικρός Nemo ζούσε σε μια άλλη χώρα, αυτή των Θαυμάτων που συμβαίνουν κατά τη διάρκεια του ύπνου. Χρησιμοποιώντας στοιχεία της art nouveau και μια καθαρή σουρεαλιστική γραμμή, ο McCay στήνει έναν κόσμο που στηρίζεται εν πολλοίς στην εικόνα για να αποδοθεί ως αφιλόξενος, περιπετειώδης και επικίνδυνος κατά τη διάρκεια του ύπνου και ασφαλής στο τέλος κάθε ονείρου σε αντίθεση με τον κειμενικό κόσμο της Αλίκης που είναι παραμυθένιος μόνο σε λεκτικό επίπεδο και δε χρειάζεται την εικόνα, παρά τις αμέτρητες εικονοποιημένες εκδοχές του που προέκυψαν από τις πρώτες κιόλας εκδόσεις της Αλίκης. Ωστόσο, η αφηγηματική μέθοδος που ακολούθησε ο McCay αποκαλύπτοντας σιγά σιγά, μέρα με την ημέρα, στριπ με το στριπ, την Slumberland ομοιάζει με αυτήν του Κάρολ καθώς, όπως επισημαίνει ο Canemaker: «Αυτός ο ονειρικός τρόπος του ξετυλίγματος μιας ιστορίας ήταν παρόμοιος με αυτόν του Λιούις Κάρολ όταν αποκάλυπτε την Wonderland και με αυτόν του L. Frank Baum όταν παρουσίαζε το Οζ».[1056] Και με βάση αυτό θεωρεί το Little Nemo κάτι σαν το εικαστικό ισοδύναμο των δυο σπουδαίων έργων φαντασίας.

Με τη σειρά του, ο Nemo ενέπνευσε μια σειρά από μεταγενέστερους καλλιτέχνες που αποδίδοντας τα εύσημα στον McCay κυρίως για τη σχεδιαστική του δεινότητα, ιδιοποιήθηκαν την εικόνα του και τη μετέφεραν σε σύγχρονες εκδοχές.

[1055] Σίγκμουντ Φρόυντ, *Η Ερμηνεία των Ονείρων* (μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου), (Αθήνα: Επίκουρος, 1993).
[1056] John Canemaker, σελ. 97.

Πιο χαρακτηριστική από αυτές είναι η σειρά *Little Ego* (1984, εικόνα 887)[1057] του Vittorio Giardino που περιγράφει τις σεξουαλικές φαντασιώσεις μιας νέας γυναίκας κατά τη διάρκεια του ύπνου της. Οι ερωτικές περιπέτειες που ονειρεύεται είναι, τηρουμένων των αναλογιών, παρόμοιες με αυτές του Nemo αλλά προσαρμοσμένες σε έναν κόσμο ενηλίκων και με μια διάχυτη σεξουαλικότητα να διαπερνά κάθε ιστορία. Όταν, όμως, ο Nemo ξυπνούσε κάθιδρος από τον εφιάλτη και συνήθως πεσμένος από το κρεβάτι του, η μητέρα του βρισκόταν δίπλα του για να τον καθησυχάσει. Η Ego ξυπνά μόνη, συνήθως ικανοποιημένη από το σεξ με άντρες, γυναίκες, ζώα και φυτά και αναρωτιέται πώς θα αφηγηθεί το όνειρο στον ψυχαναλυτή της.

8.13.2 Πίσω από τον Σπασμένο Καθρέφτη ενός σπασμένου καθρέφτη

Η φροϊδική ανάγνωση του *Little Ego* είναι το φυσικό επακόλουθο. Όπως επισημαίνει ο Φρόυντ (1907) για να διαφοροποιήσει τους φανταστικούς κόσμους που κατασκευάζουν τα παιδιά (όπως ο Nemo, έστω και στο όνειρό του) από τους κόσμους που φαντασιώνονται οι ενήλικοι (όπως η Ego):

> «… ο ενήλικας ντρέπεται για τις φαντασιώσεις του. Τις αποκρύπτει, τις φυλάσσει ως κόρην οφθαλμού. Κατά κανόνα θα προτιμούσε να ομολογήσει τα αδικήματά του, παρά να κοινοποιήσει τις φαντασιώσεις του […] το γεγονός ότι (ο ενήλικος) είναι υποχρεωμένος να αποκρύπτει εντελώς ορισμένες από τις επιθυμίες που γεννούν τις φαντασιώσεις του τον κάνει να ντρέπεται για τη δραστηριότητά του αυτή, που θεωρείται παιδιάστικη και ανεπίτρεπτη».[1058]

Το παλίμψηστο εδώ οδηγείται λοιπόν σε ακόμη μια επανεγγραφή: Αλίκη, Nemo, Ego. Από την Αλίκη στο Nemo μεσολάβησε ο Φρόυντ. Από το Nemo στην Ego μεσολάβησε η απενοχοποίηση των ερωτικών αναπαραστάσεων και η ψυχανάλυση. Στην δεύτερη επανεγγραφή, όμως, ως πρώτη ύλη χρησιμοποιείται η πρώτη επανεγγραφή και όχι το πρωτότυπο του οποίου η επιρροή αρχίζει σταδιακά να ατονεί.

[1057] Vittorio Giardino, *Little Ego*, (Ιστχάμπτον: Heavy Metal, 2009).
[1058] Sigmund Freud, *Ο Ποιητής και η Φαντασίωση* (μτφρ. Γιώργος Σαγκριώτης), (Αθήνα: Πλέθρον, 2011).

Οι νέες εκδοχές λειτουργούν ως θραύσματα του καθρέφτη (της Αλίκης) που καθρεφτίζεται με τη σειρά του σε νέους (παραμορφωτικούς), θρυμματισμένους καθρέφτες.

Αυτή η διαδικασία διαδοχικών επανεγγραφών και μεταγραφών, ιδιαίτερα από το λογοτεχνικό πεδίο προς αυτό των κόμικς και εν γένει των οπτικών τεχνών, λόγω της φύσης της εικόνας που παρεμβαίνει ουσιαστικά στο νόημα και κατ' επέκταση στη μνήμη του εκάστοτε καλλιτέχνη που επιθυμεί να αποδώσει τα εύσημα και να τιμήσει ένα έργο του παρελθόντος, οδηγεί σε μια οντολογική αλυσίδα που είναι αδύνατο να κριθεί με πλατωνικούς όρους. Το δεύτερο έργο δεν μιμείται το πρώτο ούτε το τρίτο μιμείται το δεύτερο κ.ο.κ. Το κάθε έργο ενσωματώνει όλα τα προηγούμενα με έναν εκλεκτικιστικό τρόπο χωρίς να σχετικοποιεί την αξία του καθενός.

Πρόκειται για μια εντελώς διαφορετική καλλιτεχνική πρακτική και με εντελώς διαφορετικά εικαστικά και νοηματικά αποτελέσματα από αυτά που ώθησαν τον Τζέιμσον στην συλλήβδην ταξινόμηση τέτοιων έργων στη μεγάλη δεξαμενή του μεταμοντέρνου παστίς που κρίνεται με αρνητικό πρόσημο ως συγκρητιστικό και ισοπεδωτικό. Κι ακόμη περισσότερο όταν μια τέτοια κριτική αποσιωπά τις δεκάδες τομές και διασταυρώσεις με άλλα έργα που συνομιλούν με κάποια από τα προγενέστερα δημιουργώντας τεθλασμένες διαδρομές και συνθέτοντας ένα αχανές και λαβυρινθώδες υπερκείμενο που διασχίζοντάς το, η αφετηρία του συνεχώς ξεμακραίνει αν και κάπου στο βάθος αχνοφέγγει ενώ η έξοδός του δεν θα βρεθεί ποτέ.

8.13.3 Οι Αλίκες στις χώρες των θαυμάτων

Σε αυτόν τον λαβύρινθο που κάποτε θεμελίωσε η Αλίκη κάποιος σταθμός είναι η *Αλίκη στη Χώρα των Θαυμάτων* του Lange με τέσσερα καρέ όλα κι όλα (εικόνα 888)[1059] και νύξεις ως προς τις ψυχεδελικές της προεκτάσεις και τη χρήση ψυχοτρόπων στην οποία παραπέμπει καθώς και με αναφορές στον Τίμοθι Λίρι [Timothy Leary] και τους Grateful Dead, κάποιος άλλος ένα μικρό ποντίκι - παιδί του Art Spiegelman που ξυπνά βλέποντας τη μαμά του με αντιασφυξιογόνο μάσκα

[1059] Henrik Lange, σελ. 14.

(εικόνα 889)[1060] και πολλές ακόμα μικρές ή μεγαλύτερες εικόνες και αναφορές. Υπάρχουν όμως και οι αναφορές στην ίδια την Αλίκη χωρίς τη μεσολάβηση του Nemo με πιο χαρακτηριστική το *Alice in Sunderland* (2007, εικόνα 890)[1061] του Bryan Talbot. Αυτό ξεκινά ακριβώς όπως και η Αλίκη, μόνο που στη θέση της βρίσκεται ο αφηγητής της ιστορίας, χαρακτήρας που παραπέμπει στον ίδιο τον Bryan Talbot, να εκπλήσσεται βλέποντας να περνά ένα γιγάντιο κουνέλι που κοιτά το ρολόι τσέπης του (εικόνα 891)[1062]. Όλη η ιστορία χρησιμοποιεί την αφηγηματική δομή της Αλίκης και τους χαρακτήρες του μυθιστορήματος του Κάρολ αλλά με πρόφαση την περιγραφή της ιστορίας της αγγλικής πόλης Sunderland, χτίζεται ένα πολυεπίπεδο σενάριο που μπλέκει τη φαντασία και την πραγματικότητα, αυτά που ενέπνευσαν τον Κάρολ και την ιστορία των κόμικς κ.λπ. Πρόκειται για μια διακειμενική προσέγγιση του βιβλίου του Κάρολ που προσαρμόζεται στις ανάγκες του Talbot να αφηγηθεί μια νέα ιστορία διατηρώντας όμως στενούς δεσμούς με το πρωτότυπο.

Στον αντίποδα, οι δεσμοί αυτοί είναι εντελώς χαλαροί, ίσως και να μην υπάρχουν καν, στην *Αλίσια στη Χώρα των Μικρών Θαυμάτων* (2009, εικόνα 892)[1063] των Isabel Franc και Susanna Martin που αφηγούνται μια εντελώς διαφορετική ιστορία: την πορεία μιας καρκινοπαθούς από τη διάγνωση μέχρι τη μαστεκτομή, τις ψυχολογικές της διακυμάνσεις, τις αλλαγές στη ζωή της λόγω της πάθησης. Το βιβλίο δεν χρησιμοποιεί τίποτα απολύτως από την Αλίκη. Εκτός από την παρακειμενική σχέση που εγκαθιδρύεται αποκλειστικά και μόνο λόγω του τίτλου και, ίσως, του γάτου που εμφανίζεται στο εξώφυλλο δίπλα στην Αλίκη. Πρόκειται για μια από τις πιο διαδεδομένες μεθόδους προσπορισμού λογοτεχνικού κύρους από ένα προγενέστερο έργο χωρίς να απαιτείται καμιά περαιτέρω συνομιλία μαζί του πέραν αυτής που εν συντομία δηλώνει ο τίτλος.[1064]

Από την άλλη, ερμηνείες της επιλογής των δημιουργών του βιβλίου και πιθανές αναγνώσεις του τίτλου σε συνδυασμό με το περιεχόμενο θα μπορούσαν, πιθανώς, να οδηγήσουν στην ανακάλυψη μιας υπόρρητης σχέσης που έχει να κάνει

[1060] Art Spiegelman, *In the Shadow of No Towers*, (Νέα Υόρκη: Pantheon, 2004).
[1061] Bryan Talbot, *Alice in Sunderland*, (Μιλγουόκι: Dark Horse, 2007).
[1062] Ό. π., σελ. 4.
[1063] Isabel Franc και Susanna Martin, *Η Αλίσια στη Χώρα των Μικρών Θαυμάτων* (μτφρ. Νάντη Κάπου), (Αθήνα: Anubis, 2011).
[1064] Σπουδαίο παράδειγμα αυτής της πρακτικής είναι η σειρά βιβλίων *Lenore* του Roman Dirge όπως αναφέρθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο. Ο δημιουργός κόμικς ονομάζει τη μικρή πρωταγωνίστρια των κόμικς του με το όνομα του κεντρικού προσώπου δυο ποιημάτων του Πο (*Το Κοράκι* και *Λενόρ*). Η Lenore του Dirge είναι επίσης νεκρή αλλά περιφέρεται μαζί με την νεκρή της γάτα, ως ζόμπι σε έναν μακάβριο κόσμο παρωδίας τρόμου.

με τον παραλληλισμό της Αλίσιας με την Αλίκη ως δυο γυναικών που βυθίζονται σε έναν ολότελα διαφορετικό κόσμο από τον δικό τους. Όπως η Αλίκη χάνεται σε ένα παραληρηματικό ταξίδι στο ανεξερεύνητο ασυνείδητο και αντιμετωπίζει αλλόκοτα πλάσματα και ανοίκειες καταστάσεις, έτσι και η Αλίσια από τη μια μέρα στην άλλη εισέρχεται στον κόσμο των μελλοθάνατων, όσων έχουν ξαφνικά, πάνω από κάθε άλλη προτεραιότητα της ζωής τους να υπερασπιστούν και να πολεμήσουν για τη διατήρησή τους. Σε αυτόν τον κόσμο δεν γίνονται θαύματα όπως αυτά της ανήλικης Αλίκης που στην παιδική της φαντασία είναι όλα επιτρεπτά· οι ενήλικες ασθενείς προσμένουν μικρά μόνο «θαύματα».

Τέλος, αν οι περισσότερες από τις προαναφερθείσες ιδιοποιήσεις της Αλίκης αφορούν ενήλικους αναγνώστες, είναι γιατί στο επίκεντρό τους τοποθετούν τις ψυχαναλυτικές προεκτάσεις που απορρέουν από την εξερεύνηση ενός ονειρικού κόσμου και ενός καταπιεσμένου, αλλά έτοιμου να αποδράσει, ψυχισμού. Και έναν παραμορφωτικό τέτοιο κόσμο δημιουργεί ο Θόδωρος Πανάγος και η Σταυρούλα Παπαδάκη στο *Μέσα στον Σπασμένο Καθρέφτη* (2013, εικόνα 893)[1065]. Ο κόσμος αυτός δεν έχει πολλά κοινά σημεία με αυτόν της Αλίκης, για την ακρίβεια δεν έχει κανένα, με εξαίρεση την διείσδυση στο ασυνείδητο και την αναρώτηση γύρω από τη βίωση της πνευματικής εμπειρίας ως αληθινής. Ο τίτλος, ωστόσο, παραπέμπει άμεσα στην Αλίκη. Έτσι οι Πανάγος και Παπαδάκη, εγκαθιδρύουν τη διακειμενική σχέση με την Αλίκη και τη γενεαλογία που αυτή εγκαινίασε, εισερχόμενοι σ' αυτήν την αλυσιδωτή δημιουργική πορεία διαδοχικών τροποποιήσεων στη βάση μιας απλής μετακειμενικής παραπομπής. Μεταμορφώνουν το «από» σε «μέσα» και με μια αλλαγμένη λέξη επιτρέπουν την αναγνώριση της αναφοράς αλλά και την ανατροπή του πλαισίου της. Οι χαρακτήρες τους δεν είναι παιδιά που αντιμετωπίζουν τον κόσμο κοιτώντας τον από τον καθρέφτη. Ζουν εντός του. Ζουν στην παραμόρφωση, δεν την παρατηρούν.

[1065] Θόδωρος Πανάγος και Σταυρούλα Παπαδάκη, *Μέσα στον Σπασμένο Καθρέφτη*, (Αθήνα: Ρενιέρη, 2013).

8.14 Ένας *Μικρός Πρίγκιπας* για μια μεγάλη αφήγηση

8.14.1 Εικονοποιώντας και τις υπόλοιπες σκηνές του *Μικρού Πρίγκιπα*

Αντίθετα με τις προαναφερθείσες ελεύθερες αποδόσεις γνωστών λογοτεχνικών έργων φαντασίας, *Ο Μικρός Πρίγκιπας* (εικόνα 894)[1066] της Στέλλας Στεργίου είναι μια δηλωμένη ερμηνεία του έργου του Αντουάν ντε Σεντ Εξυπερύ (1940)[1067]. Από την πρώτη σελίδα ενημερώνει τον αναγνώστη ότι πρόκειται για έργο «βασισμένο στην ομώνυμη νουβέλα του Antoine de Saint – Exupery»[1068] και προσαρμόζει το έργο στη φόρμα των κόμικς. Ωστόσο, η έκταση του είναι σαφώς μικρότερη, πιθανώς κατ' επιλογήν της δημιουργού και τα επεισόδια που παρουσιάζει δίνονται πολύ πιο συνοπτικά και αφαιρετικά απ' ό,τι στο πρωτότυπο. Κάτι τέτοιο δε μειώνει όμως την αξία του καθώς οι τρόποι εικονοποίησης που επιλέγει η Στεργίου προσθέτουν μια νέα διάσταση και μια νέα ερμηνεία στο εσωτερικό έργο του Εξυπερύ. Τον αντισταθμιστικό ρόλο του ελλείποντος κειμένου σε μια προσαρμογή αυτού του είδους καλούνται να παίξουν τα σχέδια και τα χρώματα, τα πρόσωπα των πρωταγωνιστών και τα τοπία που τους περιβάλλουν κ.λπ.

Η δυσκολία επίτευξης ενός τέτοιου σκοπού είναι διπλή σε σχέση με μια απλή προσαρμογή ή διασκευή μια και εκτός από την κειμενική αφήγηση του Γάλλου συγγραφέα, το πρωτότυπο συνοδεύεται και από σκίτσα που «δεσμεύουν» κάθε επόμενο φιλόδοξο καλλιτέχνη που επιθυμεί να αποδώσει πτυχές του έργου με τα δικά του εκφραστικά μέσα, τη δική του ματιά, τη δική του εκδοχή. Πρέπει επομένως, για να έχει νόημα η πράξη της διασκευής ή της προσαρμογής να επινοήσει κάτι νέο, να προσφέρει κάτι διαφορετικό από τα ήδη υπάρχοντα, να δώσει τη δική του πτυχή, να επανερμηνεύσει τα προλεγόμενα. Τα κεφάλαια 2 και 3 που αποτελούν μια θεματική ενότητα του *Μικρού Πρίγκιπα*, στην ελληνική μετάφραση εκτείνονται σε 9 σελίδες ενώ στην προσαρμογή της Στεργίου καταλαμβάνουν 8 σελίδες. Οι λέξεις ωστόσο του κειμένου της ελληνικής μετάφρασης σε αυτές τις σελίδες είναι 950 ενώ οι αντίστοιχες του κόμικς είναι μόνο 195. Η απουσία των υπολοίπων πρέπει να αντισταθμιστεί από τις εικόνες που παίζουν το ρόλο της αναπλήρωσης του γραπτού λόγου και της

[1066] Στέλλα Στεργίου, *Ο Μικρός Πρίγκιπας*, (Αθήνα: Polaris, 2017).
[1067] Αντουάν ντε Σαιντ – Εξυπερύ, *Ο Μικρός Πρίγκιπας* (μτφρ. Τάκης Κουνέλης), (Αθήνα: Γνώση, χ.χ.).
[1068] Στέλλα Στεργίου, σελ. 5.

συμπλήρωσης των συνεπακόλουθων νοηματικών κενών που θα δημιουργούσε η πλημμελής φιλοτέχνησή τους. Για παράδειγμα, η Στεργίου χρησιμοποιεί σε μια τολμηρή πράξη προσωπικής ερμηνείας πάνω στο κείμενο του Εξυπερύ που προσθέτει στο πρωτότυπο μια απούσα λεπτομέρεια. Ο Εξυπερύ που σχεδιάζει εμβόλιμα σε πολλά σημεία του κειμένου του ορισμένα σκίτσα των πρωταγωνιστών και της πλοκής είχε αποφύγει να σχεδιάσει το αεροπλάνο με το οποίο ο αφηγητής του έπεσε στην έρημο Σαχάρα και μάλιστα το δήλωνε προς τους αναγνώστες:

> «Έτσι, όταν είδε για πρώτη φορά το αεροπλάνο μου (δεν πρόκειται να ζωγραφίσω το αεροπλάνο μου, είναι πολύ περίπλοκο σχέδιο για μένα), με ρώτησε:
> «Τι είναι αυτό το πράγμα;»
> «Δεν είναι πράγμα. Πετάει. Είναι αεροπλάνο. Το αεροπλάνο μου».[1069]

Εδώ έρχεται η αξία της προσαρμογής σε κόμικς και της ιδιοποίησης. Η Στεργίου δεν ξαναγράφει ως νέος Πιέρ Μενάρ τον *Δον Κιχώτη*. Δημιουργεί τη δική της εκδοχή του *Μικρού Πρίγκιπα*. Και επιλέγει όχι απλώς να σχεδιάσει το αεροπλάνο αλλά να το αποδώσει ως το στήριγμα των δυο χαρακτήρων μέσα στην έρημο, το σημείο στο οποίο θα καθίσουν για να ξεκουραστούν και να προφυλαχθούν από τον καυτό ήλιο (εικόνα 895)[1070]. Είναι, άλλωστε, το μέσο που οδήγησε εκεί τον αφηγητή αλλά ταυτόχρονα και το μέσο που θα τον γλυτώσει από εκεί.

Όσο για το τέλος, η Στεργίου προτιμά να ολοκληρώσει το έργο της λίγο νωρίτερα. Κι αυτό γιατί στη δική της εκδοχή δεν υπάρχει ο λόγος του αφηγητή. Όλο το έργο δίνεται σε διαλογική μορφή, επομένως δεν μπορούν να μεταφερθούν τα τελευταία λόγια. Πρέπει λοιπόν να αποφασίσει εκείνη τι είναι σημαντικότερο για τέλος. Και αποφασίζει να είναι ο Μικρός Πρίγκιπας και όχι ο αφηγητής: «Τώρα άφησε με. Θέλω να κάνω ένα βήμα μόνος μου. Ναι. Αυτό είναι όλο. Αυτό που είναι σημαντικό είναι αόρατο στα μάτια»[1071] αφήνοντας έμμεσα και ένα σχόλιο πάνω στην ίδια της την τέχνη και τους λόγους για τους οποίους μπορεί να είναι τόσο αφαιρετική χωρίς να στερείται τίποτα σε νόημα και περιεχόμενο (εικόνα 896).

[1069] Αντουάν ντε Σαιντ – Εξυπερύ, σελ. 16.
[1070] Στέλλα Στεργίου, σελ. 13.
[1071] Ό. π., σελ. 91-93.

Με τέτοιες επινοήσεις και λύσεις, ενώ η εκδοχή της Στεργίου είναι εξ' ανάγκης τόσο εξαρτημένη δια του τίτλου από το πρωτότυπο, οι φυγόκεντρες δυνάμεις που αναπτύσσει με την δεξιοτεχνία της, καθιστούν το έργο της τόσο ιδιαίτερο και διαφορετικό. Γιατί αποφασίζει πώς θα αποδώσει και θα παρουσιάσει συγκεκριμένα σημεία της πλοκής, ιδιοσυγκρασιακά, με μια δική της, μοναδική απόφαση. Έχει η ίδια επιλέξει τι σημαίνουν γι' αυτήν ορισμένα από τα δυσερμήνευτα μέρη του πρωτοτύπου και αντιστοίχως τα σχεδιάζει δημιουργώντας έναν νέο *Μικρό Πρίγκιπα*, όχι τον *Μικρό Πρίγκιπα*.

8.14.2 Ένας (ακόμη) *Μικρός Πρίγκιπας* ανάμεσα στις σκιές

Για να συνομιλήσει ένας καλλιτέχνης με το πρωτότυπο από το οποίο εμπνέεται δεν είναι ανάγκη να το χρησιμοποιήσει καθ' ολοκληρίαν. Αρκεί έστω και μια φράση, μια σκηνή, ένα νόημα. Ένα μόνο από τα αμέτρητα νοήματα του *Μικρού Πρίγκιπα* επιλέγει ο Cyril Pedrosa στις *Τρεις Σκιές* (2007, εικόνα 897)[1072] για να εγκαθιδρύσει τον δικό του διάλογο με το πρωτότυπο και να ενταχθεί στον υπερκειμενικό ιστό που το συνδέει με μεταγενέστερα έργα και αυτά μεταξύ τους. Το μικρό κι ευάλωτο αγόρι στο έργο του Pedrosa καταδιώκεται από τις σκιές. Για να το σώσει ο πατέρας του, ξεκινά μαζί του ένα μακρύ ταξίδι απομόνωσης από τον κόσμο. Πουλά την ψυχή του με αντάλλαγμα τη ζωή του παιδιού του – προφανής αναφορά στον *Φάουστ*. Κλείνει το παιδί στη γροθιά του. Ό,τι κι αν κάνει, όμως, θα αποβεί μάταιο. Το αγόρι βασανίζεται, θέλει να ελευθερωθεί, έστω κι αν η ελευθερία του είναι ο θάνατος, έστω κι αν μακριά από τον πατέρα του, το περιμένουν οι σκιές: «Μπαμπά. Άκουσέ με, σε παρακαλώ. Δε θέλω πια να ζω κρυμμένος. Δεν μπορώ να μεγαλώσω μέσα στη γροθιά σου… Βαριέμαι. Σε παρακαλώ! Άσε με να βγω από δω! Δε φοβάμαι πια τις σκιές». (εικόνα 898)[1073] Σαν το αστέρι στο οποίο κατευθυνόταν ο Μικρός Πρίγκιπας λέγοντας: «Είναι εκεί. Άσε με να προχωρήσω μόνος μου».[1074] Και όπως στον *Μικρό Πρίγκιπα*, ο αφηγητής επιστρέφει στην κανονικότητα της ζωής του που ποτέ πια δεν θα είναι η ίδια λόγω της απώλειας του Μικρού Πρίγκιπα, έτσι και ο πατέρας από τις *Τρεις Σκιές* επιστρέφει στην γυναίκα του και στον τόπο του για να

[1072] Cyril Pedrosa, *Τρεις Σκιές* (μτφρ. Γεωργία Τσάκωνα), (Αθήνα: Ηλίβατον, 2014).
[1073] Ό. π., σελ. 206.
[1074] Αντουάν ντε Σαιντ – Εξυπερύ, σελ. 116.

διαχειριστεί το τραύμα και να αρχίσει μια νέα ζωή σημαδεμένη από το θάνατο του παιδιού του. Η διακειμενική και διαεικονική σχέση μπορεί να εδράζεται σε μια μόνο εικόνα, σε μια μόνο λέξη που είναι αρκετές για να παραπέμψουν στο πρωτότυπο είτε αυτό αναφέρεται ρητά είτε όχι.

8.15 Προσαρμογή μαρτυριών και ημερολογίων

8.15.1 Τα «πολλά» *Ημερολόγια της Άννα Φρανκ*

Μια διαφορετική περίπτωση προσαρμογής, πολιτικά φορτισμένης και υποκείμενης σε κριτήρια άλλης τάξης, αποτελεί *Το Ημερολόγιο της Άννα Φρανκ* (1947)[1075]. Πρωτίστως γιατί δεν πρόκειται για ένα αμιγώς λογοτεχνικό έργο αλλά για τα απομνημονεύματα εν είδει ημερολογίου μιας μικρής Εβραίας κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Κάτι τέτοιο εκ των πραγμάτων λειτουργεί δεσμευτικά προς τον καλλιτέχνη καθώς υποχρεούται να εικονοποιήσει πρόσωπα και πράγματα που αποτελούν μέρος μιας παρελθούσας πραγματικότητας και όχι μυθοπλαστικά στοιχεία. Δύο από τις μεταφορές του *Ημερολογίου* σε κόμικς, *Το Ημερολόγιο της Άννας Φρανκ – Graphic Diary* (2017, εικόνα 899)[1076] των Ari Folman και David Polonsky και το *Άννα Φρανκ – Ένα κόμικς – Βιογραφία* (2010, εικόνα 900)[1077] των Sid Jacobson και Ernie Colón έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον[1078] λόγω των διαφορών που παρουσιάζουν και του τρόπου που οι δημιουργοί τους επιλέγουν τόσο τα κειμενικά τους μέρη όσο και την εικονοποίησή τους. Επιπλέον, το πρωτότυπο κείμενο πάνω στο οποίο βασίζονται δεν αποτελεί μυθοπλασία και δεν γράφτηκε για να αποτελέσει λογοτεχνικό έργο.

Ο σκοπός της ανήλικης συγγραφέως του ήταν να κρατά ένα ημερολόγιο για όσα συνέβαιναν στη ζωή της υπό συνθήκες αναγκαστικού εγκλεισμού και όχι να

[1075] Άννα Φρανκ, *Το Ημερολόγιο* (μτφρ. Έρση Λάγκε), (Αθήνα: Ζαχαρόπουλος, 1990).
[1076] Άρι Φόλμαν και Νταβίντ Πολόνσκυ, *Το Ημερολόγιο της Άννας Φρανκ – Graphic Diary* (μτφρ. Μαρίζα Ντεκάστρο), (Αθήνα: Πατάκη, 2017).
[1077] Σιντ Γιάκομπσον και Έρνι Κολόν, *Άννα Φρανκ – Ένα Κόμικς – Βιογραφία* (μτφρ. Μαρίζα Ντεκάστρο), (Αθήνα: Πατάκη, 2017).
[1078] Για την Ελλάδα το ενδιαφέρον ως προς τη συγκριτική αποτίμηση των έργων είναι ακόμη μεγαλύτερο καθώς κυκλοφόρησαν από τον ίδιο εκδοτικό οίκο με διαφορά λίγων μηνών και με την ίδια μεταφράστρια.

δημοσιοποιήσει και να εκδώσει τα γραπτά της.[1079] Υπό αυτήν την οπτική, το πρωτότυπο έργο δεν μπορεί να κριθεί για την λογοτεχνική του αξία καθώς δεν ανήκει στη σφαίρα της λογοτεχνίας. Οι μεταφορές του, ωστόσο, αποτελούν έργα τέχνης και επομένως οφείλουν να ισορροπήσουν ανάμεσα στη δεσμευτική δράση του πρωτοτύπου και στην καλλιτεχνική επιταγή του μετακειμένου που λειτουργεί ως μια μεταμυθοπλασία πηγάζουσα από μια μη μυθοπλασία. Για την ερμηνεία και την κριτική τέτοιων έργων δεν επαρκεί η κατά τα άλλα σαγηνευτική θεωρία της αυτονομίας της καλλιτεχνικής φόρμας της οποίας εκφραστές ήταν τα μέλη της Σχολής της Φραγκφούρτης όπως ο Χέρμπερτ Μαρκούζε [Herbert Marcuse], ο Θίοντορ Αντόρνο [Theodor Adorno] και ο Βάλτερ Μπένγιαμιν. Κατ' αυτούς, η μορφική, αισθητική διάσταση ενός έργου τέχνης και όχι το πολιτικό του περιεχόμενο, είναι αυτή που κυρίως χαρακτηρίζει την πολιτική του θέση[1080].

Σε ένα έργο που αφορά κάποια πτυχή του Ολοκαυτώματος, όπως το *Ημερολόγιο της Άννα Φρανκ*, η αποδοχή μιας τέτοιας υπόθεσης θα οδηγούσε στην αισθητικοποίηση του πολιτικού περιεχομένου και στην συνεπακόλουθη κριτική του με όρους αισθητικής αποτίμησης. Τέτοια προβλήματα ανακύπτουν σε έργα τέχνης που εδράζονται στην πραγματικότητα πιο άμεσα σε σχέση με τις καθαρές μυθοπλασίες. Και επειδή η βιογραφία, η αυτοβιογραφία, τα απομνημονεύματα, τα ντοκουμέντα, οι μαρτυρίες και η δημοσιογραφία αποτελούν κυρίαρχα είδη στα σύγχρονα κόμικς[1081], η οπτικοποίηση των γεγονότων, η ακρίβεια στην ιστορικά καταγεγραμμένη αλήθεια, η δημοσιογραφική ηθική, τα ερωτήματα της αντικειμενικότητας, η διαφάνεια[1082] κ.λπ. αποτελούν βασικές συνιστώσες της κριτικής.

[1079] Το βιβλίο εκδόθηκε πρώτη φορά το 1947 μετά από προσπάθειες του Όττο Φρανκ, πατέρα της Άννα και μοναδικού επιζώντα από την κρυψώνα. Για την ιστορία του Ημερολογίου, βλ. και Σιντ Γιάκομπσον, σελ. 131-141.

[1080] Βλ και την ανάλυση στο Lopamudra Basu, "The Graphic Memoir in a State of Exception" στο Jane Tolmie (επιμ.), *Drawing From Life - Memory and Subjectivity in Comic Art*, (Τζάκσον: The University Press of Mississippi, 2013), σελ. 180-181.

[1081] Για την ποικιλία και το εύρος των μη μυθοπλαστικών κόμικς βλ. Randy Duncan, Michael Ray Taylor και David Stoddard, *Creating Comics as Journalism, Memoir and Nonfiction*, (Νέα Υόρκη: Routledge, 2016), και ιδιαίτερα σελ. 1-58. Για την έννοια της οπτικής μαρτυρίας, ιδιαίτερα σε σχέση με κρίσιμες πολιτικές περιόδους και καταστάσεις εξαίρεσης, βλ. Hillary Chute, *Disaster Drawn – Visual Witness. Comics and Documentary Form*, (Κέμπριτζ: The Belknap Press of Harvard University Press, 2016). Για την «κατάσταση εξαίρεσης» ως έννοια με βάση τον Τζιόρτζιο Αγκάμπεν και με αφορμή το Art Spiegelman, *In the Shadow of No Towers*, βλ. Lopamundra Basu, σελ. 167-179.

[1082] Για τη δημοσιογραφία, τα απομνημονεύματα, τη βιογραφία κ.λπ. στα κόμικς βλ. Josh Neufeld, "Foreword" στο Randy Duncan, Michael Ray Taylor και David Stoddard, *Creating Comics as Journalism, Memoir and Nonfiction*, (Νέα Υόρκη: Routledge, 2016), σελ. xi.

Το έργο τέχνης οπωσδήποτε διατηρεί την αυτονομία του αλλά τα κριτήρια με βάση τα οποία μπορεί να μελετηθεί και να αξιολογηθεί δεν είναι ίδια με αυτά ενός έργου – μυθοπλασίας. Για τα μη μυθοπλαστικά κόμικς, όσο αμφιλεγόμενος κι αν είναι ο όρος από τη στιγμή που η μυθοπλασία είναι αναπόφευκτη, αν μη και επιβεβλημένη σε κάθε έργο τέχνης, θεμελιώδες συστατικό της σύγχρονης συζήτησης είναι οι πολλαπλές διαμεσολαβήσεις που λαμβάνουν χώρα μεταξύ της ιδέας και της τελικής υλοποίησης.

Όπως εύστοχα επισημαίνει ο Charles Hatfield, περιγράφοντας το πρόβλημα της αυθεντικότητας στα αυτοβιογραφικά κόμικς και κατ' επέκταση σε όλα τα μη μυθοπλαστικά κόμικς, μια μη μυθοπλαστική αφήγηση μπορεί να είναι φανταστική (με την έννοια της δραματοποίησης και της μορφής της απόδοσης) αλλά όχι πλασματική. «Τα κόμικς όπως κάθε μορφή αφήγησης, μπορούν να παραχαράξουν τις καταστάσεις, αντικειμενικοποιώντας τις ιδιαιτερότητες της εμπειρίας με στόχο την έκθεση καθώς και τις απαιτήσεις και τους πειρασμούς της εξιστόρησης».[1083]

8.15.2 Μετά το *Maus*, το τεκμηριωτικό *Metamaus*

Η προσφυγή για μια ακόμη φορά στο παράδειγμα του Maus είναι χρήσιμη λόγω της κίνησης του δημιουργού του, Art Spiegelman, να κυκλοφορήσει 25 χρόνια αργότερα το *Metamaus*[1084], ένα βιβλίο στο οποίο εν πολλοίς εξηγούνται και ερμηνεύονται οι τεκμηριωτικές πρακτικές του, παρατίθενται οι πηγές του (φωτογραφίες, βίντεο, έργα τέχνης, έγγραφα, βιβλία ιστορίας, ταινίες κ.λπ.) και εσωκλείονται σε DVD ακόμα και αποσπάσματα από τις μαγνητοφωνημένες συνεντεύξεις του πατέρα του[1085]. Μια τέτοια έκδοση αποσκοπεί στο να προσδώσει αληθοφάνεια στην αφήγηση σε σχέση με τα πραγματικά γεγονότα, να εξισορροπήσει τη μυθοπλασία με την πραγματικότητα. Πρόκειται όμως για ένα μη ελέγξιμο περιεχόμενο καθώς η αληθοφάνειά του βασίζεται σε προσωπικές εξιστορήσεις ενός επιζώντα του Ολοκαυτώματος και επιπλέον σε αυτοβιογραφικά στοιχεία του δημιουργού του.

[1083] Charles Hatfield, *Alternative Comics – An Emerging Literature*, (Τζάκσον: The University Press of Mississippi, 2005), σελ. 124.
[1084] Art Spiegelman, *Metamaus*, (Λονδίνο: Penguin Group, 2011).
[1085] Για το *Maus* και το *Metamaus* βλ. την ενότητα 8.15.2 της παρούσας εργασίας.

Ο αναγνώστης δεν είναι ντετέκτιβ που οφείλει να ερευνήσει το κατά πόσο τα περιγραφόμενα ταιριάζουν με τα τεκταινόμενα, γι' αυτό και το βιβλίο είχε σημειώσει ήδη τεράστια επιτυχία πολύ πριν αποκαλυφθούν και δημοσιοποιηθούν οι πηγές του. Το *Metamaus*, ενταγμένο σε ένα αχανές μεταμυθοπλαστικό σύμπαν διακειμενικών και διαεικονικών επικοινωνιών, προσλαμβάνεται περισσότερο ως προσωπική ανάγκη του δημιουργού του να διαχειριστεί το τραύμα καθώς μοιράζεται τις οικογενειακές του μνήμες με τους αναγνώστες παρά ως μια απόπειρα κατάθεσης αποδείξεων αληθείας· κάτι τέτοιο ήταν περιττό.[1086] Αυτή η, κατά τον Daniel Worden, «σύνθεση σκίτσων, μαρτυρίας, ιστορίας και οικογενειακών σχέσεων»[1087] λειτουργεί εντέλει ως ένα μετααρχείο, ένα αρχείο, δηλαδή, που βασίζεται στα αρχεία και με τη σειρά του σχολιάζει τη χρήση και την πολλαπλότητα των αρχείων.

Όπως τονίζει η Hillary Chute:

> «Το *Maus* (και ακόμη περισσότερο το *Metamaus* – δική μου συμπλήρωση), δείχνει πώς η μαρτυρία – που είναι το κεντρικό του μέσο – και το αρχείο – που είναι το κεντρικό του αισθητικό, ιστορικό και ψυχικό θεμέλιο – επηρεάζονται με αμοιβαίο τρόπο, το καθένα αντιφατικό, ρευστό και προσδεμένο στο άλλο».[1088]

Η πολλαπλασιαστική αξία που αποκτά το έργο τέχνης από την ταυτόχρονη χρήση μαρτυριών και αρχείων έγκειται στη διατήρηση της αυτονομίας του ως καλλιτεχνικού έργου μέσω της προσωποποιημένης και «υποκειμενικής» μαρτυρίας και στην οικουμενικότητά του μέσω της «αντικειμενικής» αρχειακής χρήσης. Στα δυο κριτήρια μπορεί να προστεθεί και το αισθητικό πρόταγμα του έργου που σε συνδυασμό με αυτά καθορίζει το τελικό αποτέλεσμα. Με αυτόν τον τρόπο, κατά την Friedman, «το *Metamaus* προτείνει να ξανασκεφτούμε τι θεωρείται αρχείο και κατ' επέκταση τι θεωρείται ιστορία»[1089], κάτι που όπως συμπληρώνει η Chute αποτελεί κεντρικό θέμα στο *Maus*.

[1086] Για τη διαχείριση του τραύματος στα κόμικς και ιδιαίτερα σε αυτά του Spiegelman βλ. και Lopamudra Basu σελ. 163-168.
[1087] Daniel Worden, "Introduction: Drawing Conflicts", στο Daniel Worden (επιμ.), *The Comics of Joe Sacco: Journalism in a Visual World*, (Τζάκσον: The University Press of Mississippi, 2015), σελ. 4.
[1088] Hillary Chute, σελ. 191-196.
[1089] Elisabeth Friedman, "Spiegelman's Magic Box: *Metamaus* and the Archive of Representation", *Studies in Comics* 3, no. 2 (2012), σελ. 277 όπως παρατίθεται από την Hillary Chute, σελ. 194.

Στο *Maus* λοιπόν, και ακόμα πιο εμφατικά στο *Metamaus*, τουλάχιστον ως προς την πρακτική και τη μεθοδολογία εργασίας κατά τη μεταφορική απόξεση και επανεγγραφή, το κόμικς – παλίμψηστο αποκτά μια ακόμη διάσταση: αυτήν της προσωπικής συμβολής ενός μεμονωμένου καλλιτέχνη στη διαμόρφωση της καταγεγραμμένης Ιστορίας και στην παράδοσή της στις επόμενες γενιές με οπτικοποιημένο τρόπο. Ως παλίμψηστο, επίσης, μπορεί να θεωρηθεί και ως προς την μαρτυρία ενός επιζήσαντα του Ολοκαυτώματος καθώς αποτελεί τη, διαμεσολαβημένη από το καλλιτεχνικό έργο και την προσωπική οπτική του γιου του, κατάθεση της εμπειρίας του με αποδέκτη την ανθρωπότητα. Αν δηλαδή η βολική έννοια του παλίμψηστου μπορεί να λειτουργήσει ως μια αποτελεσματική μεταφορά της αυτοβιογραφίας, των απομνημονευμάτων, της δημοσιογραφίας και της προσωπικής μαρτυρίας, στην περίπτωση της βιογραφίας και της κατάθεσης εμπειριών με τη διαμεσολάβηση της τέχνης και ενός καλλιτέχνη, διαφορετικού προσώπου από τον αφηγητή, τον αυτόπτη ή τον αυτήκοο μάρτυρα, που μεταφράζει και μεταγράφει το λόγο σε καλλιτεχνικό έργο βρίσκει την ιδανική, μεταφορική φυσικά, πραγμάτωσή της.[1090]

[1090] Ακόμα και το *Maus*, ωστόσο, γνώρισε την παρωδιακή του εκδοχή από τον Ιλάν Μανουάχ. Ο Μανουάχ, σε μια επίδειξη πρωτότυπης και επεμβατικής ιδιοποίησης με στόχο την ανοικειοποίηση, κυκλοφόρησε το *Katz*, εσκεμμένα ανορθόγραφα για να παραπέμπει στην ανορθογραφία του *Maus*, δημιουργημένο ως εξής: διατήρησε αυτούσιο το σενάριο και όλα τα σχέδια εκτός από τα πρόσωπα των Εβραίων – ποντικών, αντικαθιστώντας τα με πρόσωπα από γάτες. Το βιβλίο του Μανουάχ, όμως, αντιμετώπισε την αντίδραση της γαλλικής εκδοτικής εταιρείας του *Maus* από την οποία είχε γίνει η «διασκευή» με αποτέλεσμα έναν οδυνηρό εξωδικαστικό συμβιβασμό που οδήγησε στην απόσυρση και υποχρεωτική πολτοποίηση των αντιτύπων του βιβλίου. Ο ίδιος ο Μανουάχ είχε δηλώσει: «Πιστεύω ότι τα έργα που ανήκουν στο συλλογικό ρεπερτόριο, και που θεωρώ ότι ανήκουν σε όλον τον κόσμο, πρέπει να μπορούμε να τα αλλάξουμε κατά κάποιον τρόπο, να τα φέρνουμε στα μέτρα μας, να τα κόψουμε, να τα ξαναπροτείνουμε στο κοινό. Το ονομάζω "ενεργή ανάγνωση"». Βλ. Μπίλλυ Πέτσης, "Katz: Το Maus του Ιλάν Μανουάχ" στο *Comicdom*, www.comicdom.gr/2014/04/28/katz-to-maus-tou-ilan-manouax/, 28 Απριλίου 2014 (τελευταία πρόσβαση στις 10-5-2019). Ο Μανουάχ, σε μια αντίστοιχη καλλιτεχνική πράξη επεμβατικής ιδιοποίησης, μετέφρασε στη γλώσσα Λινγκάλα που μιλείται στο Κονγκό και κυκλοφόρησε σε βιβλίο την ιστορία *Tin Tin Akei Kongo* (Ο Τεν Τεν στο Κογκό) ως ένδειξη «διαμαρτυρίας» και απόδοσης δικαιοσύνης καθώς η συγκεκριμένη ιστορία για την οποία ο δημιουργός του Τεν Τεν, Herge, έχει κατηγορηθεί για απροκάλυπτο ρατσισμό, στερεοτυπικές απεικονίσεις, σωβινισμό κ.λπ. με θύματα τους Κονγκολέζους, δεν είχε ποτέ, για ευνόητους λόγους, μεταφραστεί στη γλώσσα των «καθ' ύλην αρμοδίων», κατοίκων του Κονγκό. Στη δική του έκδοση, ο Μανουάχ διατήρησε αυτούσιο το format της γαλλικής έκδοσης, ακόμα και τα στοιχεία του εκδότη, επιτείνοντας τεχνητά τη σύγχυση του ανυποψίαστου αναγνώστη. Βλ. και Γιάννης Κουκουλάς, "Μια εικόνα, 242 λέξεις", *Εφημερίδα των Συντακτών*, 30 Μαρτίου 2019.

8.15.3 Εικονοποιώντας (διαφορετικά) μια μαρτυρία

Με την παρένθεσή αυτή, η επιστροφή στο *Ημερολόγιο της Άννα Φρανκ* μπορεί να κριθεί με το επιπλέον εργαλείο της αρχειακής της αξιοποίησης αλλά και της δημιουργίας της μέσω αρχειακού υλικού καθώς οι προσαρμογές του βιβλίου σε κόμικς αποτελούν μετααρχεία προορισμένα να επιτελούν το διπλό ρόλο που προαναφέρθηκε. Και στις δυο περιπτώσεις του *Ημερολογίου*, η βασική συνεισφορά του στις αρχειακές του χρήσεις και, φυσικά, στην διδακτική, παιδαγωγική και ιστορική του διάσταση, είναι οι εικόνες, με δεδομένη πάντα την ύπαρξη του ίδιου του *Ημερολογίου* στην πρωτότυπη μορφή του που διατηρεί την αξία των εν συνόλω κειμένων. Η ζωή σε συνθήκες εγκλεισμού, οι ναζιστικές θηριωδίες που λαμβάνουν χώρα «εκεί έξω», η οπτικοποίηση των συναισθημάτων και των σκέψεων της Άννα Φρανκ με όλους τους αναπόφευκτους σχεδιαστικούς συμβολισμούς, επιτρέπουν στον αναγνώστη μια άλλου τύπου γνωριμία με την νεαρή κοπέλα που διαμεσολαβείται από σκέψεις, αποφάσεις, προσλαμβάνουσες, τεχνοτροπίες και καλλιτεχνικές λύσεις των δημιουργών αλλά και από την απόφαση που παίρνουν για το πώς θα αφηγηθούν την ιστορία.

Αν για την οικονομία του λόγου υποτεθεί ότι το πρωτότυπο Ημερολόγιο αποτελεί μια μορφή αυτοβιογραφίας, έστω κι αν οι προθέσεις της συγγραφέως του δεν ήταν αυτές, είναι κρίσιμοι για την κατανόησή του οι μηχανισμοί της κειμενικής κατασκευής του φανταστικού εαυτού. Κατά τη μελέτη, όμως, των δυο προσαρμογών, οι δημιουργοί πρέπει να ανταπεξέλθουν στην απόδοση αυτού του εαυτού που είναι πάντα μυθοπλαστικός και ξένος προς τον πραγματικό εαυτό για τον οποίο δεν γνωρίζουμε τίποτα περισσότερο από τη σχέση του με τον φανταστικό.[1091] Έτσι, οι Φόλμαν και Πολόνσκυ επιλέγουν την πρωτοπρόσωπη αφήγηση αποδίδοντας το ρόλο του αφηγητή στην Άννα Φρανκ ενώ οι Jacobson και Colón επιλέγουν έναν εξωτερικό αφηγητή που δεν είναι η νεαρή κοπέλα. Αυτή η διαφορά επιτρέπει στους δεύτερους να περιλάβουν στο έργο τους πολλά ιστορικά στοιχεία που αφορούν την κατάσταση πριν τον πόλεμο αλλά και μετά από αυτόν καθώς και να προσεγγίσουν το θέμα περισσότερο πολιτικά δίνοντας δικές τους ερμηνείες με βάση ιστορικά στοιχεία δικής

[1091] Για τον φανταστικό εαυτό και τους μηχανισμούς κατασκευής του στα αυτοβιογραφικά κόμικς, με αφορμή τα κόμικς της Alison Bechdel και της Lynda Barry βλ. και Yael Schlick, "What is an Experience – Selves and Texts in the Comic Autobiographies of Alison Bechdel and Lynda Barry" στο Jane Tolmie, σελ. 26-43.

τους επιλογής. Αν και φαινομενικά αυτό τους παρέχει περισσότερες ελευθερίες, δεν αντανακλάται κάτι τέτοιο στις σχεδιαστικές επιλογές.

Το έργο τους, καθώς προσπαθεί να παραμείνει πιστό σε μια ιστορική αλήθεια και σε καταγεγραμμένα ιστορικά και πολιτικά δεδομένα, αποστασιοποιείται κατά κάποιον τρόπο από την ερμηνεία και την διασκευαστική του διάσταση και γίνεται «στεγνό» συναισθημάτων. Αντιθέτως, η εκδοχή των Folman και Polonsky τολμά να εκθέσει τους παραλληλισμούς και τους συνειρμούς που γεννά στους δημιουργούς του μια τέτοια βιογραφική αφήγηση. Έτσι, παρουσιάζει την Άννα, τη στιγμή που νιώθει έρμαιο στις νουθεσίες και τις συμβουλές των συγγενών της, ως τη φιγούρα από την *Κραυγή* του Μουνκ (εικόνα 901)[1092] ενώ στην διπλανή σελίδα την μεταμορφώνει σε μια στυλιζαρισμένη και υποταγμένη στα πρότυπα της κομψότητας, γυναικεία μορφή του Κλιμτ (εικόνα 902)[1093]. Γενικότερα, η Άννα παρουσιάζεται πιο ανθρώπινη και συναισθηματική μέσω των επιλεγμένων αποσπασμάτων του Ημερολογίου της και αυτή η συναισθηματική της διάσταση αντανακλάται σε ανάλογα σχέδια όπως αυτό με τους έγκλειστους να ίπτανται σ' ένα σύννεφο στον ουρανό ενώ η Γη φλέγεται, με την Άννα να παρουσιάζεται καθισμένη σε μια ηλεκτρική καρέκλα, με την φανταστική φίλη Κίττυ να υποστασιοποιείται και να συνομιλεί με την Άννα, με τους χαρακτήρες να παρουσιάζονται ως μεταλλικά κουρδιστά παιχνίδια, ακόμα και με την Άννα ως ενήλικη χειραφετημένη γυναίκα και επιτυχημένη επαγγελματία και την οικογένειά της ως εξώφυλλα στην *Le Figaro*, στους *New York Times*, στο *Life* κ.λπ.

Η συγκριτική ανάγνωση των δυο έργων και η αντιπαραβολή τους με το πρωτότυπο έργο αποδεικνύουν ότι δεν μπορούν να υπάρχουν προκαταβολικές κρίσεις των προσαρμογών και των διασκευών στη βάση των διακηρύξεων των δημιουργών τους ή των τίτλων που επιλέγουν για να περιγράψουν το έργο. Όσο κι αν τα αντικειμενικά στοιχεία που καλούνται οι δημιουργοί των δυο προσαρμογών να διαχειριστούν (το ίδιο Ημερολόγιο, τα ίδια ιστορικά στοιχεία), το αποτέλεσμα είναι ριζικά διαφορετικό εξαιτίας της διαφορετικής προσέγγισης που επιλέγουν και της ταυτότητας που αποφασίζουν να προσφέρουν στο έργο τους. Όσο πιο μεγάλη η πρόσδεση στην επιταγή για ιστορική πληροφόρηση τόσο λιγότερη η συναισθηματική εγγύτητα του αναγνώστη με την πρωταγωνίστρια και όσο εντονότερη η προσπάθεια για ψυχογράφηση και εξερεύνηση των ανθρώπινων σχέσεων τόσο μεγαλύτερη η

[1092] Άρι Φόλμαν και Νταβίντ Πολόνσκυ, *Το Ημερολόγιο της Άννας Φρανκ – Graphic Diary*, σελ. 62.
[1093] Ό. π., σελ. 63.

μυθοπλαστική εμπλοκή των δημιουργών εις βάρος των αποδεδειγμένων στοιχείων και των τεκμηρίων. Αυτό δεν καθιστά το ένα έργο καλύτερο ή χειρότερο από το άλλο αλλά απλώς διαφορετικό, με άλλες προθέσεις και άλλα αποτελέσματα. Ίσως και συμπληρωματικό του άλλου και επικουρικό στην κατανόηση του πρωτότυπου Ημερολογίου και την ένταξή του στα συμφραζόμενα της εποχής του.

Η διακειμενικότητα και η διαεικονικότητα που διαπερνά τις δυο προσαρμογές, επιπλέον, τις τοποθετεί ως έργα σε μια μεγαλύτερη δεξαμενή που συνεχώς γεμίζει ώστε να μπορεί να τροφοδοτεί όποιο και όποτε τη χρειαστεί. Στην περίπτωση της Άννα Φρανκ, ένας από τους προφανείς λόγους είναι η κατανόηση του ναζισμού και των συνθηκών που προκάλεσαν το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Και η συμβολή των δύο προσαρμογών στο σκοπό αυτό δεν είναι αμελητέας σημασίας.

8.16 Μεταμορφώσεις της προσαρμογής, προσαρμογή της *Μεταμόρφωσης*

8.16.1 Με τι έμοιαζε τελικά ο Γκρέγκορ Σάμσα;

Το *Ημερολόγιο της Άννα Φρανκ* είναι ένα κλασικό βιβλίο, ωστόσο μη λογοτεχνικό. Οι προσαρμογές, ιδιοποιήσεις, διασκευές και εκδοχές του έχουν ιδιαιτερότητες μεν αλλά το πολιτικό πρόταγμα συχνά υπερισχύει και τα έργα που προκύπτουν κρίνονται μέσα στην περιρρέουσα περί πολιτικής ατμόσφαιρα. Άλλου τύπου δυσκολίες παρουσιάζουν όμως οι προσαρμογές των κλασικών και πολυδιαβασμένων λογοτεχνικών έργων πολύ διάσημων συγγραφέων που έχουν καταγραφεί ως θρύλοι της λογοτεχνίας. Τέτοια ονόματα είναι αναμφίβολα αυτά του Φραντς Κάφκα και του Φιόντορ Ντοστογιέφσκι. Τα έργα τους ή τουλάχιστον ορισμένα από αυτά είναι καταγεγραμμένα στη συλλογική συνείδηση ως «ιερά» βιβλία που οποιαδήποτε πρόθεση «πειράγματος» ενέχει τον κίνδυνο της κατηγορίας για βεβήλωση. Τίποτα όμως δεν μπορεί να μείνει ανέγγιχτο, ούτε τα βιβλία εμβληματικών συγγραφέων στην εποχή της μαζικής τροποποίησης. Η *Μεταμόρφωση*[1094] του Κάφκα έχει υποστεί πολλαπλές ιδιοποιήσεις και τροποποιήσεις από δημιουργούς κόμικς, άλλες που αξιώνουν τον χαρακτηρισμό της προσαρμογής και άλλες ως παρωδίες.

[1094] Φραντς Κάφκα, *Η Μεταμόρφωση* (μτφρ. Κώστας Προκοπίου), (Αθήνα: Γράμματα, 1982).

Μια ξεχωριστή περίπτωση είναι αυτή του Peter Kuper που έχει φιλοτεχνήσει δυο διαφορετικές Μεταμορφώσεις, τη μία ως προσαρμογή και την άλλη ως παρωδία. Καταρχάς, σε κάθε ξεχωριστή τροποποίηση της *Μεταμόρφωσης*, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η επιλογή του εκάστοτε καλλιτέχνη να αποδώσει τη μορφή του Γκρέγκορ Σάμσα, πρωταγωνιστικού προσώπου του διηγήματος, που ξυπνά ένα πρωί και συνειδητοποιεί ότι έχει μεταμορφωθεί σε κάτι που ο Κάφκα δεν είχε ορίσει με ακρίβεια και μάλιστα είχε ζητήσει από τους εκδότες του να μην εικονοποιηθεί, ούτε καν να φαίνεται από απόσταση.[1095] Πιθανώς δεν ήθελε να επηρεάσει τους αναγνώστες για τη μορφή του πλάσματος, να μην τους περιορίσει σε κάτι προσχεδιασμένο, ώστε να μπορούν να τη φαντάζονται ο καθένας με τον τρόπο του. Πιθανώς, επίσης, να ένιωθε ανασφαλής μπρος στην εικονοποιημένη εκδοχή των κειμένων του ή απλώς να μην ήθελε να υπονομεύσει τη λακωνική και αναπάντεχη πρώτη φράση του βιβλίου.[1096] Η λέξη που χρησιμοποιεί για να περιγράψει το πλάσμα θα μπορούσε να αποδοθεί ως παράσιτο, κατσαρίδα, σκαθάρι, τρωκτικό ή έντομο αλλά ο ίδιος, πιθανώς εσκεμμένα, δεν έδωσε εκτενέστερες ή λεπτομερέστερες περιγραφές. Όσο το κείμενο του Κάφκα παραμένει κείμενο, η μορφή του Γκρέγκορ Σάμσα αιωρείται ως ασαφής και απροσδιόριστη στην αναγνωστική συνείδηση, ως ένα τεράστιο «κάτι» που μέσα στην κειμενικά διαμορφωμένη ατμόσφαιρα είναι αποκρουστικό και απωθητικό. Όταν το κείμενο του Κάφκα μετατρέπεται σε διακείμενο από μεταγενέστερους καλλιτέχνες και λειτουργεί ως υπο-κείμενο, η απόδοση της μορφής του πλάσματος διαμεσολαβείται από αυτό που ο εκάστοτε καλλιτέχνης θεωρεί αποκρουστικό.

Όπως επισημαίνει η Schmitz-Emans, η γραφή του Κάφκα σφύζει από μεταφορικές και αλληγορικές εκφράσεις του λόγου που αποτελούν ουσιαστικά προσκλήσεις προς κυριολεκτικές, ζωγραφικές και σχεδιαστικές, ερμηνείες και εικονοποιήσεις.[1097] Η σύμπτωση, όμως, όλων των εκδοχών σε κόμικς της *Μεταμόρφωσης*, να αποδώσουν τον Γκρέγκορ Σάμσα ως κατσαρίδα δεν μπορεί να είναι τυχαία. Ο άνθρωπος, σχεδόν σε όλους τους πολιτισμούς και όλα τα μήκη και πλάτη της υφηλίου κατά τις τελευταίες δεκαετίες «έμαθε» να μισεί, να σιχαίνεται και

[1095] Βλ. Γιάννης Κουκουλάς, "Μια Κατσαρίδα στο Κρεβάτι", *Εφημερίδα των Συντακτών*, 27 Ιουνίου 2015 και David Zane Mairowitz και Robert Crumb, *Introducing Kafka*, (Κέμπριτζ: Icon Books, 2006), σελ. 56.
[1096] Βλ. Monika Schmitz-Emans, "Kafka in European and US Comics Inter-medial and inter-cultural transfer processes", *Revue de littérature comparée*, vol. n° 312, no. 4, 2004, σελ. 486.
[1097] Ό. π. σελ. 487.

να φοβάται τις κατσαρίδες. Σε αντίθεση με τα κουνούπια, οι κατσαρίδες δεν ρουφάνε αίμα και δεν μεταφέρουν ελονοσία. Σε αντίθεση με τις μύγες, οι κατσαρίδες δεν πετάνε γύρω – γύρω κάνοντας θόρυβο και γαργαλώντας τα πόδια. Σε αντίθεση με τις σαρανταποδαρούσες, οι κατσαρίδες αν περπατήσουν πάνω σου δεν προκαλούν μόλυνση και φαγούρα. Σε αντίθεση με τις μέλισσες και τις σφήκες, οι κατσαρίδες δεν τσιμπάνε. Σε αντίθεση με τους γρύλλους και τα τζιτζίκια, οι κατσαρίδες δεν σε κρατάνε ξύπνιο με τους ήχους που βγάζουν. Έχουν όμως δαιμονοποιηθεί και θεωρηθεί συνώνυμο της αηδίας και της βρωμιάς. Οι λόγοι είναι πολλοί και εξηγήσιμοι[1098]. Και είναι ακριβώς αυτοί οι λόγοι που ωθούν έναν καλλιτέχνη που επιλέγει να μορφοποιήσει το απροσδιόριστο έντομο, να το αποδώσει με τον συγκεκριμένο τρόπο, δηλαδή ως κατσαρίδα. Συμβαίνει δηλαδή το ακριβώς αντίθετο από περιπτώσεις εικονοποίησης λογοτεχνικών έργων που οι περιγραφές των συγγραφέων τους δεσμεύουν τους σχεδιαστές και τους περιορίζουν σε συγκεκριμένα εικαστικά και μορφικά πρότυπα.

Στην περίπτωση του εικονοποιημένου Γκρέγκορ Σάμσα μετά τη μεταμόρφωσή του, μια περίπτωση ελάσσονος νοηματικής αξίας σε σχέση με το μείζον θέμα του έργου, οι δημιουργοί κόμικς με την καταχρηστική πράξη επιλογής μορφής, αποδεικνύουν ότι η εικόνα που σε δεύτερο χρόνο προσδίδεται στο μη αρχικώς εικονισμένο δεν είναι αθώα προκαταλήψεων, μνημών, προσωπικών αντιλήψεων κ.λπ. Αν αυτό συμβαίνει με ευκολία σε θέματα που δεν έχουν και πολύ μεγάλη σημασία, συμβαίνει σίγουρα και στα θέματα που έχουν σημασία, μετατρέποντας τον σχεδιαστή όχι απλώς σε σχολιαστή του πρωτοτύπου αλλά σε συνδημιουργό των νοημάτων του ή ακόμα και σε ανατροπέα του. Μια σύγκριση των μορφών του Γκρέγκορ Σάμσα ανάμεσα στην εκδοχή του Peter Kuper (2003, εικόνα 903)[1099] και σε αυτή των Corbeyran και Horne (2007, εικόνα 904)[1100] είναι ενδεικτική. Ο Kuper επιλέγει να προσδώσει στην ιστορία ένα σχετικά χιουμοριστικό πνεύμα, υπόγειο και ειρωνικό αλλά υπαρκτό ενώ οι Corbeyran – Horne προτιμούν μια πιο σκοτεινή ατμόσφαιρα που δεν αφήνει την ειρωνεία να διεισδύσει.

[1098] Για ένα εκτενέστατο ιστορικό της σχέσης ανθρώπου – κατσαρίδας και για τις ερμηνείες της ανθρώπινης απέχθειας προς τα έντομα αυτά βλ. Rachel Nuwer, "Cockroaches: The Insects we're Programmed to Fear", ιστοσελίδα του BBC, 18-9-2014, www.bbc.com/future/story/20140918-the-reality-about-roaches?ocid=fbfut (τελευταία πρόσβαση στις 10-2-2016).
[1099] Franz Kafka και Peter Kuper, *The Metamorphosis*, (Νέα Υόρκη: Crown, 2003).
[1100] Φραντς Κάφκα, Ερίκ Κορμπεϋράν και Περεάρντ Ορνέ, *Η Μεταμόρφωση*, (μτφρ. Δωρθέα Λυκουρέση), (Αθήνα: Γνώση, 2011).

Στο πνεύμα του Kuper, ο Γκρέγκορ Σάμσα έχει ανθρώπινο πρόσωπο στο οποίο διακρίνονται τα ανθρώπινα χαρακτηριστικά και οι εκφράσεις, η θλίψη, ο πόνος, ο τρόμος, η απογοήτευση, η έκπληξη (εικόνα 905)[1101]. Στο ζοφερό, σκοτεινό κλίμα των Corbeyran – Horne, ο Γκρέγκορ Σάμσα έχει κεφάλι κατσαρίδας, τα μάτια του δε θυμίζουν σε τίποτα ανθρώπινα όργανα, είναι ανέκφραστος και «επικοινωνεί» με τους αναγνώστες – θεατές αλλά και με τους συγγενείς του μόνο λεκτικά και σωματικά, όχι με τη γλώσσα του προσώπου (εικόνα 906)[1102]. Η αλήθεια είναι πως στο έργο του Κάφκα δε γίνεται κάποια αναφορά στο πρόσωπο του Γκρέγκορ Σάμσα, στο αν θύμιζε σε κάτι τον Γκρέγκορ – άνθρωπο ή στο αν ξεχώριζαν κάποια από τα χαρακτηριστικά που θα παρέπεμπαν σε άνθρωπο. Ως προς αυτό, οι Corbeyran – Horne πλησιάζουν περισσότερο την μορφή ή, καλύτερα, τον ιδεότυπο ενός πλάσματος που θυμίζει έντομο και είναι μια αναπόφευκτη φρικιαστική παρουσία στο σπίτι, ένας «ελέφαντας στη ντουλάπα». Ο Kuper, όμως, με τον Γκρέγκορ αποδοσμένο με ανθρώπινα χαρακτηριστικά προσβλέπει στο να τον καταστήσει συμπαθή, επιθυμεί να κάνει τους αναγνώστες να νιώσουν οίκτο, να τον αισθανθούν ως θύμα, να τον λυπηθούν. Και πιο εύκολα λυπάσαι ένα ανθρώπινο, ζαρωμένο πρόσωπο που κλαίει παρά ένα κεφάλι κατσαρίδας με κεραίες. Κι ενώ ο Κάφκα περιγράφει με εξοντωτική λεπτομέρεια τις προσπάθειες του Γκρέγκορ να κινηθεί σε ένα ανθρώπινο περιβάλλον με το νέο του σώμα, τους ελιγμούς που επιβάλλεται και επιχειρεί να κάνει, την άρνηση της συνειδητοποίησης της γκροτέσκας κατάστασης στην οποία απρόσμενα εισήλθε, αυτή η νέα του σωματικότητα τον καθιστά πιο ευάλωτο στον πόνο[1103] κάτι που κειμενικά αποδίδεται με στεγνή παράθεση στιγμιοτύπων. Σχεδιαστικά δεν θα αρκούσε κάτι τέτοιο.

Ο Kuper, με το ανθρώπινο πρόσωπο του Γκρέγκορ, αποδίδει όλη αυτή τη βουβή απελπισία όχι σαν αφηγητής αλλά ως σχεδιαστής των συσπάσεων της μορφής, των κραυγών, των λυπημένων ματιών αυτού που τη βιώνει. Και, επιπλέον, επισημαίνει και επαυξάνει μια ακόμη συνδήλωση του Κάφκα, τη θρησκευτική. Επιλέγοντας να μην την τονίσει λεκτικά παρά μόνο να την αποδώσει σχεδιαστικά ακολουθώντας την υπαινικτική στάση του ίδιου του Κάφκα που πουθενά στη Μεταμόρφωση δεν αναφέρεται σε κάποιο θρησκευτικό συναίσθημα αλλά ο

[1101] Franz Kafka και Peter Kuper, σελ. 28.
[1102] Φραντς Κάφκα και Ερίκ Κορμπεϋράν, σελ. 62.
[1103] Για τον πόνο και τη σωματικότητα στον Κάφκα, βλ. Ritchie Robertson, *Κάφκα, Όλα όσα Πρέπει να Γνωρίζετε* (μτφρ. Αρχοντή Κόρκα), (Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2006), σελ. 65-67.

παραλληλισμός της θυσίας του Ιησού με τη «θυσία» του Γκρέγκορ προκύπτει αβίαστα από τα συμφραζόμενα. Ο Kuper, όταν πια ο Γκρέγκορ έχει πάρει απόφαση ότι θα ήταν καλύτερο για την οικογένειά του να πεθάνει, αποδίδεται εξουθενωμένος και παραιτημένος, σε τρία διαδοχικά καρέ, ως εσταυρωμένος. Το «μάτι» του σχεδιαστή και του αναγνώστη, σε μια έντονα φορτισμένη συγκινησιακά στιγμή, απομακρύνονται από το σώμα του σταδιακά και η εικόνα μοιάζει όλο και περισσότερο στον Ιησού λίγο πριν το τέλος του επάνω στον σταυρό. (εικόνα 907).[1104]

Αντιθέτως, οι Corbeyran – Horne εικονογραφούν το θάνατο χωρίς κανένα συναίσθημα (εικόνα 908)[1105]. Πρόκειται για δυο εντελώς διαφορετικές αναγνώσεις του Κάφκα με δυο διαφορετικές νοηματοδοτήσεις του πρωτοτύπου: σκόπευε ο Κάφκα να μας κάνει να λυπηθούμε και να αισθανθούμε εγγύτητα προς το θύμα ή, αντίθετα, να μας εξισώσει με τους συγγενείς του Γκρέγκορ χαρίζοντας μας το βλέμμα τους και την οπτική τους; Στο ανθρώπινο πρόσωπο του Γκρέγκορ διασώζεται κάτι από τον παλιό του εαυτό ή έχει μεταμορφωθεί πλήρως σε ένα τέρας; Αντικρίζουν κι οι άλλοι τα ανθρώπινα μάτια του ή μόνο αυτός αισθάνεται ότι κάτι τον συνδέει ακόμα με την πρότερη φύση του; Οι απαντήσεις είναι διαφορετικές, ανάλογα με τον σχεδιαστή.

Στην περίπτωση, όμως, του Kuper, κάποιες από τις ερωτήσεις που ετέθησαν με την προσαρμογή του, είχαν ήδη απαντηθεί με έναν πρωθύστερο τρόπο σε μια προγενέστερη, δική του εκδοχή της *Μεταμόρφωσης* σε άλλα συμφραζόμενα. Στην ιστορία *Metamorphsimpsons* (2000, εικόνα 909)[1106], δημοσιευμένη στο περιοδικό *Treehouse of Horror*, ο Kuper παρουσίασε ως Γκρέγκορ Σάμσα τον πατέρα της οικογένειας Homer Simpson (εικόνα 910).

[1104] Franz Kafka και Peter Kuper, σελ. 69. Σε μια σκηνή - εκδοχή μεταφορικού θανάτου που θυμίζει το θάνατο του Buzz Lightyear ως παιχνιδιού αλλά και των πρωταγωνιστών του *Lost*, του *Breaking Bad* κ.ά. που «θυσιάζονται» για το καλό της ομάδας. Την στάση του εσταυρωμένου επισημαίνει η Κέλλη Δασκαλά: «Οπτική από ψηλά, τρία καρέ με διαφορετικό βάθος, ο Σάμσα αφήνει την τελευταία του πνοή: παρουσιάζεται από πάνω με τα πόδια ανοικτά σαν τα χέρια του Ιησού στον σταυρό» στο Κέλλη Δασκαλά, "Τα Comics ως Λογοτεχνία – Διαβάζοντας την Αμερικανική, Ευρωπαϊκή και Ελληνική Εικονογραφημένη Αφήγηση", σημειώσεις πανεπιστημιακού μαθήματος (Ανοικτά Πανεπιστημιακά Μαθήματα), Τμήμα Φιλολογίας, Φιλοσοφική Σχολή, Πανεπιστήμιο Κρήτης, opencourses.uoc.gr/courses/pluginfile.php/9783/mod_resource/content/0/8.%20Kafka.pdf (τελευταία πρόσβαση στις 10-5-2019).

[1105] Φραντς Κάφκα και Ερίκ Κορμπεϋράν, σελ. 89.

[1106] Peter Kuper, "Metamorphsimpsons", στο *Bart Simpson's Treehouse of Horror* #6, (Σάντα Μόνικα: Bongo Comics Group, 2000).

8.16.2 Παρωδίες της *Μεταμόρφωσης*

Η ιστορία είναι δομημένη με παρόμοιο τρόπο με το πρωτότυπο, έχει μεταφερθεί, ωστόσο, στις σύγχρονες ΗΠΑ και στο σπίτι της δυσλειτουργικής οικογένειας των Simpsons που αποτελούν, ούτως ή άλλως, μια παρωδία οικογένειας όπως και η ομώνυμη τηλεοπτική σειρά αποτελεί μια παρωδία sitcom. Ο Homer έχει και εδώ ανθρώπινο πρόσωπο, ίδιο με αυτό που έχει στις «ανθρώπινες» περιπέτειές του, αλλά σώμα κατσαρίδας. Τα μέλη της οικογένειας του συμπεριφέρονται ακριβώς όπως και η οικογένεια Σάμσα στον Γκρέγκορ, του δίνουν να φάει σκουπίδια και σαπισμένα τρόφιμα και αυτός τα απολαμβάνει, τον κρύβουν στο δωμάτιό του για να μην διαταράσσει την οικογενειακή γαλήνη, οι κουνιάδες του τού πετούν στην πλάτη το μοιραίο μήλο όπως και ο πατέρας Σάμσα στον Γκρέγκορ. Ο Homer έχει ένα πρόσωπο που αντανακλά όλο το μαρτύριο, κλαίει, απελπίζεται, γουρλώνει τα μάτια του, λυπάται, υποφέρει. Είναι όμως τόσο ηλίθιος ή τελεί σε πλήρη σύγχυση που κοιτάζεται στον καθρέφτη και αντικρίζει το αποτρόπαιο θέαμα αποδίδοντας το στην ηλικία του.[1107] Μέχρι που ξυπνάει στην θαλπωρή του κρεβατιού του, κοιτάζει το σώμα του και είναι άνθρωπος, ένας οιονεί Litlle Nemo την ώρα που τελειώνει ο εφιάλτης στην Slumberland. Τον Litlle Nemo, όμως τον καθησύχαζε η μητέρα του στο μεσοαστικό σπίτι του. Ο Homer θα νιώσει ακριβώς τότε τον ακόμα μεγαλύτερο τρόμο: με το πρόσωπό του να έχει πια αποκτήσει τη μορφή του κραυγάζοντος προσώπου του Μουνκ θα αρχίσει να ουρλιάζει συνειδητοποιώντας πως όλα τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειάς του είναι κατσαρίδες. Ο εφιάλτης του τώρα αρχίζει. Ξυπνά ως άνθρωπος σε έναν κόσμο κατσαρίδων (εικόνα 911).

Η δήλωση του Kuper με την παρωδία αυτή είναι σαφής: ο εφιάλτης σε έναν κόσμο ομοιομορφίας είναι η συνειδητοποίηση της διαφορετικότητας. Άνθρωπος, κατσαρίδα ή τρωκτικό δεν έχει και μεγάλη σημασία αν αισθάνεσαι βολικά ανάμεσα στους ομοίους σου. Αν αισθάνεσαι διαφορετικά, όμως, είναι βέβαιο ότι και οι υπόλοιποι θα σε αντιμετωπίζουν διαφορετικά. Ένα τέτοιο ερμηνευτικό σχήμα της *Μεταμόρφωσης* συνιστά θέση στο παλίμψηστο που εκκίνησε ο Κάφκα και επανεγγράφουν οι δημιουργοί κόμικς. Είτε με παρωδιακές μεταμορφώσεις του, είτε με «πιστές» προσαρμογές. Όπως ήταν αυτή των David Zane Mairowitz και Robert

[1107] «Για κοίτα… Πέφτουν τα μαλλιά μου, χάνω την όρασή μου και έχω το σώμα κατσαρίδας. Η μέση ηλικία είναι κόλαση!» μονολογεί μπρος στον καθρέφτη.

Crumb με τον τίτλο *Metamorphosis* (1993, εικόνα 912)[1108], ενταγμένη σε έναν ενιαίο τόμο για τη ζωή και το έργο του Κάφκα. Εδώ το πλάσμα προσεγγίζει περισσότερο τη μορφή του σκαραβαίου (εικόνα 913) και η αφήγηση ακολουθεί με μια σχετική ακρίβεια μέσα στην αφαιρετικότητα του μέσου τη ροή του πρωτοτύπου. Φυσικά, διατηρούνται οι σημαντικές σκηνές (το ξύπνημα, το πέταγμα του μήλου, τα αποφάγια, η βόλτα της οικογένειας με το τραμ) και με βάση τα λεγόμενα των δημιουργών της, η ιστορία προσπαθεί να αναπαραστήσει το πρωτότυπο και να ανασυστήσει το σπίτι όπως περιγραφόταν από τον Κάφκα, ένα σπίτι που έμοιαζε πολύ με αυτό στο οποίο ο συγγραφέας μεγάλωσε.[1109]

8.16.3 Μίξη παρωδιών πάνω στο κορμί μιας κατσαρίδας

Στους αντίποδες, απολύτως παρωδιακού χαρακτήρα, διακειμενική και διαεικονική ήταν η σύντομη ιστορία του Robert Sikoryak *Good Ol' Gregor Brown* (2009, εικόνα 914)[1110] ενταγμένη σε ένα σύνολο ιστοριών που παρωδούν γνωστά λογοτεχνικά έργα. Αυτό που επιτυγχάνει ο Sikoryak είναι να διασταυρώσει τον Γκρέγκορ Σάμσα, έναν από τους πιο γνωστούς χαρακτήρες της ιστορίας της λογοτεχνίας, στο επίπεδο ενός Ρασκόλνικοφ, ενός Λέοπολντ Μπλουμ, ενός Δον Κιχώτη ή ενός Ντόριαν Γκρέι, με έναν από τους πιο γνωστούς χαρακτήρες της ιστορίας των κόμικς, τον Τσάρλι Μπράουν. Ο Γκρέγκορ ξυπνά σαν γιγάντιο έντομο αλλά φορά τη μπλούζα – σήμα κατατεθέν του Τσάρλι Μπράουν. Τα ονόματα των χαρακτήρων είναι ίδια με αυτά του πρωτοτύπου αλλά ο τρόπος εκφοράς του λόγου τους, ακόμα και τυποποιημένες εκφράσεις και συμπεριφορές, πηγάζουν από τα Peanuts. Η αδερφή του Γκρέγκορ, Γκρέτα, εμφανίζεται με τη μορφή της Λούσι Βαν Πελτ, καταπιεστικής, χαιρέκακης, εγωκεντρικής και κακότροπης φίλης του Τσάρλι Μπράουν. Για αποκορύφωμα, η καθαρίστρια που βγάζει από τη δύσκολη θέση την οικογένεια είναι ο σκύλος Σνούπι. Ο παραλληλισμός του Γκρέγκορ με τον Τσάρλι Μπράουν ως χαρακτήρων από διαφορετικά μέσα και διαφορετικές ιστορίες σε διαφορετικά συμφραζόμενα δεν είναι απλώς υπαινιγμός ή λεκτικό σχήμα. Γίνεται

[1108] David Zane Mairowitz και Robert Crumb, "Metamorphosis" στο *Introducing Kafka*, (Κέμπριτζ: Icon Books, 2006), σελ. 39-55.
[1109] Ό. π. σελ. 56.
[1110] Robert Sikoryak, "Good Ol' Charlie Brown" στο *Masterpiece Comics*, (Μόντρεαλ: Drawn and Quarterly, 2009), σελ. 60-61.

εικαστικό αποτέλεσμα, ένα υβριδικό πλάσμα που ενσωματώνει στοιχεία και από τους δύο, προκαλώντας τη δημιουργία όχι απλώς ενός νέου, έστω και θνησιγενούς χαρακτήρα αλλά την επαναδημιουργία και των αρχικών χαρακτήρων, του Γκρέγκορ και του Τσάρλι υπό το φως αυτού του παραλληλισμού.

Στην επανεγγραφή επάνω σε ένα παλίμψηστο δεν εμφανίζεται αλλοιωμένη μόνο κάθε νέα γραφή υπό το ιστορικό και λογοτεχνικό βάρος και βάθος των προγενέστερων αλλά αλλοιώνονται και οι πρώτες γραφές. Ο αναγνώστης τους ή θεατής τους είναι υποχρεωμένος να τις δει υπό την οπτική των μεταγενέστερων απόψεων επ' αυτών. Γενικότερα για τα παιδιά που πρωταγωνιστούν στα Peanuts, ο Ουμπέρτο Έκο έγραφε:

> «Τα παιδιά αυτά μας αγγίζουν βαθύτατα γιατί κατά μία έννοια είναι τέρατα: είναι τερατώδεις παιδικές αναγωγές όλων των νευρώσεων ενός σύγχρονου πολίτη του βιομηχανικού πολιτισμού. Μας αγγίζουν βαθιά διότι αντιλαμβανόμαστε ότι είναι τέρατα επειδή εμείς οι μεγάλοι τα κάναμε»[1111]

ενώ ειδικότερα για τον Τσάρλι Μπράουν οι χαρακτηρισμοί του ήταν:

> «…αφελής, κεφάλας, πάντοτε αδέξιος και επομένως προορισμένος για την αποτυχία […] Αποτυγχάνει διαρκώς. Η μοναξιά του γίνεται αβυσσαλέα, το σύμπλεγμα κατωτερότητας που έχει τον διαπερνά (και ενισχύεται από τη διαρκή υποψία, που φτάνει και στον αναγνώστη, ότι ο Charlie Brown δεν έχει κανένα σύμπλεγμα κατωτερότητας, αλλά είναι πράγματι κατώτερος)».[1112]

Ο Robert Sikoryak δεν έκανε τίποτα περισσότερο από το να τροποποιήσει την εικόνα του διασημότερου από αυτά το παιδιά με τη μορφή ενός από τα πιο διάσημα τέρατα της ιστορίας της λογοτεχνίας, του Γκρέγκορ Σάμσα και να δημιουργήσει ένα νέο τέρας του Φρανκενστάιν ως κολάζ οργανικά συνδεδεμένων μερών μεταξύ τους. Στο πλαίσιο του παρωδιακού χαρακτήρα του βιβλίου του, εμβάλλει υπό μορφή

[1111] Ουμπέρτο Έκο, *Κήνσορες και Θεράποντες* (μτφρ. Έφη Καλλιφατίδη), (Αθήνα: Γνώση, 1987), σελ. 332.
[1112] Ό. π., σελ. 333-334.

επιλόγου μια πλαστή σελίδα υποτιθέμενης αλληλογραφίας με τους αναγνώστες του, μιμούμενος μια παραδοσιακή μέθοδο που εφάρμοζαν παλιά περιοδικά κόμικς ώστε να δίνουν στους αναγνώστες μια επίφαση συμμετοχής, συχνά, όμως δημοσιεύοντας ψεύτικα γράμματα με εικονικά ονόματα ώστε μέσω των απαντήσεων να γράψουν ειδήσεις ή κείμενα που διαφήμιζαν τα περιοδικά, προανήγγελλαν δημοσιεύσεις κ.λπ. Στη σελίδα αυτή ξεκαθαρίζει την υβριδική φύση του Γκρέγκορ – Τσάρλι:

> «Όπως και ο καραφλός πρωταγωνιστής του Charles Schultz από τη μακρόβια σειρά κόμικ – στριπς (1950 – 2000), έτσι και ο διάσημος χαρακτήρας από τη μικρή ιστορία του Φραντς Κάφκα ήταν πολύ άτυχος. Παρά τις ειλικρινείς τους προσπάθειες, οι συνθήκες πάντα έμοιαζαν να συνωμοτούν εναντίον τους – είτε έπαιζαν μπέιζμπολ με αντίπαλο μια εριστική ομάδα είτε ξυπνούσαν ως σκαθάρια σε μια εριστική οικογένεια».[1113]

Το πνεύμα κατανόησης προς τον Γκρέγκορ και τον Τσάρλι είναι διάχυτο στην ιστορία και στις διευκρινίσεις του Sikoryak. Στο πνεύμα ακριβώς του Έκο:

> «Η τραγωδία είναι ότι ο Charlie Brown δεν είναι κατώτερος. Ακόμη χειρότερα: είναι απόλυτα φυσιολογικός. Είναι όπως όλοι μας. Γι' αυτό βαδίζει συνεχώς στο χείλος της αυτοκτονίας ή μάλλον της κατάρρευσης: διότι ψάχνει τη σωτηρία με τις βολικές φόρμουλες που του προτείνει η κοινωνία όπου ζει […] Όμως, καθώς το κάνει με απόλυτα αθώα καρδιά και χωρίς καμιά πονηριά, η κοινωνία είναι έτοιμη να τον απωθήσει».[1114]

Δημιουργείται έτσι μια αλυσίδα χαρακτήρων που ο ένας δανείζεται από τον άλλον: ο Τσάρλι Μπράουν είναι ένας Γκρέγκορ Σάμσα στην εποχή των νευρώσεων και της ψυχοθεραπείας, ένας πιτσιρίκος γεννημένος θύμα που δεν χρειάζεται να ξυπνήσει μεταμορφωμένος σε έντομο για να υποστεί την ψυχολογική και σωματική βία των συνομηλίκων του αλλά και ο Γκρέγκορ Σάμσα ξαναδιαβάζεται ως ένας πρώιμος Τσάρλι Μπράουν μιας εποχής που οι μοντερνιστικοί πειραματισμοί

[1113] Robert Sikoryak, σελ. 65.
[1114] Ουμπέρτο Έκο, *Κήνσορες και Θεράποντες*, σελ. 334.

επινοούσαν αντιήρωες και εστίαζαν σε πρόσωπα της καθημερινότητας, όχι γιατί η ζωή τους απείχε από κάθε επική διάσταση αλλά ακριβώς γιατί η επιβίωση σε έναν τέτοιο κόσμο ήταν επική. Η διακειμενικότητα στην περίπτωση αυτή, όπως και σε πολλές άλλες, αποκτά μια νέα διάσταση καθώς εκτός του να γίνεται αντιληπτή ως γραφή με πολλαπλές αναφορές και διαφορετικές κειμενικές προσλαμβάνουσες του συγγραφέα έχει μεγαλύτερη σημασία ως επίδραση του νέου κειμένου στην πρόσληψη του πρωτοτύπου.

8.17 Ανοίκεια περιβάλλοντα, οικείες ιδιιοποιήσεις

8.17.1 Οι παρωδίες λογοτεχνίας του Robert Sikoryak

Το έργο του Robert Sikoryak βρίθει από τέτοιες απόπειρες να ωθήσει τον αναγνώστη σε μια επανερμηνεία των κειμένων. Εκτός από τα κόμικς που ιδιοποιείται και τροποποιεί σχολιάζοντας το θέμα τους, δημιουργώντας ανοίκειες καταστάσεις τοποθετώντας σε ποικίλα περιβάλλοντα, πρόσωπα διαφορετικής προέλευσης ή απλώς αλλάζοντας τα σενάρια με τρόπο που το νόημα διαρκώς να γλιστράει και να παραπέμπουν πάντα σε κάτι άλλο, εφαρμόζει τη μέθοδο αυτή και με τα λογοτεχνικά έργα. Το έπραξε[1115] με τα *Ανεμοδαρμένα Ύψη*[1116] (1847) της Έμιλι Μπροντέ [Emily Bronte], τα οποία συνδύασε με τα αμερικανικά κόμικς τρόμου της δεκαετίας του 1950 όπως το *Tales From the Crypt*[1117] δημιουργώντας ένα ακόμη διακειμενικό παλίμψηστο που γράφτηκε πάνω σε μια σειρά κόμικς η οποία αποτελούσε έναν διαεικονικό θησαυρό με πολλαπλές αναφορές στην ιστορία της τέχνης και ιδιαίτερα της μεσαιωνικής, της αναγεννησιακής και της τέχνης του μπαρόκ (εικόνα 915).

Όπως επισημαίνει ο Jim Trombetta, οι περισσότεροι από τους σχεδιαστές των ιστοριών τρόμου είχαν σίγουρα γνώσεις και σπουδές Ιστορίας της Τέχνης και χρησιμοποιούσαν ως πρώτη ύλη των μακάβριων σκηνών τους, ανάλογες εικόνες από

[1115] Robert Sikoryak, σελ. 15-30.
[1116] Έμιλυ Μπροντέ, *Ανεμοδαρμένα Ύψη* (μτφρ. Άρης Μπερλής), (Αθήνα: Άγρα 2011).
[1117] Σειρά κόμικς που κυκλοφόρησε από το 1950 έως το 1955 με περιεχόμενο ιστορίες φρίκης και τρόμου. Παρόμοιας θεματικής και αισθητικής ήταν και τα περιοδικά *The Haunt of Fear* και *The Vault of Horror* που αποτέλεσαν μια από τις βασικές αιτίες για την οργισμένη αντίδραση συντηρητικών κύκλων της μακαρθικής περιόδου που οδήγησε στην έμμεση λογοκρισία των κόμικς μέσω της θέσπισης της The Comics Code Authority. Για τα πρώτα κόμικς τρόμου της δεκαετίας του 1950, την αποδοχή τους από το κοινό και τις αντιδράσεις που προκάλεσαν βλ. David Hadju, σελ. 175-192.

χριστιανικά ή μυθολογικά θέματα, βασανισμούς, δολοφονίες, εκτελέσεις κ.λπ.[1118] Παραδείγματα και μοτίβα που επαναλαμβάνονται με αλληγορικό τρόπο είναι η Πιετά, η Σταύρωση, η Αποκαθήλωση κ.ά. μεταφερμένα στη σύγχρονη εποχή και αποδοσμένα με μεγαλύτερη έμφαση στο αίμα, στην αγωνία των θυμάτων και στην αποτύπωση της στιγμής του θανάτου τους, ενός θανάτου που εικονοποιείται όμως συχνά με μια διάχυτη αμφιβολία και αμφιθυμία για την οριστικότητά του ή την αποφυγή του. Ο Sikoryak, το έπραξε[1119] επίσης με το *Περιμένοντας τον Γκοντό* (1948)[1120] του Σάμουελ Μπέκετ [Samuel Beckett] στο οποίο αντικατέστησε τους πρωταγωνιστές με το διάσημο ζευγάρι ηλιθίων του MTV, *Beavis και Butthead* (εικόνα 916), με το *Πορτρέτο του Ντόριαν Γκρέι* (1890)[1121] του Όσκαρ Ουάιλντ [Oscar Wilde], τοποθετώντας ως κεντρικό χαρακτήρα τον *Little Nemo* αποσπασμένο από την Slumberland και μεταφερμένο στην Pictureland (εικόνα 917)[1122], με το Άλικο Γράμμα (1850)[1123] του Ναθάνιελ Χώθορν (εικόνα 918)[1124] κ.ά. Με έναν ρηξικέλευθο τρόπο ως προς τον συνδυασμό φαινομενικώς ανομοίων στοιχείων το έπραξε και με το *Έγκλημα και Τιμωρία* (1866)[1125] του Φίοντορ Ντοστογιέφσκι για το οποίο φιλοτέχνησε μάλιστα και ένα ψευδοεξώφυλλο στο οποίο ο τίτλος και όλα τα υπόλοιπα παρακειμενικά στοιχεία (γραφικός χαρακτήρας, μέγεθος γραμμάτων, τιμή, αρίθμηση, τοποθέτηση υπότιτλου κ.ά.) ακολουθούν την αισθητική των comic books και ιδιαίτερα αυτών της εταιρείας DC που του προσφέρει και ένα λογοπαίγνιο με τα αρχικά DC που όμως εδώ αφορούν τον ψευδοτίτλο: "Dostoyevsky Comics" αντί για "Detective Comics" (εικόνα 919)[1126]. Στο πάνω αριστερά μέρος του ψευδοεξώφυλλου αναγράφεται το όνομα Raskol που παραπέμπει στον κεντρικό χαρακτήρα, Ρασκόλνικοφ, από το Έγκλημα και Τιμωρία, ενώ στο κέντρο της σελίδας φιγουράρει ο τίτλος "Crime And Punishment". Ακόμα και η στάμπα που χρησιμοποιούσαν τα εγκεκριμένα από την, ουσιαστικά λογοκριτική, αρχή ελέγχου του περιεχομένου τους,

[1118] Jim Trombetta, *The Horror! The Horror!*, (Νέα Υόρκη: Abrams, 2010), σελ. 31-32.
[1119] Robert Sikoryak, σελ. 64 .
[1120] Σάμουελ Μπέκετ, *Περιμένοντας τον Γκοντό* (μτφρ. Αλεξάνδρα Παπαθανασοπούλου), (Αθήνα: Ύψιλον, 1994).
[1121] Όσκαρ Ουάιλντ, *Το Πορτρέτο του Ντόριαν Γκρέι* (μτφρ. Πόλυ Μοσχοπούλου), (Αθήνα: Αναστασιάδης, 2000).
[1122] Robert Sikoryak, σελ. 57-59.
[1123] Ναθάνιελ Χώθορν, *Το Άλικο Γράμμα* (μτφρ. Ξενοφών Κομνηνός), (Αθήνα: Ίνδικτος, 2005).
[1124] Robert Sikoryak, σελ. 31-43.
[1125] Φίοντορ Ντοστογιέφσκι, *Έγκλημα και Τιμωρία* (μτφρ. Σωτήρης Πατατζής), (Αθήνα: Ελευθεροτυπία, 2006).
[1126] Robert Sikoryak, σελ. 45-55.

mainstream κόμικς στις ΗΠΑ επί σειρά δεκαετιών ("Approved by the Comics Code Authority") έχει αλλαχθεί σε "Approved by the Classics Code Authority".[1127]

Το format και όλα τα σχεδιαστικά κλισέ, η τεχνοτροπία, η διάταξη και το σχήμα των καρέ, τα μπαλονάκια λόγου και σκέψης, τα πλαίσια αφήγησης, τα σημεία στίξης που χρησιμοποιεί ο Sikoryak για να κάνει αληθοφανή τη φαρσικού τύπου παρωδία είναι πανομοιότυπα με τα κλασικά κόμικς της δεκαετίας του 1950. Έτσι φαινομενικά υλοποιεί μια αυτοαναφορική παρωδία, μια άσκηση ύφους πάνω στη μίμηση παλαιοτέρων κόμικς που αποκτά νόημα μόνο για όσους αναγνωρίζουν το ύφος των πρωτοτύπων. Σε δεύτερο επίπεδο ανάγνωσης, ωστόσο, η επιλογή να τοποθετήσει στο ρόλο του Ρασκόλνικοφ έναν χαρακτήρα που ντύνεται με τη στολή του Batman και αποφασίζει να αποδώσει δικαιοσύνη σκοτώνοντας με ένα τσεκούρι την ιδιοκτήτρια του σπιτιού του, στα πρότυπα του Ρασκόλνικοφ, δίνει νόημα και αξία στο έργο και σε όσους δε γνωρίζουν τίποτα για τον Batman αλλά γνωρίζουν το έργο του Ντοστογιέφσκι. Για τους πρώτους, ο παραλληλισμός ενός υπερήρωα με έναν άνθρωπο που αντιμετωπίζει σοβαρότατα οικονομικά προβλήματα, καταλήγοντας σε μια δολοφονία και εν συνεχεία κατατρύχεται από τις τύψεις αποτελεί ένα σχόλιο για την ανθρώπινη διάσταση των ηρώων που είναι ικανοί για τα καλύτερα αλλά και για τα χειρότερα, κάτι που κατέδειξαν δυο εμβληματικά κόμικς της δεκαετίας του 1980: οι *Watchmen* (1986)[1128] και το *The Dark Knight Returns* (1986)[1129], παρεμπιπτόντως ο δεύτερος με πρωταγωνιστή τον Batman.

[1127] Ό. π., σελ. 45.

[1128] Alan Moore και Dave Gibbons, *Watchmen*, (Λονδίνο: Titan Books, 1987). Οι Watchmen είναι μια ομάδα μόνο κατ' όνομα υπερηρώων καθώς μόνο ένα μέλος διαθέτει υπεράνθρωπες δυνάμεις. Υποταγμένοι στα πάθη τους, εγωιστές, εκδικητικοί, και επιρρεπείς στα λάθη, αποτελούν εντέλει απειλή για την ανθρωπότητα και όχι τους σωτήρες τη σε μια εναλλακτική εκδοχή της πραγματικότητας όπου ο Νίξον είναι ακόμα πρόεδρος των ΗΠΑ και ο πυρηνικός πόλεμος μεταξύ Αμερικής και Σοβιετικής Ένωσης βρίσκεται επί θύραις. Από το *Watchmen* πηγάζει και το περίφημο «Who Watches the Watchmen» που απευθύνουν ως κραυγή αγωνίας οι άνθρωποι προς τους υποτιθέμενους ήρωες – εκφραστές της αυθαιρεσίας της εξουσίας που τους παρέχει η δύναμη. Το Watchmen αποτελεί ούτως ή άλλως ένα διακειμενικό και διαεικονικό παλίμψηστο τόσο ως προς τις λεπτομέρειές του όσο και ως σύνολο. Περιλαμβάνει πληθώρα αναφορών στην ιστορία της τέχνης και των κόμικς, όπως για παράδειγμα μια παραποιημένη εκδοχή του *Βιτρουβιανού Ανθρώπου* του ντα Βίντσι με τον Dr. Manhattan ως πρότυπο ανατομίας στη θέση της γνωστής φιγούρας. Ως σύνολο, αποδομεί και απομυθοποιεί τις υπερηρωικές μορφές, επανεγγράφοντας την ιστορία τους σε ρεαλιστική βάση. Ταυτόχρονα απορρίπτει και καταγγέλλει κάθε μανιχαϊστική ανάγνωση των υπερηρωικών κόμικς σπέρνοντας το φόβο της αμφιβολίας και της καχυποψίας για κάθε vigilante, αυτόκλητο σωτήρα και τιμωρό του εγκλήματος που ακολουθεί τους δικούς του κανόνες, πέρα από το νόμο και την ηθική.

[1129] Frank Miller, Batman, *The Dark Knight Returns*, (Λονδίνο: Titan Books, 1986). Στον Σκοτεινό Ιππότη με πρωταγωνιστή τον Batman, σε έναν απολύτως αμοραλιστικό και βίαιο κόσμο που διαφεντεύεται από τα διαπλεκόμενα με την εξουσία ΜΜΕ, ο διάσημος ήρωας, αποσυρμένος πια από τη δράση, είναι ένας ψυχικά κατεστραμμένος και μοναχικός πενηντάρης που επιστρέφει στον ηρωικό

Τα ερωτήματα που θέτει ο Sikoryak θα μπορούσαν να συνοψιστούν στα εξής: Κάποιος όπως ο Batman θα μπορούσε ποτέ να σκοτώσει για να απαλλαγεί από τα χρέη του; Οι υπερδυνάμεις συνοδεύονται από κοινωνική ευαισθησία;[1130] Πόσο απέχει ο ηρωισμός, η αυτοθυσία, ο αλτρουισμός από το έγκλημα; Για τους δεύτερους, ο ίδιος παραλληλισμός, κατ' αντιστροφή, αφορά τον δολοφόνο Ρασκόλνικοφ που παρά την αποτρόπαια πράξη του γίνεται αποδεκτός από τον επιθεωρητή ο οποίος ουσιαστικά τον συγχαίρει. Ποια ηθικά διλήμματα μπορεί και πρέπει να αντιμετωπίζει ένας αυτόκλητος τιμωρός στη βάση ενός δικού του εκδικητικού αξιακού συστήματος που του οπλίζει το χέρι; Πάνω απ' όλα, βέβαια, βρίσκεται η έννοια του παιγνίου σε αυτή την ιστορία που εάν ήταν αφηγημένη χωρίς εικόνες και με στεγνό, ακαδημαϊκό λόγο δε θα είχε καμιά καλλιτεχνική αξία, θα ήταν ένα κοινότοπο αναμάσημα ανιαρών ψευδοφιλοσοφικών αναρωτήσεων. Μεταφερμένη όμως στη φόρμα των κόμικς μετατρέπεται σε ένα διακειμενικό μεταμυθοπλαστικό αίνιγμα που προκαλεί τον αναγνώστη να το λύσει για να αντιληφθεί το λόγο της ύπαρξής του και παράλληλα να αναστοχαστεί πάνω στις έννοιες που τόσο ο Ντοστογιέφσκι θέτει προς σκέψη στο *Έγκλημα και Τιμωρία* όσο και οι δημιουργοί κόμικς θέτουν προς συζήτηση με τις υπερηρωικές ιστορίες που δεν περιορίζονται μοναχά στην επίδειξη μυών και πράξεων γενναιότητας.

Λίγες σελίδες αργότερα, ο Sikoryak προχωρεί σε μια ακόμη ρηξικέλευθη ιδιοποίηση και μεταφέρει σε οκτώ εικόνες όλες κι όλες υπό μορφή πλαστών εξωφύλλων (εικόνα 920)[1131] τον *Ξένο* (1942)[1132] του Αλμπέρ Καμύ. Τα εξώφυλλα αποτελούν επίσης ιδιοποιήσεις ως παραλλαγές του περιοδικού *Action Comics* στο οποίο πρωταγωνιστούσε ο Superman αλλά με τον τίτλο "Action Camus" ενώ ο Superman φέρει το όνομα Stranger (η λέξη «ξένος» στα αγγλικά). Στη θέση, λοιπόν,

---

στίβο ουσιαστικά για να εκδικηθεί. Ο άσπονδος φίλος του, Superman, λακές του προέδρου των ΗΠΑ, Ρόναλντ Ρέιγκαν, γίνεται αντίπαλός του και ο sidekick του, Robin, είναι κορίτσι.

[1130] Η δεκαετία του 1960 γέννησε τέτοια ερωτήματα γύρω από την υπερηρωική φύση και δράση. Στη φράση: «Σ' αυτόν τον κόσμο, οι μεγάλες δυνάμεις πρέπει να συνοδεύονται από μεγάλη υπευθυνότητα» που προέρχεται από το περιοδικό Amazing Fantasy (1962) με πρωταγωνιστή τον Spider-Man συνοψίζεται η νέα προβληματική για τους υπερήρωες που έφτασε στην πλήρη ανατροπή των στερεοτύπων για αυτούς τη δεκαετία του 1980 με την επανεγγραφή σε τελείως διαφορετική βάση ακόμα και της καταγωγής ή της προέλευσής τους με τα διάφορα elseworlds, origins, multiuniverses κ.λπ. Για την πρώτη εμφάνιση του Spider-Man καθώς και για την άποψη του John Romita, ενός από τους πρώτους δημιουργούς του ως προς την καινοτομία που εισήγαγε ο Άνθρωπος - Αράχνη, βλ. και Stan Lee και Steve Ditko, "Spider-Man" στο Mike Farah (επιμ.), *Fantastic Firsts*, (Νέα Υόρκη: Marvel, 2002).

[1131] Robert Sikoryak, σελ. 62-63.

[1132] Αλμπέρ Καμύ, *Ο Ξένος* (μτφρ. Γιάννης Αγγέλου), (Αθήνα: Ζαχαρόπουλος, 1989).

του αποξενωμένου από κάθε αίσθηση κοινωνικής ευθύνης και απαλλαγμένου από κάθε συναίσθημα, δολοφόνου Μερσώ, τοποθετεί έναν δημοφιλή, αν και αμφιλεγόμενο, χαρακτήρα που έχει ταυτιστεί μόνο με θετικά χαρακτηριστικά, αλτρουιστικά ιδεώδη κ.λπ. Ο Sikoryak, όμως, τον παραλληλίζει με έναν δολοφόνο. Ιδιαίτερα στη σκηνή που παρουσιάζει τον ιπτάμενο υπερήρωα να πυροβολεί εν ψυχρώ τον Άραβα, μια ηλιόλουστη μέρα στην ακρογιαλιά, η ταύτιση αυτή μεταφέρεται όχι μόνο στο επίπεδο της παρωδίας και της εικονοκλαστικής τροποποίησης αλλά γίνεται σχόλιο για την υπερηρωική φύση και δράση και τα υπεραπλουστευμένα μανιχαϊστικά δίπολα που διέπουν το υπερηρωικό σύμπαν. Επιπλέον, με την ταυτόχρονη δημοσίευση στον ίδιο τόμο δυο ιστοριών που στο θεματικό τους επίκεντρο βρίσκεται ένα έγκλημα αλλά οι πρωταγωνιστές τους είναι στη μια περίπτωση (*Ο Ξένος*) ο Superman ενώ στην άλλη (*Έγκλημα και Τιμωρία*), ο Batman που ενσαρκώνουν αντίστοιχα έναν δράστη (Μερσώ) χωρίς καμιά αίσθηση μετάνοιας ή μεταστροφής και έναν δράστη (Ρασκόλνικοφ) που έχει μετανιώσει σχεδόν πριν διαπράξει το έγκλημα και βασανίζεται από τις ενοχές, σχολιάζει τόσο τη φύση, την προσωπικότητα και τον χαρακτήρα των δυο διάσημων πρωταγωνιστών των κόμικς αλλά, συνάμα, και την λογοτεχνική ικανότητα της περιγραφής και σκιαγράφησης κάθε ανθρώπινου χαρακτήρα και κάθε συναισθήματος σε μια κλίμακα που εκτείνεται από την απόλυτη απάθεια μέχρι τον εμμονικό αυτοοικτιρμό.

Ο Superman – Μερσώ είναι ένας εξωγήινος με κρύο αίμα, μια μηχανή επιβολής του νόμου, ένας προστάτης που δεν χρειάζεται να γίνει τιμωρός γιατί έχει προβλέψει ή δράσει πριν χρειαστεί ενώ ο Batman – Ρασκόλνικοφ είναι ένας ψυχοπαθής, γεμάτος τύψεις που ζει μέσα στη θλίψη και την απελπισία που γεννούν οι πράξεις του. Ο Superman υλοποιεί μια ρατσιστική πολιτική προληπτικής καταστολής απέναντι στη διαφορετικότητα ενώ ο Batman είναι το μεμψίμοιρο αρνητικό του, ένας φοβισμένος άνθρωπος που ακόμα και τη στιγμή της εξέγερσής του έχει αυτοϋπονομεύσει το περιεχόμενο της πράξης του φορτίζοντας το με τύψεις και φόβο. Έτσι, ο αναγνώστης δεν ξαναδιαβάζει τον *Ξένο* και το *Έγκλημα και Τιμωρία* σε νέα συμφραζόμενα. Επανερμηνεύει, όμως, υπό μια νέα οπτική τη φύση του Superman και του Batman.

Το παλίμψηστο εδώ δεν αφορά την επανεγγραφή ή την μεταφορά του μύθου δυο διάσημων λογοτεχνικών έργων μέσω των κόμικς αλλά την επανερμηνεία της προσωπικότητας δυο κλασικών χαρακτήρων των κόμικς, συνεπακόλουθα ολόκληρου του είδους το οποίο αντιπροσωπεύουν, μέσω της κλασικής λογοτεχνίας. Ειδικά στην

περίπτωση του Ξένου – Superman ο Sikoryak επιτυγχάνει με θαυμαστό τρόπο να μιμηθεί παρωδώντας όχι απλώς την ιστορία του πρωτοτύπου αλλά και την στάση του Camus απέναντι στην ιστορία του. Όπως αναφέρει ο Colin Wilson:

> «Εκείνο που μας εκπλήσσει στη σύγκριση[1133] είναι η έλλειψη ηθικής αποδοκιμασίας στο βιβλίο του Καμύ· δεν υπάρχει ούτε ο ελάχιστος υπαινιγμός ότι ο συγγραφέας θα ήθελε να καταδικάσουμε τον Μερσώ ως αργόσχολο που ματαιοπονεί. […] Αυτή η ειλικρίνεια πηγάζει από την αδιαφορία του για τα συναισθηματικά· ο Μερσώ δεν προσδίδει σπουδαιότητα σε τίποτε».[1134]

Ο Μερσώ, ωστόσο, ήταν ένας χαρακτήρας που το αναγνωστικό κοινό γνώρισε από το βιβλίο του Καμύ. Μέχρι τότε δεν υπήρχε και ως εκ τούτου κανείς δεν γνώριζε τίποτα για τον ψυχισμό του, τη συμπεριφορά του κ.λπ. Ο Καμύ τον έπλασε κα τον χρησιμοποίησε άπαξ. Ο Superman, όμως, ήταν και είναι ένας πασίγνωστος και δημοφιλής χαρακτήρας που τον ψυχισμό του, όπως αποδίδεται από τους εκάστοτε δημιουργούς του, γνωρίζουν πολλοί αναγνώστες. Και εκπλήσσει η επιλογή του Sikoryak να χρησιμοποιήσει αυτόν στο ρόλο του Μερσώ. Ακόμα περισσότερο εκπλήσσει, όμως, η συνειδητοποίηση ότι ταιριάζει απόλυτα στο ρόλο. Κι έτσι ο Sikoryak, δίνοντας στους αναγνώστες το δικό του ψυχογράφημα του Superman, κάνει το σχόλιό του που έχει ως στόχο όχι το έργο του Καμύ αλλά την ευκολία με την οποία οι αναγνώστες παραβλέπουν ότι ο Superman είναι ένας Ξένος, στεγνός από συναισθήματα, ανίκανος να αισθανθεί, να συμπονέσει, να μετανιώσει. Ένα υπόδειγμα επίδειξης μυών και ένα συναισθηματικό αντιπαράδειγμα.

Αντίθετα με τον Ξένο – Superman του Sikoryak, λειτουργεί ο *Ξένος* (2013)[1135] του Jacques Ferrandez (εικόνα 921), ένα έργο - μεταφορά που όπως δηλώνει στο εξώφυλλό του είναι «βασισμένο στο ομώνυμο έργο του Αλμπέρ Καμύ». Το έργο αποτελεί μια απόπειρα εικονοποίησης του πρωτότυπου που παραμένει πιστό ως προς την υπόθεση και επιπλέον μια προσπάθεια τεκμηριωμένης ανάπλασης των χώρων εντός των οποίων διαδραματίζεται. Η αξία του παλίμψηστου σε τέτοιες

[1133] Αναφέρεται στη σύγκριση με την *Έρημη Χώρα* του Έλιοτ.
[1134] Colin Wilson, *Ο Ξένος* (μτφρ. Γιάννης Ανδρέου), (Αθήνα:Ακτή – Οξύ, 1999), σελ. 38.
[1135] Jacques Ferrandez, *Ο Ξένος* (μτφρ. Νίκη Καρακίτσου – Douge και Μαρία Κασαμπάλογλου – Roblin), (Αθήνα: Πατάκη, 2016).

περιπτώσεις δεν εντοπίζεται στην πολλαπλότητα των νοημάτων, στις πιθανές επανερμηνείες ή στις μεταγενέστερες οπτικές αλλά απλώς στην ιστορική ακρίβεια και την «τιμιότητα» της καταγραφής μιας άλλης εποχής.

Ο Ferrandez καταφέρνει να σχεδιάσει τα κτίρια, τα αυτοκίνητα, τις ενδυμασίες, τα τοπία, τους εσωτερικούς χώρους, τις επιπλώσεις, τις εμφανίσεις ειδικών πληθυσμιακών ομάδων (αστυνομικοί, στρατιώτες, ιερείς, δικαστές κ.ά.) (εικόνες 922, 923, 924, 925), τις ταμπέλες των καταστημάτων, τα πλοία, τα τραμ, τα λεωφορεία με τη μέγιστη δυνατή πιστότητα στη βάση φωτογραφιών, βίντεο, ταινιών, σχεδίων και λοιπών αρχείων της εποχής. Δεδομένης της ατομικής ιδιαιτερότητας του εκάστοτε καλλιτέχνη που τον διαχωρίζει από κάθε άλλον, το υπόλοιπο βιβλίο δεν προσφέρει τίποτα περισσότερο στον πρωτότυπο *Ξένο* ούτε στον αναγνώστη του. Αυτό δεν υποβαθμίζει την αξία του αλλά το κατατάσσει σίγουρα σε μια διαφορετική κατηγορία της οντολογίας των προσαρμογών και των ιδιοποιήσεων, σαφέστατα όχι στην ίδια με τον *Ξένο* του Sikoryak.

Η εκπαιδευτική και διδακτική του διάσταση είναι αναμφισβήτητη, η πιθανή πρόθεση χρήσης του ως τεκμηριωμένου αρχείου είναι ασφαλής αλλά η θεώρησή του ως έργου που προσθέτει κάτι στην πρόσληψη και την ερμηνεία του *Ξένου* είναι άστοχη και υπερβολική. Άλλωστε, δεν φαίνεται να επιδιώκει κάτι τέτοιο προτιμώντας να παραμείνει μια προσαρμογή του *Ξένου*. Και ο Μερσώ αυτού του *Ξένου* δεν διεκδικεί καμιά θέση στην κλίμακα των οποίων τα δύο άκρα είναι ο *Ξένος* του Sikoryak από τη μια πλευρά και ο Ρασκόλνικοφ του Sikoryak από την άλλη.

Σε μια τέτοια κλίμακα, κάπου ανάμεσα σε αυτά τα άκρα που λειτουργούν ως ιδεότυποι παραβατικών συμπεριφορών και ψυχολογίας του εγκληματία, βρίσκεται η Σκάρλετ (εικόνα 926) από το *Άλικο Γράμμα* με το παιδί της που παρουσιάζεται με τη μορφή της Μικρής Λουλού από τα κόμικς της Marjorie Henderson Buell που συνέχισαν οι John Stanley και Irving Tripp. Η Σκάρλετ έχει τύψεις για ένα έγκλημα που δεν έκανε αυτή ή, καλύτερα, για ένα έγκλημα που διαπράττουν διαρκώς οι πουριτανοί και θρησκόληπτοι Χριστιανοί συγχωριανοί της. Ο καρπός αυτού του εγκλήματος είναι ένα κορίτσι που φέρει το στίγμα του παιδιού χωρίς πατέρα στη Νέα Αγγλία του 17ου αιώνα, με κατήγορο και διώκτη τον αιώνιο εχθρό της Μικρής Λουλού, Τάμπυ. Κι έτσι ολοκληρώνεται αυτή η τριλογία διπλής ανάγνωσης του Sikoryak γύρω από το έγκλημα που μόνο ως παρωδία μπορεί να αποδοθεί στον 21ο αιώνα όταν το έγκλημα θεωρείται πια τόσο αυτονόητο και τόσο καθημερινό όσο η

παρουσία των υπερηρώων σε κάθε πτυχή της ζωής μέσω διαφημίσεων, ταινιών, καταναλωτικών προϊόντων κ.λπ.

Η μια ανάγνωση της τριλογίας αποτελεί ένα παλίμψηστο του οποίου οι πρώτες εγγραφές ήταν τα εμβληματικά κόμικς του πρώτου μισού του 20ου αιώνα, θεματικά παρηκμασμένα πια και θεωρούμενα αντίκες και μουσειακά ήδη, άρα παραδομένα στην ελεύθερη χρήση και την δημιουργική ιδιοποίηση και η άλλη αποτελεί ένα, διασταυρούμενο με το προηγούμενο, παλίμψηστο του οποίου οι πρώτες γραφές ήταν τρία βιβλία της παγκόσμιας κλασικής λογοτεχνίας που τα θέματά τους, παρά το μεγαλείο της γραφής τους, μόνο ως σατιρικές υπερβολές μπορούν να αντιμετωπιστούν πια.

8.17.2 Μικρές προσθήκες, μεγάλες προσδοκίες

Αντίθετα από τις προηγούμενες απόπειρες του Sikoryak να διασταυρώσει έργα της λογοτεχνίας με γνωστά κόμικς, *Ο Παίκτης* (1866)[1136] του Ντοστογιέφσκυ στην προσαρμογή των Στεφάν Μικέλ και Λοϊκ Γκοντάρ (2010, εικόνα 927)[1137] δεν επιθυμεί να βεβηλώσει τίποτα ούτε να προτείνει διαφορετικές αναγνώσεις. Πρόκειται για μια εντελώς διαφορετική προσέγγιση ενός πολύ γνωστού έργου: αποδίδεται με εμφανή αγωνία στην διατήρηση του πνεύματος και τη μετάδοση των ίδιων νοημάτων με αυτό. Όπως αναφέρεται και στο οπισθόφυλλο της ελληνικής έκδοσης «*Ο Παίκτης* προσφέρει μια συναρπαστική πρόσβαση στο σύμπαν του Ντοστογιέφσκι» κάτι που σημαίνει πως ο σκοπός μιας τέτοιας έκδοσης είναι να ενημερώσει τον αμύητο αναγνώστη για το νόημα του βιβλίου και, αν τα καταφέρει, να τον ωθήσει στην ανάγνωση του πρωτοτύπου. Φυσικά και ο τρόπος που εικονοποιείται το κείμενο συμβάλει στην αναγνωστική απόλαυση, φυσικά και το έργο σε κόμικς έχει τη δική του αυτοδυναμία που δεν πρέπει να συγκρίνεται με το πρωτότυπο καθώς ενσωματώνει τις δικές του αξίες και επομένως μπορεί να κρίνεται με διαφορετικά κριτήρια αλλά η καλλιτεχνική, εκπεφρασμένη πρόθεση διαμορφώνει εν πολλοίς και το τελικό αποτέλεσμα, τουλάχιστον ως προς τις δεύτερες ερμηνείες που (δεν) μπορούν να δοθούν. Κάποιες, όμως, παρεμβάσεις είναι αναπόφευκτες.

[1136] Φίοντορ Ντοστογιέφσκι, *Ο Παίκτης* (μτφρ. Όλγα Αγγελίδη), (Αθήνα: Ελευθεροτυπία, 2006).
[1137] Στεφάν Μικέλ και Λοίκ Γκοντάρ, *Ο Παίκτης του Φίοντορ Ντοστογιέφσκι* (μτφρ. Κωστής Σωχωρίτης), (Αθήνα: Polaris, 2017).

Αν δε σταθούμε στις προφανείς (επιλογή κειμένου, περικοπές σκηνών, ανάπτυξη χαρακτήρων σε πολύ μικρότερη έκταση κειμενικά άρα ετεροβαρής υπερίσχυση του σχεδίου κ.λπ.) υπάρχουν λεπτομέρειες που επιβεβαιώνουν τον ισχυρισμό αυτό. Για παράδειγμα η διαίρεση του έργου σε κεφάλαια που το καθένα φέρει τον δικό του τίτλο σε αντίθεση με το πρωτότυπο που διαιρείται μεν σε κεφάλαια αλλά μόνο με αρίθμηση. Οι δημιουργοί της προσαρμογής τιτλοφορούν τα κεφάλαια με τίτλους δικής τους έμπνευσης όπως «Ποντάρετε, παρακαλώ!» στο πρώτο κεφάλαιο και «Τέλος τα ποντάρισματα…» στο δεύτερο. Ο τίτλος του πρώτου εισάγει πρόωρα τον αναγνώστη στους χώρους που θα εκτυλιχθεί το δράμα του *Παίκτη*, κάτι που δεν διαταράσσει την πλοκή, ούτε στερεί κάτι από το σασπένς μια και ο αγοραστής του βιβλίου γνωρίζει, με μια σχετική βεβαιότητα, ποιο είναι το αντικείμενο του έργου. Ο τίτλος του δεύτερου, όμως, με τα αποσιωπητικά να τον συνοδεύουν, αποκτά μια καθαρά μεταφορική σημασία που ερμηνεύει το έργο και προαναγγέλλει τις δυσάρεστες εξελίξεις που θα ακολουθήσουν.

Έστω και τόσο μικρές παρεμβάσεις επί του πρωτοτύπου διατηρούν ζωντανή την αναγκαιότητα της θεώρησης των λογοτεχνικών έργων όχι ως περαιωμένων και οριστικών αλλά ως διαθέσιμων στους μεταγενέστερους για τροποποιήσεις, επεμβάσεις, επανερμηνείες. Αν σκεφτεί κανείς ότι θεμελιωτής των επιστημονικών μεθόδων για την εκτίμηση των έργων τέχνης, όπως επισημαίνει ο Peter Fuller[1138], θεωρείται σχεδόν καθολικά ο Morelli που ταυτοποιούσε τα παλαιότερα έργα και τα απέδιδε σε συγκεκριμένους καλλιτέχνες με βάση ανεπαίσθητες λεπτομέρειες όπως τα νύχια, οι λωβοί των αυτιών κ.λπ. και αν ο Φρόυντ είχε δίκιο ως προς το ότι μια τέτοια μέθοδος προσιδιάζει στην ίδια την ψυχανάλυση που «μαντεύει πράγματα κρυφά και μυστικά από περιφρονημένα ή παραμελημένα στοιχεία, από το σκουπιδότοπο, σα να λέμε, των παρατηρήσεών μας»[1139], η προσοχή που πρέπει να δίνει ο αναγνώστης σε λεπτομέρειες όπως τα αποσιωπητικά στον τίτλο μπορεί να του αποκαλύψει «μυστικά» για τις προθέσεις ενός δημιουργού που προσαρμόζει ή διασκευάζει ένα έργο. Οι παρεμβάσεις του μπορεί να ποικίλουν από την εκ βάθρων ανατροπή του πρωτοτύπου μέχρι την προσθήκη τριών μικρών τελειών που όμως να επιφέρουν μεγαλύτερη διαφορά.

[1138] Πήτερ Φούλερ, *Τέχνη και Ψυχανάλυση* (μτφρ. Ηρώ Κανακάκη), (Αθήνα: Νεφέλη, 1988), σελ. 36.
[1139] Ό. π., σελ. 37.

8.18 Αναπαράγοντας τον ερωτισμό της λογοτεχνίας με εικόνες

8.18.1 Η *Βαλεντίνα* στο έργο του Μπατάιγ

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει και η μεταφορά λογοτεχνικών έργων με έντονο ερωτικό περιεχόμενο σε κόμικς καθώς οι λεκτικές αφηγήσεις και οι εικονιστικές τους αναπαραστάσεις κρίνονται και προσλαμβάνονται με εντελώς διαφορετικό τρόπο. Οι πρώτες, συνήθως, γίνονται αποδεκτές ενώ όταν εικονοποιούνται μπορεί να σοκάρουν και να προκαλέσουν αντιδράσεις. Η νομοθεσία παίζει κι αυτή το δικό της ρόλο καθώς τα κριτήρια που πρέπει να πληροί μια έκδοση ως προς το τι μπορεί να απεικονίζει και με ποια επισήμανση μπορεί να κυκλοφορεί και να πωλείται είναι διαφορετικά όταν περιλαμβάνει εικόνες. Επιπλέον, όταν η εποχή της κυκλοφορίας ενός λογοτεχνικού έργου είναι διαφορετική από την εποχή της προσαρμογής ή διασκευής του, οι κοινωνικές αλλαγές ως προς τα χρηστά ήθη και τις σεξουαλικές συνήθειες είναι πιθανό να έχουν επιπτώσεις στο νέο έργο.

Δυο ενδεικτικές περιπτώσεις έργων που μεταφέρθηκαν σε κόμικς με μεγάλο χρονικό διάστημα να μεσολαβεί ανάμεσα στην κυκλοφορία του λογοτεχνικού πρωτοτύπου και της προσαρμογής του είναι *Η Ιστορία του Ματιού* (1928)[1140] του Ζορζ Μπατάιγ από τον Guido Crepax (1982, εικόνα 928)[1141] και *Τα Κατορθώματα ενός Δον Ζουάν*[1142] (1911) του Γκιγιόμ Απολιναίρ από τον Georges Pichard (1991, εικόνα 929)[1143]. Το πρώτο, για την ακρίβεια, δεν αποτελεί προσαρμογή αλλά την εικονοποίηση μιας φαντασίωσης με πρότυπο το έργο του Μπατάιγ. Ο πρωτότυπος τίτλος *Βαλεντίνα, Η Ιστορία μιας Ιστορίας*, προαναγγέλλει ότι το περιεχόμενο αφορά μια ιστορία που αφηγείται μια άλλη ιστορία λειτουργώντας έτσι ως παλίμψηστο του έργου του Μπατάιγ. Η πρωταγωνίστρια Βαλεντίνα, ένας χαρακτήρας που επινόησε ο Guido Crepax με πρότυπο τη σταρ του βωβού κινηματογράφου Λουίζ Μπρουκς [Luise Brooks], ήταν μια γυναίκα που μεγάλωνε όσο περνούσαν τα χρόνια και ζούσε

[1140] Georges Bataille, *Η Ιστορία του Ματιού* (μτφρ. Δημήτρης Δημητριάδης), (Αθήνα: Άγρα, 2009).
[1141] Γκουίντο Κρέπαξ, *Ιστορία του Ματιού του Ζορζ Μπατάιγ* (μτφρ. Τατιάνα Καββαδία), (Αθήνα: Πλειάς, 1983). Το βιβλίο κυκλοφόρησε πρώτη φορά το 1982 στα ιταλικά ως *Valentina, Storia di una Storia*, χωρίς να κάνει καμιά αναφορά στον τίτλο του στην *Ιστορία του Ματιού* του Bataille.
[1142] Γκιγιόμ Απολλιναίρ, *Τα Κατορθώματα ενός Νεαρού Δον Ζουάν* (μτφρ. Γιώργος Βίλλιος), (Αθήνα: Ερατώ, 2000). Το βιβλίο έχει κυκλοφορήσει στα ελληνικά και με ελαφρώς παραλλαγμένους τίτλους όπως *Τα Κατορθώματα ενός Νέου Δον Ζουάν* και *Τα Κατορθώματα ενός Μικρού Δον Ζουάν* ενώ η προσαρμογή του σε κόμικς είχε τίτλο *Τα Κατορθώματα ενός Δον Ζουάν*.
[1143] Guillaume Apollinaire και Georges Pichard, *Τα Κατορθώματα ενός Δον Ζουάν* (μτφρ. Ευγενία Κάππου), (Αθήνα: Διώνη, 1999).

κάθε δυνατή ερωτική εμπειρία στο έπακρο. Η *Ιστορία του Ματιού* του Crepax ως μια προσαρμογή της *Ιστορίας του Ματιού* του Μπατάιγ, ξεκινά με τη Βαλεντίνα να διαβάζει το έργο του Μπατάιγ και να σκέφτεται:

> «Τι ωραίο που είναι αυτό το βιβλίο! Ωραίο και Χυδαίο!... Θα μου άρεσε να έβγαζα από το μυαλό μου μια παρόμοια ιστορία… Ίσως όχι τόσο χυδαία… Θα απέφευγα βαρετές λεπτομέρειες… Υπάρχουν μερικά πράγματα που σιχαίνομαι… Και άλλωστε δε θα μπορούσα να υποκρίνομαι… […] Θα φανταστώ την ίδια ιστορία όμως με το δικό μου τρόπο! Και φυσικά, η ηρωίδα θα είμαι εγώ…». (εικόνα 930)[1144]

Ο Crepax παρουσιάζει αποσπάσματα από την ιστορία του Μπατάιγ με άλλη πρωταγωνίστρια που ήταν, ήδη, γνωστή από προγενέστερα κόμικς. Έτσι δεν προσαρμόζει μόνο την πρωτότυπη ιστορία σε άλλα συμφραζόμενα αλλά ωθεί σε μια νέα ανάγνωση του πρωτοτύπου υπό την οπτική μιας νέας εποχής αφού έχουν ήδη μεσολαβήσει σημαντικές κοινωνικές διαφοροποιήσεις ως προς τις σεξουαλικές ελευθερίες και τον τρόπο που μπορεί να αποδίδεται, λογοτεχνικά και σχεδιαστικά, ο ερωτισμός. Για παράδειγμα, οι σκηνές που περιγράφει ο Μπατάιγ μπορεί να είχαν ενοχλήσει μια πουριτανική πλευρά της κριτικής τη δεκαετία του 1930 αλλά αν είχαν εικονοποιηθεί κιόλας, είναι σχεδόν σίγουρο πως θα είχαν προκαλέσει σάλο. Σχεδόν πενήντα χρόνια αργότερα, ωστόσο, οι ίδιες εικόνες δεν σόκαραν αλλά κυκλοφόρησαν κανονικά και νόμιμα.

Στην περίπτωση αυτή το βιβλίο του Crepax λειτουργεί από τη μια ως εικαστική προσαρμογή του έργου του Μπατάιγ που υπενθυμίζει ότι η δεκαετία του 1960 έφερε επανάσταση στα ήθη αναφορικά με τη σεξουαλικότητα και από την άλλη ως μια υπόμνηση της διαχρονικότητας του ερωτισμού, των απωθημένων επιθυμιών και των καταπιεσμένων φαντασιώσεων. Τονίζει επιπλέον τη δυνατότητα των κόμικς να εικονοποιούν τη λογοτεχνία πολύ πιο εύκολα από ό,τι ο κινηματογράφος, ιδιαίτερα σε περιπτώσεις που το πρωτότυπο μπορεί να σκανδαλίσει ή να αντιμετωπίσει νομικά προβλήματα λόγω της υπόθεσής του (σεξ, βία κ.λπ.).

Υπάρχουν σκηνές του Μπατάιγ που πιθανώς θα ήταν αδύνατο να αποδοθούν κινηματογραφικά υπό το παρόν νομικό και ηθικό καθεστώς εάν ο σκηνοθέτης

[1144] Γκουίντο Κρέπαξ, *Ιστορία του Ματιού*, σελ. 11-12.

επέμενε να παραμείνει πιστός στο πρωτότυπο. «Τα επεισόδια που ζουν η μικρή Σιμόν κι ο νεαρός αφηγητής, δίνονται με την ξηρότητα, τη συνοπτικότητα και την ανάγκη άμεσης πληροφόρησης που χαρακτηρίζουν ένα ρεπορτάζ»[1145] σχολιάζει ο Δημήτρης Δημητριάδης επισημαίνοντας ότι:

> «…για κάθε δική του λέξη και έννοια [του Bataille] χρειάζεται πάρα πολύ μεγάλη προσοχή στο πώς θα την αντιμετωπίσει και θα την χειριστεί κανείς. Για κάθε βήμα της σκέψης του χρειάζεται ολόκληρη επιμέρους μελέτη».[1146]

Μια υποθετική κινηματογραφική εκδοχή θα απαιτούσε ηθοποιούς που να εκτίθεντο σε ασυνήθιστο βαθμό, στούντιο που θα ήταν προετοιμασμένα να γυρίσουν την ταινία, αίθουσες που θα δέχονταν να την προβάλουν κ.λπ. Η έννοια του σεξουαλικού «ρεπορτάζ» σε ένα λογοτεχνικό έργο δεν μπορεί να βρει το κινηματογραφικό της ανάλογο αν δεν υπερβεί τα όρια. Στα κόμικς αυτό είναι πιο εύκολο καθώς απαιτείται μόνο μελάνι και χαρτί.

Η *Ιστορία του Ματιού* του Crepax μπορεί να απεικονίζει πέη σε στύση (εικόνα 931), σαδομαζοχιστικές σκηνές (εικόνα 932) και πρωκτούς, ομαδικό σεξ (εικόνα 933), ιερείς σε ερωτικές πράξεις (εικόνα 934) και όσα άλλα περιγράφει ο Μπατάιγ αλλά η έκδοση δεν αντιμετώπισε κανένα πρόβλημα. Ο Crepax δεν χρειάστηκε να ερμηνεύσει τον Μπατάιγ αλλά απλώς να προσθέσει στοιχεία της ψυχοσύνθεσης της δικής του πρωταγωνίστριας η οποία ως ένας, ούτως ή άλλως, πολυδιάστατος χαρακτήρας εξακολούθησε να χτίζεται σε όλη τη διάρκεια της δημιουργίας της.[1147]

8.18.2 Εισβάλλοντας (γυμνή) σε άλλα έργα τέχνης

Η σειρά με πρωταγωνίστρια τη Βαλεντίνα, γενικότερα, χαρακτηρίστηκε από τις συνεχείς αναφορές σε έργα τέχνης· ο συμπρωταγωνιστής της λεγόταν Philip

[1145] Δημήτρης Δημητριάδης, "Η Πρόσ-τυχη Κατεύθυνση" (προλογικό σημείωμα) στο George Bataille, σελ. 27.
[1146] Ό. π., σελ. 12.
[1147] Εκτός από την *Ιστορία του Ματιού*, ο Crepax μετέφερε σε ελεύθερες αποδόσεις σε κόμικς και άλλα λογοτεχνικά έργα όπως τη *Ζυστίν* του Μαρκησίου Ντε Σαντ, την *Ιστορία της Ο* της Πολίν Ρεάζ, την *Εμμανουέλ* της Εμμανουέλ Αρσάν καθώς και το *Οκτώμιση* του Φεντερίκο Φελίνι. Για ένα ιστορικό της *Βαλεντίνα* και του έργου του Crepax, βλ. Γιάννης Κουκουλάς, *Γυναίκες στα Κόμικς, Ηρωίδες για κάθε Χρήση*, σελ. 132-143.

Rembrandt, σε ένα επεισόδιο η Βαλεντίνα παρουσιάστηκε[1148] ως μία από τις *Δεσποινίδες της Αβινιόν* (1907) παίρνοντας τη θέση μιας από τις ανώνυμες γυναίκες του ομώνυμου πίνακα του Πικάσο (εικόνα 935)[1149], έβγαλε τα ρούχα της και έγινε ένα με πίνακες του Καντίνσκυ, έκατσε δίπλα στο γλυπτό *King and Queen* (1953, εικόνα 937) του Χένρυ Μουρ [Henry Moore] συνομιλώντας με τις ακίνητες φιγούρες (1991, εικόνα 938)[1150] ενώ φαντάστηκε πως βαδίζει (εικόνα 939) ανάμεσα στα ξαπλωμένα πρόσωπα[1151] από το *Tube Shelter Perspective*[1152] (1941, εικόνα 940) του ίδιου καλλιτέχνη. Έχει επίσης εμφανιστεί με ένα καπέλο και τρώγοντας ένα μήλο δίπλα στη μορφή του Μαγκρίτ (1995, εικόνα 941)[1153] από το έργο *Ο Γιος του Ανθρώπου*[1154], έχει συζητήσει με τον ντετέκτιβ *Dick Tracy* και τον Καντίνσκυ για τον κονστρουκτιβισμό (1995, εικόνα 942)[1155] και έχει σταθεί (1995, εικόνα 943)[1156] δίπλα στον *Πύργο* του Τάτλιν (*Σχέδιο για το Μνημείο στην Τρίτη Διεθνή*) (1920, εικόνα 944). Πιο εντυπωσιακή από τις ιδιοποιήσεις του Crepax όμως είναι η *Ολυμπία* του Μανέ με τη Βαλεντίνα στη θέση της χλωμής πόρνης (1979, εικόνα 945)[1157]. Μια ακόμη περίπτωση όπου η νέα εικόνα δε δανείζει στη νέα μορφή την αίγλη της παλαιάς αλλά επανανοηματοδοτεί και την παλαιά ενσωματώνοντας στην παλαιά μορφή όλα τα στοιχεία της καινούργιας.

[1148] Guido Crepax, "Viva Trotsky" στο *Charlie Mensuel* #72, Παρίσι: Editions du Square, Ιανουάριος 1975, σελ. 90.

[1149] Ένα από τα πιο «δύσκολα» έργα να παρωδηθεί και να τροποποιηθεί καθώς η κυβιστική του διάσταση και το θέμα του δεν προσφέρονται για αστεία. Ωστόσο, ο Νεκτάριος Σταματόπουλος (2006) έχει αξιοποιήσει (εικόνα 936) μια από τις μορφές του έργου του Πικάσο ως παρουσιάστριας σε τηλεοπτική εκπομπή. Βλ. Νεκτάριος Σταματόπουλος, *Comic*, (Αθήνα: αυτοέκδοση, 2006), σελ. 15.

[1150] Guido Crepax, *Art and Fashion – Valentina Nel Paese Della Moda*, (Μιλάνο: Mondadori Comics, 2015), σελ. 70-81.

[1151] Ό. π., σελ. 71.

[1152] Το *Tube Shelter Perspective* αποτελεί ένα από τα πολλά έργα που φιλοτέχνησε ο Χένρυ Μουρ κατά τη διάρκεια των βομβαρδισμών του Λονδίνου στο Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Σύμφωνα με δικές του δηλώσεις αυτή η σειρά έργων προέκυψε από τις σοκαριστικές εικόνες που αντίκρισε όταν βρέθηκε στα καταφύγια του Λονδίνου κατά τη διάρκεια γερμανικών αεροπορικών επιδρομών. Ωστόσο, νεότερες έρευνες όπως αυτή του David Alan Mellor φαίνεται να αποδεικνύουν ότι η βασική επιρροή του Μουρ για το *Tube Shelter Perspective* ήταν μια φωτογραφία που δημοσιεύτηκε στο αγγλικό περιοδικό *Picture Post* το 1940 με θέμα της τις άστεγες μητέρες του Λονδίνου κατά το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Αν ισχύει κάτι τέτοιο, το έργο του Μουρ λειτουργεί ως εικαστική τροποποίηση μιας φωτογραφίας και το έργο του Crepax ως μια δημιουργική ιδιοποίηση του έργου του Μουρ συνθέτοντας μια αλυσίδα έργων που συνδέονται με μια σχέση σεβασμού και επ' ουδενί παρωδίας. Βλ. www.sussex.ac.uk/broadcast/read/3428 (τελευταία πρόσβαση στις 7-2-2017).

[1153] Guido Crepax, *Art and Fashion – Valentina Nel Paese Della Moda*, σελ. 92-93.

[1154] Το *Son of Man* έχει υποστεί πολλαπλές τροποποιήσεις και διαφορετικές εκδοχές από τον ίδιο τον Μαγκρίτ αλλά και από τον Νόρμαν Ρόκγουελ στο έργο *Mr Apple* (1970) με το κεφάλι του άνδρα που καλύπτεται στο πρωτότυπο από ένα πράσινο μήλο να έχει αντικατασταθεί από ένα κόκκινο μήλο (το κεφάλι, όχι το μήλο!).

[1155] Guido Crepax, *Ar.t and Fashion – Valentina Nel Paese Della Moda*, σελ. 97-101.

[1156] Ό. π., σελ. 100.

[1157] Ό. π., σελ. 136.

Η Βαλεντίνα είναι μια χειραφετημένη, ευαίσθητη γυναίκα με επαναστατικές ιδέες, συμπαθεί τον τροτσκισμό, διαβάζει λογοτεχνία, είναι δυναμική και δραστήρια, δε διστάζει να συμμετάσχει σε περιπέτειες με διάσημους χαρακτήρες από την ιστορία της λογοτεχνίας, της τέχνης, της πολιτικής. Αλλά, πάνω απ' όλα, είναι μια γυναίκα που απολαμβάνει το σεξ χωρίς αναστολές και χωρίς περιορισμούς. Με τη μορφή της Βαλεντίνα στη θέση της *Ολυμπία* και με την υπηρέτρια να έχει αντικατασταθεί από έναν γορίλα, μεταβάλλεται ανάλογα και η εικόνα της *Ολυμπία* την οποία ο θεατής μπορεί να αντιμετωπίσει προσθέτοντας στον χαρακτήρα μιας πόρνης του 19ου αιώνα αλλά και μιας οποιασδήποτε πόρνης όλα τα στοιχεία του χαρακτήρα της Βαλεντίνα. Το νοηματικό περιεχόμενο της *Ολυμπία* με τη μεσολάβηση της ισότητας των δύο φύλων και του φεμινισμού αλλά και της αποδοχής της πορνείας ως ενός επαγγέλματος που δεν μπορεί να συνδέεται με ηθικούς χαρακτηρισμούς ως προς το άτομο που το ασκεί, μεταβάλλεται όσο μεταβάλλονται οι κοινές αντιλήψεις περί των θεμάτων που θίγει. Η Βαλεντίνα είναι ένας θετικός χαρακτήρας, μια φιλότεχνη γυναίκα[1158] της εποχής της σεξουαλικής απελευθέρωσης και της κατοχύρωσης των δικαιωμάτων των γυναικών. Η *Ολυμπία* ως ένα παλίμψηστο που ξαναγράφεται και ξαναδιαβάζεται με τις κατακτήσεις και τις αντιλήψεις κάθε εποχής μπορεί να θεωρηθεί μια πρώιμη μορφή ενός τέτοιου χαρακτήρα, μια γυναίκα που κοιτά κατάματα τον θεατή χωρίς να ντρέπεται για τη γύμνιά της και τη δουλειά της.

8.18.3 Υπάρχουν όρια στην εικονοποίηση του Απολιναίρ;

Εξίσου απελευθερωμένοι από τα δεσμά του πουριτανισμού, αφοσιωμένοι στις σαρκικές απολαύσεις και συνεπείς στην απόφασή τους να αγνοήσουν τις προκαταλήψεις φαντάζουν και οι πρωταγωνιστές από *Τα Κατορθώματα Ενός Δον Ζουάν*. Το πρωτότυπο έργο του Απολιναίρ είναι μια πλούσια αφήγηση ερωτικών συνευρέσεων και περιπτύξεων που δίνονται με κάθε λεπτομέρεια και με μια γλώσσα που δεν κρύβει τίποτα. Ανάμεσα στις σεξουαλικές πράξεις που περιγράφει ο Απολιναίρ βρίσκονται ωστόσο και κάποιες μη αποδεκτές από τα κοινά ήθη όπως, για

[1158] Μια σύνοψη της σχέσης της Βαλεντίνα με τις τέχνες, με επισημάνσεις των εμφανίσεων γνωστών έργων τέχνης στις ιστορίες του Crepax μέσω ιδιοποίησης και τροποποίησης αποτελεί το Guido Crepax, *Art and Fashion – Valentina Nel Paese Della Moda* στο οποίο αναπαράγονται πολλές από τις περιπτώσεις της «συνύπαρξης» της Βαλεντίνα με γνωστά έργα τέχνης και από το οποίο αντλούνται τα περισσότερα στοιχεία της παρούσας αναφοράς στην πρωταγωνίστρια του Crepax.

παράδειγμα, οι σκηνές στις οποίες η μητέρα και η θεία του ανήλικου πρωταγωνιστή, με πρόφαση να τον πλύνουν, βάζουν το πέος του στο στόμα τους. Το πιο πιθανό είναι ότι ο Απολιναίρ με την ερωτική λογοτεχνία, την επανάληψη «άσεμνων» πράξεων των πρωταγωνιστών του και τη χρήση τολμηρών λέξεων και εκφράσεων στα όρια της ωμότητας, πέρα από το εμπορικό σκέλος και την προσπάθειά του να βιοποριστεί, επιχειρούσε να εγκαθιδρύσει μια σχέση συγγένειας με τους συγγραφείς του παρελθόντος που θαύμαζε όπως τον Μαρκήσιο ντε Σαντ [Marquis de Sade] και τον Ραμπελαί.[1159]

Είναι προφανές ότι τέτοιες σκηνές δε θα μπορούσαν ποτέ να μεταφερθούν σε μια κινηματογραφική ταινία με ανήλικο πρωταγωνιστή καθώς κάτι τέτοιο θα συνιστούσε εγκληματική πράξη κακουργηματικού χαρακτήρα με θύμα κάποιο παιδί. Και πράγματι, η κινηματογραφική προσαρμογή (1986)[1160] του έργου του Απολιναίρ δεν περιείχε τέτοιες σκηνές. Η μεταφορά σε κόμικς, όμως, δεν υπόκειται σε τέτοιους περιορισμούς. Και τέτοιες σκηνές μπορούν να αποδίδονται με τη μέγιστη δυνατή ακρίβεια χωρίς να εμπίπτουν στους περιορισμούς του νόμου. Στην προσαρμογή του Pichard μπορεί να έχουν παραλειφθεί πολλές σεξουαλικές σκηνές από το έργο του Απολιναίρ, ειδικά αυτές στις οποίες συμμετέχουν ζώα (με εξαίρεση μια υπαινικτική σκηνή με μια χήνα) αλλά δεν παραλείφθηκαν δυο σκηνές όπου ενήλικες γυναίκες βάζουν στο στόμα τους το πέος ενός ανήλικου παιδιού. Και μάλιστα η μία από αυτές είναι η μητέρα του παιδιού (εικόνα 946).

Μια τέτοια γενναία καλλιτεχνική και εκδοτική απόφαση είναι που καθιστά το έργο του Pichard ένα παλίμψηστο του έργου του Απολιναίρ, όχι υπό την έννοια της επανεγγραφής ή επανερμηνείας αλλά υπό την έννοια της εικαστικής απόδοσης και της εικονοποίησης του μη αποδεκτού. Εδώ η πρακτική της παλίμψηστης γραφής δεν σβήνει αυτό που θόλωσε και ατόνησε από το πέρασμα του χρόνου. Αντιθέτως, το ξαναγράφει και το επαναφέρει, προσπαθεί να το περισώσει, να το βοηθήσει να επιβιώσει. Έτσι, επανεπικαιροποιεί το πρωτότυπο και ταυτόχρονα προκαλεί τα ήθη δημιουργώντας ρήξεις και συγκρούσεις που μπορεί να έχουν προεκτάσεις σε όλους τους τομείς της καλλιτεχνικής πρακτικής. Στην περίπτωση των σεξουαλικών σκηνών

[1159] Ελισάβετ Δεμίρογλου, "Απολλιναίρ", περιοδικό *Διαβάζω*, τ. 231, 1990, σελ. 21-22.

[1160] Η γαλλοϊταλική παραγωγή με τίτλο *Exploits of a Young Don Juan*, βασισμένη στο έργο του Apollinaire, σε σκηνοθεσία του Gianfranco Mingozzi και σενάριο των Jean-Claude Carriere, Peter Fleischmann και Gianfranco Mingozzi προβλήθηκε το 1986.

με τον ανήλικο πρωταγωνιστή, επιπλέον, λειτουργεί και ως παλίμψηστο ενός άλλου βιβλίου. Υποστηρικτικά, καταγγελτικά και ειρωνικά ταυτόχρονα.

Το βιβλίο αυτό είναι το *Un Giuoco* (1983, εικόνα 947)[1161] του Milo Manara, μια έκδοση που προκάλεσε πολλές αντιδράσεις λόγω των ερωτικών σκηνών της και μία από αυτές τις σκηνές που εκτείνεται σε τέσσερις ολόκληρες σελίδες έπεσε θύμα της απολύτως δικαιολογημένης αυτολογοκρισίας του δημιουργού της μετά από εκδοτικές πιέσεις.[1162] Οι σελίδες αυτές περιελάμβαναν τη σκηνή όπου μια μητέρα για να καταστείλει τη στύση του ανήλικου γιου της, πιάνει το πέος του με τα χέρια της και τον μαθαίνει να αυνανίζεται. Η σκηνή διεγείρει την πρωταγωνίστρια του βιβλίου που ορμά στον ανήλικο και παίρνει το πέος του στο στόμα της τη στιγμή που η μητέρα αρνείται και ουρλιάζει (εικόνα 948). Είναι αυτονόητο πως και αυτή η σκηνή παραλείφθηκε από την κινηματογραφική μεταφορά της ταινίας.[1163]

Το κόμικς του Pichard ως μεταγραφή του έργου του Απολιναίρ παίζει το ρόλο του «διασώστη» τέτοιων σκηνών και τις διατηρεί ζωντανές, καταγεγραμμένες και πρωτίστως οπτικοποιημένες, λειτουργώντας από τη μια ως υπόμνηση του άκρατου και αχαλίνωτου ερωτισμού των πρωτοτύπων και από την άλλη ως σήμα κινδύνου για τα λογοκριτικά κρούσματα και την αυτολογοκρισία του καλλιτέχνη μπρος στον κίνδυνο της ποινικής δίωξης, της καλλιτεχνικής διαπόμπευσης και της ηθικής απαξίωσης.

8.19 Πώς συγκλίνει το σχέδιο με την υπόθεση;

8.19.1 Η «καθαρή γραμμή» για τον Προυστ…

Αν όλα τα παραπάνω βιβλία που μεταφέρονται σε κόμικς έχουν το κοινό χαρακτηριστικό της εικονοποίησης έντονων σκηνών που αποδίδονται με εξίσου

[1161] Στα ελληνικά: Milo Manara, *Το Κουμπί της* (μτφρ. Γ. Νικολάου), (Αθήνα: Βαβέλ, 1985). Η ελληνική έκδοση δεν περιλαμβάνει τις τέσσερις επίμαχες σελίδες. Στα αγγλικά κυκλοφόρησε ως Milo Manara, *Click!*, (Νέα Υόρκη: Catalan Communications, 1987). Αυτή η πρώτη έκδοση περιλαμβάνει τις τέσσερις σελίδες οι οποίες παραλείφθηκαν από κάθε μεταγενέστερη έκδοση.

[1162] Βλ. Kim Thompson και Rich Johnston στο www.bleedingcool.com/2012/05/21/three-pages-removed-from-complete-milo-manara-volume-1-from-dark-horse-comics/ (τελευταία πρόσβαση στις 9-12-2016).

[1163] Η ταινία προβλήθηκε το 1985 με τίτλο *Le Declic* σε σενάριο του Adam Moos και σκηνοθεσία των Jean-Louis Richard και Steve Barnett ενώ υπήρξε και μια ελεύθερη τηλεοπτική διασκευή το 1987 με τίτλο *Click.*

έντονο τρόπο, στην περίπτωση του Μαρσέλ Προυστ τα πράγματα είναι εντελώς διαφορετικά. Το *Αναζητώντας τον Χαμένο Χρόνο* (1913)[1164] και ιδιαίτερα το πρώτο μέρος του αποτελεί μια καταγραφή σκέψεων και συναισθημάτων του αφηγητή του βιβλίου χωρίς ιδιαίτερα έντονες κορυφώσεις και εξάρσεις. Πρόκειται για «ένα βιβλίο φτιαγμένο από άλλα βιβλία, ένα έπος που συντίθεται από παράξενες μινιατούρες»[1165] με τρόπο που δύσκολα μπορεί να μεταφερθεί σε εικόνες.

Η μεταφορά του σε κόμικς από τον Stephane Heuet σε μια πολύτομη σειρά που ξεκίνησε το 1998 (εικόνα 949)[1166] για να έχει λόγο ύπαρξης πρέπει να αντιπαρέλθει αυτές τις δυσκολίες με τρόπο που να μπορεί να γίνει ελκυστική και, κυρίως, αρεστή στο κοινό που είναι εξοικειωμένο με το έργο του Προυστ. Γι' αυτό και το βασικό μέλημα του δημιουργού είναι να αποδώσει με ευφάνταστο τρόπο τις σκέψεις του αφηγητή του πρωτοτύπου με έμφαση σε όσες δεν περιλαμβάνουν διαλογικά μέρη ή σκηνές που έχουν «δράση» αλλά αναλώνονται σε περιγραφές τοπίων, νεκρών φύσεων, εκκλησιών, κτιρίων, δωματίων, φαγητών, στρωμένων τραπεζιών (εικόνα 950) κ.λπ. Ως προς αυτό, η διασκευή του Heuet έχει νόημα και κάνει πράξη την δυνατότητα των κόμικς να αποδίδουν ευσύνοπτα, μέσω της εικόνας, τις μακροσκελείς λεκτικές περιγραφές. Όχι καλύτερα, ούτε χειρότερα αλλά με μια άλλη γλώσσα. Ίσως εδώ να μην είναι απολύτως επιτυχημένη η χρήση της έννοιας του παλίμψηστου αλλά της απλής εικονοποίησης που λειτουργεί αποτελεσματικότερα στους αναγνώστες του πρωτοτύπου παρά σε αυτούς που δεν το έχουν διαβάσει.

Η ανάγνωση και ακόμη περισσότερο η θέαση της διασκευής παρέχει μια πληθώρα οπτικών αναπαραστάσεων που πλουτίζει τη λεκτική αφήγηση και ευνοεί το φανταστικό ταξίδι του αναγνώστη που ενδεχομένως θα αποξενωνόταν από την απόσταση που μπορεί να δημιουργηθεί μέσω των τεράστιων αφηγηματικών κειμενικών μερών σε πρώτο πρόσωπο.

[1164] Μαρσέλ Προυστ, *Αναζητώντας τον Χαμένο Χρόνο* (μτφρ. Παύλος Ζάννας), (Αθήνα: Εστία, 2001).
[1165] Andre Benhaim (επιμ.), σημείωμα οπισθόφυλλου στο *The Strange M. Proust* (Λονδίνο: Legenda, 2009).
[1166] Πρώτος τόμος αυτής της σειράς ήταν το Μαρσέλ Προυστ και Stephane Heuet, *Αναζητώντας τον Χαμένο Χρόνο – Κομπρέ* (μτφρ. Δωροθέα Λυκουρέση), (Αθήνα: Γνώση, 2011).

8.19.2 …και η «βρώμικη» γραμμή για τον Μπάροους και τον Μπουκόφσκι

Στον αντίποδα της «καθαρής γραμμής» του Heuet βρίσκονται οι κόμικς – προσαρμογές που επιδιώκουν να αποδώσουν το πνεύμα του πρωτότυπου κυρίως μέσω των σχεδίων και της χρησιμοποιούμενης τεχνοτροπίας που προσιδιάζει στο θέμα και στην αφήγησή του. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το *Γυμνό Γεύμα* (1959)[1167] του Ουίλιαμ Μπάροουζ στην ελεύθερη απόδοσή του από τον Professor Bad Trip (1992, εικόνα 951)[1168]. Στο έργο του Μπάροουζ ακολουθείται ένας φρενήρης ρυθμός γεμάτος παραισθήσεις από τη χρήση ψυχοτρόπων ουσιών, ένα παραληρηματικό ταξίδι στην ανθρώπινη εμπειρία κόντρα σε απαγορεύσεις και συμβάσεις. Η προσαρμογή του Bad Trip στηρίζεται στην διαμόρφωση ενός σχεδιαστικού πλαισίου που να παραπέμπει στο πρωτότυπο ως εικαστικό του ανάλογο.

Με σχέδια που αντλούν από τον εξπρεσιονισμό αλλά θυμίζουν ψυχεδελικές αφίσες της δεκαετίας του 1970 (εικόνα 952), ο δημιουργός αξιοποιεί μόνο ένα πολύ μικρό μέρος του κειμένου του Μπάροουζ και υποκαθιστά το υπόλοιπο με ασπρόμαυρα σχέδια που αναδίδουν άγχος, αγωνία, αίσθημα καταδίωξης. Γκροτέσκες φιγούρες, παραμορφωμένα κτίρια, τρεμάμενα αντικείμενα, λαβυρινθώδεις διαδρομές, σύριγγες και κατεστραμμένα κορμιά, πεταγμένα μάτια, τεμαχισμένα σώματα λειτουργούν ως μια σύνθεση εικόνων που δεν αξιώνουν την αυτονόμησή τους σε σχέση με το πρωτότυπο αλλά στέκονται δίπλα του ως εικονοποιήσεις των σκηνών του. Και μια τέτοια υπόθεση με μια τέτοια γλώσσα όπως στο *Γυμνό Γεύμα* του Μπάροουζ πιθανώς να ταιριάζουν μόνο με τέτοιες εικόνες (εικόνα 953).

Κάτι αντίστοιχο, τηρουμένων των αναλογιών, συμβαίνει στη μεταφορά σε κόμικς των διηγημάτων του Τσαρλς Μπουκόφσκι υπό τον γενικό τίτλο *Σημειώσεις ενός Πορνόγερου* (1969)[1169] από τον Matthias Schultheiss (1984) (εικόνες 954, 955)[1170]. Τα θέματα στις ιστορίες του Μπουκόφσκι αφορούν ζωές περιθωριακών

[1167] Ουίλιαμ Μπάροουζ, *Γυμνό Γεύμα* (μτφρ. Γιώργος Γούτας), (Αθήνα: Απόπειρα, 2004).
[1168] Professor Bad Trip, *Γυμνό Γεύμα* (σημειώνεται ότι έχει χρησιμοποιηθεί η μετάφραση του Γιώργου Γούτα από την παραπάνω έκδοση), (Αθήνα: Σανγκάη, χ. χ.).
[1169] Τσαρλς Μπουκόφσκι, *Σημειώσεις ενός Πορνόγερου Α* (μτφρ. Τέος Ρόμβος), (Αθήνα: Απόπειρα, 1980).
[1170] Charles Bukowski και Matthias Schultheiss, *Σημειώσεις ενός Πορνόγερου* (σημειώνεται ότι έχουν χρησιμοποιηθεί μεταφράσεις του Τέου Ρόμβου από την παραπάνω έκδοση και της Μαρίας Κ.), (Αθήνα: Σανγκάη, χ. χ.). Περισσότερες ιστορίες του Μπουκόφσκι είχαν κυκλοφορήσει και παλαιότερα

ατόμων ή ατόμων με εθισμούς και εξαρτήσεις, αλκοολικούς, πόρνες και διαδραματίζονται σε βρώμικα σοκάκια, σε κακόφημα μπαρ, σε οίκους ανοχής, σε μικρά διαμερίσματα λαϊκών πολυκατοικιών. Οι περιγραφές του είναι λεπτομερείς και δίνουν στον αναγνώστη ανάγλυφα το κλίμα των παραπάνω. Όλα αυτά μπορούν να εικονοποιηθούν με συγκεκριμένους τρόπους: με σκοτεινά σχέδια στα οποία κυριαρχεί το μαύρο χρώμα και οι σκιές, με πολυπληθείς συνθέσεις από χώρους συνεύρεσης αποξενωμένων ανθρώπων, με καπνούς τσιγάρων να γεμίζουν τα δωμάτια και μίγματα από μυρωδιές ποτών και ανθρώπινο ιδρώτα να αναδίδονται από τα σώματα (εικόνα 956). Δεν μπορεί να είναι τυχαίο ότι λίγα χρόνια νωρίτερα από τον Schultheiss, ο Robert Crumb είχε εικονογραφήσει ιστορίες του Μπουκόφσκι με την ίδια ακριβώς τεχνοτροπία και με μαυρόασπρα σχέδια γεμάτα σκιές. Και στις δυο περιπτώσεις, οι προσαρμογές αυτές διατηρούν άρρηκτη σχέση με το πρωτότυπο, όχι, όμως, λόγω της κειμενικής συμπόρευσης αλλά λόγω της σχεδιαστικής ταύτισης.

8.20 Μια λέξη μόνο φτάνει

8.20.1 Ένας τρελός απαγγέλλει Μπωντλέρ

Σε άλλο επίπεδο εντοπίζεται η διακειμενικότητα που απορρέει από την αποσπασματική χρήση μικρών τμημάτων από λογοτεχνικά έργα για ποικίλους σκοπούς μέσα σε κόμικς. Δυο εντελώς διαφορετικές περιπτώσεις που χρησιμοποιούν αυτήν τη μέθοδο είναι *Η Γιορτή των Αθανάτων* (1980, εικόνα 957)[1171] του Enki Bilal και το *Equatoria* (2017, εικόνα 958)[1172] των Juan Diaz Canales και Ruben Pellejero. Στο πρώτο, ο Bilal στήνει μια πολυεπίπεδη ιστορία επιστημονικής και πολιτικής φαντασίας με πολλαπλές αναφορές και παραπομπές που ξεκινά στο Παρίσι του 2023. Ο δολοπλόκος κυβερνήτης παραπέμπει στον Μουσολίνι, ένας πρασινόασπρος ριγέ γάτος λέγεται Γκόγκολ[1173] και ο Αλσίντ Νικοπόλ που έχει τη μορφή του ηθοποιού

στη συλλογή Charles Bukowski και Matthias Schultheiss, *Θάνατος στην Πόλη* (μτφρ. Λιλή Ιωαννίδου), (Αθήνα: Ars Longa, 1987).

[1171] Enki Bilal, *Η Γιορτή των Αθανάτων* (μτφρ. Λιλή Ιωαννίδου), (Αθήνα: Ars Longa, 1983).

[1172] Juan Diaz Canales και Ruben Pellejero, *Κόρτο Μαλτέζε – Εκουατόρια* (μτφρ. Ντίνα Φατούρου), (Αθήνα: Μικρός Ήρως, 2017).

[1173] Προφανής αναφορά στον Ουκρανό συγγραφέα Νικολάι Γκόγκολ [Nikolai Gogol] (1809 – 1852).

Μπρούνο Γκαντζ [Bruno Ganz][1174], απαγγέλλει στίχους του Μπωντλέρ (εικόνα 959). Και συγκεκριμένα, απαγγέλλει τις *Λιτανείες του Σατανά*, ένα ποίημα από *Τα Άνθη του Κακού* (1861)[1175] στο οποίο ο ποιητής επικαλείται τον Σατανά, ζητώντας του να τον λυπηθεί. Στιχουργικά ο Μπωντλέρ, επαναλαμβάνει εν είδει ρεφρέν τη φράση «Ω Σατανά, τη μαύρη μου κακομοιριά λυπήσου!» ενώ σε όλη την έκταση του ποιήματος υμνεί τον άρχοντα του κάτω κόσμου. Όπως επισημαίνει ο Λυκ Ντεκών, για τον Μπωντλέρ «η επιλογή του Κακού θεμελιώνει την Ηθική της Άρνησης που φωτίζει όλο το έργο του»[1176]. Είναι όμως μια ηθική που βασίζεται σε έναν στείρο και μανιχαϊστικό δυισμό ανάμεσα στο Καλό και το Κακό, ανάμεσα στον Ουρανό και την Κόλαση κατά τρόπο που οι απόβλητοι από την υποκρισία των εκπροσώπων του Καλού να έχουν ως νομοτελειακή κατεύθυνση και προορισμό τους το Κακό.

Ο Αλσίντ Νικοπόλ, απόβλητος κατάδικος από το παρελθόν, βρίσκεται εξόριστος στο μέλλον, μπλεγμένος σε ένα παιχνίδι ανάμεσα στην κοσμική και στην σουρεαλιστικά πολυθεϊστική εξουσία. Τρελαίνεται όταν διασταυρώνεται με τον συνομήλικο γιο του και σωσία του και χρίζεται άθελά του ηγέτης μιας επανάστασης. Καταλήγει στο τρελοκομείο να απαγγέλλει Μπωντλέρ. Αδύναμος να ελιχθεί ανάμεσα στο χρισθέν Καλό και το χρισθέν Κακό επιζητώντας έναν τρίτο δρόμο, πασχίζει για την εξιλέωση μέσω του Σατανά, γνωρίζοντας μέσα στην τρέλα του ότι δεν υπάρχει διαφυγή. Η προσωπικότητα του παράφρονα Νικοπόλ αποκτά μια μπωντλερική διάσταση αλλά ταυτόχρονα και ο Μπωντλέρ διαβάζεται πια διαφορετικά, όταν τον απαγγέλλει ένας παράφρονας του μέλλοντος. Έτσι η *Γιορτή των Αθανάτων* γίνεται ένα παλίμψηστο της *Λιτανείας του Σατανά* αλλά και τα *Άνθη του Κακού* ξαναγράφονται με τη μεσολάβηση μιας ιστορίας πολιτικής φαντασίας με θύμα έναν παράταιρο πολίτη του μέλλοντος στα πρότυπα του παράταιρου πολίτη του μοντερνισμού, και υμνητή του συνάμα, Σαρλ Μπωντλέρ.

Το τέλος της *Γιορτής των Αθανάτων* επιβεβαιώνει αυτή τη συνομιλία ανάμεσα στον Bilal και τον Μπωντλέρ. Ο Νικοπόλ, βυθισμένος στην αποξένωσή του, που πηγάζει από την απελπισία και την ανωτερότητα της αθωότητάς του σε έναν κόσμο σήψης, διαφθοράς και παρακμής, μονολογεί:

[1174] Ο Μπρούνο Γκαντζ έγινε γνωστός κυρίως από τις ταινίες του Γερμανού σκηνοθέτη Βιμ Βέντερς όπως οι *Ένας Αμερικάνος Φίλος* (1977), *Τα Φτερα του Έρωτα* (1987) κ.ά.
[1175] Σαρλ Μπωντλέρ, *Τα Άνθη του Κακού* (μτφρ. Γιώργος Σημηριώτης), (Αθήνα: Γνώση, 2009).
[1176] Λυκ Ντεκών, "Ο Μπωντλαίρ και Εμείς" στο *Μπωντλαίρ* (μτφρ. Γιώργος Σπανός), (Αθήνα: Πλέθρον, 1985), σελ. 12.

«Συ που όλα τα γρικάς, τρανέ ρήγα του κάτω κόσμου
Και γιατρευτή πονετικέ κάθε αγωνίας ανθρώπου
Ω Σατανά τη μαύρη μου κακομοιριά λυπήσου».

Και σκάει στα γέλια στους παγωμένους διαδρόμους ενός ψυχιατρικού ασύλου.[1177]

Κατά τον Μπωντλέρ:

> «…το γέλιο είναι εν γένει κλήρος των τρελών και συνεπάγεται πάντοτε κατά το μάλλον ή ήττον άγνοια και αδυναμία […] Το γέλιο προέρχεται από την ιδέα περί της ανωτερότητάς μας. Ιδέα σατανική, αν υπήρξε ποτέ! Αλαζονεία και παραλογισμός! Γιατί είναι αξιοσημείωτο ότι όλοι οι τρελοί των ασύλων έχουν υπέρμετρα ανεπτυγμένη την ιδέα της ανωτερότητάς τους [...] το γέλιο είναι μια από τις συχνότερες και πολυαριθμότερες εκφράσεις της τρέλας».[1178]

Με την αναφορά του στον Μπωντλέρ, ο Billal ανοίγει έναν διάλογο μαζί του που δεν περιορίζεται μόνο στην παράθεση στίχων αλλά προχωρά στον σχολιασμό των απόψεών του περί κωμικού και περί γέλιου. Αυτός ο σχολιασμός θα μπορούσε να γίνει με βαθυστόχαστες ακαδημαϊκές έρευνες και μακροσκελή κείμενα αλλά από έναν καλλιτέχνη γίνεται καλύτερα με την κατάλληλη επιλογή εικόνων και κειμένων.

Η απαγγελία του Νικοπόλ, η αποξένωσή του, το γέλιο του, η επίκλησή προς τον Σατανά, το τρελοκομείο είναι το παλίμψηστο που ξαναγράφει ο Bilal βλέποντας αχνά τα σημάδια τόσο της ποίησης όσο και της θεωρίας του Μπωντλέρ και ανανεώνοντάς τα για να τις καταστήσει βιώσιμες και επίκαιρες. Αυτός είναι ο ένας διακειμενικός τρόπος, υπαινικτικός και υπόγειος, για να παραπέμψει ο δημιουργός κόμικς σε ένα παλαιότερο κείμενο. Ο άλλος είναι, πιο άμεσος και ταχύτερα αντιληπτός, να τοποθετήσει τον συγγραφέα του παλαιότερου κειμένου στην ίδια την ιστορία ως μυθοπλαστικό χαρακτήρα.

[1177] Enki Bilal, σελ. 70.
[1178] Charles Baudelaire, *Περί της Ουσίας του Γέλιου και Γενικά Περί του Κωμικού στις Πλαστικές Τέχνες* (μτφρ. Λίζυ Τσιριμώκου), (Αθήνα: Άγρα, 2000), σελ. 16-24.

8.20.2 Οι συναντήσεις του *Κόρτο Μαλτέζε*

Το έπραττε επί σειρά ετών ο Hugo Pratt στις ιστορίες του με πρωταγωνιστή τον ναυτικό Κόρτο Μαλτέζε να διασταυρώνεται με πλήθος συγγραφέων του παρελθόντος όπως τον Τζακ Λόντον, τον Έρνεστ Χέμινγουεϊ, τον Αρτούρ Ρεμπώ, τον Έρμαν Έσσε, να γίνεται φίλος τους, να διαβάζει τα βιβλία τους, να συναντιέται μαζί τους.[1179] Οι Juan Diaz Canales και Ruben Pellejero, διάδοχοι του Pratt στη δημιουργία ιστοριών με τον Κόρτο Μαλτέζε μετά το θάνατό του, ακολουθούν την ίδια μέθοδο. Στο *Equatoria* τοποθετούν τον Κόρτο Μαλτέζε να επισκέπτεται την Αλεξάνδρεια και να συναντά τον Κωνσταντίνο Καβάφη (εικόνα 960). Διασχίζοντας την πόλη, τα καρέ συνοδεύονται από στίχους του ποιήματος του τελευταίου, *Η Πόλις* (1910). Μέχρι που ο Κόρτο εισέρχεται στην Ελληνική Κοινότητα Αλεξάνδρειας και έρχεται πρόσωπο με πρόσωπο με τον παλιό του φίλο ο οποίος συνεχίζει να διαβάζει το ποίημά του: «Έτσι που τη ζωή σου ρήμαξες εδώ στην κώχη τούτη την μικρή, σ' όλην τη Γη την χάλασες». Αυτή η φανταστική συνεύρεση ενός πραγματικού ανθρώπου με έναν χαρακτήρα των κόμικς αποτελεί την εφαρμογή μιας μεταμυθοπλαστικής διαδικασίας που προσθέτει στοιχεία στον δεύτερο αλλά παράλληλα επαναφέρει το έργο του πρώτου στην επικαιρότητα ερμηνεύοντάς το με την σύγχρονη εμπειρία και δυνατότητα προσέγγισης μέσω του διαστήματος που έχει μεσολαβήσει. Είναι αυθαίρετη μια τέτοια ερμηνεία αλλά τιμητική για το παλαιότερο έργο. Δεν υποκρύπτει καμιά πρόθεση εκμετάλλευσης ούτε ειρωνείας, μόνο τη διάθεση απόδοσης ευσήμων ευνοεί.

8.21 Προάγοντας ή υπηρετώντας το μύθο;

8.21.1 Η *Παναγιά η Χελιδονού* σε εικόνες

Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει στην Ελλάδα τα τελευταία χρόνια με τη μαζική μεταφορά λογοτεχνικών έργων σε κόμικς, κυρίως από την κλασική ελληνική

[1179] Λευτέρης Ταρλαντέζος, "Κόρτο Μαλτέζε, Ο Μύθος" στο Juan Diaz Canales και Ruben Pellejero, *Κόρτο Μαλτέζε – Κάτω από τον Ήλιο του Μεσονυκτίου*, (Αθήνα: Μικρός Ήρως, 2018), σελ. 43.

παραγωγή. Όχι όμως αποκλειστικά. *Η Παναγιά η Χελιδονού* (1938)[1180] της Μαργκερίτ Γιουρσενάρ στην προσαρμογή της από τον Γιώργο Τσιαμάντα (2014, εικόνα 961)[1181] αποτελεί μια από τις εξαιρέσεις. Η προσαρμογή σε κόμικς έχει ως αποκλειστικό σκοπό την πιστή απόδοση του πρωτοτύπου με τη χρήση εικόνων μέσω της αφηγηματικής γλώσσας των κόμικς και για να το επιτύχει ο δημιουργός της έχει προσφύγει σε πληθώρα τεκμηριωτικών στοιχείων που τα συνοψίζει ο Άρης Μαλανδράκης ως εξής: «παραστάσεις αγγείων, μάσκες αρχαίου θεάτρου, αποκριάτικα προσωπεία, ομοιώματα φαλλών, επιτύμβιες στήλες, ψηφιδωτά, χριστιανικά έθιμα, παγανιστικές τελετές».[1182]

Με μια τέτοια μεθοδολογία εργασίας, πιστοποιείται αφενός η πρόθεση της απόδοσης ευσήμων στην συγγραφέα του πρωτοτύπου και εμμέσως αποδεικνύεται η δυνητική ικανότητα των κόμικς να προσθέτουν πληροφορία και γνώση, ιδιαίτερα όταν αυτό που εικονοποιούν δεν αφορά αφηρημένες έννοιες, συναισθήματα, σκέψεις κ.λπ. αλλά πραγματολογικά στοιχεία με στόχο τη σύνθεση διαφορετικών αφηγηματικών μέσων προς ένα ενιαίο αποτέλεσμα.

> «Μια δημιουργία που πιστοποιεί με τον καλύτερο τρόπο την στενή σχέση, αλλά και την ειδοποιό διαφορά, της λογοτεχνίας με τα κόμικς: στη λογοτεχνία διαβάζουμε, στα κόμικς διαβάζουμε και ταυτόχρονα βλέπουμε – μια διπλή διαδικασία που αλλάζει τα δεδομένα».[1183]

8.21.2 Δράκουλες τρομακτικοί και αστείοι

Όχι προσαρμογή αλλά μια μορφή sequel σε ένα κλασικό έργο της λογοτεχνίας τρόμου αποτελούν *Οι Νύφες του Δράκουλα* (2018, εικόνες 962, 963, 964)[1184] των Αβραάμ Κάουα και Γιάννη Ρουμπούλια, μια τριλογία βασισμένη στο *Δράκουλα*

[1180] Στα ελληνικά, το διήγημα περιλαμβάνεται στη συλλογή Μαργκερίτ Γιουρσενάρ, *Διηγήματα της Ανατολής* (μτφρ. Ιωάννα Χατζηνικολή), (Αθήνα: Χατζηνικολή, 1980). Στη μετάφραση αυτή στηρίχτηκε και η προσαρμογή σε κόμικς από τον Γιώργο Τσιαμάντα.
[1181] Μαργκερίτ Γιουρσενάρ και Γιώργος Τσιαμάντας, *Η Παναγιά η Χελιδονού* (μτφρ. Ιωάννα Χατζηνικολή), (Αθήνα: Comicdom Pressς, 2014).
[1182] Άρης Μαλανδράκης. "Ταξιδεύοντας με τα Φτερά των Χελιδονιών" στο ό. π. σελ. 3.
[1183] Ό. π., σελ. 3.
[1184] Αβραάμ Κάουα και Γιάννης Ρουμπούλιας, *Οι Νύφες του Δράκουλα*, (Πειραιάς: Jemma Press, 2018).

(1897)[1185] του Μπραμ Στόουκερ που συνεχίζει το μύθο του δίνοντας στην πρωτότυπη ιστορία μια πιθανή συνέχεια. Οι δημιουργοί δεν προσαρμόζουν ούτε διασκευάζουν τη γνωστή ιστορία. Ενσωματώνουν όμως ολόκληρη την παλαιά ιστορία στη δική τους και στήνουν μια καινούργια που η κατανόηση και η απόλαυσή της απαιτούν τη γνώση της πρωτότυπης. Επίκεντρό τους δεν είναι ο Δράκουλας αλλά οι γυναίκες με τις οποίες αυτός συνήψε δεσμούς. Και η ιστορία λέγεται με αφηγήτριες αυτές και όχι τον Δράκουλα ή κάποιον εξωτερικό ως προς την υπόθεση αφηγητή. Εδώ το παλίμψηστο δεν γράφεται τροποποιώντας την παλαιά γραφή αλλά επιμηκύνοντάς την.

Η νέα ιστορία αξιοποιεί την αίγλη της πρωτότυπης και πειραματίζεται προτείνοντας κάποια συνέχειά της. Η συνέχεια, όμως, αποτελεί προϊόν της παραγωγής μιας άλλης εποχής, έχει δημιουργηθεί σε άλλα συγκείμενα, σε άλλα πολιτισμικά πλαίσια, από δημιουργούς με άλλες προσλαμβάνουσες και άλλη αισθητική και, πάνω απ' όλα, με τη μεσολάβηση συγκεκριμένων κοινωνικών μεταβολών που επηρεάζουν καθοριστικά την υπόθεση. Κάτι τέτοιο γίνεται ορατό από τον τίτλο κιόλας του νέου έργου.

Οι Κάουα και Ρουμπούλιας ενδιαφέρονται για τις γυναίκες του Δράκουλα, όχι τόσο για τον ίδιο. Στο εξώφυλλο δεσπόζει μια από αυτές, όχι ο Δράκουλας. Τον 21ο αιώνα, τα κόμικς τρόμου μπορούν να μιλούν με έμφυλο τρόπο για τη γυναίκα και να παραμερίζουν τον άνδρα σύντροφό της, έστω κι αν αυτός είναι ο Δράκουλας. Τον 19ο αιώνα κάτι τέτοιο θα ήταν αδιανόητο. Κι έτσι, *Οι Νύφες του Δράκουλα* γίνονται ένα παλίμψηστο που δεν έχει ως πρώτη γραφή του το κείμενο του πρωτοτύπου αλλά τις αντιλήψεις για τη γυναίκα που κάποτε βρισκόταν στη σκιά του άνδρα – πρωταγωνιστή αλλά πλέον μπορεί να τον εξοστρακίσει παίρνοντας τη θέση του και, κρατώντας αυτή ένα τεράστιο σπαθί στα χέρια της, να μην υπολογίζει τα σουβλερά του δόντια.

Ίσως εξίσου ανατρεπτική με την αντικατάσταση του πρωταγωνιστή στο μύθο του Δράκουλα από μια σειρά από γυναίκες να είναι και η παρουσίαση του Κόμη από την Τρανσυλβανία ως ενός παρηκμασμένου φόβητρου που αναγκάζεται να γίνει ξενοδόχος στην σύγχρονη Ελλάδα ως χρεωκοπημένος πρώην αριστοκράτης. Αυτός είναι ο τρόπος με τον οποίο ο Δράκουλας παρωδείται στη σειρά *Dracula* των Αλέξιας

[1185] Μπραμ Στόουκερ, *Δράκουλας* (μτφρ. Ανέττα Καπόν), (Αθήνα: Στοχαστής, 2009).

Οθωναίου και Δήμητρας Αδαμοπούλου (2015-2017, εικόνες 965, 966, 967)[1186]. Στην πραγματικότητα, όμως, παρωδείται ο Δράκουλας; Είναι αυτός ο στόχος της κωμικής μεταφοράς του μύθου του σε κόμικς; Η απάντηση είναι προφανώς αρνητική. Οι δυο δημιουργοί του, κάνουν μια βαθιά πολιτική και κοινωνική σάτιρα της σύγχρονης Ελλάδας εντός της οποίας λαμβάνουν χώρα οι περιπέτειες του αθάνατου πρωταγωνιστή.

Ο Δράκουλας είναι η αφορμή, η πρόφαση, το άλλοθι για να μιλήσουν για την πολιτική και οικονομική κατάσταση στην Ελλάδα, την πολύπλευρη κρίση, την απάθεια των νεοελλήνων, τη γραφειοκρατία κ.λπ. Οι ιστορίες τους είναι κατάμεστες από παραπομπές σε έργα τέχνης του παρελθόντος, σε καλλιτέχνες, σε συγγραφείς αναπτύσσοντας μια διακειμενική σχέση πρώτα με τη λογοτεχνία τρόμου και εν συνεχεία με όλα τα έργα για τα οποία γίνονται υπαινιγμοί ή ευθείες αναφορές. Κάθε σελίδα, μάλιστα, έχει ως εισαγωγή της ένα απόφθεγμα κάποιας μεγάλης προσωπικότητας του παρελθόντος με τρόπο που αυτές οι σύντομες φράσεις αποτελούν ακόμη μια διακειμενική εφαρμογή: «Ευφυΐα είναι η ικανότητα προσαρμογής στην αλλαγή»[1187] σύμφωνα με τον Stephen Hawking, μια φράση που θα μπορούσε να περιγράφει την αναγκαιότητα της αποδοχής τέτοιων κωμικών μεταφορών.

8.21.3 Έχει πρόσωπο ο Κθούλου;

Το έργο του μεγάλου λογοτέχνη του τρόμου, Χάουαρντ Φίλιπς Λάβκραφτ έχει υποστεί και αυτό προσαρμογές και τροποποιήσεις. *Η Σκιά Πέρα από τον Χρόνο* (2013, εικόνα 968)[1188] του I. N. J. Culbard αποτελεί μια διεκπεραιωτικού τύπου από αυτές με το ενδιαφέρον να εντοπίζεται στις εικονοποιημένες εκδοχές των τεράτων

[1186] Η σειρά *Dracula* κυκλοφόρησε σε τρεις τόμους στο διάστημα 2014-2016. Αλέξια Οθωναίου και Δήμητρα Αδαμοπούλου, *Dracula, My Greek Drama*, (Πειραιάς: Jemma Press, 2014), Αλέξια Οθωναίου και Δήμητρα Αδαμοπούλου, *Dracula, My Greek Hotel*, (Πειραιάς: Jemma Press, 2015), Αλέξια Οθωναίου και Δήμητρα Αδαμοπούλου, *Dracula, My Greek Bailout*, (Πειραιάς: Jemma Press, 2016).
[1187] Αλέξια Οθωναίου και Δήμητρα Αδαμοπούλου, *Dracula, My Greek Bailout*, σελ. 20.
[1188] I. N. J. Culbard, *Η Σκιά Πέρα από τον Χρόνο* (μτφρ. Θωμάς Μαστακούρης), (Αθήνα: Αίολος, 2017). Για το πρωτότυπο βλ. H. P. Lovecraft, *Η Σκιά Πέρα από το Χρόνο* (μτφρ. Γιώργος Κυριαζής), (Αθήνα: Ερατώ, 1991).

του Λάβκραφτ, ενώ *Το Κάλεσμα του Κθούλου* (2017, εικόνα 969)[1189] του Francois Baranger περιέχει ακόμη περισσότερες οπτικοποιημένες αποδόσεις τεράτων και αλλόκοσμων πλασμάτων. Ανάμεσα στις διάφορες προσαρμογές, ωστόσο, ξεχωρίζει μία για το λόγο ότι είναι, παρά τα εκ διαμέτρου θεματικά αντίθετα έργα – πηγές, ιδιαίτερα χιουμοριστική. Πρόκειται για τον *Μικρό Lovecraft* (ξεκίνησε να δημοσιεύεται το 2007, εικόνα 970)[1190] των Ισπανών δημιουργών José Oliver και Bartolo Torres.

Ο Λάβκραφτ έγραψε μια σειρά από μυθιστορήματα και διηγήματα τρόμου με γνωστότερα, ίσως, αυτά που εντάσσονται σήμερα στη «Μυθολογία Κθούλου» και χρονολογούνται από το 1925 ως το θάνατό του. Οι Oliver και Torres, έχοντας υπόψη τους, κατά πάσα πιθανότητα όπως προκύπτει από το δικό τους έργο και τις διαρκείς αναφορές τους, αυτά τα λογοτεχνικά έργα επέλεξαν ως πρωταγωνιστή των ιστοριών τους και κεντρικό χαρακτήρα τον συγγραφέα Λάβκραφτ. Δεν τον παρουσίασαν, ωστόσο, στην ηλικία κατά την οποία συνέγραψε τα γνωστά έργα του αλλά «αφηγήθηκαν» την παιδική του ηλικία. Και δεν επέλεξαν να βιογραφήσουν το διάσημο λογοτέχνη αλλά, αντιθέτως, να δημιουργήσουν μια απολύτως φανταστική ιστορία που τα μόνα κοινά και αποδεδειγμένως επαληθεύσιμα σημεία που έχει σε σχέση με τα πραγματικά γεγονότα της ζωής του Λάβκραφτ είναι το όνομά του και οι τίτλοι ορισμένων έργων του. Το κόμικς τους είναι, άλλωστε, μια κωμική σειρά που δεν αξιώνει το χαρακτήρα της βιογραφίας αλλά επιδιώκει να σατιρίσει την παιδική ηλικία ενός αναγνωρισμένου συγγραφέα, αναφορικά με τις εμμονές του αλλά και τη διαμόρφωση του ψυχισμού του και των επιρροών του σχετικά με τον τρόμο, το απόκοσμο, το φανταστικό, τη φρίκη κ.λπ. Παρενθετικά, αξίζει να αναφερθεί, ότι ακόμα πιο «χαλαρή» ως προς τη σχέση της με τον Λάβκραφτ είναι η σειρά κόμικς του Γιώργου Τσούκη με τίτλο *Ο Μικρός Κθούλου* (ξεκίνησε να δημοσιεύεται το 1998, εικόνες 971, 972, 973). Στο τρίτομο[1191] έργο του Τσούκη ως κεντρικός χαρακτήρας δεν είναι ο Λάβκραφτ αλλά ένα τερατώδες πλάσμα που φέρει το όνομα

[1189] Francois Baranger, *Το Κάλεσμα του Κθούλου* (μτφρ. Γιώργος Μπαλάνος), (Αθήνα: Web Comics, 2018). Για το πρωτότυπο βλ. Howard Philips Lovecraft, *Το Κάλεσμα του Κθούλου και Άλλες Ιστορίες* (μτφρ. Γιώργος Μπαλάνος), (Αθήνα: Locus 7, 2006).

[1190] Μέχρι σήμερα έχουν εκδοθεί τέσσερεις τόμοι. Στα ελληνικά έχει μεταφραστεί μόνο ο πρώτος στο Jose Oliver και Bartolo Torres, *Ο Μικρός Lovecraft* (μτφρ. Βασίλης Μπαμπούρης), (Αθήνα: Οξύ, 2011).

[1191] Γιώργος Τσούκης, *Ο Μικρός Κθούλου*, (Θεσσαλονίκη: O_2H Books, χ.χ.), Γιώργος Τσούκης, *Ο Μικρός Κθούλου 2*, (Θεσσαλονίκη: O_2H Books, χ.χ.), Γιώργος Τσούκης, *Ο Μικρός Κθούλου 3* (Θεσσαλονίκη: O_2H Books, χ.χ.).

Μικρός Κθούλου και θυμίζει ένα σκίτσο του ίδιου του Λάβκραφτ του 1934[1192]: έχει πλοκάμια στο κεφάλι, κάτι σαν φτερά στην πλάτη και δεν διακρίνονται ανθρώπινα χαρακτηριστικά στο πρόσωπό του.

Ο πρωταγωνιστής του Τσούκη παραπέμπει και αυτός στον Τσάρλι Μπράουν του Charles Schulz ως προς την διαχρονική ατυχία του, την παροιμιώδη αδεξιότητά του και τις αποτυχίες του στον αθλητισμό, στο σχολείο, στα κορίτσια. Επιπλέον ο Μικρός Κθούλου είναι και εντελώς διαφορετικός από τα υπόλοιπα παιδιά με αποτέλεσμα να γίνεται αντικείμενο ατελείωτων ρατσιστικών επιθέσεων και θύμα bullying. Ο μικρός Lovecraft των Oliver και Torres δεν έχει τέτοια προβλήματα καθώς δεν είναι διαφορετικός ως προς τα εξωτερικά του χαρακτηριστικά. Είναι όμως απολύτως διαφορετικός ως προς τη συμπεριφορά, τα όνειρα, τις επιθυμίες του. Οι Ισπανοί καλλιτέχνες επιχειρούν να σατιρίσουν αυτήν την (προφανώς φανταστική) συμπεριφορά παρουσιάζοντας τον ανήλικο πρωταγωνιστή τους να έχει διαρκώς μακάβριες ιδέες, να μεταμφιέζεται σε τέρας, να δημιουργεί ένα Γκόλεμ, να διαβάζει βιβλία τρόμου κ.λπ. Μέχρι εδώ η σάτιρα παραμένει στο επίπεδο του χιούμορ μέσω της μυθοπλασίας, άρα είναι συνειδητά «ψευδής» βιογραφία που αποπειράται να «φωτίσει», ενώ πρακτικά συσκοτίζει ακόμη περισσότερο, την άγνωστη παιδική ηλικία ενός παγκοσμίως γνωστού καλλιτέχνη.

Η λειτουργία του παλίμψηστου στις περιπέτειες του Μικρού Lovecraft των Oliver – Torres είναι ως εδώ υπόγεια καθώς οι πτυχές, μικρές ή μεγάλες, των παιδικών χρόνων του Lovecraft είναι γενικά άγνωστες στο κοινό.[1193] Επομένως αυτό που διαβάζει και βλέπει ο αναγνώστης στο συγκεκριμένο κόμικς δεν παραπέμπει σε κάτι γενικώς καταγεγραμμένο στον κοινό νου ούτε αποτελεί κτήμα των αναγνωστών

[1192] Απ' ότι φαίνεται, σε αντίθεση με τον Κάφκα που επέμενε στη μη εικονοποίηση του Γκρέγκορ Σάμσα, ο Λάβκραφτ επιδίωκε την σχεδιαστική απόδοση του δικού του τέρατος και μάλιστα είχε επιχειρήσει να το πράξει ο ίδιος, όχι μόνο σε ένα σκίτσο. Βλ. Colin Marshall (2015) στο www.openculture.com/2015/08/h-p-lovecrafts-monster-drawings.html (τελευταία πρόσβαση στις 16-6-2016).

[1193] Μια ακόμη βιογραφία του Λάβκραφτ σε κόμικς έχει υπάρξει από τους Hans Rodionoff και Enrique Breccia (2003, εικόνα 974). Βλ. Hans Rodionoff και Enrique Breccia, *Lovecraft* (μτφρ. Βασίλης Αθανασιάδης), (Αθήνα: Anubis, χ.χ.) Αφορά κυρίως την ενήλικη ζωή του αλλά ασχολείται και με τα παιδικά του χρόνια. Και σε αυτήν τη βιογραφία εικονοποιούνται πολλά από τα πλάσματα που επινόησε ο Λάβκραφτ, πάντα στα πρότυπα των λίγων σχεδίων που άφησε ο ίδιος ο συγγραφέας, αλλά ενώ οι Oliver και Torres διευκρινίζουν ότι το έργο τους είναι καθαρά φανταστικό, στην έκδοση των Rodionoff και Breccia, το εισαγωγικό κείμενο που υπογράφει ο Τζον Κάρπεντερ αναφέρει ότι «…η συγκεκριμένη ιστορία ακολουθεί πιστά τις λεπτομέρειες της ζωής του Λάβκραφτ. Η τρέλα, τα ιδιόμορφα παιδικά χρόνια, οι αποτυχημένες σχέσεις, τα πάντα βασίζονται σε πραγματικά στοιχεία. Οι μοναδικές ελευθερίες που πάρθηκαν συγγραφική αδεία αφορούσαν τα βαθύτερα αίτια της τρέλας και των αποτυχημένων σχέσεων του συγγραφέα». Βλ. John Carpenter, ό. π., σελ. 3.

το πώς ντυνόταν, πώς σκεφτόταν και πού έπαιζε ο συγγραφέας στην παιδική του ηλικία. Δεν είναι, άλλωστε, η πρόθεση των δημιουργών τέτοια, δεν επιθυμούν να υπενθυμίσουν ούτε επιχειρούν να παρωδήσουν τίποτε το καθιερωμένο, το γνωστό, το ιστορικά προσδιορισμένο. Όμως δε μένουν μόνο εκεί. Προχωρούν σε μια σειρά από εμβόλιμες μονοσέλιδες ιστορίες υπό τον τίτλο «Ο Μικρός Lovecraft παρουσιάζει: Σπουδαίες Διασκευές Κλασικών Έργων». Σ' αυτές τις μικρές εγκιβωτισμένες αφηγήσεις κρύβεται η έννοια του διακειμενικού και διαεικονικού παλίμψηστου στην πιο χαρακτηριστική και παραδειγματική μορφή του, όταν, σύμφωνα με την ιστορία, ο μικρός Lovecraft διασκευάζει μεγάλα κλασικά λογοτεχνικά έργα, προσαρμόζοντας την υπόθεση τους στα δικά του συγγραφικά γούστα. Έτσι, σε μικρά στριπ των πέντε – έξι καρέ διασκευάζονται, σε κόμικς που υποτίθεται πως σχεδιάζει ο μικρός Lovecrsaft και περιλαμβάνουν φρικιαστικά τέρατα, έργα όπως ο *Δον Κιχώτης* (εικόνα 975), ο *Δράκουλας* (εικόνα 976), ο *Άμλετ* (εικόνα 977), ο *Γύρος του Κόσμου σε 80 Ημέρες* (εικόνα 978) κ.ά. Στην πιο σημαντική στιγμή της πλοκής τους, όμως, αντί να συμβεί αυτό που είναι γνωστό στους αναγνώστες των πρωτοτύπων, κάνει την εμφάνισή του ένα θηριώδες πλάσμα με πολλά πλοκάμια και ανατρέπει την πλοκή, διαστρέφοντας την αρχική ιστορία και προσαρμόζοντάς την σε μια παρωδία τρόμου με κωμικό περιεχόμενο.

8.22 Η συνομολόγηση μιας έλλειψης

8.22.1 Ο πανταχού παρών Κάπτεν Αχάμπ και το πάντα απών πόδι του

Μια από αυτές τις εγκιβωτισμένες μεταμυθοπλαστικές διασκευές εντός της κύριας προσαρμογής είναι και ο *Μόμπυ Ντικ* (1851)[1194], το γνωστό λογοτεχνικό έργο του Χέρμαν Μέλβιλ με κεντρικό χαρακτήρα τον καπετάνιο Αχάμπ προς αναζήτηση μιας φάλαινας. Το βιβλίο έχει γνωρίσει πολλές επανεκδόσεις και προσαρμογές σε άλλες τέχνες όπως ο κινηματογράφος και τα κόμικς. Στην πλειονότητα των περιπτώσεων οι νέοι δημιουργοί δεν παρωδούν αλλά προσαρμόζουν το πρωτότυπο έργο στις δυνατότητες και τις απαιτήσεις της νέας τέχνης κρατώντας όσα στοιχεία είναι απαραίτητα από την πλοκή για να διατηρούν το δικαίωμα να αναπαράγουν τον

[1194] Herman Melville, *Μόμπυ Ντικ* (μτφρ. Αθανάσιος Χριστοδούλου), (Αθήνα: Gutenberg, 2006).

τίτλο του πρωτοτύπου. Ο Henrik Lange, ωστόσο, αναστοχάζεται ειρωνικά πάνω στη φύση της τέχνης των κόμικς και την εγγενή της αφαιρετικότητα ή, καλύτερα, την εκ των πραγμάτων λακωνικότητα μιας και το σχέδιο έρχεται να αναπληρώσει την λεκτική ανισότητα.

Στον μονοσέλιδο *Μόμπυ Ντικ* (εικόνα 979), επαναλαμβάνει αυτό που κάνει ευφυώς σε ολόκληρο το βιβλίο του, πλήρης αυτοσαρκασμού, και για μια ακόμη φορά καθιστά τον εαυτό του «συνένοχο» με τον αναγνώστη καθώς συνομολογείται και από τον μεν και από τον δε μια έλλειψη. Από τον αναγνώστη η έλλειψη της γνώσης του πρωτοτύπου στην ολότητά του και από τον συγγραφέα ή έλλειψη της ανάγκης για ακρίβεια, ακριβώς λόγω της αδυναμίας του αναγνώστη να προβεί σε συγκρίσεις. Όλα αυτά συμβαίνουν, βέβαια, χάριν αστεϊσμού. Ουδείς εχέφρων θα αγόραζε το βιβλίο του Lange και θα δαπανούσε χρόνο για να το διαβάσει με σκοπό να φανταστεί, να ονειρευτεί, να αισθανθεί όλα όσα θα είχε φανταστεί, ονειρευτεί, αισθανθεί αν είχε διαβάσει το πρωτότυπο. Και, σίγουρα, κανείς αναγνώστης του Lange που δεν έχει διαβάσει κάποιο από τα πρωτότυπα έργα δεν είναι δυνατόν να εντρυφήσει στη χιουμοριστική, λακωνική, λιτή και ολιγόλογη απόδοσή του σε ένα νέο μέσο, σε μια νέα μορφή τέχνης.

Σ' αυτό το κλίμα «συνενοχής», αποκαθήλωσης από τον όρο «κλασική λογοτεχνία» και αποδομητικής - επαναδομητικής διάθεσης απέναντι στα θέσφατα, ο Lange μεταφέρει σε κόμικς και αποδίδει τις εκατοντάδες σελίδες του Μόμπυ Ντικ ως εξής:

> «Ο Νεαρός Ισμαήλ, αναζητά την περιπέτεια και πιάνει δουλειά σε ένα φαλαινοθηρικό του οποίου καπετάνιος είναι ο Αχάμπ. Διασχίζουν τις θάλασσες ψάχνοντας όχι οποιαδήποτε φάλαινα αλλά ΤΗ φάλαινα με την οποία έχει εμμονή ο Αχάμπ: τον Μόμπυ Ντικ. Όπως συμβαίνει με όλες τις εμμονές, έτσι κι αυτή καταλήγει σε τραγωδία και πεθαίνουν όλοι εκτός από τον Ισμαήλ, ο οποίος σώζεται επιπλέοντας πάνω σε ένα φέρετρο. Τι ειρωνεία!».[1195]

Σε πέντε καρέ και 67 λέξεις έχει συμπυκνωθεί μια ιστορία εκατοντάδων σελίδων. Ο κάπτεν Αχάμπ εμφανίζεται μόνο σε ένα καρέ, ο Ισμαήλ σε δύο και ο Μόμπυ Ντικ σε

[1195] Henrik Lange, σελ. 102.

ένα –όχι ολόκληρος, μόνο η ουρά του την ώρα που βουτάει στη θάλασσα. Φυσικά αυτό που διαβάζει ο αναγνώστης του Lange δεν είναι ο *Μόμπυ Ντικ*. Αυτό που διαβάζει είναι μια χιουμοριστική προσαρμογή ενός κλασικού αριστουργήματος σε κόμικς τόσο μικρό που είναι σχεδόν αδύνατο να φανταστεί κανείς ότι μπορεί να πετύχει το στόχο του. Η ερώτηση όμως που τίθεται τότε είναι «και ποιος είναι ο στόχος;».

Η αποσαφήνιση του στόχου και των επιδιώξεων του Lange κάνει επιτυχή την επιτέλεση του έργου του. Ο Lange επιθυμεί να πειραματιστεί με τα όρια της σιβυλλικής γραφής και να φτάσει στο σημείο μηδέν όπου η επανεγγραφή ενός έργου τέχνης σε νέο μέσο εξακολουθεί να διατηρεί οριακά αναγνωρίσιμο το πρωτότυπο. Φυσικά για κάτι τέτοιο πρέπει να αξιοποιήσει λέξεις και εικόνες-κλειδιά. Αν, ας πούμε, δεν τιτλοφορούσε το συγκεκριμένο μονοσέλιδο «Μόμπυ Ντικ», επιλέγοντας ένα άτιτλο κόμικς ή ένα με διαφορετικό τίτλο, για κάποιον που δεν είχε διαβάσει το πρωτότυπο *Μόμπυ Ντικ*, δε θα σήμαινε απολύτως τίποτα. Από την άλλη, αν τιτλοφορούσε το έργο του «Μόμπυ Ντικ» αλλά επέλεγε στα πέντε διαθέσιμα καρέ του να αναφερθεί σε κάποια άλλα περιστατικά και δεν ανέφερε τα ονόματα των χαρακτήρων του πρωτοτύπου, δεν θα ανακαλούσε στη μνήμη κάποιου που δεν θα είχε διαβάσει το πρωτότυπο απολύτως τίποτα. Ασφαλώς και δεν θα προσέφερε απολύτως τίποτα και σε κάποιον που δεν θα ήξερε καν ποιος είναι ο Μόμπυ Ντικ. Επομένως, η μετάπλαση ενός έργου, λογοτεχνικού στην προκειμένη περίπτωση, σε μια νέα μορφή τέχνης προϋποθέτει ορισμένα στοιχεία που χωρίς αυτά δεν έχει νόημα η κριτική και η ανάλυση και πρωτίστως η δημιουργία του.

Πρώτο και σπουδαιότερο είναι η ανίχνευση των προθέσεων του δημιουργού του νέου έργου που στηρίζει και δικαιολογεί την ύπαρξή του στο πρωτότυπο. Θέλει να αστειευτεί; Θέλει να φιλοσοφήσει; Θέλει να αποδομήσει; Θέλει να σχολιάσει την εμμονή στο «αυθεντικό»; Θέλει να διασκεδάσει; Θέλει να λοιδορήσει; Άρα, οφείλουν να είναι ξεκάθαροι οι όροι της αμφίδρομης σχέσης μεταξύ πρωτοτύπου και νέου έργου.

Δεύτερον, είναι αναγκαία η γνώση εκ μέρους του δημιουργού του νέου έργου, του κοινού στο οποίο απευθύνεται. Αν το κοινό δεν γνωρίζει το πρωτότυπο έργο, δεν πρόκειται να αντιληφθεί κανέναν από τους στόχους, όποιοι κι αν είναι αυτοί, του νέου έργου και του δημιουργού του. Στο παράδειγμά μας θα είχε ενδιαφέρον να επιλέξει ο Lange, ανάμεσα στα 90 κλασικά έργα που μεταπλάθει σε μονοσέλιδα κόμικς, και κάποιο ανύπαρκτο λογοτεχνικό έργο που θα μπορούσε να επινοήσει ο

ίδιος. Στη συνέχεια θα το εικονογραφούσε με τον λιτό του τρόπο και θα το παρέδιδε στο αναγνωστικό κοινό. Πόσοι, άραγε, θα αναγνώριζαν ότι το συγκεκριμένο μονοσέλιδο ήταν «ψεύτικο»; Δε θα θεωρούσαν οι αναγνώστες, κατά τη συντριπτική πλειονότητά τους, ακόμα και αυτοί που έχουν διαβάσει αμέτρητα λογοτεχνικά έργα, ότι απλώς έτυχε να μη γνωρίζουν ένα έργο καθώς ουδείς μπορεί να ισχυριστεί ότι γνωρίζει κάθε λογοτεχνικό έργο στον πλανήτη και στο χρόνο…

Τρίτον, είναι απαραίτητη η διατήρηση ενός μίνιμουμ χαρακτηριστικών που χωρίς αυτά η αναγωγική, αναγνωστική και οπτική, διαδικασία αναγνώρισης δεν ανακαλεί στη μνήμη το πρωτότυπο. Τέταρτον, το νέο έργο οφείλει να διαφοροποιείται από θεμελιώδη συστατικά του πρωτοτύπου ως προς τα υλικά κατασκευής ή ως προς το μέσο δημοσιοποίησης προς το κοινό ή, γενικότερα, ως προς κάποιες παραμέτρους που εάν παρέμεναν ίδιες θα προκαλούσαν την ερώτηση «τότε ποιο το νόημα της ύπαρξής του;».

Αντιπαράδειγμα μιας τέτοιας αναγκαίας διαφοροποίησης είναι οι *Ασκήσεις Ύφους* (1947)[1196] του Ραιημόν Κενώ [Raymond Quenau]. Ο Κενώ συγγράφει ένα διήγημα με μια απλή υπόθεση της καθημερινότητας και στη συνέχεια το ξαναγράφει τροποποιώντας το ύφος. Ωστόσο, διατηρεί την ίδια μέθοδο, την ίδια τέχνη, τα ίδια υλικά κ.λπ. Και πάνω απ' όλα το κάνει μόνος του. Δεν έχει νόημα να μιλούμε εδώ για μεταφορικό παλίμψηστο καθώς συμβαίνει μόνο μια, εντυπωσιακή και αξιοθαύμαστη, αλλαγή ύφους. Στην περίπτωση του *Μόμπυ Ντικ* του Lange συμβαίνει κάτι ριζικά διαφορετικό. Ριζικά διαφορετικός είναι επίσης και ο *Μόμπυ Ντικ* των Oliver – Torres (εικόνα 980). Γιατί σε πέντε καρέ κόμικς «προλαβαίνει» και καταφέρνει να αφηγηθεί τα κεντρικά στοιχεία του Μόμπυ Ντικ, να τα εικονογραφήσει, να περιλάβει τον ίδιο το Λάβκραφτ ως αφηγητή που απευθύνεται στους αναγνώστες του μα πάνω απ' όλα, να θέσει ένα διαφορετικό από το ακαδημαϊκό νόημα στην έννοια της διακειμενικότητας.

Στα κόμικς, για εμπορικούς κατά κανόνα λόγους, η μέθοδος του crossover με τη διασταύρωση χαρακτήρων από διαφορετικούς τίτλους (Supeman/Batman, Simpsons/Futurama κ.λπ.) έχει εφαρμοστεί με επιτυχία επί σειρά δεκαετιών. Οι Oliver – Torres επιχειρούν ένα τέτοιο crossover σε ένα κόμικς αποτελούμενο από 5 καρέ, συν ένα οι τίτλοι, ανάμεσα στο Μόμπυ Ντικ και στη μυθολογία Κθούλου με τον Αχάμπ να απέχει μόλις δυο καρέ από τον Λάβκραφτ και τη φάλαινα να είναι η

[1196] Ραιημόν Κενώ, *Ασκήσεις Ύφους* (μτφρ. Αχιλλέας Κυριακίδης), (Αθήνα: Ύψιλον, 1984).

προστατευόμενη ενός αλλόκοτου και αποκρουστικού τέρατος, του Κθούλου. Χαιρέκακα, ο Μικρός Λάβκραφτ μονολογεί στο τελευταίο καρέ: «Χμ, νομίζω ότι το προτιμώ απ' το πρωτότυπο…». Αυτή η δήλωση του Μικρού Λάβκραφτ που φαίνεται σαν να είναι ταυτοχρόνως και δήλωση των συγγραφέων συνοψίζει εν πολλοίς την άποψη πολλών θεραπόντων του καλλιτεχνικού μεταμοντερνισμού ως συγκρητισμού και της μεταμοντέρνας αφήγησης ως εκλεκτικιστικής. Και γιατί κάποιος να μην προτιμά κάτι τέτοιο;

Οι υβριδικές αφηγήσεις που συντελούνται μέσω της εκλεκτικιστικής διασταύρωσης διαφορετικών πρώτων υλών –Κθούλου και Μόμπυ Ντικ, Λάβκραφτ και Μέλβιλ– όσο και μέσω νέων μορφών τέχνης σε σχέση με αυτές των πρωτοτύπων –κόμικς αντί λογοτεχνίας στην προκειμένη περίπτωση– έχουν τη δυνατότητα να τιμήσουν τα πρωτότυπα επαναφέροντάς τα στο προσκήνιο και επικαιροποιώντας τα και ταυτόχρονα να κάνουν την αφήγηση πιο προσιτή με βάση τις σύγχρονες προσλαμβάνουσες, αναγνωστικές συνήθειες και αντιληπτικές ικανότητες των αποδεκτών τους. Μιλώντας για αντιληπτικές ικανότητες, δεν πρέπει να παραβλέπουμε την δυναμική των κόμικς για παιδιά (ή τουλάχιστον που απευθύνονται κυρίως σε παιδιά και το μεγαλύτερο μέρος του αναγνωστικού τους κοινού είναι παιδιά).

8.22.2 Βγάζοντας γέλιο από τον *Μόμπυ Ντικ*

Μια ακόμη περίπτωση «μεταφοράς» του Μόμπυ Ντικ που απευθύνεται όμως κυρίως σε παιδιά είναι η ιστορία *Οι Πηγές των Μογγόλων* (1959-1960)[1197] του Romano Scarpa. Δεν είναι όμως μια «πιστή» μεταφορά αλλά το ακριβώς αντίθετο. Ο Μίκυ Μάους σε μια ακόμη περιπέτειά του καταλήγει σε ένα καράβι όπου συναντά τον δύστροπο και παράξενο καπετάνιο Μακ Χαμπ (και όχι Αχάμπ, εικόνα 981). Όταν πληροφορείται ότι ο καπετάνιος καταδιώκει τον Μπόμπυ Ντικ (και όχι Μόμπυ Ντικ) ερωτά αν αυτό το πλάσμα είναι φάλαινα για να πάρει την απάντηση:

[1197] Romano Scarpa, "Οι Πηγές των Μογγόλων" στο *Μίκυ Μάους* #2000 (Νέα Ακτίνα Α.Ε., 12 Νοεμβρίου 2004), σελ. 453-512. Η ιστορία του Scarpa πρωτοδημοσιεύτηκε στην Ελλάδα στο πρώτο τεύχος του περιοδικού Μίκυ Μάους το 1966 και τιμητικά αναδημοσιεύτηκε στο τεύχος No. 2000, 38 χρόνια αργότερα.

«Όχι! Η άπιαστη άσπρη ρέγκα! Το πιο δόλιο ψάρι που συνάντησε ποτέ ο καπετάνιος! Την κυνηγάει εδώ και χρόνια, αλλά αυτή του ξεφεύγει πάντα! Ο καπετάνιος Μακ Χαμπ ήθελε να γίνει φαλαινοθήρας αλλά δεν τα κατάφερε! Κατέληξε να ψαρεύει ρέγκες… Γι' αυτό είναι τόσο νευρικός! Κυνηγάει τον Μπόμπυ Ντικ επειδή του προσφέρει συγκινήσεις όπως το κυνήγι φαλαινών!».[1198]

Στην καταδίωξη θα αποκαλυφθεί ότι ο Μπόμπυ Ντικ είναι ένα μικρούλι ψαράκι που δεν μπορεί να προκαλέσει κανένα κακό. Ο Μίκυ Μάους θα πιάσει τη ρέγκα και θα τη δώσει ζωντανή στον Μακ Χαμπ. Θα ήταν, ωστόσο, ένα άδοξο τέλος μιας επικής και εμμονικής καταδίωξης. Ο Μακ Χαμπ ξαναπετά το ψαράκι στη θάλασσα για να συνεχίσει να το κυνηγά μέχρι να το πιάσει ο ίδιος.

Το παραδοσιακό κοινό των περιπετειών του Μίκυ Μάους, ιδιαίτερα των σύγχρονων εκδοχών που ουδεμία σχέση έχουν με αυτές που παράγονταν όσο ήταν εν ζωή ο Walt Disney, είναι ανήλικα παιδιά. Θεωρείται απίθανο, η πλειονότητα από αυτά τα παιδιά να αναγνωρίζουν το «αστείο». Στην ηλικία των οκτώ, δέκα, δεκαπέντε ετών ο *Μόμπυ Ντικ* δεν είναι ένα κοινώς αναγνωρίσιμο όνομα. Για αυτά τα παιδιά, δεν είναι αναγνωρίσιμο ούτε το αστείο με την ερώτηση του Μίκυ Μάους αν πρόκειται για φάλαινα. Εδώ ο στόχος των δημιουργών της ιστορίας δεν μπορεί να είναι να κάνουν επίκαιρο το πρωτότυπο έργο. Μπορεί, όμως, να είναι η παρακίνηση των νεαρών αναγνωστών, μέσω της γονεϊκής συμβουλής και συμβολής να ανατρέξουν στο πρωτότυπο έργο ώστε να καταλάβουν το περιεχόμενο του αστείου. Επ' ουδενί δεν ανιχνεύονται σημεία λοιδορίας ή παρωδίας στην πρόθεσή τους. Στην καλύτερη περίπτωση μπορούμε να τους αναγνωρίσουμε έναν παιδαγωγικό και παιδευτικό στόχο που θα επιτευχθεί μόνο για μικρή μερίδα αναγνωστών και μόνο υπό την κατάλληλη καθοδήγηση από τους ενήλικους και στην χειρότερη περίπτωση, μια ατυχή επιλογή να αστειευτούν με κάτι που θα γίνει αντιληπτό από ελάχιστους αναγνώστες.

Το αντίθετο συμβαίνει στα *Καμμένα Βούρλα* (2015)[1199] του Θανάση Πετρόπουλου. Η ιστορία αφορά δυο ηλικιωμένους άνδρες, τις παραξενιές τους, τη μοναξιά τους και τους παλιμπαιδισμούς τους σε μια προσπάθεια να ξεγελάσουν το

[1198] Ό. π., σελ. 491.
[1199] Θανάσης Πετρόπουλος, *Καμμένα Βούρλα.*

αμείλικτο πέρασμα του χρόνου. Σε μια από τις μονοσέλιδες «περιπέτειες» του Διαμαντή και του Αρίστου, «πρωταγωνιστεί» και ο Μόμπυ Ντικ. Η ιστορία έχει τίτλο *Οι Γέροι και η Θάλασσα* (εικόνα 982)[1200], παραπέμποντας στον παρεμφερή τίτλο *Ο Γέρος και η Θάλασσα* (1952)[1201] του Έρνεστ Χέμινγουεϊ [Ernest Hemingway], αλλά δεν αφορά τον αγώνα ενός μοναχικού γέρου να παραμείνει προσηλωμένος στον προορισμό του και να καταδιώξει με κάθε τίμημα έναν θηριώδη ξιφία αλλά αφορά δυο γέρους που καταδιώκουν μια γιγάντια φάλαινα. Ο ένας από τους δυο είναι ο πεισματάρης και εμμονικός καπετάνιος και ο άλλος ο ναύτης-βοηθός. Οι ενδυμασίες τους, το καράβι τους και τα αλιευτικά εργαλεία παραπέμπουν στην εποχή του Μέλβιλ και όχι στη σύγχρονη, στην οποία εξελίσσεται όλο το υπόλοιπο βιβλίο. Ο αναγνώστης έρχεται αντιμέτωπος από το πρώτο καρέ με το παρωδιακό στοιχείο καθώς στις σελίδες που έχουν προηγηθεί έχουν χτιστεί οι χαρακτήρες των δυο ηλικιωμένων και ο χωροχρόνος της αφηγηματικής εξέλιξης και του σεναριακού παρόντος που δεν είναι άλλο από το «τώρα». Ξαφνικά βλέπει τον έναν ηλικιωμένο με ξύλινο πόδι πάνω σε ένα καράβι να ωρύεται «Να τη, ξεφυσάει! Ετοιμάστε τα καμάκια!» και λίγα μέτρα μακριά, μια τεράστια λευκή φάλαινα να χορεύει στα κύματα.

Η κατάληξη της ιστορίας, μετά από τέσσερα μόλις καρέ στα οποία εκτυλίσσεται η αγωνιώδης καταδίωξη της φάλαινας σε ένα παντελώς διαφορετικό περιβάλλον από τα παγκάκια, τα πάρκα και τα καφενεία στα οποία περνούν τις μέρες τους οι δυο φίλοι, επαναφέρει τον αναγνώστη στην πραγματικότητα: ο Αρίστος και ο Διαμαντής ψαρεύουν με καλάμια, σε ένα μικρό βαρκάκι και φορώντας κίτρινα αδιάβροχα. Έχουν μόλις πιάσει ένα πολύ μικρό ψαράκι και αποφασίζουν να του χαρίσουν τη ζωή ξαναπετώντας το στη θάλασσα επειδή «έδωσε φοβερή μάχη». Ο ένας, με θαυμασμό, επικροτεί την ενέργεια: «Είσαι ένας ρομαντικός θαλασσόλυκος» λέει στον άλλο και η ιστορία τελειώνει με έναν υπέροχο παραλληλισμό και μια πανέξυπνη υπόμνηση του έργου του Μέλβιλ: ο αγώνας για ζωή δεν τελειώνει ποτέ, όπως ο Αχάμπ έτσι και ο Διαμαντής παλεύουν με τα διαθέσιμα μέσα και τις σωματικές δυνατότητες του καθενός. Παρομοίως και το κήτος μάχεται όπως και το ψαράκι και έχουν δικαίωμα στη ζωή. Και ταυτόχρονα, οι κατά κανόνα, λόγω θεματολογίας, ενήλικοι αναγνώστες των *Καμμένων Βούρλων* φέρνουν στο μυαλό

[1200] Ό. π., σελ. 33.
[1201] Έρνεστ Χέμινγουεϊ, *Ο Γέρος και η Θάλασσα* (μτφρ. Φώντας Κονδύλης), (Αθήνα: Καστανιώτης, 2009).

τους το Μόμπυ Ντικ. Η σκηνή που μόλις παρακολούθησαν συνέβαινε μόνο στο μυαλό των δυο γέρων, γι' αυτούς το ψάρεμα με καλάμι, στα ρηχά νερά, μέσα σε βάρκα είναι το ανάλογο της καταδίωξης μιας υπερμεγέθους, ευφυούς και φονικής φάλαινας στα πέρατα των ταραγμένων ωκεανών.

Η παρωδία, όχι μόνο δε στοχεύει στην υποτίμηση του πρωτοτύπου αλλά αντιθέτως το αναγνωρίζει και το τιμά, υπενθυμίζοντάς το στους αναγνώστες που κατά πλειονότητα το γνωρίζουν, τουλάχιστον θεματικά. Παράλληλα, η αλληγορική μεταφορά του πεδίου δράσης από τις ανιαρές κι επαναλαμβανόμενες συνήθειες της τρίτης ηλικίας στις αφιλόξενες και αγριεμένες τρικυμιώδεις θάλασσες που τελικά αυτοαναιρείται τεχνηέντως με το τελευταίο καρέ και προσγειώνει το θεατή από την απρόσμενη έκπληξη, στο τρικυμιώδες μυαλό των πρωταγωνιστών, αξιοποιώντας ένα κλασικό λογοτεχνικό έργο, γίνεται αφορμή για ένα (φαινομενολογικού τύπου;) σχόλιο: συμβαίνει ό,τι ακριβώς αισθάνεσαι ότι συμβαίνει, «cogito ergo sum» δηλαδή - οι δυο γέροι παραμένουν ζωντανοί επειδή σκέπτονται.

Δεν είναι, όμως, μόνο αποτέλεσμα του μεταμοντερνισμού τέτοιου τύπου παρωδίες. Ήδη από το 1965, λίγα χρόνια μετά από τη θέσπιση και την καθιέρωση των κανόνων λογοκρισίας που επέβαλλε η Comics Code Authority, μια περίεργη εκδοχή του Μόμπυ Ντικ δημοσιεύτηκε σε έναν κατ' εξοχήν υπερηρωικό τίτλο με απεύθυνση σε νεαρές ηλικίες αναγνωστών, πιθανώς ως αποτέλεσμα των απαγορεύσεων που επιβλήθηκαν στα κόμικς και του έμμεσου εξαναγκασμού των σεναριογράφων να υιοθετήσουν θέματα ως τότε ασυνήθιστα για το είδος. Η απονεύρωση της θεματολογίας λόγω των αυστηρών διατάξεων του Κώδικα οδήγησε ορισμένες φορές σε εξεζητημένες επιλογές, εντελώς αταίριαστες με το ηλικιακό αναγνωστικό κοινό.

Στο περιοδικό *Adventure Comics*[1202], με πρωταγωνιστές τα μέλη της ομάδας υπερηρώων *Legion of Super-Heroes* με εξέχουσα και ηγετική μορφή το Superboy, τον Superman δηλαδή σε νεαρή ηλικία, ήρθαν αντιμέτωπα με τον Super Moby Dick of Space (εικόνα 983), ένα φαλαινοειδές τέρας που περιπλανιέται στο διάστημα. Ένα από τα μέλη της ομάδας δέχεται επίθεση από τη διαστημική φάλαινα και ως αποτέλεσμα χάνει το δεξί χέρι του. Αποκτά τότε την εμμονή για εκδίκηση και αρχίζει να καταδιώκει την τεράστια διαστημική φάλαινα με σκοπό να τη σκοτώσει, κάτι που αντιβαίνει πλήρως στο καταστατικό και στον κώδικα ηθικών αξιών της ομάδας της

[1202] Curt Swan, George Klein, Edmond Hamilton, John Forte και Milton Snappin, "The Super Moby Dick of Space", *Adventure Comics* # 332, (Νέα Υόρκη: DC, Μάιος 1965).

οποίας τα μέλη απαγορεύεται να θανατώσουν οποιοδήποτε πλάσμα και για οποιονδήποτε λόγο.

Ο Lighting Lad στο ρόλο του καπετάνιου Αχάμπ και ο Super Moby Dick στο ρόλο του Μόμπυ Ντικ ξαναγράφουν το έργο του Μέλβιλ αλλά με εντελώς διαφορετική κατάληξη: όταν ο Lighting Lad συνειδητοποιεί ότι για το τεράστιο μέγεθος της φάλαινας ευθύνεται το αποτυχημένο πείραμα ενός επιστήμονα – συνεργάτη της ομάδας, εγκαταλείπει το σχέδιο να τη σκοτώσει και απλώς σε συνεργασία με την υπόλοιπη ομάδα επιχειρούν και τα καταφέρνουν να επαναφέρουν τη φάλαινα στο φυσιολογικό της μέγεθος, σε διαστάσεις που την καθιστούν και πάλι ακίνδυνη για το σύμπαν. Κατά την εξέλιξη της ιστορίας, μάλιστα, ο επιστήμονας που ευθύνεται για την κατάσταση εξηγεί και αφηγείται στα μέλη της ομάδας την ιστορία του Μόμπυ Ντικ και παραλληλίζει την καταστροφή που προκαλούσε η φάλαινα του Μέλβιλ στα πλοία με την καταστροφή που προκαλεί η διαστημική φάλαινα στα διαστημόπλοια.[1203] Εννέα χρόνια νωρίτερα (1956), είχε εμφανιστεί και μια παρωδία του Μόμπυ Ντικ στο στυλ των γνωστών παρωδιών του περιοδικού *MAD*. Αποτελούσε, ωστόσο, μια επιτομή παρωδίας καθώς χρησιμοποιούσε το γνωστό λογοτεχνικό έργο για να το προσαρμόσει σε κόμικς ως κινηματογραφική ταινία και δημιουργώντας ένα πολλαπλό παλίμψηστο με αμέτρητες αναφορές και επιρροές (εικόνα 984).

Μια αντίστοιχη περίπτωση που μόνο ως κλείσιμο του ματιού προς τους αναγνώστες μπορεί να θεωρηθεί είναι η ιστορία με τίτλο *A.H.A.B.* που δημοσιεύτηκε σε συνέχειες το 2004 στο βρετανικό περιοδικό *2000AD*[1204]. Κι αυτό γιατί ο πρωταγωνιστής A.H.A.B. είναι ένα μοχθηρό ρομπότ που οπλίζεται με τη συνείδηση ενός νεκρού καπετάνιου διαστημόπλοιου ενώ αρχηγός της ομάδας των «καλών» είναι η Ishmael (εικόνα 985). Στην συγκεκριμένη περίπτωση μιλούμε για την πλήρη αντιστροφή των ρόλων καθώς δεν υπάρχει πια τέρας αλλά μόνο τα δυο κεντρικά πρόσωπα του Μόμπυ Ντικ κι αυτά μόνο ως ονόματα. Το ένα μάλιστα με διαφορετικό φύλο και το άλλο ως ρομπότ. Δεν πρόκειται, φυσικά, για προσαρμογή αλλά μάλλον ούτε για παρωδία. Ίσως για ένα σχολιασμό του πρωτοτύπου αναφορικά με το ρόλο

[1203] Για ένα ιστορικό της υπόθεσης και της συγκεκριμένης έκδοσης βλ. Colin Smith, *On Adventure Comics #332 by Edmond Hamilton and John Forte (1965),* (22 Μαΐου 2012) στο sequart.org/magazine/11675/on-adventure-comics-332-by-edmond-hamilton-and-john-forte-1965 (τελευταία πρόσβαση στις 11-1-2015).
[1204] Nigel Kitching, Richard Elson και Annie Parkhouse, "A.H.A.B." στο *2000AD*, No. 1387-1395, (Λονδίνο: 2000AD, 2014).

και την κοινή πεποίθηση περί των κεντρικών χαρακτήρων. Ουσιαστικά για μια ανατροπή των στερεοτύπων, τέτοια που να δικαιολογεί πλήρως την ενασχόληση με το πρωτότυπο και να προκαλεί τον αναστοχασμό για την πιθανή πρόσληψη των ρόλων του Μόμπυ Ντικ στην σύγχρονη εποχή: ο κάπταιν Αχάμπ του Μέλβιλ σε μια μανιχαϊστική κλίμακα καλού και κακού, ποια θέση θα κατείχε; Και ποια ο Ισμαήλ;

Η συνομολόγηση της έλλειψης μεταξύ δημιουργού και αναγνώστη (έλλειψη ακρίβειας και γνώσης αντίστοιχα) σε μια τέτοια ελεύθερη απόδοση του Μόμπυ Ντικ αντί να συνεπάγεται την στέρηση της απόλαυσης, συμβαδίζει με μια πολιτική πρόταση άρνησης μιας τέτοιας απόλαυσης ή αντικατάστασης του προτύπου της καθιερωμένης (αναγνωστικής) απόλαυσης από άλλες απολαύσεις που ανάμεσά τους συγκαταλέγονται οι έμφυλες διασκευές, οι αναπλαισιώσεις, οι αντιστροφές χαρακτήρων και ρόλων, οι ανατροπές των κατεστημένων αξιών κ.λπ. ως πολιτικές προτροπές για την γραφή μιας νέας λογοτεχνίας και τη δημιουργία μιας νέας τέχνης πολιτικά ορθότερης, προσαρμοσμένης στη σύγχρονη εποχή και πιστής στην αποδοχή της διαφορετικότητας και την προαγωγή της διατήρησης της ετερότητας. Στο καθαρά εικονιστικό μέρος, όμως, από τις πολλαπλές αποδόσεις του *Μόμπυ Ντικ* και του Κάπταιν Αχάμπ, προκύπτει μια ακόμη συνομολόγηση έλλειψης μέσω μιας πραγματικής έλλειψης που έγκειται στην αποδοχή του προβλήματος αλλά και στην αποδοχή της αδυναμίας επίλυσής του: «ποιο πόδι του Κάπταιν Αχάμπ λείπει;»

8.22.3 Πόση σημασία έχει ένα κομμένο πόδι;

Ο Ουμπέρτο Έκο επισημαίνει αυτό το (μη) πρόβλημα που προκύπτει από την έλλειψη ενός ποδιού από τον Αχάμπ και ταυτόχρονα από την ελλιπή πληροφόρηση που παρέχει στον αναγνώστη ο Μέλβιλ. Ποτέ δεν αναφέρεται στον *Μόμπυ Ντικ* ποιο πόδι λείπει από τον καπετάνιο.

> «Μπορούμε να συζητήσουμε αν αυτή η λεπτομέρεια είναι σημαντική προκειμένου να επιταθεί η αύρα μυστηρίου και ασάφειας που περιβάλλει αυτή την ανησυχητική μορφή, αλλά, αν ο Melville στάθηκε επιφυλακτικός, είχε ίσως τους λόγους του και πρέπει να τους σεβαστούμε. Όταν ο John Huston "μετέφρασε" το μυθιστόρημα σε ταινία, δεν μπορούσε παρά να επιλέξει, και αποφάσισε ότι λείπει το αριστερό πόδι

του Gregory Peck. Ο Melville μπορούσε να το αποσιωπήσει, ο Huston όχι. Έτσι η ταινία, όσον αφορά αυτή την αποκάλυψη και το τι μπορεί να αξίζει, μας λέει κάτι περισσότερο από το μυθιστόρημα».[1205]

Αυτό που δε λέει, ωστόσο, ο Έκο είναι ότι το πρόβλημα αυτό παρουσιάστηκε ακόμη νωρίτερα, στην πρώτη έκδοση του *Μόμπυ Ντικ* (1942) των *Κλασικών Εικονογραφημένων* από τον William B. Jones Jr (εικόνα 986). Και λύθηκε διαφορετικά από την μεταγενέστερη κινηματογραφική ταινία.

Στα *Κλασικά Εικονογραφημένα*, έλειπε το δεξί πόδι του Αχάμπ. Εδώ γίνεται ορατή, σε ένα ελάσσονος σημασίας ζήτημα που δεν έχει κατά τα φαινόμενα καμιά επίπτωση στην υπόθεση ή το νόημα του έργου, η εικονοποιητική ικανότητα των κόμικς και ταυτόχρονα η αναπόφευκτη αυθαιρεσία της προσαρμογής. Ο δημιουργός όφειλε να βρει μια λύση και τη βρήκε αυτοσχεδιάζοντας και παίρνοντας μια πρωτοβουλία, μαζί και την ευθύνη της πρωτοβουλίας. Αντίστοιχες αποφάσεις είναι υποχρεωμένοι να πάρουν ή επιδιώκουν να παίρνουν οι εκάστοτε σεναριογράφοι ή/και σχεδιαστές όταν προσαρμόζουν λογοτεχνικά έργα. Αν δεν τις έπαιρναν και επέμεναν να παραμείνουν πιστοί στο πρωτότυπο θα όφειλαν να αναπαραστήσουν τον Αχάμπ σε ολόκληρο το βιβλίο από τη μέση και πάνω ή τοποθετημένο σε τέτοια στάση που να μη φαίνονται τα πόδια του.

Στην κινηματογραφική εκδοχή αυτό θα ήταν ακόμη πιο κωμικό. Ξεπεράστηκε με μια απόφαση που στην περίπτωση των *Κλασικών Εικονογραφημένων* ήταν ο ακρωτηριασμός του δεξιού ποδιού ενώ στην περίπτωση της ταινίας, του αριστερού ποδιού, ίσως γιατί αυτό βόλευε τον ηθοποιό. Έκτοτε, η πλειονότητα των προσαρμογών ακολουθεί την απώλεια του αριστερού ποδιού, πιθανώς λόγω της επιρροής από την ταινία. Στα *Καμένα Βούρλα*, για παράδειγμα, λείπει το αριστερό πόδι, στο *Calvin and Hobbes* (1987, εικόνα 987)[1206] του Bill Watterson επίσης, στο *Bone* (1991, εικόνα 988)[1207] του Jeff Smith, όμως, λείπει το δεξί. Η προτελευταία περίπτωση, μάλιστα, με ένα μικρό παιδί και το λούτρινο τιγράκι του ως πρωταγωνιστές, αποτελεί μια σκηνή φαντασίας που διαδραματίζεται μέσα στην μπανιέρα του μικρού Calvin και είναι η ίδια ακριβώς σκηνή που ενέπνευσε τον

[1205] Umberto Eco, *Εμπειρίες Μετάφρασης – Λέγοντας Σχεδόν το Ίδιο*, σελ. 435.
[1206] Bill Watterson, *Κάλβιν και Χομπς* (μτφρ. Ντενίζ Ρώντα), (Αθήνα: Κέδρος, 1999).
[1207] Jeff Smith, *Bone 3 – Τα Μάτια της Καταιγίδας* (μτφρ. Ηρώ Τσάκα), (Πειραιάς: Jemma Press, 2008), σελ. 31-32.

Πετρόπουλο στα *Καμμένα Βούρλα*. Οι δυο σκηνές διαφοροποιούνται θεματικά μόνο στην στάση της φάλαινας: στη μια περίπτωση αυτή βυθίζεται, στην άλλη αναδύεται. Στο *Bone*, με υπότιτλο της συγκεκριμένης ιστορίας το παραφρασμένο *Μόμπυ Μπόουν*, ο Φόουνι Μπόουν, ένας εκ των πρωταγωνιστών μπαίνει τόσο βαθιά στο πετσί του φανταστικού ήρωα που ενσαρκώνει μέσα στην εμμονή του με τον Μόμπυ Ντικ που αποκαλεί τον Φόουν Μπόουν ως Ίσμαελ ενώ η φάλαινα δεν είναι άλλη από τον άλλο πρωταγωνιστή της σειράς, Σμαίλι Μπόουν. «Όσο είσαι στο πλοίο μου θα με φωνάζεις Καπετάνιο Αχάμπ!» λέει και η εμμονή του φτάνει στο σημείο της ψευδαίσθησης και της σωματικοποίησης της επιθυμίας. Το πρόβλημα της οργιώδους φαντασίας γίνεται ψυχοσωματικό. Ο Φόουνι Μπόουν απεικονίζεται με κομμένο το δεξί πόδι.

Η έλλειψη του Αχάμπ και κάθε «έλλειψη» οπτικής αναπαράστασης της λογοτεχνίας, αποτελεί την ευκαιρία του δημιουργού κόμικς να προσθέσει τη δική του, να αναπληρώσει το έλλειμμα εικόνας με πλεόνασμα αναπόφευκτης αυθαιρεσίας και επινοητικότητας. Μέσω μιας κυριολεκτικής και συνειδητής κατά πάσα πιθανότητα έλλειψης (του ποδιού του Αχάμπ) για τον κόσμο της λογοτεχνίας, να μετατρέπεται σε οπτικό ελάττωμα για τον κόσμο των κόμικς, η συνομολογημένη έλλειψη αναγνωστών και θεατών κόμικς και του δημιουργού τους (οι πρώτοι δεν είναι ανάγκη να έχουν διαβάσει το πρωτότυπο, οι δεύτεροι δεν είναι ανάγκη να περιγράψουν κάθε λεπτομέρεια) μετριάζεται με την, καλλιτεχνική αδεία, επιλογή του κομμένου ποδιού. Και ο, μέχρι πρότινος, λογοτεχνικά θεωρούμενος υποδεέστερος κόσμος των κόμικς, αναβαθμίζεται σε οπτικά υπέρτερος μέσω της παλίμψηστης γραφής που διορθώνει τροποποιώντας και τροποποιεί διορθώνοντας τις ελλείψεις.

8.23 Προσαρμόζοντας το ίδιο σου το έργο

Αυτού του είδους τα παλίμψηστα δεν είναι και τόσο συνηθισμένα αλλά η ύπαρξή τους επιβεβαιώνει την πανσπερμία των τεχνικών προσέγγισης, προσαρμογής, ιδιοποίησης και προσεταιρισμού της κλασικής λογοτεχνίας. Για έναν κακοπροαίρετο κριτικό ή αναγνώστη, οπαδό των αγκυλώσεων περί καθαρότητας των ειδών, αυτό συνιστά σφετερισμό και βεβήλωση, ανεξαρτήτως προθέσεων και αποτελέσματος. Γι' αυτό και μια πρακτική όπως αυτή του Πάκο Ιγκνάσιο Τάιμπο ΙΙ στο *Με Τέσσερα*

Χέρια (1991 και 2006, εικόνα 989)[1208], βραχυκυκλώνει τέτοιου είδους παρωχημένες αντιλήψεις.

Το βιβλίο του Taibo κυκλοφόρησε πρώτα ως μυθιστόρημα το 1991 και 15 χρόνια αργότερα προσαρμόστηκε σε κόμικς με τη συμμετοχή του ίδιου του συγγραφέα του στη διαμόρφωση του σεναρίου σε συνεργασία με τον σχεδιαστή Ameziane. Με άλλα λόγια, ο συγγραφέας του βιβλίου, το προσάρμοσε στη συνέχεια σε κόμικς, αυτοβούλως και χωρίς άλλες μεσολαβήσεις.

Κάτι αντίστοιχο είχε συμβεί με τον συγγραφέα, σκηνοθέτη και παραγωγό Ari Folman και τον David Polonsky, καλλιτεχνικό διευθυντή και επικεφαλής σχεδιαστή της ταινίας animation *Βαλς με τον Μπασίρ* (2008, εικόνα 990) που στη συνέχεια, συνεργάστηκαν με νέους ρόλους, ως σεναριογράφος κόμικς και σχεδιαστής κόμικς αντιστοίχως αυτή τη φορά, στη δημιουργία του ομώνυμου κόμικς που αποτελεί προσαρμογή της ταινίας (2009)[1209]. Το *Βαλς με τον Μπασίρ*, εκτός από τεχνικού τύπου παλίμψηστο ως μεταγραφή σε κόμικς μιας κινηματογραφικής ταινίας animation αποτελεί και ένα ψυχολογικό παλίμψηστο καθώς η υπόθεση αφορά τον πόλεμο στον Λίβανο το 1982 και τη σφαγή των Παλαιστινίων από τους Χριστιανούς Φαλαγγίτες υπό την ανοχή και τη συνεργασία του Ισραηλινού στρατού.

Ο σκηνοθέτης του οποίου τη μορφή φέρει ο πρωταγωνιστής, ισραηλινός στρατιώτης την περίοδο του πολέμου, ανακαλεί στη μνήμη του όλα τα τραγικά γεγονότα και προσπαθεί να ανασυνθέσει το παζλ ανασύροντας μνήμες και καταγράφοντας μαρτυρίες φίλων και γνωστών. Έτσι ξαναγράφει την ιστορία ως αυτόπτης μάρτυράς της και εν μέρει διαμορφωτής της, επιχειρώντας να την αποδώσει και να τη μεταφέρει στην πραγματική της διάσταση και όχι φιλτραρισμένη από πολιτικές ή θρησκευτικές σκοπιμότητες. Τι θα μπορούσε να προσάψει κάποιος στους δημιουργούς των δυο τελευταίων έργων; Ότι βεβήλωσαν ή σφετερίστηκαν τα πρότερα δικά τους έργα; Κι εδώ ακριβώς είναι που χωλαίνει η ουσιοκρατική κριτική στις προσαρμογές, τις διασκευές και τις ιδιοποιήσεις: όταν θεωρεί ως κάτοχο κάποιας ανώτερης ποιότητας το πρωτότυπο με τρόπο που οι επαναληπτικές χρήσεις του σε διαφορετικά συμφραζόμενα και άλλα μέσα, σταδιακά του αφαιρούν την αξία.

[1208] Για το λογοτεχνικό έργο βλ. Paco Ignacio Taibo II, *Με Τέσσερα Χέρια* (μτφρ. Κρίτων Ηλιόπουλος), (Αθήνα: Άγρα, 2006) και για την προσαρμογή σε κόμικς βλ. Paco Ignacio Taibo II, Ameziane, *Με Τέσσερα Χέρια* (δεν αναφέρεται όνομα μεταφραστή), (Αθήνα: Μαμούθ Κόμιξ, 2007).

[1209] Ari Folman και David Polonsky, *Waltz With Bashir – A Lebanon War Story*, (Λονδίνο: Atlantic Books, 2009).

Μια τέτοια ρητορική είναι προβληματική γιατί εκκινεί από την αξιωματική θέση ότι ο εμπνευστής του πρωτοτύπου, ιδιαίτερα αν αυτό είναι λογοτεχνικό έργο, ανήκει σε μια διαφορετική οντολογική κατηγορία από τον εμπνευστή της τροποποίησης. Στην περίπτωση του Τάιμπο και του Folman αυτή η παρωχημένη και εξωτερική του έργου κριτική, κατακρημνίζεται στην ανυποληψία. Με τα σύγχρονα δεδομένα και την μεγάλη παραγωγή προσαρμογών πάνω στην ελληνική λογοτεχνία, φαντάζει ανυπόληπτη η κριτική που υπέστησαν τα κόμικς κατά τις προηγούμενες δεκαετίες όπως περιγράφηκε στο πρώτο κεφάλαιο.

8.24 Ελληνική λογοτεχνία και προσαρμογή

8.24.1 *Κλασικά Εικονογραφημένα* ελληνικού ενδιαφέροντος

Τα πρώτα ελληνικά έργα που μεταγράφηκαν σε κόμικς ήταν αυτά της ελληνικής αρχαιότητας στα Κλασικά Εικονογραφημένα που κατά τον Γιάννη Σκαρπέλο «αποτελούν ένα είδος θεαματικοποίησης του αρχαίου» και «μας επιτρέπουν να διακρίνουμε μια όλως δυναμική πλευρά της έννοιας της παρασήμανσης στη διαχείριση του παρελθόντος»[1210], μια παρασήμανση που ορίζεται από τις πλευρές του παρελθόντος που κάθε καλλιτέχνης, εντός της εποχής στην οποία δημιουργεί, επιλέγει να αναδείξει και αυτές που επιθυμεί να αποσιωπήσει.

Τα έργα που αφορούν την αρχαιότητα και μεταφέρθηκαν σε κόμικς στα *Κλασικά Εικονογραφημένα*, άλλα αυτόνομα όπως έχουν διασωθεί στις μέρες μας (*Οδύσσεια*, *Οιδίπους επί Κολωνό*, *Αντιγόνη* κ.ά.) και άλλα ως συρραφές μυθολογικών αφηγήσεων (*Περσέας και Ανδρομέδα*, *Ο Θησέας και ο Μινώταυρος*, *Ο Αχιλλέας* κ.ά.), όπως έχει εύστοχα επισημάνει ο Σκαρπέλος, αντιλαμβάνονται και αποδίδουν το παρελθόν ως «κλασικό», δηλαδή ως παγιωμένο και ακίνητο λόγο. Το παράδειγμα του Σκαρπέλου σχετικά με τον εκφωνούμενο λόγο που «δεν ανήκει στην τάξη της φωνής αλλά στην τάξη της γραφής και της τυπογραφίας»[1211] είναι ένα από τα πολλά που αποδεικνύουν τον ισχυρισμό του. Ιδιαίτερα, μετά την εμπειρία μεταγενέστερων κόμικς στον ελληνικό χώρο ή προγενέστερων στην παγκόσμια παραγωγή, όπου ο

[1210] Βλ. Γιάννης Σκαρπέλος, σελ. 111.
[1211] Ό. π., σελ. 168.

εκφωνούμενος λόγος, δηλαδή η φωνή, αποκτά «χρώμα, ύφος, ένταση»[1212] αλλά ακόμα και οι ενσωματωμένες σιωπές που υπονοούν ψυχολογικές εντάσεις μπορούν να εντάσσονται οργανικά και να συμβάλουν στην αφηγηματικότητα, η μεθοδολογία (μη) απόδοσης ήχων των *Κλασικών Εικονογραφημένων* αποδεικνύει την αποστασιοποίησή τους από κάθε έννοια ερμηνείας και αναστοχασμού.

Τα *Κλασικά Εικονογραφημένα*, στην περιρρέουσα ατμόσφαιρα της εποχής τους υπήρξαν για να διαπαιδαγωγήσουν και να διδάξουν την καθεστηκυία αντίληψη περί της αρχαιότητας ως μουσειακού είδους. Στις σύγχρονες μεταφορές έργων της ελληνικής λογοτεχνίας δεν συμβαίνει κάτι τέτοιο. Μια από τις πρώτες τέτοιες ήταν η προσαρμογή διηγημάτων του Νίκου Τσιφόρου σε κόμικς με τη σειρά *Στηβ, το Χαρούμενο Κάθαρμα* (1986, εικόνα 991)[1213], στην οποία οι δημιουργοί της αξιοποίησαν όλες τις νέες αντιλήψεις που είχαν γίνει κτήμα δημιουργών και αναγνωστών από τα τέλη της δεκαετίας του 1970 κιόλας, περί της αφηγηματικής διάστασης των κόμικς μέσω πλειάδας εργαλείων (ντεκουπάζ, ονοματοποιίες, ανισομεγέθη καρέ, μπαλονάκια, διαφορετικές οπτικές γωνίες, εικαστική διάσταση των συμπληρωματικών στοιχείων, γραφικός χαρακτήρας κ.λπ.). Αλλά και η προσέγγιση των ίδιων των διηγημάτων έγινε με στόχο να μεταφερθούν σε κόμικς και όχι να υμνήσουν κάτι παγερό και απόμακρο. Όπως έγραφε ο σεναριογράφος και επιμελητής, Νίκος Πλατής:

> «Προσπάθησα, όσο γινόταν, να διασώσω τη μαγεία του τσιφορικού λόγου με τον τηλεγραφικό τρόπο των κόμικς. Σ' ορισμένα, μάλιστα, σημεία τον διατήρησα ατόφιο. Κάπου, βέβαια, έβαλα κι εγώ τα δικά μου. Ήταν αναπόφευκτο! Άλλη δομή έχει ένα ευθυμογράφημα κι άλλη μια ιστορία για κόμικς».[1214]

Αυτή η αυτονόητη για τα σημερινά δεδομένα δήλωση, αποτελούσε καινοφανή, έως και παρεξηγήσιμη άποψη την εποχή των Κλασικών Εικονογραφημένων. Παρ' όλα αυτά, η μεταφορά των διηγημάτων του Τσιφόρου, δεν

[1212] Ό. π., σελ. 170.
[1213] Νίκος Πλατής και Δημήτρης Βιτάλης, *Νίκου Τσιφόρου Κόμικς, Στηβ το Χαρούμενο Κάθαρμα*, (Αθήνα: Direction, 1996). Τα διηγήματα στην πρωτότυπη μορφή τους περιλαμβάνονται στο Νίκος Τσιφόρος, *Στηβ, το Χαρούμενο Κάθαρμα*, (Αθήνα: Ερμής, 2008).
[1214] Νίκος Πλατής, "Τα 31 Πρώτα Χρόνια ενός Χαρούμενου Καθάρματος που ο Παπάς της Ενορίας του Βάφτισε σαν Στηβ!", ό. π., σελ. 3.

κομίζει κάτι νέο στον τρόπο που προσαρμόζονται τα κείμενα της λογοτεχνίας σε κόμικς πέρα από την προφανή εικονοποίηση των περιγραφών του συγγραφέα και την απόδοση διαφόρων τοποθεσιών του κόσμου με πολύ καλές εικόνες που υποκαθιστούν το λόγο. Ίσως και τα ίδια τα κείμενα να μην προσφέρονται για κάτι τέτοιο. Κατά τον Σκαρπέλο, «Δεν είναι όλα τα έργα κατάλληλα για τη μεταφορά. Και η καταλληλότητα δεν σχετίζεται επ' ουδενί με την καλλιτεχνική ή άλλη αξία τους»[1215]. Συμφωνώ με την πρώτη διαπίστωση. Πρέπει όμως να καθοριστούν οι λόγοι. Και αυτοί θα πρέπει να εντοπιστούν στις προθέσεις των δημιουργών της προσαρμογής, στους λόγους, δηλαδή, που τους ώθησαν στην πράξη της μεταποίησης ενός παλαιότερου έργου. Φυσικά και στις ικανότητές τους.

Οι λόγοι που μεταφέρθηκαν σε κόμικς τα κλασικά έργα της ελληνικής αρχαιότητας (παιδαγωγικοί, διδακτικοί, πολιτικοί κ.λπ.) και οι λόγοι που μεταφέρθηκαν τα διηγήματα του Τσιφόρου είναι εντελώς διαφορετικοί.[1216] Διαφορετικοί είναι και οι λόγοι που ακόμη περισσότερα έργα της ελληνικής λογοτεχνίας έχουν μεταφερθεί σε κόμικς από το 2000 και έπειτα. Οι εξωγενείς παράγοντες είναι, φυσικά, η διάδοση των κόμικς στην ελληνική κοινωνία στην οποία συνέβαλαν καθοριστικά διάφορα περιοδικά και εκδόσεις (*Μαμούθ*, *Κολούμπρα*, *Βαβέλ*, *Παρά Πέντε*, *Επόμενη Μέρα*, *Μικρό Παρά Πέντε*, *Γαλέρα*, *Εννέα*, *Μπλε Κομήτης* κ.ά.), φεστιβάλ και συνέδρια (Φεστιβάλ Βαβέλ, Comicdom, Athens Con, The Comics Con κ.ά.), η ραγδαία αύξηση της παραγωγής κ.ά.

Οι ουσιαστικοί λόγοι είναι, όμως, το ξεπέρασμα του φόβου των δημιουργών να αναμετρηθούν με μεγάλα έργα της λογοτεχνίας και να τολμήσουν να προσθέσουν σε αυτά την δική τους οπτική. Η μέθοδος όπως αναφέρθηκε στο κεφάλαιο… είναι τόσο διαδεδομένη που πλέον δεν ξενίζει τους αναγνώστες. Ως αποτέλεσμα, στην μεγάλη ελληνική παραγωγή κόμικς, υπάρχει πλέον ένα διακριτό ποσοστό έργων που αφορούν την προσαρμογή της ελληνικής λογοτεχνίας. Αυτά τα παραδείγματα θα εξετάσουμε στη συνέχεια με γνώμονα τη λογική της «κατασκευής μιας εναλλακτικής

[1215] Γιάννης Σκαρπέλος, σελ. 161.

[1216] Προλογίζοντας την έκδοση με τα διηγήματα του Τσιφόρου, ο εκδότης Βαγγέλης Παπαλιός σημειώνει: «Γενιές ολόκληρες Ελλήνων έμαθαν του ποιητές από τα τραγούδια. Πολλοί από αυτούς, στη συνέχεια αναζήτησαν τις ποιητικές συλλογές τους. Οι νεότεροι, λοιπόν, εξοικειωμένοι ήδη με την ιδέα του κόμικ, ας έλθουν έτσι σε επαφή με τον Τσιφόρο. Είμαι βέβαιος ότι οι περισσότεροι θα αναζητήσουν και τα βιβλία του. Όσο για τους παλιότερους… Πιστεύω ότι θα χαρούν να δουν μια άλλη εκδοχή του αγαπημένου τους συγγραφέα». Βαγγέλης Παπαλιός, "Ο Στηβ, Τουλάχιστον Είναι Χαρούμενος" στο Νίκος Πλατής, σελ. 4.

οπτικής γωνίας»[1217] από τους δημιουργούς που προβαίνουν στην προσαρμογή. Μια τέτοια κατασκευή, όπως επισημαίνει η Sanders, είναι συχνά, και πολλές φορές αναπόφευκτα, μια πολιτική πράξη. Το περιεχόμενο αυτής της πολιτικής πράξης μπορεί να ποικίλει αλλά και μόνο η απόφαση της πράξης εμπεριέχει τη διάσταση της παρακίνησης και της προτροπής.

8.24.2 Η πολιτική διάσταση των *Μυστικών του Βάλτου*

Ο δημιουργός που πιάνει στα χέρια του ένα πασίγνωστο έργο του παρελθόντος και το μεταφέρει σε μια άλλη φόρμα λειτουργεί ως ένας καλλιτεχνικός αγκιτάτορας, ως ένας προβοκάτορας που «διασπείρει» τη φήμη ότι το πρωτότυπο δεν αρκεί πια, ότι απαιτείται η ανανέωσή του σε νέες γλώσσες και με νέα μέσα. Αν δεν ίσχυε κάτι τέτοιο, για ποιο λόγο ένας σύγχρονος δημιουργός να ασχοληθεί σήμερα με το *Στα Μυστικά του Βάλτου* (1937)[1218], για παράδειγμα; Για ποιο λόγο οι Γιάννης Ράγκος και Παναγιώτης Πανταζής επέλεξαν αυτό το βιβλίο (εικόνα 992)[1219] και όχι κάποιο άλλο;

Το βιβλίο της Πηνελόπης Δέλτα είναι μια ιστορική μυθοπλασία που αφορά τα γεγονότα του αποκαλούμενου Μακεδονικού Αγώνα και αποτέλεσε επί σειρά δεκαετιών ένα διαπαιδαγωγητικό νεανικό ανάγνωσμα της εθνικά εγκεκριμένης λογοτεχνίας και ιστοριογραφίας.[1220] Ένα έργο μιας σαφούς εθνικιστικής κατεύθυνσης και προπαγάνδας που χρησιμοποιήθηκε καταλλήλως από τις μεταπολεμικές κυβερνήσεις της Ελλάδας και επί σειρά δεκαετιών στο πλαίσιο της διαμόρφωσης των εθνικών μύθων και της πατριωτικής συνείδησης των ελληνοπαίδων. Αν και τα όσα περιγράφει στις περίπου 600 σελίδες του είναι φανταστικές ιστορίες που σύμφωνα με τη συγγραφέα του βασίζονται σε πραγματικά γεγονότα με την αναφορά κάποιων πραγματικών προσώπων που έπαιξαν καταλυτικό ρόλο στην πολιτική κατάσταση της

[1217] Julie Sanders, σελ. 97.
[1218] Πηνελόπη Δέλτα, *Στα Μυστικά του Βάλτου της Πηνελόπης Δέλτα*, (Αθήνα: Μαλλιάρης, 2013). Ο υπότιτλος βρίσκεται γραμμένος με μικρότερα γράμματα κάτω από τον τίτλο στο εξώφυλλο του βιβλίου. Ωστόσο, μια γρήγορη ανάγνωση μπορεί να οδηγήσει σε παρεξηγήσεις που σίγουρα δεν βρίσκονταν στις προθέσεις των δημιουργών. Θα ήταν πολύ ενδιαφέρον, όμως, αν μια τέτοια λεκτική παρεξήγηση είχε προκληθεί εσκεμμένα…
[1219] Γιάννης Ράγκος και Παναγιώτης Πανταζής, Στα Μυστικά του Βάλτου, (Αθήνα: Polaris, 2018).
[1220] Για το βιβλίο της Πηνελόπης Δέλτα και τους εθνικούς μύθους που εξυπηρέτησε βλ. και Τάσος Κωστόπουλος, "Το Μυστικό του Βάλτου", *Εφημερίδα των Συντακτών*, 14 Μαΐου 2017 και για τη σχέση του με την προσαρμογή σε κόμικς βλ. Γιάννης Κουκουλάς, "Ένα Σκληρό Παραμύθι για τον Μακεδονικό Αγώνα", *Εφημερίδα των Συντακτών*, 21 Απριλίου 2018.

εποχής με την στρατιωτική τους δράση, το βιβλίο πέρασε στην κοινή συνείδηση ως κάτι που συνέβη στην αλήθεια, κάτι σαν ντοκιμαντέρ που θα μπορούσε να αποτελεί ένα μάθημα Ιστορίας.

Οι δημιουργοί του ομώνυμου κόμικς είχαν κατά νου όλα τα παραπάνω και παρ' όλα αυτά αποφάσισαν να προχωρήσουν στην υλοποίηση, κάτι που από μόνο του συνηγορεί στην άποψη της πολιτικής πράξης. Η πολιτική τους θέση, όμως, ήταν αρκετά διαφορετική. Ο Βασίλης Βαμβακάς, με αφορμή το βιβλίο των Ράγκου και Πανταζή εντοπίζει δυο βασικές αιτίες για την προσαρμογή έργων της ελληνικής λογοτεχνίας σε κόμικς: «την εκλαΐκευση σημαντικών ιστοριών και ταυτόχρονα την "επιτιμοποίηση" ενός έργου, ενός προσώπου, με την ευρεία έννοια μιας πολιτισμικής αξίας»[1221]. Αν και στην ανάλυσή του, λανθασμένα θεωρεί πως όλα τα ελληνικά graphic novels εμπίπτουν στην ίδια κατηγορία με το έργο των Ράγκου και Πανταζή φέρνοντας ως παραδείγματα το *Logicomix* των Δοξιάδη - Παπαδάτου, το *Γρα-Γρου* των Παλαβού, Ζαφειριάδη και Πέτρου και τον *Ερωτόκριτο* των Παπαμάρκου, Ράγκου και Γούση καθώς το πρώτο αποτελεί μια βιογραφία του Μπέρτραντ Ράσελ και παράλληλα μια μυθοπλαστικού τύπου ιστορία των μαθηματικών, το δεύτερο είναι μυθοπλασία με επίκεντρο μια πραγματική τοποθεσία και το τρίτο η προσαρμογή σε κόμικς μιας μυθοπλαστικής έμμετρης αφήγησης, η λέξη «επιτιμοποίηση» ταιριάζει απόλυτα σε αυτό που επιτυγχάνουν οι προσαρμογές των έργων της λογοτεχνίας σε κόμικς κατά συντριπτική πλειονότητα. Και όπως διευκρινίζει, με τις αθρόες προσαρμογές και με τον τρόπο που αυτές υλοποιούνται:

> «…τα ελληνικά κόμικς γίνονται στην Ελλάδα του 21ου αιώνα και της κρίσης, ένα μέσο, ένας κώδικας που αποδίδει κύρος και όχι το ανάποδο, δεν αφαιρεί αξία όπως για πολλές δεκαετίες θεωρήθηκε (τουλάχιστον στην πιο εμπορική – καρικατουρίστικη εκδοχή του)».[1222]

Στην περίπτωση της προσαρμογής του έργου της Πηνελόπης Δέλτα, ο Βαμβακάς ξεχωρίζει ως σημαντική την «περικοπή» της έκτασης του πρωτοτύπου με την επιτυχή επιλογή των κατάλληλων αποσπασμάτων αλλά ακόμη πιο σημαντική θεωρεί την ουσιαστική παρέμβαση στο αρχικό έργο που προκύπτει από την

[1221] Βασίλης Βαμβακάς, "Εγκώμιο των Συνόρων", *The Book's Journal* #90, Σεπτέμβριος 2018, σελ. 66.
[1222] Ό. π.

«αποϊδεολογικοποίησή» του και την ένταξή του σε ένα «πιο επίκαιρο ιδεολογικό πλαίσιο». Προς επίρρωση, εντοπίζει τρία στοιχεία που συμβάλουν σε αυτό: τη μη εξιδανίκευση των ηρώων, την οπτική απόδοσή τους με παρόμοια τεχνοτροπικά στοιχεία[1223] και την επιλογή αποσπασμάτων από τα οποία δεν απορρέει καμιά αίσθηση εθνικής υπεροχής. Μια τέτοια προσέγγιση του πρωτοτύπου, αναιρεί απολύτως το ιδεολογικό υπόβαθρο της δημιουργίας του και ανακατευθύνει τα «διδάγματα» που απορρέουν από αυτό. Αντί για την εθνική υπεροχή αναδεικνύονται τα δεινά του πολέμου, αντί για την ηρωοποίηση προτείνεται η ενσυναίσθηση, στο «προαιώνιο δίκιο» του Ελληνισμού αντιπαραβάλλεται η ανάγκη των ανθρώπων να ζήσουν στη γη τους, ο εθνικός μύθος της διαμάχης μεταξύ ατρόμητων μακεδονομάχων και δολοφόνων κομιτατζήδων αντικαθίσταται από την σκληρή αποτύπωση της κοινής μοίρας όλων όσοι εμπλέκονται σε μια πολεμική σύρραξη.

Η προσαρμογή των *Μυστικών* μετατρέπεται έτσι όχι σε μια εικονοποιημένη διασκευή του πρωτοτύπου αλλά σε μια πολιτικά ορθή «διορθωμένη» εκδοχή του και ταυτόχρονα σε μια αναθεωρητική πρόταση πάνω στους εθνικούς μύθους και την κατασκευή τους. Διευκρινίζω εδώ ότι εννοώ την ιστορική αναθεώρηση όχι με αρνητικό πρόσημο αλλά ως πρόταση διόρθωσης της χειραγωγημένης και στρεβλωμένης αφήγησης του Μακεδονικού Αγώνα με όρους τεκμηρίωσης και όχι εθνικής υπερηφάνειας. Η προσαρμογή των Ράγκου και Πανταζή καταλήγει να είναι ένα άλλο βιβλίο. Ή, μάλλον, είναι τα *Μυστικά* όπως θα ήθελαν οι δημιουργοί του να είναι. Και επειδή δεν βρήκαν στο πρωτότυπο αυτό που ταίριαζε στις πολιτικές – ιδεολογικές τους αντιλήψεις, το δημιούργησαν οι ίδιοι, ανανεώνοντας έτσι το ενδιαφέρον για το πρωτότυπο και παράλληλα ανατρέποντας το ιδεολογικό του περίβλημα ως παρωχημένο, αντιιστορικό και φορτωμένο με εθνικές (και εθνικιστικές) σκοπιμότητες. Εδώ η έννοια της προσαρμογής συναντά την φοβική αντιμετώπιση του Τζέιμσον. Το νέο έργο δεν συμπληρώνει το παλιό, το αντιστρατεύεται, το διορθώνει, το βεβηλώνει αποκρύπτοντας τις «αλήθειές» του. Και αντ' αυτών προτείνει άλλες αλήθειες, ιδεολογικά φορτισμένες και πολιτικά αντίθετες.

[1223] Οι χαρακτήρες ανεξαιρέτως, Έλληνες, Βούλγαροι και Τούρκοι, όπως σε πολλά από τα έργα του Παναγιώτη Πανταζή, αποδίδονται με μια σχεδόν βυζαντινότροπη μανιέρα που παραπέμπει σε αγιογραφίες ασκητικών προσώπων (εικόνα 993). Τα «πορτρέτα» τους, συχνά άκαμπτα και φορτωμένα με μια βαριά εκφραστική σιωπή και πίκρα, θυμίζουν πορτρέτα του Μοντιλιάνι που κοιτούν κατάματα τον αναγνώστη μεταφέροντάς του την «ευθύνη» της πρώτης επικοινωνίας.

Κάθε αλήθεια, βέβαια, είναι μοναδική και διαφορετική από κάθε άλλη ακόμα και πάνω στο ίδιο θέμα. Κι έτσι οι Ράγκος και Πανταζής προτείνοντας τη δική τους αλήθεια παίρνουν πολιτική θέση μέσω της αντίθεσης αναδεικνύοντας εμμέσως τη δύναμη των κόμικς να μπορούν να συμβάλλουν σε τέτοιες αναγκαίες πολιτικές αντιθέσεις και, γιατί όχι, συγκρούσεις.

8.24.3 Αναψηλαφώντας τα σκοτεινά μετεμφυλιακά χρόνια

Αν όμως, αυτές ήταν πράγματι οι προθέσεις των δημιουργών της διασκευής των *Μυστικών*, δε συμβαίνει κάτι αντίστοιχο με τους Ντανιέλ Καζανάβ, Συλβαίν Ρικάρ και Μυρτώ Ραΐς κατά τη δική τους προσπάθεια να μεταφέρουν σε κόμικς (2013, εικόνα 994)[1224] το *...Καλά, Εσύ Σκοτώθηκες Νωρίς* του Χρόνη Μίσσιου[1225]. Αφιερώνοντας το βιβλίο στη μνήμη του Χρόνη Μίσσιου[1226] και θέτοντας στο εισαγωγικό σημείωμα το πολιτικό πρόταγμα της διασκευής, όπως οι ίδιοι χαρακτηρίζουν το εγχείρημά τους, οι δημιουργοί του εμμέσως δηλώνουν πως δεν επιθυμούν να αλλοιώσουν το νόημά του αλλά να το αναπαράξουν μέσω μιας άλλης γλώσσας. Για να αποφευχθεί κάθε κίνδυνος αλλοίωσης, ξεκαθαρίζουν ότι:

> «…η κάθε φράση του βιβλίου […] είναι βγαλμένη από το πρωτότυπο. Καμία δεν έχει αλλοιωθεί, τίποτα δεν έχει προστεθεί. Η κάθε, όμως, περικοπή που έχει γίνει στο αρχικό κείμενο ήταν μια δύσκολη και συχνά επώδυνη επιλογή. Έτσι, όμως, συμβαίνει με κάθε είδους διασκευή».[1227]

Το συμπέρασμα που προκύπτει και επιβεβαιώνεται με μια απλή αντιπαραβολή με το πρωτότυπο είναι ότι δεν έχει γίνει καμιά λεκτική προσθήκη. Όμως αυτό είναι ελάσσονος σημασίας θέμα καθώς έχουν προστεθεί εκατοντάδες σχέδια που μαζί με το λόγο συνθέτουν την ιστορία.

Φυσικά, το αποτέλεσμα – και αυτό σχετίζεται άμεσα με τις διακηρυχθείσες επιδιώξεις και προθέσεις – διαφέρει ριζικά από τα *Μυστικά* καθώς η πολιτική

[1224] Ντανιέλ Καζανάβ, Συλβαίν Ρικάρ και Μυρτώ Ραΐς, *...Καλά, Εσύ Σκοτώθηκες Νωρίς*, (Αθήνα: Polaris, 2013).
[1225] Χρόνης Μίσσιος, *...Καλά, Εσύ Σκοτώθηκες Νωρίς*, (Αθήνα: Γράμματα, 1985).
[1226] Μυρτώ Ραΐς, "Εισαγωγή" στο Ντανιέλ Καζανάβ κ.ά. σελ. 5.
[1227] Ό. π., σελ. 5.

τοποθέτηση των διασκευαστών του Μίσσιου φαίνεται να είναι ταυτόσημη με αυτήν που απορρέει από το πρωτότυπο και στόχος είναι να υπηρετηθεί. Η στράτευση, ως προς την επιδιωκόμενη πολιτική κατεύθυνση του βιβλίου και η «στράτευση» ως προς την κειμενική πιστότητα σε σχέση με το πρωτότυπο φαίνεται να συμβαδίζουν και να αλληλοσυμπληρώνονται. Η Ευγενία Ηλιοπούλου επισημαίνει μια σειρά από στοιχεία που επιβεβαιώνουν την συμπόρευση του σχεδιαστικού μέρους με το αφηγηματικό και το θεματικό:

> «Η αμεσότητα του προφορικού "εσύ" οπτικοποιείται και γίνεται εντονότερη […] Τα δυο αφηγηματικά επίπεδα, τότε και τώρα, τοποθετούνται διαχωρισμένα και οριζόντια ήδη στο εξώφυλλο του κόμικ. Τα χρώματα που κυριαρχούν είναι λιγότερο φωτεινά, μια πεπαλαιωμένη απόχρωση του γκρι, λευκό και μαύρο. Το σχήμα και η φόρμα του κειμένου είναι ακανόνιστη, κυρίως χωρισμένη σε τρία μέρη σε κάθε σελίδα, σαν τη συνειρμική γραφή. Οι φιγούρες είναι μινιμαλιστικές, ζωγραφισμένες με απλές γραμμές, και ανταποκρίνονται στο λιτό ύφος του πρωτότυπου κειμένου. Τέλος οι περίοδοι της αφήγησης είναι πιο διακριτές καθώς κάθε επεισόδιο εισάγεται στο κόμικ με μια μορφή εσωτερικού εξώφυλλου».[1228]

Πέραν τούτου, όμως, τα σχέδια είναι και αποκαλυπτικά της πρώτης στράτευσης. Κι αυτό γιατί οι περιγραφές (προσώπων, τόπων, καταστάσεων) στο πρωτότυπο όσο εκτενείς κι αν είναι και όσο λεπτομερώς κι αν δίνονται, μεταφραζόμενες σε σχέδια αποκτούν μια εντελώς διαφορετική διάσταση και ένταση. Ο σχεδιαστής του βιβλίου παραλαμβάνει τον λεκτικό «χρωματισμό» και τον μεταμορφώνει σε εικαστική πολιτική θέση. Ορισμένα αντιπροσωπευτικά παραδείγματα είναι τα εξής: Οι σχεδόν ομοιόμορφοι δεσμοφύλακες είναι σωματώδεις και βλοσυροί (εικόνα 995) όπως και οι ιερωμένοι και οι αστυνομικοί και ο δάσκαλος, πάντα αγέλαστοι ως εκπρόσωποι μιας απάνθρωπης εξουσίας σε αντίστιξη με τους

[1228] Ευγενία Ηλιοπούλου, "Καλά Εσύ Σκοτώθηκες Νωρίς, Κλασικά και Εικονογραφημένα" στο Κωνσταντίνος Δημάδης (επιμ.), *Συνέχειες, Ασυνέχειες, Ρήξεις στον Ελληνικό Κόσμο (1204-2014) : Οικονομία, Κοινωνία, Ιστορία, Λογοτεχνία. Πρακτικά Ε' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών*, (Θεσσαλονίκη: 2014), τ. 3, σελ. 441-452.

κάτισχνους και μικροκαμωμένους κρατούμενους που όμως συχνά αποδίδονται χαρούμενοι και γελαστοί. Οι φυλακές και τα κελιά (εικόνα 996) σχεδιάζονται ιδεοτυπικά (μάντρες, φρουρά, κάγκελα, συρματοπλέγματα, βρωμιά κ.λπ.) ώστε να επιτείνουν το αίσθημα του εγκλεισμού και της στέρησης της ελευθερίας. Τα ρούχα των κρατούμενων είναι λιτά και κατά κανόνα τσαλακωμένα και βρώμικα, ενώ των επισήμων καθαρά και σιδερωμένα (εικόνα 997). Οι μορφές των κρατουμένων είναι σκαμμένες από τις κακουχίες ενώ των επισκεπτών των φυλακών αναδίδουν υγεία και ευεξία. Τα πρόσωπα των δεσμοφυλάκων είναι χαιρέκακα όταν βασανίζουν τους κρατούμενους (εικόνα 998) ενώ των κρατουμένων αποδίδονται γεμάτα πόνο αλλά και οργή και αισιοδοξία. Οι μόνοι φύλακες που φέρονται ανθρώπινα στον πρωταγωνιστή σχεδιάζονται με αμβλυμένα χαρακτηριστικά, πραότητα και καλοσυνάτο βλέμμα (εικόνα 999). Και με τέτοιες μικρές λεπτομέρειες αποκτά νόημα η διασκευή σε κόμικς. Γιατί όπως και το βιβλίο του Μίσσιου δεν αφορά πολιτικές προοπτικές και υποσχέσεις αλλά αποτελεί μια καταγγελία της κτηνωδίας της εξουσίας, έτσι και το κόμικς ρίχνει το βάρος του στην απόδοση των εκπροσώπων της εξουσίας , ακόμα και ως φυσικών μορφών, με γκροτέσκο τρόπο, ως στερεοτυπικές φιγούρες χωρίς συναίσθημα που λειτουργούν ως κατασταλτικές και εκδικητικές μηχανές ενάντια σε πολιτικούς αντιφρονούντες.

Η προσαρμογή εδώ, ακολουθεί έναν διαφορετικό τρόπο αιτιολόγησης της υλοποίησής της σε σχέση με αυτή των Μυστικών. Ενώ στα Μυστικά, οι δημιουργοί προέβαλαν τη δική τους άποψη για το πώς έπρεπε να είναι τα πράγματα σε μια συγκεκριμένη, πολιτικά ταραγμένη της Ιστορίας, κρατώντας αποστάσεις από το πρωτότυπο, στην περίπτωση του Μίσσιου οι δημιουργοί ακολουθούν κατά γράμμα το κειμενικό μέρος αλλά παίρνουν πρωτοβουλίες ως προς το σχεδιαστικό που κατά τη γνώμη τους δικαιώνουν το κείμενο και γενικότερα τα κείμενα που γράφτηκαν από τους ηττημένους μιας άλλης κρίσιμης περιόδου της πρόσφατης πολιτικής Ιστορίας.

Λόγω των σχεδιαστικών επιλογών στις δυο περιπτώσεις η τεκμηριωτική πρακτική και η αληθοφάνεια των σχεδίων διαφέρουν σημαντικά. Ενώ στα Μυστικά, υπάρχει μια προφανής προσπάθεια να αποδοθούν ρεαλιστικά οι τόποι και τα πρόσωπα, στο Μίσσιο αυτό περνά σε δεύτερη μοίρα καθώς επιλέγεται να αποδοθεί με σαφήνεια το πολιτικό περιεχόμενο.

8.24.4 Μια κερένια κούκλα αποκτά μορφή

Μια εντελώς διαφορετική περίπτωση αποτελεί *Η Κερένια Κούκλα* (1908)[1229] του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου που μεταφέρθηκε σε κόμικς από τους Ηλία Κατιρτζιγιανόγλου και Γιώργο Τσιαμάντα (2017, εικόνα 1000)[1230]. Πρόκειται για ένα όχι ιδιαίτερα γνωστό μυθιστόρημα της ελληνικής πεζογραφίας από το οποίο, όμως, λόγω της ενδελεχούς μελέτης της Αγγέλας Καστρινάκη που αποτελεί και επίμετρο της σύγχρονης έκδοσης του πρωτοτύπου, αναδεικνύονται μια σειρά από στοιχεία που αν και δεν είναι άμεσα αναγνώσιμα, αποτελούν προκλήσεις για τους διασκευαστές του. Και αυτά έχουν να κάνουν με τα πραγματολογικά στοιχεία της Αθήνας των αρχών του προηγούμενου αιώνα που αποδίδονται μετά από μεγάλη έρευνα και τεκμηρίωση: «Ο Γιώργος […] επί έναν ολόκληρο χρόνο είχε ριχτεί στην τεκμηρίωση. Πώς ήταν τα ρούχα εκείνη την εποχή, πώς τα κουστούμια στις αποκριές, πώς ήταν τα έπιπλα, τα οχήματα –ακόμα και το ξυπνητήρι».[1231]

Κι ενώ η προσαρμογή, δηλωμένα μάλιστα επιχειρεί να είναι όσο πιο πιστή στην εικονιστική απόδοση τόπων και αντικειμένων συνειδητά και εσκεμμένα αυτοαναιρεί την αληθοφάνειά της με ένα τέχνασμα στην αρχή του βιβλίου και σε καίρια σημεία του: τοποθετεί τον συγγραφέα του ως αφηγητή, σχεδιασμένο με βάση φωτογραφίες του που σώζονται ως σήμερα, να σχολιάζει την ιστορία. Έτσι η προσαρμογή αποκτά και πάλι τη μυθοπλαστική της διάσταση και υπόσταση, ξαναμπαίνει στη σφαίρα του φανταστικού από την οποία υποτίθεται πως επιχειρούσε να απαγκιστρωθεί και απαλλάσσεται από την υποχρέωση και τον καταναγκασμό της ιστορικής ακρίβειας. Δημιουργεί έναν κόσμο παλίμψηστο, πολύπλοκο και ασαφή, γεμάτο ερωτηματικά. Ποιος αφηγείται την ιστορία; Ο Χρηστομάνος ή οι Κατιρτζιγιανόγλου και Τσιαμάντας; Και πώς γνωρίζει αυτός ο αφηγητής τα γεγονότα που περιγράφει; Ποια η σχέση με τα πρωταγωνιστικά πρόσωπα; Γιατί να τα αφηγηθεί; Σε ποιους τα αφηγείται;

Η αδυναμία απάντησης είναι ο θεμέλιος λίθος της ύπαρξης τέτοιων προσαρμογών που η επαναληπτικότητά τους και η διακειμενική σχέση τους με το πρωτότυπο και κάθε άλλο κείμενο που έχει μεσολαβήσει από τότε ως σήμερα (αλλά

[1229] Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, *Η Κερένια Κούκλα*, (Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2013).
[1230] Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, Ηλίας Κατιρτζιγιανόγλου και Γιώργος Τσιαμάντας, *Η Κερένια Κούκλα*, (Αθήνα: Comicdom Press, 2017).
[1231] Αγγέλα Καστρινάκη, "Η Κερένια Κούκλα Μεταμορφώνεται Πάλι" στο ό. π., σελ.3.

και αύριο) αποτελούν την ορίζουσα της μεταμυθοπλαστικής, αναπόφευκτα πολυεπίπεδης και βαθιάς, σύγχρονης αφηγηματολογίας.

8.24.5 Πολλοί δημιουργοί για ένα έργο – Οι *Γλάροι* του Βενέζη

Η πλειονότητα των παραδειγμάτων που προηγήθηκαν θα μπορούσαν να άρουν κάθε επιφύλαξη, κάθε φόβο όπως αυτός του Τζέιμσον για την τελμάτωση της σύγχρονης τέχνης στα αβαθή της ιδιοποίησης και της τροποποίησης. Με «μαζικό» τρόπο αυτό γίνεται ακόμα πιο σαφές με τη δημιουργική τροποποίηση του διηγήματος του Ηλία Βενέζη *Οι Γλάροι* (1941)[1232] από 14 διαφορετικούς δημιουργούς κόμικς (2015, εικόνα 1001)[1233]. Οι δημιουργοί, σύμφωνα με τον επιμελητή του εργαστηρίου, Soloup, έπρεπε να δημιουργήσουν μια δική τους ιστορία με πηγή έμπνευσης το διήγημα του Βενέζη.

> «Η αφήγηση είναι κοινή όμως οι ιστορίες δεν είναι οι ίδιες. Κάθε μια έχει μια δική της ματιά, μια δική της κρυφή εκδοχή. Έχει τα διαφορετικά αποτυπώματα του καθενός μας. […] (Ο θεατής) αναμένει την ηδονή που αποκομίζει καθώς βλέπει ξανά και ξανά, επί αιώνες, τον ίδιο μύθο από τον ίδιο τραγικό συγγραφέα να παίζεται και να ξαναπαίζεται, ευελπιστώντας να διακρίνει την διαφορά στην ευαισθησία και την επικοινωνία, στην ένταση και το συναίσθημα του ερμηνευτή».[1234]

Στις διαφορετικές ερμηνείες του πρωτοτύπου αποτυπώνεται η αναγκαιότητα της αποδοχής των διακειμενικών δημιουργιών ως αντανακλάσεων των προσωπικών οπτικών και στην τελική μορφή των έργων εγγράφεται τόσο το πρωτότυπο όσο και όλα τα υπόλοιπα έργα που δημιουργήθηκαν ταυτόχρονα. Συντίθεται, έτσι, ένα πολύμορφο παλίμψηστο που επικοινωνεί καταρχάς κάθετα με το έργο – πηγή αλλά η προσεκτική εξέτασή του αναδεικνύει τις οριζόντιες διασυνδέσεις που έχουν μεταξύ τους τα μέρη του. Και σε αυτά είναι άμεσα ορατή η έννοια της αναπλαισίωσης και της επανεπικαιροποίησης καθώς όλοι οι δημιουργοί επεξεργάζονται το πρωτότυπο

[1232] Ηλίας Βενέζης, "Οι Γλάροι" στο *Αιγαίο*, (Αθήνα: Εστία, 2010).
[1233] Εργαστήριο Comics – Masterclass *Οι Γλάροι*, (Μυτιλήνη: Εταιρεία Τοπικής Ανάπτυξης Λέσβου ΑΕ, 2015).
[1234] Soloup, "«Οι Γλάροι»! Εργαστήριο που πετάει!" Στο ό. π. σελ. 16-17.

και το προσαρμόζουν στην σύγχρονη εποχή, μεταφέροντας τα ίδια συναισθήματα με εκείνο αλλά σε ένα διαφορετικό πολιτικό (και γεωπολιτικό), ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο. Οι, ούτως ή άλλως, αλληγορικοί γλάροι του Βενέζη γίνονται στην πλειονότητα των επανεγγραφών νέες αλληγορίες για νέα κοινωνικά προβλήματα με σημαντικότερο αυτό της προσφυγιάς και της οικονομικής μετανάστευσης. Με τον τρόπο αυτό, η επιτιμοποίηση που προαναφέρθηκε αφορά το έργο του Βενέζη σε μια αμφίδρομη σχέση: οι νέοι δημιουργοί προσπορίζονται την υπεραξία του ονόματος του παλαιού λογοτέχνη αλλά επαναδομώντας το θεματικό πλαίσιο της ιστορίας του με συστατικά της επικαιρότητας, τιμώντας ουσιαστικά το πρωτότυπο, του επιστρέφουν την αξία με όρους διαχρονικότητας.

8.24.6 Η προσαρμογή που αφαιρεί λέξεις αλλά προσθέτει εικόνες

Πρόκειται για την ίδια ακριβώς μέθοδο που έχουν εφαρμόσει κατ' επανάληψη τα τελευταία χρόνια οι Δημήτρης Βανέλλης και Θανάσης Πέτρου κατά τη μεταφορά έργων της ελληνικής λογοτεχνίας σε κόμικς. Τα βιβλία στα οποία περιλαμβάνονται αυτές οι προσαρμογές είναι *Το Παραρλάμα και Άλλες Ιστορίες του Δημοσθένη Βουτυρά* (2011, εικόνα 1002)[1235], *Το Γιούσουρι και Άλλες Φανταστικές Ιστορίες* (2012, εικόνα 1003)[1236] πάνω σε διηγήματα των Καβάφη, Καρυωτάκη, Καρκαβίτσα, Νικολαΐδη, Ροδοκανάκη και Παπαδιαμάντη και *Η Μεγάλη Βδομάδα του Πρεζάκη* (2015, εικόνα 1004)[1237] του Μ. Καραγάτση (1935). Σε όλα οι δυο δημιουργοί έχουν προχωρήσει σε σύντομες αποδόσεις που έχουν κυκλοφορήσει σε τόμους με συλλογές μικρών ιστοριών με εξαίρεση το έργο του Καραγάτση που κυκλοφόρησε σε αυτόνομη έκδοση. Δυο είναι τα ξεχωριστά στοιχεία αυτών των προσπαθειών: η μη διατήρηση των αρχικών κειμένων, παρά την ελληνική τους γλώσσα, και η αντικατάστασή τους από νέο κείμενο που έχει γραφεί με βάση το παλαιό αλλά συνοψίζει και συμπυκνώνει με πιο αποτελεσματικό τρόπο για τη γλώσσα των κόμικς την ιστορία και οι εικονοποιήσεις, ιδιαίτερα στις φανταστικές ιστορίες των έξι λογοτεχνών που συνιστούν ερμηνείες και προσωπικές οπτικές πάνω σε όνειρα, και

[1235] Δημήτρης Βανέλλης και Θανάσης Πέτρου, *Το Παραρλάμα και Άλλες Ιστορίες του Δημοσθένη Βουτυρά*, (Αθήνα: Τόπος, 2011).
[1236] Δημήτρης Βανέλλης και Θανάσης Πέτρου, *Το Γιούσουρι και Άλλες Φανταστικές Ιστορίες*, (Αθήνα: Τόπος, 2012).
[1237] Δημήτρης Βανέλλης και Θανάσης Πέτρου, *Η Μεγάλη Βδομάδα του Πρεζάκη*, (Αθήνα: Τόπος, 2015).

σκέψεις. Από όποια οπτική κι αν αντιμετωπίσει κανείς αυτά τα έργα, δεν μπορεί να τα ψέξει για έλλειψη σεβασμού απέναντι στα πρωτότυπα. Το αντίθετο συμβαίνει που επιβεβαιώνει τις προηγουμένως αναφερθείσες απόψεις του Βαμβακά. Νέες ιστορίες που στέκονται άνετα μόνες τους δημιουργούνται από τις παλιές και οι παλιές επανέρχονται με σχέδια που τις κάνουν πιο πλούσιες εικαστικά.

Με αυθαίρετο τρόπο απαντιούνται έτσι από τους δημιουργούς των προσαρμογών οι αναρωτήσεις του αναγνώστη ως προς το πώς έμοιαζαν οι πρωταγωνιστές, πού ζούσαν, τι ρούχα φορούσαν, πώς ήταν οι πόλεις και τα χωριά κ.λπ. Είναι όμως ένας αυθαίρετος τρόπος επιβεβλημένος από τη διαδικασία της ανάγνωσης του εκάστοτε αναγνώστη.

Οι Βανέλλης και Πέτρου δεν στερούν από κανέναν αναγνώστη την απαραίτητη αυτή εγκεφαλική πράξη ολοκλήρωσης του έργου. Απλώς προτείνουν τη δική τους ματιά όχι για να αδρανοποιήσει και να υποκαταστήσει αυτή των αναγνωστών αλλά για να διασταυρωθεί μαζί της. Άλλωστε, η προσαρμογή σε κόμικς έχει κατά κανόνα έναν αναπόφευκτο στερητικό χαρακτήρα ως προς το κείμενο και έναν χαρακτήρα εμπλουτισμού ως προς το οπτικό μέρος. Η απώλεια του κειμένου εξισορροπείται από την εικόνα, οι λέξεις που χάθηκαν αναπληρώνονται από ένα σχέδιο. Η φύση, όμως των κόμικς με τα κενά ανάμεσα στα καρέ, τον κρυμμένο από τα μάτια του αναγνώστη χώρο πίσω από τα μπαλονάκια, τον χαμένο χρόνο συνεπεία της συντόμευσης κ.λπ. διατηρεί πάντα αυτό το αναγνωστικό χρονικό ασυνεχές που επιβάλλει στον αναγνώστη τη δραστική συμμετοχή στη διαμόρφωση της ιστορίας, της αφήγησης και της εξαγωγής νοήματος. Τα σχέδια που υποκαθιστούν το λόγο δεν μειώνουν τη λογοτεχνική αξία, προσθέτουν αφηγηματική συνοχή. Και δημιουργούν νέες αφηγήσεις που ποτέ δεν είναι ίδιες με τις παλιές. Αλλά ούτε και ξένες μαζί τους. Είναι απλώς διακειμενικές και διαεικονικές αφηγήσεις που ποτέ δεν επικοινωνούν μόνο με το πρωτότυπο αλλά παραπέμπουν και αναφέρονται σε αμέτρητα ακόμη πλαίσια και συγκείμενα. Και γι' αυτό είναι σπουδαίες αφηγηματικές προσπάθειες σύνθεσης ενός νέου αφηγηματικού παλίμψηστου κόσμου, πιο πλούσιου, λιγότερο περιχαρακωμένου σε υποτιθέμενες καθαρότητες και ταχύτερα αντιληπτού από περισσότερες αισθήσεις. Από όλες τις αισθήσεις. Ενός κόσμου που εξελίσσεται με τη μεταμοντέρνα αμφιθυμία να ασκεί πάνω του αντίρροπες δυνάμεις.

8.25 Η αγωνία για το παρελθόν και η διαρκής επιστροφή

Η νοσταλγία για το παρελθόν –και η συνεπακόλουθη διαρκής επιστροφή σε αυτό– και η αναγνώριση των καλλιτεχνικών αξιών που αυτό ανέδειξε και προήγαγε, αντιφατικά συνυπάρχουν με μια μητροκτόνο διάθεση και με ένα οιδιπόδειο σύμπλεγμα που ποτέ δεν ολοκληρώνεται με έγκλημα. Τα παλίμψηστα κόμικς της σύγχρονης εποχής αναζητούν τη μήτρα τους, την πηγή που από μέσα της ανάβλυσαν τα μεγάλα έργα με μια αβάσταχτη ανάγκη να την καταστρέψουν. Έτσι, όμως, θα κινδύνευαν και τα ίδια με αφανισμό ως απόγονοι σε μια γενεαλογία χωρίς αρχή και τέλος. Τα γνωστά λογικά παράδοξα που οδηγούν σε πνευματικά αδιέξοδα ως προς την πιθανότητα πραγματοποίησης των ταξιδιών στο χρόνο βρίσκουν σε αυτήν την αμφίθυμη καταφυγή το λογοτεχνικό και καλλιτεχνικό τους ανάλογο. Και την εφαρμογή του παραδόξου. Αν γύριζα πίσω στο χρόνο και σκότωνα την μητέρα μου, θα μπορούσα να υπάρχω;

Στο *I Killed Adolf Hitler* (2007, εικόνα 1005)[1238] του Jason, ο δολοφόνος ταξιδευτής του χρόνου βάζει στο στόχαστρο τον Χίτλερ. Αν τον σκοτώσει ποια θα είναι η εξέλιξη του κόσμου; Και αυτός ο ίδιος ποια θέση θα έχει μέσα σε αυτόν; Θα υπάρχει ή όχι; Στην *Υπομονή* (2016, εικόνα 1006)[1239] του Dan Clowes το παλίμψηστο ερώτημα γίνεται βασανιστικό. Ο πρωταγωνιστής αναζητά στα εμμονικά ταξίδια του στο χρόνο τον δολοφόνο της γυναίκας του για εκδίκηση, για εξιλέωση. Κι αν σε κάποιο από αυτά συναντήσει τον εαυτό του ποια δυνατότητα παρέμβασης θα έχει; Όπως στην κινηματογραφική ταινία *Superman I* (1978) όπου ο απόλυτος υπερήρωας παραβαίνει τον αξιακό του κώδικα και ξεπερνά τις ηθικές του αναστολές ως προς την μη παρέμβασή του στο χρονικό συνεχές του πλανήτη που τον φιλοξενεί και πετά αντίθετα από την φορά περιστροφής της Γης για να γυρίσει το χρόνο πίσω και να επαναφέρει στη ζωή την νεκρή, αγαπημένη του Υπομονή, ο χαρακτήρας του Clowes βουτά στο χρονικό παράδοξο σαν να μην υπάρχει αύριο. Με κίνδυνο να μην υπάρχει αύριο.

Αυτά τα χρονικά παράδοξα που, τηρουμένων των αναλογιών, μπορούν να θεωρηθούν καλλιτεχνικές εφαρμογές της μεταμοντέρνας αυτοαναφορικότητας και της διαρκούς επιστροφής στη μήτρα των κειμένων και παράλληλα της διαρκούς

[1238] Jason, *I Killed Adolf Hitler*, (Σιάτλ: Fantagraphics Books, 2007).
[1239] Dan Clowes, *Υπομονή* (μτφρ. Δημήτρης Πολιτάκης), (Αθήνα: Οξύ, 2018).

απομάκρυνσης μέσω της επανερμηνείας, συνοψίζονται σε δυο πρόσφατες κινηματογραφικές ταινίες επιστημονικής φαντασίας αλλά κατ' ουσίαν καταγραφής της υπαρξιακής αγωνίας απέναντι στον χρόνο: το *Interstellar* (2014)[1240] και το *The Arrival* (2016)[1241]. Και στα δύο η αναρώτηση αφορά τη δυνατότητα της παρέμβασης στο, θεωρούμενο ως αδιάρρηκτο, χρονικό συνεχές. Και τα δύο απαντούν θετικά. Υπάρχει, κατ' αναλογία, η δυνατότητα της σύγχρονης καλλιτεχνικής παραγωγής να «διορθώσει» το παρελθόν ή να δει το μέλλον και να επιστρέψει; Η προφανής αρνητική απάντηση στρέφει την ατελέσφορη απόπειρα της παρέμβασης στο μεταφορικό επίπεδο της παλίμψηστης γραφής. Αυτούς τους «παράξενους βρόχους» και τις «μπερδεμένες ιεραρχίες»[1242] που γεννούν παράξενους μεταμοντέρνους και μεταμυθοπλαστικούς κόσμους σύγχυσης και αβεβαιότητας, χρονικά mise en abyme που αναπαράγουν τους εαυτούς τους σε ατέρμονες λούπες, αντανακλά η παιγνιώδης και συχνά αυτοαναφορική «ανασκαφή» στη λογοτεχνική παράδοση, η αναζήτηση έργων στη δεξαμενή του παρελθόντος, που θα ανακτηθούν, θα ανασυρθούν, θα ρετουσαριστούν, θα επανερμηνευτούν, θα γίνουν αντικείμενα μιας νέας ιδιοποίησης και οικειοποίησης αλλά δεν θα σβηστούν ποτέ ολοκληρωτικά. Ακόμα και όταν η πρόθεση μπορεί να φαντάζει ως τέτοια ή μπορεί και να είναι τέτοια.

Σε κάθε απόπειρα επιστροφής στο παρελθόν με σκοπό την παρέμβαση στα γεγονότα της «πρότερης» χρονικής ροής, όπως με πολλαπλά παραδείγματα από το χώρο της επιστημονικής φαντασίας επισημαίνει ο Σλαβόι Ζίζεκ[1243], ο παρεμβαίνων γίνεται μέρος της ιστορίας που γράφεται από τότε και μετά ωσάν να αποτελούσε ανέκαθεν τμήμα της. Και αντίστοιχα, από την αλλαγή παραδείγματος του μεταμοντέρνου και εντεύθεν, η διαδικασία της τροποποίησης του παρελθόντος έργου γίνεται συστατικό στοιχείο της νεότερης παραγωγής, εμπεριέχεται στη διαδικασία της υλοποίησης και αποτελεί μέρος της φύσης του. Το νέο έργο είναι διαθέσιμο προς νέες τροποποιήσεις, όντας προσδεμένο σε μια διακειμενική και διαεικονική αλυσίδα από την οποία ούτε θέλει μα ούτε και μπορεί να διαφύγει. Μιλώντας με όρους κβαντοφυσικής, μια και ο τομέας αυτός της Φυσικής γεννιέται και εξελίσσεται στην

[1240] *Interstellar*, σκην. Christopher Nolan, Warner Bros, 2014.
[1241] *The Arrival*, σκην. Dennis Villeneuve, Paramount Pictures, 2016.
[1242] Όπως τους διατύπωσε ο Douglas Hofstadter και αναπαράγει ο Mark Fisher μαζί με πολλές εκδοχές της σύγχρονης καλλιτεχνικής παραγωγής ως προς το λογικό και εφιαλτικό παράδοξο του ταξιδιού στον χρόνο, παρελθόντα και μέλλοντα, στο Mark Fisher, *The Weird and the Eerie*, (Λονδίνο: Repeater Books, 2016).
[1243] Slavoj Zizek, *Το Υψηλό Αντικείμενο της Ιδεολογίας* (μτφρ. Βίκυ Ιακώβου), (Αθήνα: Scripta, 1999), σελ. 108-110.

καρδιά του μοντερνισμού αλλά ουσιαστικά προαναγγέλλει τη λήξη των νομοτελειών και την αντικατάσταση των βεβαιοτήτων από τις πιθανότητες και την ενδεχομενικότητα, η ύπαρξη και η θέση του παρατηρητή, του αναγνώστη, του θεατή επηρεάζουν καθοριστικά και αναπόδραστα τη φύση του αποτελέσματος. Η επιθυμία της παρατήρησης ενός συστήματος αλλάζει τη φύση του συστήματος καθώς ο παρατηρητής γίνεται μέρος του.

Από εδώ και στο εξής είναι καταδικασμένος να λαμβάνει αποτελέσματα στα οποία έπαιξε κι αυτός ρόλο. Και στα αποτελέσματα βρίσκεται εγγεγραμμένη η παρουσία του. Με λακανικούς όρους, ο Ζίζεκ ερμηνεύει τη διαδικασία ως «επιστροφή του απωθημένου από το μέλλον»:

> «Παραδόξως λοιπόν, η λακανική απάντηση στο ερώτημα: "Από πού επιστρέφει το απωθημένο;" είναι "Από το μέλλον". Τα συμπτώματα αποτελούν άνευ νοήματος ίχνη, το νόημά τους δεν ανακαλύπτεται, δεν ανασύρεται από το κρυμμένο βάθος του παρελθόντος αλλά κατασκευάζεται αναδρομικά –η ανάλυση παράγει την αλήθεια, δηλαδή το σημαίνον πλαίσιο που δίνει στα συμπτώματα τη συμβολική τους θέση και το νόημά τους. Ευθύς μόλις εισερχόμαστε στη συμβολική τάξη, το παρελθόν είναι πάντοτε παρόν με τη μορφή της ιστορικής παράδοσης, και το νόημα αυτών των ιχνών δεν είναι δεδομένο· αλλάζει συνεχώς με τις μεταβολές του δικτύου του σημαίνοντος. Κάθε ιστορική ρήξη, κάθε έλευση ενός νέου κύριου σημαίνοντος, αλλάζει αναδρομικά το νόημα κάθε παράδοσης, αναδομεί την αφήγηση του παρελθόντος, το καθιστά αναγνώσιμο με έναν άλλον, καινούργιο τρόπο».[1244]

Οι σύγχρονοι καλλιτέχνες που επιχειρούν να τροποποιήσουν το έργο τέχνης του παρελθόντος, εισέρχονται με το δικό τους έργο στην σφαίρα της εκ νέου κατανόησης του παλαιού έργου το οποίο από εδώ και πέρα δεν θα είναι ποτέ ξανά το ίδιο. Εκφράζοντας την αμφιθυμία του μεταμοντέρνου εκλεκτικισμού που με την απόπειρά του να επιλέξει, να συνδυάσει και να συνταιριάξει φυτεύει το σπόρο της αμφισβήτησης του παλαιού την ίδια στιγμή που η απόφαση και η επιλογή της

[1244] Ό. π., σελ. 106.

ενασχόλησης με αυτό για οποιονδήποτε λόγο εμπεριέχουν –και συνεπάγονται– την αποδοχή και την διαιώνισή του.

Το παράδειγμα του *Deadpool Killustrated* (2013, εικόνα 1007)[1245] συνοψίζει αυτήν την αμφιθυμία και τα αδιέξοδα των αντιφάσεων που αυτή γεννά. Αλλά αντανακλά και τη λύση, την εκ των πραγμάτων δοθείσα στη συγκεκριμένη σειρά, είτε αυτή αποτελεί πρόθεση των δημιουργών του νέου έργου, είτε όχι. Στη σειρά αυτή, ο ιδιόρρυθμος χαρακτήρας, αφού προηγουμένως έχει σκοτώσει όλους τους υπερήρωες του Marvel Universe[1246], σε μια παραβολή της πρόσληψης του μεταμοντέρνου ισοπεδωτισμού από τους πολέμιούς του, αποφασίζει να σκοτώσει και όλους τους σπουδαίους χαρακτήρες της ιστορίας της λογοτεχνίας. Δεν αρκείται δηλαδή στην αυτοαναφορικότητα που ανακυκλώνει ιστορίες εντός του μέσου στο οποίο γεννήθηκε αλλά διαρρηγνύει την αυτονομία του κόσμου του και εισβάλλει στον «πραγματικό» λογοτεχνικό κόσμο. Το σχέδιό του είναι να απαλλάξει μια για πάντα τον κόσμο από το βάρος της κληρονομιάς της κλασικής λογοτεχνίας. Προσπαθεί να διαβάσει τα σπουδαία έργα της λογοτεχνίας για να τα κατανοήσει και να βρει τους στόχους του αλλά δεν τα καταφέρνει. Έτσι, αναλαμβάνει δράση. Πρώτα ταξιδεύει στην Ισπανία των αρχών του 17^{ου} αιώνα και σκοτώνει τον Δον Κιχώτη βγάζοντάς του τα μάτια ενώ πυροβολεί τον Σάντσο Πάντσα (εικόνα 1008). Στη συνέχεια μεταφέρεται στο 1850, ξεκοιλιάζει τον Μόμπυ Ντίκ και μαχαιρώνει τον Ισμαήλ (σε ένα ευφυέστατο στιγμιότυπο κατά το οποίο ο Αχάμπ εμφανίζεται χωρίς το αριστερό του πόδι ενώ στο εξώφυλλο του ίδιου τεύχους παρουσιάζεται με ακρωτηριασμένο το δεξί, εικόνα 1009), θα αποκεφαλίσει τον Δράκουλα (εικόνα 1010), θα αφήσει το τέρας του Φρανκενστάιν να πνίξει τον Δόκτορα που το επινόησε (εικόνα 1011), θα σκοτώσει τον Μόγλη (εικόνα 1012), τη Μικρή Γοργόνα (εικόνα 1013), τον Κάπταιν Νέμο (εικόνα 1014), τον Έντγκαρ Άλαν Πόε ως χαρακτήρα από το *Κοράκι* (εικόνα 1015), και τον Γκρέγκορ Σάμσα ως γιγάντιο έντομο στο κρεβάτι του (εικόνα 1016), τους Τρεις Σωματοφύλακες (εικόνα 1017) κ.ά. σε μια απέλπιδα προσπάθεια να καταστρέψει το «Ιδεοσύμπαν» ώστε να μην ξαναδιατυπωθούν και εκφραστούν οι

[1245] Cullen Bunn, Matteo Lolli και Sean Parsons, *Deadpool Killustrated*, (Νέα Υόρκη: Marvel, 2013).
[1246] Cullen Bunn και Dalibor Talajic, *Deadpool Kills the Marvel Universe*, (Νέα Υόρκη: Marvel, 2012-2013). Στη σειρά ο Deadpool αποφασίζει να εξολοθρεύσει ολόκληρο το γενεαλογικό δέντρο της εταιρείας Marvel και σκοτώνει όλους τους υπερήρωες (Fantastic Four, Avengers, Spider-Man, X-Men κ.ά.), με φρικτό τρόπο, τον έναν μετά τον άλλον.

ιδέες της κλασικής λογοτεχνίας. Όμως οι απανωτές δολοφονίες του προκαλούν την κατάρρευση των πολλαπλών πραγματικοτήτων.

Ο κόσμος όλος, ο πραγματικός και οι λογοτεχνικές εκφάνσεις του, τα πολλαπλά σύμπαντα και οι μυθολογικές εκδοχές κινδυνεύουν με αφανισμό. Ο Σέρλοκ Χολμς θα καταφέρει όμως να νικήσει τον Deadpool ακριβώς τη στιγμή που ο δεύτερος θα συνειδητοποιήσει ότι δεν ήταν ανάγκη να σκοτώσει όλους τους Ήρωες της ιστορίας της λογοτεχνίας. Θα αρκούσε, όπως λέει, να φυτέψει απλά το σπόρο ότι ακόμα και οι Ήρωες μπορούν να πεθάνουν ώστε κανείς πια να μην τους σέβεται και να πέσουν στην ανυποληψία. Είναι όμως πια αργά γι' αυτόν. Καθώς χάνεται στην άβυσσο του τίποτα, ο νικητής Σέρλοκ Χολμς για να σώσει τη λογοτεχνία και την πραγματικότητα, μια και είναι αλληλένδετες και αλληλοεξαρτώμενες, αρχίζει να ανακαλεί στη μνήμη του τις εμβληματικές φράσεις από γνωστά έργα για να μην τις ξεχάσει, για να μπορέσει να τις καταγράψει, για να τις διασώσει (εικόνα 1018).

Η αλληγορία που κρύβεται στην ιστορία του Deadpool, ενός αντιήρωα χωρίς ηθικούς φραγμούς που από μόνος του αποτελεί μια υπερηρωική παρωδία, είναι μια απάντηση από τη μια στη μεταμοντέρνα φενάκη της εκ νέου «ανακάλυψης» του κόσμου χωρίς την ανάγκη των μεγάλων μοντερνιστικών αφηγήσεων και από την άλλη στις ιερεμιάδες για τις αποκαλύψεις για τον «κακό λύκο» που λέγεται μεταμοντερνισμός και ήρθε να φάει τα πρόβατα. Ούτε το ένα θα συμβεί (ο Deadpool ηττάται χωρίς να ολοκληρώσει το μοχθηρό του σχέδιο), ούτε το άλλο έχει συμβεί (ο Σέρλοκ Χολμς θυμάται, ξαναγράφει και θα αναπλάσει τους χαμένους λογοτεχνικούς κόσμους με τη δύναμη της φαντασίας και της αστείρευτης ανάγκης για διατήρηση των λογοτεχνικών αξιών). Οι παλίμψηστοι κόσμοι που ονειρευόταν ο Deadpool να καταστρέψει αντιστέκονται. Το επιτυγχάνουν, όμως, ακριβώς γιατί είναι κόσμοι παλίμψηστοι, εύπλαστοι, εξελίξιμοι, ανεκτικοί και προσαρμόσιμοι στα νέα συγκείμενα, στα νέα κοινωνικά πλαίσια, στις νέες προσλήψεις και ερμηνείες τους. Οι παγιωμένοι και μουσειοποιημένοι κόσμοι αργά ή γρήγορα θα καταστρέφονταν γιατί θα ξέπεφταν στην αφάνεια και εντέλει στη λήθη και την αδιαφορία. Οι λογοτεχνικοί κόσμοι που επικοινωνούν με τους άλλους μέσω της διακειμενικότητας που εφαρμόζεται στις σύγχρονες μεταμυθοπλαστικές αφηγήσεις μόνο ομορφότερους κόσμους μπορούν να δημιουργήσουν. Υβριδικούς και παλίμψηστους που σέβονται τη μήτρα τους αλλά εξίσου σέβονται και τους αγέννητους ακόμη απογόνους τους.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Στην τέχνη της μεταμοντέρνας εποχής η ιδιοποίηση εικόνων και κειμένων του παρελθόντος αποτελεί κοινό τόπο, συνηθισμένη πρακτική που δεν ξενίζει, αντιθέτως είναι αναμενόμενη και πιθανώς επιθυμητή από τους «εκπαιδευμένους» δέκτες του σύγχρονου έργου τέχνης. Στην διατριβή που ολοκληρώνεται σε λίγες σελίδες θεωρώ ως δεδομένο ότι τα κόμικς αποτελούν μια από τις πολλές μορφές και εκφάνσεις της σύγχρονης καλλιτεχνικής δημιουργίας, ως εκ τούτου όλα τα συμπεράσματα που μπορούν να εξαχθούν για τις εξελίξεις στις «τέχνες» γενικώς είναι επεκτάσιμα με μικρές ή μεγαλύτερες προσαρμογές και στην τέχνη των κόμικς. Οι πρώτοι δημιουργοί κόμικς και γελοιογράφοι, ωστόσο, που ενεπλάκησαν ενεργά σε αυτή τη διαδικασία συνομιλίας με τις υπόλοιπες τέχνες φαίνεται ότι ωθήθηκαν από κίνητρα διακωμώδησης και σάτιρας απέναντι σε μορφές και τεχνοτροπίες που τους ήταν άγνωστες και, πιθανώς, τους φαίνονταν απειλητικές σε σχέση με τα καθιερωμένα πρότυπα.

Με αφορμή και χαρακτηριστικό παράδειγμα την έκθεση *The Armory Show* στη Νέα Υόρκη, οι αντιδράσεις απέναντι στη μοντέρνα τέχνη, στις πρωτοπορίες, στην αφαιρετικότητα, στον κυβισμό, στον φουτουρισμό, στην πολυπρισματικότητα υπήρξαν εντονότατες και χρειάστηκαν πολλά χρόνια για να ατονήσει η γελοιογραφική επιθετικότητα, να αρθούν οι επιφυλάξεις, να αντιμετωπιστούν τα νέα έργα με ανεκτικότητα και εντέλει με αποδοχή του «διαφορετικού». Ως τότε η παρωδία με στόχο τη γελοιοποίηση υπήρξε η κυρίαρχη αιτία ιδιοποίησης και τροποποίησης των έργων κυρίως της εικαστικής παραγωγής. Μόνο φωτεινές εξαιρέσεις δημιουργών των αρχών του εικοστού αιώνα, όπως ο George Herriman, ο Frank King, ο Winsor McCay, οι Philip Nowlan και Dick Calkins κ.ά. υιοθέτησαν τις νέες μεθόδους και πρακτικές έκφρασης και αναπαράστασης του κόσμου προχωρώντας σε δημιουργικές, επεμβατικές ιδιοποιήσεις που δήλωναν εμμέσως την πηγή προέλευσής τους επιχειρώντας να ανοίξουν διαύλους επικοινωνίας με τα σύγχρονά τους καλλιτεχνικά τεκταινόμενα.

Η σταδιακή αυτή αποδοχή έφτασε σε ένα οριακό σημείο τη δεκαετία του 1950 με την παρωδία του περιοδικού MAD να γίνεται αυτοσκοπός και βασικό όχημα της σάτιρας με επίκεντρο κάθε γνωστό έργο τέχνης που έπαψε πια να αντιμετωπίζεται ως θέσφατο, ως ιερό και ανέγγιχτο «κείμενο». Η εμπειρία του MAD με πρωτεργάτη τον

Harvey Kurtzman απέδειξε ότι το κοινό, τουλάχιστον αυτό που αγόραζε τέτοια περιοδικά, δεν επιθυμεί πια έργα τέχνης που αναγορεύονται σε τοτέμ αλλά έργα τέχνης που μπορούν να τροποποιούνται και να μεταμορφώνονται για ποικίλους στόχους με κεντρικούς την κοινωνική, πολιτική και, φυσικά, καλλιτεχνική κριτική.

Η δεκαετία του 1960 και, στα απόνερά της, αυτή του 1970, σημαδεύτηκαν από την άνθηση του underground κινήματος, φύσει ανατρεπτικού απέναντι σε παραδεδεγμένες αξίες και ευρέως αποδεκτά κοινωνικά, πολιτικά και καλλιτεχνικά μοντέλα. Οι εικόνες της υψηλής τέχνης «μεταφέρονταν» μαζικά από τα μουσεία στις σελίδες των περιοδικών για να σχολιαστεί σκωπτικά όχι το περιεχόμενο των ίδιων των εικόνων αλλά οι θεσμοί εντός των οποίων κάποιες τέχνες βαφτίστηκαν αξιωματικά «υψηλές». Ταυτόχρονα, με την γενικευμένη χρήση εικόνων και έργων της αποκαλούμενης μαζικής κουλτούρας από εκπροσώπους των αποκαλούμενων «καλών τεχνών» που απευθύνονταν στον ευρύτερο «κόσμο της τέχνης», όπως οι καλλιτέχνες της Pop Art με πιο χαρακτηριστικές περιπτώσεις τον Ρόυ Λιχτενστάιν και τον Άντι Γουόρχολ, η ώσμωση ανάμεσα σε δυο ως τότε φαινομενικά ασύμβατους κόσμους («κόσμος της τέχνης» και «κόσμος των κόμικς») έγινε κανόνας. Δύο κατά τα φαινόμενα αντίρροπες τάσεις ισορρόπησαν: η διάδοση εικόνων των κόμικς σε χώρους του «κόσμου της τέχνης» εξοικείωσε το φιλότεχνο κοινό με τα «φθηνά» και μαζικά αναπαραγόμενα, «ταπεινά» κόμικς, έστω και αν αυτά βρέθηκαν αποσπασμένα από το περιβάλλον τους και η διάδοση εικόνων της υψηλής τέχνης στα φθηνά περιοδικά με στόχο την παρωδία και τη σάτιρα μέσω ευφυών κολάζ εξοικείωσε τον «κόσμο της τέχνης» με την ιδέα της αποκαθήλωσης και της προσαρμογής σε νέα «κείμενα» και συγκείμενα.

Οι ιδιοποιητικές πρακτικές που είχε εγκαινιάσει ο Ντισάν δεκαετίες νωρίτερα ως πρωτοποριακούς πειραματισμούς ήταν πια συνηθισμένες και αποδεκτές. Με την εμπειρία του underground να έχει αποδείξει ότι ακόμα και μορφές τέχνης που είχαν, λανθασμένα, ταυτιστεί στην κοινή συνείδηση με το ευτελές ή/και το παιδικό, μια τάση των κόμικς που στράφηκε προς πιο ενήλικες θεματολογίες και ανέπτυξε εντονότερες σχέσεις με τα σύγχρονά της καλλιτεχνικά ρεύματα υιοθέτησε μαζικά τέτοιες πρακτικές που στο πλαίσιο της μεταμοντερνας συνθήκης συνοδεύτηκαν από μια ανάλογη στροφή προς τις έννοιες της προσαρμογής, της διασκευής, της διασημειωτικής μετάφρασης και εντέλει, σε μια πιο ελεύθερη μορφή ιδιοποίησης, αυτή της παρωδίας.

Η παρωδία, που μελετήθηκε και μελετάται εντατικά κατά τις τελευταίες δεκαετίες από θεωρητικούς, κριτικούς και φιλοσόφους, έπαψε εκ των πραγμάτων (των έργων, δηλαδή, που δρουν παρωδιακά ως προς κάποια άλλα) να θεωρείται ταυτόσημη της διακωμώδησης. Και σίγουρα ξεπεράστηκε η ταύτισή της με την προσβολή του πρωτοτύπου. Το πρωτότυπο, το έργο-πηγή, είναι απλώς το μέσο για μια κριτική που ως στόχο δεν έχει, τουλάχιστον αποκλειστικά, το ίδιο. Πιθανώς, μάλιστα, αυτή η κριτική να μην υπάρχει καν ως σκοπός ούτε ως πρόθεση του παρωδούντος καλλιτέχνη που μπορεί απλώς να επιδιώκει το χιούμορ μέσω της τεχνητής ανοικειοποίησης και του συγκερασμού ανόμοιων στοιχείων σε βαθμό που τα υβριδικά αποτελέσματα να γίνονται αποκλειστικά αυτοαναφορικά.

Η διακειμενικότητα ως πλέγμα των πολυποίκιλων, δαιδαλωδών σχέσεων που αναπτύσσουν τα κείμενα μεταξύ τους, όπως κι αν ορίζεται από θεωρητικούς και κριτικούς της λογοτεχνίας, αποτελεί πλέον αυτονόητο και απαραίτητο αναλυτικό και ερμηνευτικό εργαλείο. Παρά τις μικρές ή μεγαλύτερες προσαρμογές που απαιτούν οι έννοιες που προκύπτουν από την «σκεπή» της διακειμενικότητας ώστε να καταστεί δυνατή η εφαρμογή τους στον κόσμο των οπτικών τεχνών, κάτι τέτοιο είναι εφικτό. Άλλωστε, οι οπτικές τέχνες δεν είναι πια αμιγείς, ποτέ δεν ήταν. Συνοδεύονται πάντα από ρητές ή άρρητες αφηγήσεις που στην περίπτωση των κόμικς αποτελούν και το λόγο ύπαρξης του έργου και συνύπαρξης της εικόνας με το λόγο.

Η διαεικονικότητα, απότοκη της διακειμενικότητας ως όρος, αποτελεί το πλέγμα των σχέσεων που αναπτύσσουν μεταξύ τους οι εικόνες της τέχνης ή οι εικόνες γενικώς. Η εξέλιξη της τέχνης των κόμικς, μιας τέχνης εγγενώς και εκ φύσεως σχετιζόμενης με την εικόνα, κατά κανόνα με τον λόγο και πάντοτε με την αφηγηματικότητα μπορεί να κατανοηθεί μόνο στο πλαίσιο των διακειμενικών και διαεικονικών σχέσεων που αναπτύσσουν τα έργα με άλλα προγενέστερα. Αυτή η σχέση μπορεί να είναι η προσαρμογή, η διασκευή, η μίμηση, η παραλλαγή, η παρωδία, η λογοκλοπή, η ιδιοποίηση, η απότιση φόρου τιμής, ο δανεισμός κ.ά. Όποια κι αν είναι η λέξη, ωστόσο, που επιλέγει ο δημιουργός, ο θεατής/αναγνώστης και ο κριτικός για να συσχετίσει ένα έργο κόμικς με ένα άλλο καλλιτεχνικό έργο που έχει προηγηθεί, το νέο έργο ενδύεται νέων νοημάτων στα οποία εμπεριέχονται και όλα τα προδιατυπωθέντα. Αυτή είναι η έννοια του παλίμψηστου. Τα κόμικς ως παλίμψηστα δεν αποτελούν καμιά καινοτομία της ιστορίας του εαυτού τους ούτε της ιστορίας της τέχνης. Οι μέθοδοι που προαναφέρθηκαν αποτελούσαν πάντα συνήθεις πρακτικές. Η μεταμοντέρνα συνθήκη, όμως, επέτρεψε τον πολλαπλασιασμό τους και την

απενοχοποίησή τους. Ο δημιουργός κόμικς που χρησιμοποιεί κείμενα ή εικόνες ενός άλλου, προγενέστερου έργου δεν συνθέτει κάποιο μικρότερης (φυσικά, ούτε μεγαλύτερης) σημασίας έργο. Συνθέτει ένα νέο έργο με την αυταξία του. Τέτοιο όμως που για να κατανοηθεί και να ερμηνευτεί απαιτεί την ερμηνεία και όλων των πηγών του. Στην καρδιά της ερμηνείας και κατανόησης του μεταμοντέρνου έργου όπως και στον πυρήνα του έργου ως παλίμψηστου βρίσκεται η αγωνία για την ιχνηλάτηση της διαδρομής που οδήγησε τα πράγματα «ως εκεί». Η διαδρομή αυτή δεν μπορεί να έχει κάποια ξεκάθαρα ορισμένη αφετηρία αλλά το πιο ενδιαφέρον και γοητευτικό χαρακτηριστικό της είναι ο σχεδιασμός της μέσω της εύρεσης των σταθμών της. Παρακινδυνευμένη αλλά συναρπαστικά προκλητική είναι η πρόβλεψη των επόμενων σταθμών.

Η ευρεία χρήση της παρωδίας –ενός ακόμη όρου που ως «σκεπή», έστω και με μια ισοπεδωτική λογική που παραβλέπει τις λεπτές διαφοροποιήσεις– μπορεί να περιλάβει τις κατηγορίες του κολάζ, του παστίς, της φάρσας, του σπουφ κ.λπ. έχει μέχρι σήμερα δεχθεί υμνητικά σχόλια αλλά και τεράστια απόρριψη από πολιτισμικούς αναλυτές, κριτικούς και θεωρητικούς. Η σφοδρή πολεμική που έχει ασκήσει ο Φρέντρικ Τζέιμσον στο μεταμοντερνισμό αποκαλώντας τον ως «πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού», όσο αρχιτεκτονικά άψογα κι αν είναι δομημένη και όσο κι αν είναι πολιτικά ταγμένη στο πλευρό μιας επιθυμητής ανατροπής του υπάρχοντος κοινωνικού στάτους εις όφελος μιας νέας, ακόμη αχαρτογράφητης και δικαιότερης πραγματικότητας, υποβαθμίζει την αξία της παρωδίας και του παστίς. Απέναντι στη συνθηκολόγηση με το υπάρχον που ισοδυναμεί με ήττα και επιδιώκοντας τη «γραφή» ή, τουλάχιστον, τη μη απόρριψη της πιθανότητας γέννησης νέων μεγάλων αφηγήσεων που μπορεί να μη συγκινήσουν καθολικά την ανθρωπότητα αλλά να είναι πολλά και μικρά αποκεντρωμένα, μη συγκρουόμενα αφηγήματα, ο Τζέιμσον εντοπίζει στο παστίς, αποκαλώντας το «λευκή παρωδία», την «στρατηγική» κατεύθυνση της πολιτισμικής πορείας στη μεταμοντέρνα συνθήκη. Το θεωρεί μια έκπτωση από τα υψηλά νοήματα και το κατατάσσει στα αβαθή μιας θάλασσας που κινδυνεύει να στερηθεί τον πλούτο του βάθους της, εκτεινόμενη διαρκώς προς μια άπειρη επιφάνεια. Από διαφορετικές αφετηρίες αλλά με μια σφοδρότητα ανάλογης έντασης, ο Ζαν Μποντριγιάρ κατηγορεί την παρωδία για ισοπεδωτισμό και απομάκρυνση από το πραγματικό το οποίο αντικαθίσταται σταδιακά από ανακυκλωμένες εκδοχές του στο πλαίσιο μιας αέναης

καταναλωτικής μανίας μέσω της διαρκούς άντλησης υπεραξίας από στιγμές του παρελθόντος.

Από την άλλη, θεωρητικοί της λογοτεχνίας και μελετητές της παρωδίας όπως η Linda Hutcheon και η Margaret Rose, παρά τις επιμέρους διαφορές τους σε λεπτές έννοιες που διαφοροποιούν τα ποικίλα παρωδιακά είδη, επιμένουν να αντιμετωπίζουν την παρωδία με περισσότερο σεβασμό, με διάθεση ερμηνείας και χωρίς καμιά πρόθεση δαιμονοποίησης και γενικευτικής κατάταξης σε αξιολογικού τύπου κατηγορίες. Η πρώτη, διακρίνοντας σαφώς την παρωδία από το παστίς, το μπουρλέσκ, το τράβεστι και τη σάτιρα, επικεντρώνει τις μελέτες της στον εντοπισμό και στις μεθόδους συνύπαρξης, πάντα ενυπάρχουσες στο έργο, της δημιουργικής έκφρασης και του κριτικού σχολιασμού του καλλιτέχνη που παρωδεί. Η αυτοαναφορικότητα της παρωδίας δε φορτίζεται από την Hutcheon με αρνητικό πρόσημο και επιδιώκεται από μέρους της περισσότερο μια ερμηνεία που βασίζεται στο ειρωνικό παίγνιο μεταξύ ισότιμων παικτών και την πολλαπλότητα των συμβάσεων που από μόνες τους αποτελούν ένα ακόμη ευρύ πεδίο προς εξερεύνηση. Στη διαεικονικότητα αναφέρεται με μεγαλύτερη θέρμη η Margaret Rose που ερευνά τη δημοκρατική συνύπαρξη και αλληλοσυσχέτιση των εικόνων, ιδιαίτερα όσων συνδυάζονται με στόχο την εικονιστική ειρωνεία, την παρωδία και το παστίς αξιοποιώντας μεθόδους όπως η σάτιρα και η καρικατούρα. Το «κωμικό» στοιχείο είναι άμεσα συνδεδεμένο με την ειρωνεία, την παρωδία και το παστίς της Rose και αυτό δεν αποτελεί κατά κανέναν τρόπο «έλλειψη» ή «κατηγορία». Γενικότερα το χιούμορ που δείχνει να αγνοείται από προσεγγίσεις όπως αυτές του Τζέιμσον και του Μποντριγιάρ, παίζει κεντρικό ρόλο στις αναλύσεις και ερμηνείες της Hutcheon και της Rose, χωρίς όμως να είναι και το μοναδικό ούτε το αποκλειστικό χαρακτηριστικό των διακειμενικών ή/και διαεικονικών παρωδιών. Σε κάθε περίπτωση, οι μεταμυθοπλαστικές αφηγήσεις που πραγματώνονται ως υβριδικά έργα (εικόνες, κείμενα κ.ά.) από ισότιμης αξίας πρώτες ύλες προς σχηματισμό νέων έργων πολλαπλασιαστικού και όχι αθροιστικού αποτελέσματος δεν εγκλείουν κανένα αρνητικό και εκ προοιμίου υποδεέστερο χαρακτηριστικό σε σχέση με έργα που αξιώνουν πρωτοτυπία και μοναδικότητα λόγω του «κόσμου» εντός του οποίου δημιουργούνται, παρουσιάζονται και «καταναλώνονται».

Οι «βεβηλώσεις» όπως τις ορίζει ο Αγκάμπεν και τις εντοπίζει στο μεταμοντέρνο καλλιτεχνικό γίγνεσθαι αποτελούν πια μια κυρίαρχη επιλογή των δημιουργών που απαρνούνται την υποταγή σε ένα θεσμοποιημένο παρελθόν όπου

όλα ήταν –τάχα– «πιο αγνά και πιο όμορφα». Αλλά αυτές οι βεβηλώσεις, ιδιαίτερα οι παρωδιακές, ως μεταμυθοπλασίες που εκ φύσεως είναι, κουβαλούν ένα βαρύ φορτίο. Αυτό της σύγκρουσης, και όχι της σύγκρισης, με το παρελθόν. Το έργο τέχνης που βεβηλώνεται δια της παρωδίας του δεν κινδυνεύει. Η ιστορία το έχει καταγράψει οριστικά κι αμετάκλητα. Οι θεσμοί, οι κοινωνικές δομές, οι πολιτικές που διαιώνισαν την αξία του στη βάση αυθαιρέτων κριτηρίων, όμως, τελούν εν κινδύνω. Η παρωδία απαιτεί «άλλα κριτήρια» που δεν έχουν ακόμη επινοηθεί. Ο γράφων, με την παρούσα εργασία, ελπίζει να συμβάλει, έστω και κατ' ελάχιστον, αν όχι στην άτυπη θέσπιση αυτών των κριτηρίων, τουλάχιστον στη μετάδοση της αναγκαιότητας ύπαρξής τους ως κατηγορηματικά αντιθετικών με τα ήδη υπάρχοντα.

Η διακειμενικότητα της Julia Kristeva και οι πολλαπλές εκλεπτύνσεις που της πρόσθεσε ο Gérard Gennette με ευφυείς νεολογισμούς, όταν εφαρμοστούν στις παρωδιακές εικόνες (και φυσικά στα κείμενα, στα περιεχόμενα, στα νοήματα) των κόμικς της σύγχρονης εποχής που ιδιοποιούνται και αξιοποιούν προγενέστερα καλλιτεχνικά έργα (και σε ορισμένες περιπτώσεις απλώς εμβληματικές εικόνες, περιέχουσες βαθιά νοήματα) επιτρέπουν τη θεώρησή τους ως μεταφορικών παλίμψηστων που αφηγούνται νέες ιστορίες ενσωματώνοντας τις παλιές. Αυτά τα κόμικς δεν αποτελούν «λευκές παρωδίες» ούτε ανακυκλωμένα καταναλωτικά προϊόντα κενά περιεχομένου. Στην πλειονότητα των περιπτώσεων προσελκύουν την προσοχή με έναν «νόμιμο» τρόπο για να ασκήσουν κοινωνική, πολιτική, καλλιτεχνική κριτική. Σε πολλές περιπτώσεις έχουν ως κίνητρο το χιούμορ μέσω της συντριβής των αναμενόμενων συγκειμένων και της αντικατάστασής τους από απρόβλεπτες καταστάσεις. Σε κάποιες περιπτώσεις, παρακινούν σε περαιτέρω μελέτη και έχουν ένα βαθύ παιδαγωγικό και εκπαιδευτικό περιεχόμενο. Σε όλες τις περιπτώσεις, τουλάχιστον σε όσες μελετήθηκαν στην παρούσα διατριβή, δεν κρύβουν την ανάγκη τους για την εγκαθίδρυση μιας διακειμενικής και διαεικονικής σχέσης με το παρελθόν. Η σάτιρα, αν υπάρχει, δεν έχει ως στόχο το πρωτότυπο έργο. Η κριτική δεν ασκείται προς αυτό. Το πρωτότυπο αποκαθηλώνεται από τη θέση του τοτέμ, δεν αντιμετωπίζεται ως ιερό κείμενο ή μουσειοποιημένο κειμήλιο αλλά ως δυναμικό «αντικείμενο» και εργαλείο διαμόρφωσης νέων αφηγήσεων.

Η χρήση ενός έργου που έχει καταγραφεί στην κοινή συνείδηση και στην Ιστορία της Τέχνης (όχι κατ' ανάγκη με αυτή τη χρονολογική σειρά) ως περιέχον συγκεκριμένα νοήματα δεν απαγορεύεται να συνεχιστεί. Για νέους, όμως, σκοπούς. Και από νέους χρήστες. Αυτή η χρήση δεν κλείνει το δρόμο προς τη γνωριμία με τα

έργα τέχνης του παρελθόντος αλλά, αντιθέτως, τον ανοίγει διάπλατα υπενθυμίζοντας διαρκώς ότι όπως αλλάζουν οι εποχές, οι κοσμοθεωρίες, οι αξίες και τα ιδανικά, έτσι αλλάζουν οι ερμηνείες, οι αισθητικές κρίσεις και τα νοήματα. Ο Superman του Robert Sikoryak ως Μερσώ, ας πούμε, αποτελεί μια σφοδρή κριτική στον στεγνό συναισθημάτων, ξηρό κόσμο ενός μέρους του υπερηρωικού σύμπαντος που αποθεώνει τη ρώμη και υποβαθμίζει την ενσυναίσθηση και όχι ως κριτική στον *Ξένο* του Καμύ. Οι πολίτες των ΗΠΑ ως κραυγάζουσες φιγούρες, ομογενοποιημένες και πανομοιότυπες μεταξύ τους, όλες στη στάση της σπαρακτικής μορφής του εσκεμμένα άφυλου προσώπου της *Κραυγής* και στοιβαγμένες στο πίσω μέρος ενός οχήματος με οδηγό τον Τζορτζ Μπους δεν αποτελούν μομφή για τον Μουνκ. Υπαινίσσονται κάτι για τους πολίτες. Και δηλώνουν κάτι για τον Μπους. Ο *Σκεπτόμενος* του Ροντέν ως προσωποποίηση της διεθνούς κοινότητας που απλώς και διαρκώς (συ)σκέπτεται χωρίς να πράττει και χωρίς να παίρνει έγκαιρα πρωτοβουλίες απέναντι σε ανθρωπιστικές κρίσεις δεν προσβάλει το έργο ούτε τον καλλιτέχνη. Επιτίθεται στους αποκλειστικά και μόνιμα σκεπτόμενους υπενθυμίζοντας τη σοφή ρήση του Πέτρου Μαρτινίδη κατά την οποία «η εκστατική σιωπή δεν συνεπάγεται οπωσδήποτε βαθύνοια. Μπορεί, εξίσου, να καλύπτει την νοητική αδράνεια, ενώ εφησυχάζει τυχόν ανησυχίες»[1247]. Κι ο Μαρτινίδης συνεχίζει με μια φράση που απαντά σε όσους αντιμετωπίζουν τα καλλιτεχνικά αντικείμενα, τις μορφές αλλά και τις προθέσεις του παρελθόντος ως απαγορευμένους καρπούς και ως αντικείμενα που πρέπει να αντικρίζουμε εκστατικά και σιωπηρά «ανάγοντας τα έργα τέχνης σε κάτι σαν τις υποστάσεις του θείου, απέναντι στις οποίες ισχύει η θεολογική βεβαιότητα του περίφημου "ignoramus et ignorabimus"».

Αυτή την άρνηση της υποταγής στα τελεσίδικα και περαιωμένα νοήματα που ως άκαμπτες αξίες θα διαδίδονται ίδια κι απαράλλαχτα εις τους αιώνες των αιώνων επιβεβαιώνουν οι αμέτρητες διασκευές, προσαρμογές και διασημειωτικές μεταφράσεις στις οποίες προβαίνουν οι δημιουργοί σύγχρονων κόμικς. Ουδόλως προσβάλουν τα πρωτότυπα. Ο Σαίξπηρ, ο Θερβάντες, ο Γκαίτε, ο Κάφκα και όσοι ακόμη λογοτέχνες του Δυτικού Κανόνα αναφέρθηκαν στην παρούσα διατριβή δεν έχουν τίποτα να φοβηθούν από μια προσαρμογή ή διασκευή του έργου τους σε κόμικς. Οι αναγνώστες και θεατές, όμως, των νέων έργων πιθανώς να αποκτήσουν

[1247] Πέτρος Μαρτινίδης, *Κριτική κι Ευαισθησία*, (Αθήνα: Νεφέλη, 2011), σελ. 17.

ακόμα περισσότερα ερμηνευτικά εργαλεία για την κατανόησή τους. Η Βαλεντίνα του Crepax ως πρωταγωνίστρια των ερωτικών περιπετειών του Μπατάιγ δεν υποβαθμίζει το έργο του Μπατάιγ. Αντιθέτως, υπερασπίζεται τις σεξουαλικές επιλογές μιας χειραφετημένης γυναίκας. Ένα κακοποιημένο σκυλί της σειράς *Mutts* που γαβγίζει στο φεγγάρι σαν το σκύλο του Μιρό δεν σατιρίζει τίποτα. Καταγγέλλει τους ιδιοκτήτες του κακοποιημένου σκύλου και υπενθυμίζει ότι για τα συνεχή γαβγίσματα δεν ευθύνονται οι σκύλοι αλλά οι άκαρδοι ιδιοκτήτες τους. Και οι παρωδιακές μεταφορές των πινάκων της ελληνικής επανάστασης από τον Soloup πάνω στους οποίους χτίστηκαν οι εθνικοί μύθοι της απαράμιλλης ανδρείας και της διαχρονικά ατσαλάκωτης φουστανέλας δεν επιτίθενται στην επανάσταση αλλά στους μύθους, δεν προσβάλουν τους νεκρούς αλλά όσους τους θεωρούν μηχανές ηρωισμών και αποφασισμένους να πεθάνουν χωρίς φόβο και συναίσθημα. Υπενθυμίζοντας ότι άνθρωποι φτιαγμένοι από τα ίδια υλικά βρίσκονταν πάντα και στην απέναντι πλευρά, όποια κι αν ήταν αυτή.

Η διαρκής επιστροφή στο παρελθόν με στόχο την απλή παρατήρησή του ομοιάζει περισσότερο με τουριστικές διαδρομές που μπορεί να είναι απολαυστικές τη στιγμή που βιώνονται αλλά λίγα μπορούν να προσφέρουν στην πραγματική ζωή από την «επόμενη μέρα». Ο χρονοταξιδιώτης της *Υπομονής* του Dan Clowes αντιλαμβάνεται την αδυναμία του να παρέμβει στο παρελθόν και μελαγχολεί, απελπισμένος και αποκλεισμένος σε ιστορικές νομοτέλειες στις οποίες δεν μπορεί να ασκήσει την παραμικρή επίδραση. Αξίζει να ρισκάρει την εμπλοκή του που μπορεί να οδηγήσει στον αφανισμό του; Οι χωροχρονικές λούπες εντός των οποίων εσκεμμένα περιπλανιέται, τον κατατρύχουν. Ως τυρβώδεις λαβύρινθοι απειλούν την ίδια του την ύπαρξη αν χαθεί οριστικά εντός τους, αν τολμήσει να τους διαταράξει επιχειρώντας να γίνει συνδιαμορφωτής τους. Τους διαταράσσει. Και λυτρώνεται. Το μέλλον του δεν θα είναι ποτέ πια το ίδιο.

Η προφανής αντίφαση της προηγούμενης περιγραφής είναι η αντίφαση που προξενεί η ανάγκη για παρωδία. Η αμφιθυμία του μεταμοντέρνου καλλιτέχνη που παρωδεί ένα προγενέστερο έργο τον λυτρώνει από την προσκόλληση σε ένα παγιωμένο παρελθόν αλλά τον κάνει συνδιαμορφωτή ενός μέλλοντος που δεν θα είναι ποτέ πια το ίδιο.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η εργασία αυτή ξεκίνησε με μια αφιέρωση στο γιο μου, Κοσμά. Και θα ήθελα να τελειώσει με αυτόν. Αναρωτιέμαι πώς πρέπει να του εξηγήσω τις εικόνες από τη *Σχεδία της Μέδουσας* του Ζερικό, από το *Μάθημα Ανατομίας* του Ρέμπραντ και τόσες άλλες που ευφυώς τροποποιούνται, προσαρμόζονται και εντάσσονται με χιούμορ στις περιπέτειες του Αστερίξ, τώρα που έχει γίνει μανιώδης αναγνώστης τους. Θα ήταν εύκολο για μένα να μην του αναφέρω τίποτα και να τον αφήσω στην ασφάλεια της άγνοιας αλλά συνάμα στον κίνδυνο της ελλιπούς κατανόησης. Θα ήταν άδικο γι' αυτόν να του μεταφέρω σε μια άγνωστή του ακόμα γλώσσα, έστω και προσαρμοσμένη στην ηλικία του, την έννοια της «λευκής παρωδίας» και να επιχειρήσω να την καταρρίψω με επιχειρήματα. Θα είναι πιο σημαντικό να του εξηγήσω ότι στο Ναυάγιο της Μέδουσας σκοτώθηκαν πραγματικοί άνθρωποι και οι δημιουργοί του Αστερίξ δεν τους χλευάζουν αλλά παρομοιάζουν τους αφελείς πειρατές που ναυαγούν με προγραμμένα θύματα όπως αυτά του πραγματικού ναυαγίου. Θέλω να του μάθω τι σημαίνει ανατομία, τι σημαίνει κομπογιαννίτες γιατροί, πώς ασκήθηκε κατά το παρελθόν η ιατρική επιστήμη, τι είναι οι τσαρλατάνοι που ανατέμνουν ψάρια για να προφητέψουν γάμους και διαζύγια. Πάνω απ' όλα να του εξηγήσω ποιος ήταν ο Τσε Γκεβάρα που δολοφονήθηκε και φωτογραφήθηκε από τους εκτελεστές του ως το πτώμα του Ρέμπραντ την ίδια εποχή που φτιάχτηκε και η συγκεκριμένη ιστορία του Αστερίξ. Νομίζω πως θα του δώσω μια ιδέα ή, τουλάχιστον, ένα ερέθισμα να κατανοήσει μόνος του τα κόμικς ως παλίμψηστα ώστε να ερευνά τα νοήματα αυτών που βλέπει και διαβάζει στην τέχνη πάντα σε σχέση με άλλα έργα τέχνης που έχει ήδη γνωρίσει. Μα ακόμη περισσότερο με αυτά που δεν έχει ακόμη γνωρίσει. Και, γιατί όχι, με αυτά που δεν έχουν ακόμη φτιαχτεί.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. ΒΙΒΛΙΑ ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΑ

Aaronson, Deborah, επιμ. *Mutts, The Comic Art of Patrick McDonnell.* Νέα Υόρκη: Harry N. Abrams, Inc, 2003.

Aasand, Hardin, επιμ. *Stage Directions in Hamlet: New Essays and New Directions.* Μάντισον: Fairleigh Dickinson University Press, 2003.

Abate, Michelle Ann. *Funny Girls: Guffaws, Guts and Gender in Classic American Comics.* Τζάκσον: University Press of Mississippi, 2019.

Affolter, Cuno, Urs Hangartner, και Martin Heller, επιμ. *"Mit Pikasso Macht Man Kasso", Kunst und Kunstweltim Comic.* Ζυρίχη: Verlag Edition Moderne, 1990.

Arnaudo, Marco. *The Myth of the Superhero* (μτφρ.στα αγγλικά: Jamie Richards), Βαλτιμόρη: Johns Hopkins University Press, 2013.

Balistreri, Maggie, επιμ. *Popaganda, The Art & Subversion of Ron English.* (Σαν Φρανσίσκο: Last Gasp, 2004.

Beaty, Bart. *Comics Versus Art.* Τορόντο: University of Toronto Press, 2012.

Beck, Ulrich, Anthony Giddens και Scott Lash. *Reflexive Modernization, Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order.* Κέμπριτζ: Polity Press, 1994.

Becker, Howard. *Art Worlds.* Μπέρκλεϊ: University of California Press, 1982.

Benhaim, Andre, επιμ. *The Strange M. Proust.* Λονδίνο: Legenda, 2009.

Beronä, David A. *Wordless Books, The Original Graphic Novels.* Νέα Υόρκη: Abrams, 2008.

Blackbeard, Bill, επιμ. *The Comic Strip Art of Lyonel Feininger.* Νορθάμπτον: Kitchen Sink Press, 1994.

Blackbeard, Bill, επιμ. *R. F. Outcault's the Yellow Kid.* Νορθάμπτον: Kitchen Sink Press, 1995.

Blackbeard, Bill και Dale Crain. *The Comic Strip Century: Celebrating 100 Years of an American Art Form.* Ίνγκλγουντ Κλιφς: Kitchen Sink Press, 1995.

Bohm-Duchen, Monica. *The Private Life of a Masterpiece*. Μπέρκλει: University of California Press, 2001)

Booth, Wayne C. *A Rhetoric of Irony.* Σικάγο: The University of Chicago Press, 1974.

Bornstein, George, και Ralph G. Williams, επιμ. *Palimpsest, Editorial Theory in the Humanities.* Μίσιγκαν: The University of Michigan Press, 1993.

Bradley, Patricia. *Making American Culture: A Social History, 1900–1920.* Νέα Υόρκη: Palgrave Macmillan, 2009.

Brooker, Peter και Andrew Thacker, επιμ. *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, *Volume II*. Οξφόρδη: Oxford University Press, 2012.

Burke, Peter. *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence.* Λονδίνο: Reaktion Books, 2001.

Burrell, Robert. *The Ghosts of Iwo Jima.* Κόλετζ Στέισον: Texas A&M University Press, 2006.

Canemaker, John. *Winsor McCay – His Life and Art*. Νέα Υόρκη: Harry N. Abrams, 2005.

Carrier, David. *The Aesthetics of Comics.* Πενσιλβάνια: Penn State Press, 2000.

Cartmell, Deborah, και Imelda Whelehan, επιμ. *Adaptations, From Text to Screen, Screen to Text.* Νέα Υόρκη: Routledge, 1999.

Chambers, Robert. *The Art that Plays with Art.* Νέα Υόρκη: Peter Lang, 2010.

Chute, Hillary. *Disaster Drawn – Visual Witness. Comics and Documentary Form.* Κέμπριτζ: The Belknap Press of Harvard University Press, 2016.

Cohn, Neil. *The Visual Language of Comics.* Λονδίνο: Bloomsbury, 2013.

Colebrook, Clare. *Irony.* Λονδίνο: Routledge, 2004.

Collins, Jim. *Uncommon Cultures: Popular Culture and Post – Modernism.* Νέα Υόρκη: Routledge, 1989.

Combalia, Victoria. *Erró - The great collage of the world.* Βαλένθια: IVAM Institut Valencià d' Art Modern, 2006.

Conger, Syndy, και Janice R. Welsch, επιμ. *Narrative Strategies.* Μακόμπ: West Illinois University Press: 1980.

Cooke, John. *The Book of Weirdo: A Retrospective of R. Crumb's Legendary Humor Comics Anthology.* Σαν Φρανσίσκο: Last Gasp, 2019.

Daniels, Les. *D.C. Comics, Sixty Years of the World's Favorite Comic Book Heroes.* Λονδίνο: Virgin, 1995.

Daniels, Les. *Superman, The Complete History.* Σαν Φρανσίσκο: Chronicle Books, 2004.

Danto Arthur C. *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History.* Πρίνστον: Princeton University Press, 1997.

Darte, Spencer, και Art Chantry. *Swag: Rock Posters of the '90s.* Νέα Υόρκη: Harry N. Abrams, 2003.

Dentith, Simon. *Parody.* Λονδίνο: Routledge, 2000.

Dickie, George. *The Art Circle, A Theory of Art.* Νέα Υόρκη: Haven, 1984.

Donahue, Don, και Susan Goodrick, επιμ. *The Apex Treasury of Underground Comics.* Λονδίνο: Apex, 1974.

Dottinger, Christa. *Cindy Sherman, History Portraits – The Rebirth of the Painting after the End of Painting.* Βερόνα: Schirmer/Mosel Production, 2012.

Dougall, Alastair, επιμ. *The D.C. Comics Encyclopedia.* Νέα Υόρκη: DK, 2004.

Duin, Steve, και Mike Richardson. *Comics Between the Panels*, (Μιλγουόκι: Dark Horse Books, 1998.

Duncan, Randy, και Matthew Smith. *The Power of Comics – History, Form and Culture.* Νέα Υόρκη: Continuum, 2009.

Duncan, Randy, Michael Ray Taylor και David Stoddard. *Creating Comics as Journalism, Memoir and Nonfiction*. Νέα Υόρκη: Routledge, 2016.

Echaurren, Pablo. *Dagli Anni Settanta A Oggi.* Ρώμη: Comune di Roma, 2004.

Eisner, Will. *Comics and Sequential Art.* Ταμάρακ: Poorhouse Press, 1985.

Feiffer, Jules. *The Great Comic Book Heroes.* Σιάτλ: Fantagraphics Books, 2003.

Fingeroth, Danny. *Superman on the Couch.* Νέα Υόρκη: Continuum, 2004.

Finkelstein, Haim. *The Collected Writings of Salvador Dali.* Κέμπριτζ: Cambridge University Press, 1998.

Fisher, Mark. *The Weird and the Eerie.* Λονδίνο: Repeater Books, 2016.

Fried, Michael. *Manet's Modernism: Or, the Face of Painting in the 1860's.* Σικάγο: The University of Chicago Press, 1996.

Funk. Wolfgang. *The Literature of Reconstruction: Authentic Fiction in the New Millenium.* Λονδίνο: Bloomsbury, 2017.

Gamboni, Dario. *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism Since the French Revolution.* Λονδινο: Reaktion Books, 1997.

Gray, Jonathan. *Watching With the Simpsons: Television, Parody and Intertextuality.* Νέα Υόρκη: Routledge, 2006.

Greenberg, Marc. *Comic Art, Creativity and the Law.* Τσέλτεναμ: Edward Edgar Publishing Limited, 2014.

Groensteen, Thierry. *The System of Comics* (μτφρ. Bart Beaty, Nick Nguyen). Μισισίπι: University Press of Mississippi, 2007.

Groth, Gary, επιμ. *The Comics Journal Library, Volume Seven, Harvey Kurtzman – Interviews with the Pioneering Cartoonist.* Σιάτλ: Fantagraphics Books, 2006.

Hadju, David. *The Ten Cent Plague, The Great Comic-Book Scare and How it Changed America.* Νέα Υόρκη: Picador, 2008.

Haralambidou, Penelope. *Marcel Duchamp and the Architecture of Desire.* Φάρνχαμ Σάρεϊ: Ashgate Publishing Limited, 2013.

Hassan, Ihab. *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture.* Οχάιο: Ohio State University Press, 1987.

Hatfield, Charles. *Alternative Comics – An Emerging Literature.* Τζάκσον: The University Press of Mississippi, 2005.

Heer, Jeet, και Kent Worcester, επιμ. *Arguing Comics: Literary Masters on a Popular Medium.*Μισισίπι: The University Press of Mississippi, 2005.

Hoffman, Eric, και Dominick Grace, επιμ. *Dave Sim, Conversations.* Τζάκσον: University Press of Mississippi, 2013.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction.* Νέα Υόρκη: Routledge, 1988.

Hutcheon. Linda. *A Theory of Parody, The Teachings of Twentieth-Century Art Forms.* Ουρμπάνα:University of Illinois Press, 2000.

Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism.* Λονδίνο: Routledge, 1989.

Inge, Thomas. *Comics as Culture.* Τζάκσον: The University Press of Mississippi, 1990.

Jencks, Charles. *The Story of Post – Modernism: Five Decades of Ironic, Iconic and Critical in Architecture.* Γουέστ Σάσεξ: Wiley, 2011.

Jones, William. *Classics Illustrated, A Cultural History* (2nd ed.). Τζέφερσον: McFarland, 2011.

Judovitz, Dalia. *Drawing on Art - Duchamp and Company.* Μινεάπολις: University of Minnesota Press, 2010.

Kennedy, Jay. *The Official Underground and New Wave Comix Price Guide.* Νέα Υόρκη: Harmony Books, 1982.

Kitchen, Denis, και Paul Buhle. *The Art of Harvey Kurtzman, The Mad Genius of Comics.* Νέα Υόρκη: Abrams, 2009.

Klein, Michael, και Gillian Parker, επιμ. *The English Novel and the Movies.* Νέα Υόρκη: Frederick Ungar Publishing, 1981.

Klein, Sheri. *Art and Laughter.* Λονδίνο: I. B. Tauris, 2007.

Kunzle, David. *The Early Comic Strip: Narrative Strips and Picture Stories in the European Broadsheet from c. 1450 to 1852.* Μπέρκλεϊ: University of California Press, 1973.

Kunzle, David. *Rodolphe Töpffer – Father of the Comic Strip.* Μισισίπι: University Press of Mississippi, 2007.

Levin, Bob. *The Pirates and the Mouse – Disney's War Against the Counterculture.* Σιάτλ: Fantagraphics Books, 2003.

Malevich, Kasimir. *The Non-Objective World, The Manifesto of Suprematism.* Νέα Υόρκη: Dover Publications, 2003.

Malt, Johanna. *Obscure Objects of Desire, Surrealism, Fetishism and Politics.* Νέα Υόρκη: Oxford University Press Inc., 2004.

Cortadella, Margarida, επιμ. *Picasso: From Caricature to Metamorphosis of Style.* Άλντερσοτ: Lund Humphries – Museu Picasso, Barcelona and Lunwerg Editores, 2003.

Marion, Philippe. *Traces en Cases: Essaisur la Bande Dessinee.* Louvain-la-Neuve: Academia, 1993.

Marter, Joan, επιμ. *The Grove Encyclopedia of American Art*, *Vol. 1*. Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 2011.

Mazur, Dan και Alexander Danner. *Comics, A Global History, 1968 to the Present.* Λονδίνο: Thames & Hudson, 2014.

McCarthy, Laurette E. *Walter Pach (1883-1958): The Armory Show and the Untold Story of Modern Art in America.* Πενσιλβάνια: The Pennsylvania State University Press, 2011.

McDonnell, Patrick, Karen O'Connell και Giorgia Riley de Havenon. *Krazy Kat – The Comic Art of George Herriman.* Νέα Υόρκη: Harry N. Abrams, Inc., 2004.

McFarlane, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation.* Οξφόρδη: Clarendon Press, 1996.

McLaughlin, Jeff. *Comics as Philosophy*. Μισισίπι: The University Press of Mississippi, 2007.

Merrill, Linda. *A Pot of Paint: Aesthetics on Trial in Whistler v Ruskin.* Ουάσινγκτον: Smithsonian Institution Press, 1992.

Misiroglu, Gina, επιμ. *The Superhero Book, The Ultimate Encyclopedia of Comic-Book Icons and Hollywood Heroes.* Ντιτρόιτ: Visible Ink, 2004.

Morris, Frankie. *Artist of Wonderland: The Life, Political Cartoons, and Illustrations of Tenniel.* Σάρλοτσβιλ: University of Virginia Press, 2005.

Morris, Tom, και Matt Morris, επιμ. *Superheroes and Philosophy.* Σικάγο: Open Court, 2005.

Morrison, Grant. *Supergods.* Νέα Υόρκη: Spiegel & Grau, 2012.

Myers, Robin D. *Notes on the Infrared Digital Imaging of Robert Rauschenberg's Erased de Kooning Drawing (1953).* Σαν Φρανσίσκο: San Francisco Museum of Modern Art, 2010.

Neighly, Patrick Cowe, και Kereth Spigal. *Anarchy for the Masses – The Disinformation Guide to The Invisibles.* Νέα Υόρκη: Mad Yak Press, 2003.

Orr, Mary. *Intertextuality – Debates and Contexts.* Κέμπριτζ: Polity Press, 2003.

Osterwold, Tilman. *Pop Art.* Κολωνία: Taschen, 2007.

Pustz, Matthew. *Comic Books and American Cultural History.* Νέα Υόρκη: Continuum, 2012.

Rhoades, Shirrel. *A Complete History of American Comic Books.* Νέα Υόρκη: Peter Lang Publishing, 2008.

Robinson, Jerry. *The Comics, An Illustrated History of Comic Strip Art*, 1895-2010. Μιλγουόκι: Dark Horse Books, 2011.

Rose, Margaret A. *Pictorial Irony, Parody, and Pastiche, Comics Interpictoriality in the Arts of the 19th and 20th Centuries.* Μπίλεφελντ: Aisthesis Verlag, 2011.

Rose, Margaret. *Parody: Ancient, Modern and Post – Modern.* Κέμπριτζ: Cambridge University Press, 1993.

Rosenkranz, Patrick. *Rebel Visions: The Underground Comix Revolution, 1963-1975.* Σιάτλ: Fantagraphics Books, 2008.

Sabin, Roger. *Adult Comics, An Introduction.* Λονδίνο: Routledge, 1993.

Saborio, Linda. *Embodying Difference, Scripting Social Images of the Female Body in Latina Theatre.* Πλίμουθ: Fairleigh Dickinson University Press, 2012.

Saraceni, Mario. *The Language of Comics.* Λονδίνο: Routledge, 2003.

Sanders, Julie. *Adaptation and Appropriation.* Λονδίνο: Routledge, 2006.

Saunders, Ben. *Do the Gods Wear Capes? Spirituality, Fantasy, and Superheroes.* (Λονδινο: Continuum, 2011.

Schelly, Bill. *Harvey Kurtzman, the Man who Created MAD and Revolutionized Humor in America*. Σιάτλ: Fantagraphics Books, 2015.

Schechter, Harold. *The New Gods, Psyche and Symbol in Popular Art.* Οχάιο: Bowling Green University Popular Press, 1980.

Scott, James. *Satire: From Horace to Yesterday's Comics Strips.* Κλέιτον: Prestwick House, Inc., 2005.

Sigler, Carolyn, επιμ. *Alternative Alices, Visions and Revisions of Lewis Carroll's Alice Books.* Λέξινγκτον: The University Press of Kentucky, 1997.

Simpson, Paul, Helen Rodiss, και Michaela Bushell, επιμ. *The Rough Guide to Superheroes.* Λονδίνο: Haymarket Customer Publishing, 2004.

Skinn, Dez. *Comix, The Underground Revolution.* Λονδίνο: Collins & Brown, 2004.

Smolderen, Thierry. *The Origins of Comics, From William Hogarth to Winsor McCay* (μτφρ. στα αγγλικά: Bart Beaty, Nick Nguyen), Τζάκσον: University Press of Mississippi, 2014.

Sooke, Alastair. *Roy Lichtenstein, How Modern Art was Saved by Donald Duck.* Λονδίνο: Penguin, 2013.

Spiegelman, Art. *Metamaus.* Λονδίνο: Penguin Group, 2011.

Stein, Ellin. *That's Not Funny, That's Sick: The National Lampoon and the Comedy Insurgents Who Captured the Mainstream.* Νέα Υόρκη: Norton, 2013.

Steinberg, Leo. *Other Criteria, Confrontations with Twentieth-Century Art.* Σικάγο: University of Chicago Press, 2007.

Stewart, Bhob, επιμ. *Against the Grain: Mad Artist Wallace Wood.* Ρέιλι: TwoMorrows Publishing, 2003.

Syma, Carrye Kay, και Robert G. Weiner, επιμ. *Graphic Novels and Comics in the Classroom - Essays on the Educational Power of Sequential Art.* Τζέφερσον: McFarland & Company, 2013.

Thomey, Ted. *Immortal Images: A Personal History of Two Photographers and the Flag Raising on Iwo Jima.* Μπιτς Χολ: Naval Institute Press, 1996.

Tolmie, Jane, επιμ. *Drawing From Life - Memory and Subjectivity in Comic Art.* Μισισίπι: The University Press of Mississippi, 2013.

Trombetta, Jim. *The Horror! The Horror!.* Νέα Υόρκη: Abrams, 2010.

Wagner, Geoffrey. *The Novel and the Cinema.* Ράδερφορντ: Fairleigh Dickinson University Press, 1975.

Wald, Priscilla, και Michael Elliott, επιμ. *The American Novel 1870-1940*, Vol. 6. Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 2014.

Walden, Sarah. *Whistler and His Mother – An Unexpected Relationship.* Λονδίνο: Gibson Square and University of Nebraska Press, 2003.

Walker, Brian. *The Comics Since 1945.* Νέα Υόρκη: Harry Abrams Inc., 2006.

Walker, Brian. *The Comics Before 1945.* Νέα Υόρκη: Abrams, 2004.

Waugh, Coulton. *The Comics.* Νέα Υόρκη: Luna Press, 1947.

Wertham, Fredric. *The Seduction of the Innocent, The Influence of Comic Books on Today's Youth.* Νέα Υόρκη: Rinehart, 1954.

Wolf, Brown Milton. *The Story of the Armory Show.* Νέα Υόρκη: Joseph Hirschhorn Foundation, 1963.

Wolk, Douglas. *Reading Comics.* Κέμπριτζ: Da Capo Press, 2007.

Worden, Daniel, επιμ. *The Comics of Joe Sacco: Journalism in a Visual World*. Τζάκσον: The University Press of Mississippi, 2015.

Yoe, Craig. *Arf Museum: The Unholy Marriage of Art + Comics.* Σιάτλ: Fantagraphics, 2006.

Yoe, Craig. *Krazy Kat & The Art of George Herriman – A Celebration.* Νέα Υόρκη: Abrams, 2011.

Yoe, Craig. *Modern Arf: The Unholy Marriage of Art + Comics.* Σιάτλ: Fantagraphics, 2005.

Varnedoe, Kirk, και Adam Gopnik, επιμ. *High and Low: Modern Art and Popular Culture.* Νέα Υόρκη: The Museum of Modern Art, 1990.

Varnum, Robin, και Christina Gibbons, επιμ. *The Language of Comics.* Τζάκσον: University Press of Mississippi, 2001.

2. ΒΙΒΛΙΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΓΛΩΣΣΑ

Agamben, Giorgio. *Homo Sacer, Κυρίαρχη Εξουσία και Γυμνή Ζωή*. Μετάφραση: Παναγιώτης Τσιαμούρας. Αθήνα: Scripta, 2005.

Agamben, Giorgio. *Βεβηλώσεις*. Μετάφραση: Παναγιώτης Τσιαμούρας. Αθήνα: Άγρα, 2006.

Apostolides, Jean-Marie. *Τεντέν και ο Μύθος του Υπερπαιδιού*. Μετάφραση: Δημήτρης Καραγιάννης. Αθήνα: Μαμούθ Κόμιξ, 2005.

Arendt, Hannah. *Ο Άιχμαν στην Ιερουσαλήμ, Έκθεση για την Κοινοτοπία του Κακού.* Μετάφραση: Βασίλης Τομανάς. Αθήνα: Νησίδες, 2009.

Baudelaire, Charles. *Περί της Ουσίας του Γέλιου και Γενικά Περί του Κωμικού στις Πλαστικές Τέχνες*. Μετάφραση: Λίζυ Τσιριμώκου. Αθήνα: Άγρα, 2000.

Beardsley, Monroe C. *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*. Μετάφραση: Δημοσθένης Κούρτοβικ – Παύλος Χριστοδουλίδης. Αθήνα: Νεφέλη, 1989.

Benjamin, Walter. *Δοκίμια για την Τέχνη*. Μετάφραση: Δημοσθένης Κούρτοβικ. Αθήνα: Κάλβος, 1978.

Bergson, Henri. *Το Γέλιο*. Μετάφραση: Βασίλης Τομανάς. Αθήνα: Εξάντας, 1998.

Bloom, Harold. *Ο Δυτικός Κανόνας*. Μετάφραση: Κατερίνα Ταβαρτζόγλου. Αθήνα: Gutenberg, 2007.

Bouquilard, Jocelyn. *Χοκουσάι, Οι Τριανταέξι Όψεις του Όρους Φούτζι*. Μετάφραση: Ιωάννα Λεκκάκου. Αθήνα: Άγρα, 2007

Bremmer, Jan και Herman Roodenburg, επιμ. *Η Πολιτισμική Ιστορία του Χιούμορ*. Μετάφραση: Γιώργος Δίπλας. Αθήνα: Πολύτροπον, 2005.

Cabbane, Pierre. *Marcel Duchamp – Ο Μηχανικός του Χαμένου Χρόνου*. Μετάφραση: Λίλιαν-Stead Δασκαλοπούλου. Αθήνα: Άγρα, 2008.

Cometti, Jean-Pierre, Jacques Morizot, και Roger Pouivet. *Ζητήματα Αισθητικής*. Μετάφραση: Στέλλα Χρυσικού. Αθήνα: Νήσος, 2005.

Danto, Arthur. *Η Μεταμόρφωση του Κοινότοπου, Μια Φιλοσοφική Θεώρηση της Τέχνης*. Μετάφραση: Μαριλένα Καρρά. Αθήνα: Μεταίχμιο, 2004.

Danto, Arthur. *Τι Είναι Αυτό που το Λένε Τέχνη*. Μετάφραση: Ανδρέας Παππάς. Αθήνα: Μεταίχμιο, 2014.

Eco, Umberto. *Εμπειρίες . Μετάφρασης: Λέγοντας Σχεδόν το Ίδιο*. Μετάφραση: Έφη Καλλιφατίδη. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2003

Eco, Umberto. *Κήνσορες και Θεράποντες*. Μετάφραση: Έφη Καλλιφατίδη. Αθήνα: Γνώση, 1994.

Eco, Umberto. *Ο Υπεράνθρωπος των Μαζών*. Μετάφραση: Έφη Καλλιφατίδη. Αθήνα: Γνώση, 1988.

Eco, Umberto. *Περί Λογοτεχνίας*. Μετάφραση: Έφη Καλλιφατίδη. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2002.

Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, και Benjamin Buchloh. *Η Τέχνη από το 1900*. Μετάφραση: Ιουλία Τσολακίδου. Αθήνα: Επίκεντρο, 2007.

Frampton, Kenneth. *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική– Ιστορία και Κριτική*. Μετάφραση: Θόδωρος Ανδρουλάκης - Μαρία Παγκάλου. Αθήνα: Θεμέλιο, 2009.

Freeland, Cynthia. *Μα Είναι Αυτό Τέχνη;* Μετάφραση: Μάντυ Αλμπάνη. Αθήνα: Πλέθρον, 2005.

Freud, Sigmund. *Ο Ποιητής και η Φαντασίωση*. Μετάφραση: Γιώργος Σαγκριώτης. Αθήνα: Πλέθρον, 2011.

Freud, Sigmund. *Το Ευφυολόγημα και η Σχέση του με το Ασυνείδητο / Το Χιούμορ*. Μετάφραση: Λίνα Σιπητάνου - Γιώργος Σαγκριώτης. Αθήνα:Πλέθρον, 2009.

Fulce, John. *Η Εξαπάτηση από τα Κόμικς – Τα Υποσυνείδητα Μηνύματα*. Μετάφραση: Μαρία Ματάνα. Αθήνα: Στερέωμα, χ.χ.

Genette, Gérard. *Παλίμψηστα - Η Λογοτεχνία Δευτέρου Βαθμού*. Μετάφραση: Βασίλης Πατσογιάννης. Αθήνα: ΜΙΕΤ, 2018.

Gombrich, Ernst. *Τέχνη και Ψευδαίσθηση*. Μετάφραση: Ανδρέας Παππάς. Αθήνα: Νεφέλη, 1995.

Goodman, Nelson. *Γλώσσες της Τέχνης*. Μετάφραση: Πάνος Βλαγκόπουλος. Αθήνα: Εκκρεμές, 2005.

Haar, Michel. *Το Έργο Τέχνης – Δοκίμιο για την Οντολογία των Έργων* . Μετάφραση: Παντελής Ανδρικόπουλος. Αθήνα: Scripta, 2001.

Heinich, Nathalie. *Το Παράδειγμα της Σύγχρονης Τέχνης – Δομές μιας Καλλιτεχνικής Επανάστασης*. Μετάφραση: Κωνσταντίνος Βασιλείου. Αθήνα: Πλέθρον, 2015.

Jameson, Fredric. *Το Μεταμοντέρνο ή η Πολιτισμική Λογική του Ύστερου Καπιταλισμού*. Μετάφραση: Γιώργος Βάρσος. Αθήνα: Νεφέλη, 1999.

Robertson, Ritchie. *Κάφκα. Όλα όσα Πρέπει να Γνωρίζετε*. Μετάφραση: Αρχοντή Κόρκα. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2006.

Sabin, Roger. *Κόμικς ή Κόμιξ; Η Ιστορία μιας "Σχεδόν" Τέχνης*. Μετάφραση: Γιώργος Μπαρουξής. Αθήνα: Terzo Books, 1997.

Salmon, Christian. *Storytelling. Η Μηχανή που Κατασκευάζει Ιστορίες και Χειραγωγεί τα Πνεύματα*. Μετάφραση: Γιάννης Καυκιάς. Αθήνα: Πολύτροπον, 2008.

Travers, Martin. *Εισαγωγή στη Νεότερη Ευρωπαϊκή Λογοτεχνία. Από το Ρομαντισμό ως το Μεταμοντέρνο*. Μετάφραση: Ιωάννα Ναούμ - Μαρία Παπαηλιάδη. Αθήνα: Βιβλιόραμα, 2005.

Walker, John. *Η Τέχνη την Εποχή των Μαζικών Μέσων Επικοινωνίας*. Μετάφραση: Χάρης Πατσός. Αθήνα: Κομούνα, 1987.

Watkin, David. *Ιστορία της Δυτικής Αρχιτεκτονικής*. Μετάφραση: Κώστας Κουρεμένος. Αθήνα: ΜΙΕΤ, 2009.

Watzlawick, Paul. *Φτιάξε την Δυστυχία σου Μόνος σου*. Μετάφραση: Αντώνης Γκίκας. Αθήνα: Εκδόσεις Αλήστου Μνήμης, χ.χ.

Wilson, Colin. *Ο Ξένος*. Μετάφραση: Γιάννης Ανδρέου. Αθήνα: Ακτή – Οξύ, 1999.

Zizek, Slavoj. *Μίλησε Κανείς για Ολοκληρωτισμό;* Μετάφραση: Βίκυ Ιακώβου. Αθήνα: Scripta, 2002.

Zizek, Slavoj. *Το Υψηλό Αντικείμενο της Ιδεολογίας*. Μετάφραση: Βίκυ Ιακώβου. Αθήνα: Scripta, 1999.

Αλεξίου, Στυλιανός. *Ερωτόκριτος. Κριτική Έκδοση*. Αθήνα: Ερμής, 2008.

Αναγνωστόπουλος, Βασίλης, και Αντώνης Δελώνης. *Παιδική Λογοτεχνία και Σχολείο*. Αθήνα: Πατάκη, 1988.

Αναγνωστόπουλος, Βασίλης. *Θέματα Παιδικής Λογοτεχνίας. Ανιχνεύσεις*. Αθήνα: Καστανιώτη, 1987.

Ανδρόνικος, Μανώλης. *Ο Πλάτων και η Τέχνη*. Αθήνα: Νεφέλη, 1986.

Αντωνίου, Χρήστος. *Η Μεταφορά των Κωμωδιών του Αριστοφάνη σε Κόμικς*. Αθήνα: Ύψιλον, 1989.

Αργκάν, Τζούλιο Κάρλο. *Η Μοντέρνα Τέχνη*. Μετάφραση: Λίνα Παπαδημήτρη. Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης – Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, 2006.

Αριστηνός, Γιώργος, Άννα Καφέτση, Αντρέας Μπελεζίνης, και Σωτήρης Σορόγκας, επιμ. *Μοντέρνο – Μεταμοντέρνο*. Αθήνα: Σμίλη, 1988.

Βασιλόπουλος, Χαράλαμπος. *Τέρατα και Σημεία των Σκοτεινών Δυνάμεων*. Αθήνα: Εκδόσεις Ορθόδοξου Τύπου, 1988.

Γκόντφρεϋ, Τόνυ. *Εννοιολογική Τέχνη*. Μετάφραση: Ειρήνη Οράτη. Αθήνα: Καστανιώτη, 2001.

Δελώνης, Αντώνης. *Βασικές Γνώσεις για το Παιδικό και Νεανικό Βιβλίο*. Αθήνα: Εκδόσεις Περιοδικών και Εκπαιδευτικών Βιβλίων, 1991.

Δημάδης, Κωνσταντίνος, επιμ. *Συνέχειες, Ασυνέχειες, Ρήξεις στον Ελληνικό Κόσμο (1204-2014) : Οικονομία, Κοινωνία, Ιστορία, Λογοτεχνία. Πρακτικά Ε' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών*. Θεσσαλονίκη: 2014), τ. 3.

Ελληνοαμερικανική Ένωση *(Δεν αναφέρεται όνομα συγγραφέα ή επιμελητή). Μίκυ Μάους 2000.* Αθήνα: Ελληνοαμερικανική Ένωση, 2000.

Κάουα, Αβραάμ. *Εικονικά Βλέμματα - Μεταμοντέρνα αφήγηση στα κόμικς, τον κινηματογράφο και τη λογοτεχνία*. Αθήνα: Futura, 2002.

Κάσσης, Κυριάκος. *Ελληνική Παραλογοτεχνία και Κόμικς*. Αθήνα: Εκδόσεις Ιχώρ & Α.Λ.Λ.Ε.Α.Σ, 1996.

Κολιοδήμος, Δημήτρης, επιμ. *Τα Κόμικς*. Μετάφραση: Μπάμπης Ακτσιόγλου – Μίτση Φωτιά. Αθήνα: Αιγόκερως, 1982.

Κουκουλάς, Γιάννης. *Γυναίκες στα Κόμικς*, *Ηρωίδες για κάθε Χρήση*. Αθήνα: Futura, 2005.

Κωνσταντινίδου – Σέμογλου, Νούλα. *Κόμικς, Παιδί και Αστείο*. Αθήνα: Εξάντας, 2001.

Λαζαράτος, Γιάννης. *Διασημειωτική Μετάφραση και Μετάφραση και Επιστημολογία*. Αθήνα: Παπαζήση, 2007.

Λαμπράκη – Πλάκα, Μαρίνα. *Ιταλική Αναγέννηση, Τέχνη και Κοινωνία – Τέχνη και Αρχαιότητα*. Αθήνα: Καστανιώτη, 2004.

Λυδάκης, Στέλιος. *Ορολογία Εικαστικών Τεχνών*. Αθήνα: Μέλισσα, 2009.

Μαργώνης, Αποστόλης, Δημήτρης Μητρόπουλος, και Πέτρος Παπαθεοδώρου. *Τι Διαβάζουν τα Παιδιά μας – Έρευνα, Βιβλίο Χρήσιμο για Γονείς και Δασκάλους*. Αθήνα: 1982.

Μαρτινίδης, Πέτρος. *«Κόμικς», Τέχνη και Τεχνικές της Εικονογραφήγησης*. Θεσσαλονίκη: ΑΣΕ, 1990.

Μαρτινίδης, Πέτρος. *Η Υψηλή Τέχνη της Απελπισίας, Γύρω από τον Ισοβίτη του Αρκά*. Αθήνα: Ύψιλον, 1992.

Μαρτινίδης, Πέτρος. *Κριτική κι Ευαισθησία*. Αθήνα: Νεφέλη, 2011.

Μαρτινίδης, Πέτρος. *Συνηγορία της Παραλογοτεχνίας.* Αθήνα: Πολύτυπο, 1982.

Μίσσιου, Μαριάννα. *Τα Κόμικς από το Περίπτερο στη Σχολική Τάξη… Ξεφυλλίζοντας τον Γκοσινί*. Αθήνα: ΚΨΜ, 2010.

Μουλά, Ευαγγελία, και Χαρά Κοσεγιάν. *Η Αξιοποίηση των Κόμικς στην Εκπαίδευση, Διδακτικές Προτάσεις – Παιδαγωγικές Προεκτάσεις*. Αθήνα: Κριτική, 2010.

Μουλά, Ευαγγελία, και Κωνσταντίνος Μαλαφαντής. *Σύννεφα Λόγου – Κόμικς και Νέοι Γραμματισμοί*. Αθήνα: Ρενιέρη, 2015.

Μουτσόπουλος, Θανάσης. *No Feeilings, Το Εικαστικό Punk*. Αθήνα: Futura, 1998.

Μπαρτ, Ρολάν. *Μυθολογίες Μάθημα*. Μετάφραση: Καίτη Χατζηδήμου – Ιουλιέτα Ράλλη. Αθήνα: Κέδρος, 1979.

Μποντριγιάρ, Ζαν. *Η Καταναλωτική Κοινωνία*. Μετάφραση: Βασίλης Τομανάς. Αθήνα: Νησίδες, 2005.

Νικολόπουλος, Αντώνης (Soloup). *Τα Ελληνικά Comics*. Αθήνα: Τόπος, 2012.

Δασκαλοθανάσης, Νίκος, επιμ. *Από τη Μινιμαλιστική στην Εννοιολογική Τέχνη, Μια Κριτική Ανθολογία*. Μετάφραση: Ελεάννα Πανάγου. Αθήνα: ΑΣΚΤ, 2006.

Παπαδημητρακόπουλος, Κ. Γ. *Τα Κόμικς*. Αθήνα: Εκδόσεις της Αποστολικής Διακονίας, 1986.

Παπαντωνάκης, Γιώργος. *Είδη Βιβλίων/Κειμένων της Παιδικής Λογοτεχνίας*. Ρόδος: Σημειώσεις για το μάθημα Εισαγωγή στην Παιδική Λογοτεχνία. Θεωρία και Πράξη. 2003.

Παπαποστόλου, Ήρα. *Εικόνες του Αιώνα – Skoulakis, Σύμβολα Παγκόσμιας Αποδοχής*. Αθήνα: Κ. Αδάμ Εκδοτική, 2008.

Παυλόπουλος Τάσος. *No Parking*. Αθήνα: Άγρα, 2000.

Πικάσο, Πάμπλο. *Σκέψεις για την Τέχνη*. Μετάφραση: Αλεξάνδρα Δημητριάδη – Γεράσιμος Ιωαννίδης. Αθήνα: Printa, 2002.

Πλάτωνας. *Πολιτεία*. Μετάφραση: Ν. Μ. Σκουτερόπουλος. Αθήνα: Πόλις, 2009.

Πούλος, Παναγιώτης, επιμ. *Έννοιες της τέχνης στον 20ο αιώνα*. Αθήνα: Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, 2006.

Σακελλαρίου, Χάρης. *Ιστορία της Παιδικής Λογοτεχνίας – Ελληνική και Παγκόσμια*. Αθήνα: Νόηση, 2009.

Σκαρπέλος, Γιάννης. *Ιστορική Μνήμη και Ελληνικότητα στα Κόμικς*. Αθήνα: Κριτική, 2000.

Ταρλαντέζος, Λευτέρης. *Ιστορία των Κόμικς*. Αθήνα: Αιγόκερως, 2006.

Τερζάκης, Φώτης. *Τροχιές του Αισθητικού*. Αθήνα: Futura, 2007.

Φούλερ, Πήτερ. *Τέχνη και Ψυχανάλυση*. Μετάφραση: Ηρώ Κανακάκη. Αθήνα: Νεφέλη, 1988.

Φρόυντ, Σίγκμουντ. *Η Ερμηνεία των Ονείρων*. Μετάφραση: Λευτέρης Αναγνώστου. Αθήνα: Επίκουρος, 1993.

Χατζηνικολάου, Νίκος,επιμ. *Ο Θάνατος του Τσε Γκεβάρα*. Κατάλογος της έκθεσης στο Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης Ρεθύμνης, 2002.

Χέγκελ, Γκεόργκ. *Αισθητική*. Μετάφραση: Σταμάτης Γιακουμής. Αθήνα: Νομική Βιβλιοθήκη, 2009.

3. ΒΙΒΛΙΑ ΚΟΜΙΚΣ ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΑ

Anthony, M. C. *The Trump Coloring Book.* Νέα Υόρκη: Post Hill Press, 2015.

Blackbeard, Bill, επιμ. *Krazy & Ignatz 1916-1918, Love in a Kestle or Love in a Hut.* Σιάτλ: Fantagraphics Books, 2010.

Blackbeard, Bill, επιμ. *Krazy & Ignatz 1919-1921, A Kind Benevolent and Amiable Brick.* Σιάτλ, Fantagraphics Books, 2011.

Blackbeard, Bill, επιμ. *Krazy & Ignatz 1937-1938, Shifting Sands Dusts its Cheeks in Powdered Beauty.* Σιάτλ: Fantagraphics Books, 2006.

Blackbeard, Bill, επιμ. *Krazy & Ignatz 1939-1940, A Brick Stuffed with Moom-Bims.* Σιάτλ: Fantagraphics Books, 2007.

Blackbeard, Bill, επιμ. *Krazy & Ignatz 1943-1944 – He Nods in Quiescent Siesta.* Σιάτλ: Fantagraphics Books, 2008.

Blackbeard, Bill, επιμ. *Krazy & Ignatz, 1916 – 1918.* Σιάτλ: Fantagraphics Books, 2010.

Blackbeard, Bill, επιμ. *Krazy and Ignatz 1941-1942 – A Ragout of Raspberries.* Σιάτλ: Fantagraphics Books, 2007.

Blackbeard, Bill, επιμ. *Love Letters in Ancient Brick – Krazy and Ignatz, 1927 through 1928.* Σιάτλ: Fantagraphics Books, 2002.

Brooks, Charles, επιμ. *Best Editorial Cartoons of the Year – 2004 Edition,* Γκρέτνα: Pelican Publishing Company, 2004,

Brooks, Charles, επιμ. *Best Editorial Cartoons of the Year – 2005 Edition.* Γκρέτνα: Pelican Publishing Company, 2005.

Browne, Anthony. *Willy's Pictures.* Λονδίνο: Walker Books, 2008.

Bunn, Cullen, Matteo Lolli, και Sean Parsons. *Deadpool Killustrated.* Νέα Υόρκη: Marvel, 2013.

Bunn, Cullen, και Dalibor Talajic. *Deadpool Kills the Marvel Universe.* Νέα Υόρκη: Marvel, 2012-2013.

Cagle, Daryl, και Brian Fairrington, επιμ. *The Best Political Cartoons of the Year – 2005 Edition*. Ιντιανάπολις: Cagle Cartoons, 2005.

Calkins, Dick, και Phil Nowlan. *Buck Rogers in the 25th Century, The Complete Newspaper Sundays, Volume 1: 1930-1933.* Νέσχανοκ: Hermes Press, 2010.

Cho, Frank. *Liberty Meadows Sourcebook* #1. Όραντζ: Image, Μάιος 2004.

Cho, Frank. *Liberty Meadows, Book 1, Eden.* Όραντζ: Image, 2001.

Cho, Frank. *Liberty Meadows, Book 3, Summer of Love.* Όραντζ: Image, 2003.

Cho, Frank. *Liberty Meadows, Book 2, Creature Comforts*. Όραντζ: Image, 2003.

Corben, Richard. *The Raven and the Red Death.* Μιλγουόκι: Dark Horse, 2013.

Crepax, Guido. *Art and Fashion – Valentina Nel Paese Della Moda.* Μιλάνο: Mondadori Comics, 2015.

Cuadrado, Jesus, επιμ. *Lanza en Astillero, el Caballero Don Quijote y Otras Sus Tristes Figuras.* Λα Μάντσα: Junta de Castilla – La Mancha, 2005.

David, Peter, και Mike Wieringo. *Spider-Man, The Other Sketchbook.* Νέα Υόρκη: Marvel, 2005.

Dirge, Roman. *Lenore – Noogies.* Σαν Χοσέ: Slave Labor Graphics, 1999.

Dirge, Roman. *The Little Cute Dead Girl.* Σαν Χοσέ: Slave Labor Graphics, 2006.

Dirge, Roman. *Wedgies.* Σαν Χοσέ: Slave Labor Graphics, 2003.

Eisner, Will. *A Contract with God and Other Tenement Stories.* Νέα Υόρκη: Baronet Publishing, 1978.

Farah, Mike, επιμ. *Fantastic Firsts.* Νέα Υόρκη: Marvel, 2002.

Ficarra, John επιμ. *Totally Mad: 60 Years of Humor, Satire, Stupidity and Stupidit.* Νέα Υόρκη: Time Home Entertainment, 2012.

Folman, Ari, και David Polonsky. *A Waltz With Bashir – A Lebanon War Story*. Λονδίνο: Atlantic Books, 2009.

Forney, Ellen. *Marbles: Mania, Depression, Michelangelo and Me.* Νέα Υόρκη: Penguin, 2012.

Gaines, William. *Like, Mad.* Νέα Υόρκη: Signet Books, 1960.

Giardino, Vittorio. *Little Ego.* Ιστχάμπτον: Heavy Metal, 2009.

Gotlib, Marcel. *Inedits.* Παρίσι: Dargaud, 2004.

Grant, Steven, και Tom Mandrake. *Classics Illustrated: Hamlet.* Νέα Υόρκη: Papercutz, 1990.

Heer, Jeet, Chris Oliveros, και Chris Ware, επιμ. *Walt and Skeezix.* Μόντρεαλ: Drawn and Quarterly, 2005.

Hernandez, Gilbert. *Luba in America.* Σιάτλ: Fantagraphics Books, 2001.

Jason. *I Killed Adolf Hitler.* Σιάτλ: Fantagraphics Books, 2007.

Jones, Greg, επιμ. *Sergio Aragones*, *Five Decades of His Finest Works.* Φιλαδέλφεια: Running Press, 2010.

Kafka, Franz, και Peter Kuper. *The Metamorphosis.* Νέα Υόρκη: Crown, 2003.

Kurtzman, Harvey, και Will Elder. *Playboy's Little Annie Fanny 1962-1970.* Μιλγουόκι: Dark Horse, 2000.

Kurtzman, Harvey, και Will Elder. *Playboy's Little Annie Fanny 1970-1988.* Μιλγουόκι: Dark Horse, 2001.

Kurtzman, Harvey. *Jungle Book.* Πρίνστον: Kitchen Sink, 1988.

Lee, Stan, Roy Thomas, Jim Steranko, Jack Kirby, και John Buscema. *Nick Fury, Agent of ... S.H.I.E.L.D.*. Νέα Υόρκη: Marvel Comics, 2001.

Lofficier, Jean-Marc, Randy Lofficier, Roy Thomas, και Ted McKeever. *Superman's Metropolis.* Νέα Υόρκη: DC, 1996.

Mairowitz, David Zane, και Robert Crumb. *Introducing Kafka.* Κέμπριτζ: Icon Books, 2006.

Manara, Milo. *Click!.* Νέα Υόρκη: Catalan Communications, 1987.

McCloud, Scott. *Making Comics.* Νέα Υόρκη: Harper Collins, 2006.

McCloud, Scott. *Reinventing Comics.* Νέα Υόρκη: Harper Collins, 2000.

McCloud, Scott. *Understanding Comics.* Νέα Υόρκη: Harper Perennial, 1994.

McDonnell, Patrick. *Earl & Mooch, A Mutts Treasury.* Κάνσας: Andrews McMeel Publishing, 2010.

McDonnell, Patrick. *Yesh!, Mutts IV*. Κάνσας: Andrews McMeel Publishing, 1999.

Miller, Frank. *Batman, The Dark Knight Returns.* Λονδίνο: Titan Books, 1986.

Miller, Frank, και Dave Gibbons. *Give Me Liberty – An American Dream.* Λονδίνο: Penguin Books, 1990.

Carlton, Bronwyn, επιμ. *The Big Book of Death*. Νέα Υόρκη: Paradox Press, 1995.

Moore, Alan, και Dave Gibbons. *Watchmen.* Λονδίνο: Titan Books, 1987.

Morrison, Bill, και Dan Telfer, επιμ. *Mad About the Trump Error.* Νέα Υόρκη: EC, 2019.

Panter, Gary. *Jimbo - Adventures in Paradise.* Νέα Υόρκη: Pantheon, 1988.

Panter, Gary. *Jimbo in Purgatory.* Σιάτλ: Fantagraphics Books, 2004.

Panter, Gary. *Jimbo's Inferno.* Σιάτλ: Fantagraphics Books, 2006.

Pastis, Stephan. *Pearls Before Swine – Nighthogs.* Κάνσας: Andrews McMeel Publishing, 2005.

Pillinini, Nico. *Bandana Republic.* Μπάρι: Edizioni Dedalo, 2004.

Rodriguez, Spain. *Trashman.* Σιάτλ: Fantagraphics Books, 1989.

Sacco, Joe. *Bumf.* Σιάτλ: Fantagraphics Books, 2014.

Sikoryak, Robert. *Masterpiece Comics.* Μόντρεαλ: Drawn and Quarterly, 2009.

Spiegelman, Art. *Breakdowns – Portrait of the Artist as a Young %@&*!.* Λονδίνο: Penguin, 2007.

Spiegelman, Art. *In the Shadow of No Towers.* Νέα Υόρκη: Pantheon, 2004.

Spiegelman, Art. *Maus.* Λονδίνο: Penguin Books, 1987.

Starlin, Jim. *The Death of Captain Marvel.* Νέα Υόρκη: Marvel, 1982.

Steranko, Jim, Joe Sinnott, Frank Giacoia, Dan Adkins, και John Tartaglione. *Nick Fury, Agent of... S.H.I.E.L.D. – Who is Scorpio?*. Νέα Υόρκη: Marvel Comics, 2001.

Stout, William. *Zombies, We Want Your Brain - 2011 Calendar.* Κάνσας: Andrews McMeel Publishing, 2010.

Stowell, Louie, και Christa Unzer. *Hamlet.* Λονδίνο: Usborne, 2012.

Taggart, Bronwyn Carlton, επιμ. *The Big Book of Weirdos.* Νέα Υόρκη: Paradox, 1995.

Talbot, Bryan. *Alice in Sunderland.* Μιλγουόκι: Dark Horse, 2007.

Vaughan, Brian, και Pia Guerra, *Y – The Last Man.* Νέα Υόρκη: DC/Vertigo, 2003.

Wein, Len, και Guy Davis, *Batman: Nevermore.* Νέα Υόρκη: DC, 2003.

Zabus, Vincent, και Thomas Campi. *Magritte, This is Not a Biography.* Λονδίνο: Self Made Hero, 2017.

4. ΒΙΒΛΙΑ ΚΟΜΙΚΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΓΛΩΣΣΑ

Altan. *Τέρμα η Αυτολογοκρισία – Είμαι ένας Μαλάκας.* Μετάφραση: Σ. Γεωργίου. Αθήνα: Βαβέλ, 1985.

Apollinaire, Guillaume, και Georges Pichard. *Τα Κατορθώματα ενός Δον Ζουάν.* Μετάφραση: Ευγενία Κάππου. Αθήνα: Διώνη, 1999.

Baranger, Francois. *Το Κάλεσμα του Κθούλου.* Μετάφραση: Γιώργος Μπαλάνος. Αθήνα: Web Comics, 2018.

Bilal, Enki. *Η Γιορτή των Αθανάτων.* Μετάφραση: Λιλή Ιωαννίδου. Αθήνα: Ars Longa, 1983.

Bukowski, Charles, και Matthias Schultheiss. *Θάνατος στην Πόλη.* Μετάφραση: Λιλή Ιωαννίδου. Αθήνα: Ars Longa, 1987.

Bukowski, Charles, και Matthias Schultheiss. *Σημειώσεις ενός Πορνόγερου.* Μετάφραση: Τέος Ρόμβος - Μαρία Κ. Αθήνα: Σανγκάη, χ. χ.

Canales, Juan Diaz, και Ruben Pellejero. *Κόρτο Μαλτέζε – Εκουατόρια.* Μετάφραση: Ντίνα Φατούρου. Αθήνα: Μικρός Ήρως, 2017.

Clowes, Dan. *Υπομονή.* Μετάφραση: Δημήτρης Πολιτάκης, Αθήνα: Οξύ, 2018.

Culbard, I. N. J. *Η Σκιά Πέρα από τον Χρόνο.* Μετάφραση: Θωμάς Μαστακούρης. Αθήνα: Αίολος, 2017.

Ferrandez, Jacques. *Ο Ξένος.* Μετάφραση: Νίκη Καρακίτσου – Douge, Μαρία Κασαμπάλογλου – Roblin. Αθήνα: Πατάκη, 2016.

Ferri, Jean-Yves, και Didier Conrad. *Ο Αστερίξ και ο Υπεριταλικός.* Μετάφραση: δεν αναφέρεται. Αθήνα: Μαμούθ Κόμιξ, 2018.

Franc, Isabel, και Susanna Martin. *Η Αλίσια στη Χώρα των Μικρών Θαυμάτων.* Μετάφραση: Νάντη Κάπου. Αθήνα: Anubis, 2011.

Gagnor, Roberto, και Stefano Zanchi. *Η Ιστορία της Τέχνης (Τα Μεγάλα Σήριαλ, #47).* Αθήνα: Νέα Ακτίνα, 2013.

Goscinny. Rene, και Albert Uderzo. *Ο Αστερίξ Λεγεωνάριος.* Μετάφραση: δεν αναφέρεται. Αθήνα: Μαμούθ Κόμιξ, 2002.

Goscinny, Rene, και Albert Uderzo. *Ο Μάντης.* Μετάφραση: Ι. Μαραντέι. (Αθήνα: Μαμούθ Κόμιξ, 1993.

Goscinny, Rene, και Albert Uderzo. *Τα Γενέθλια των Αστερίξ και Οβελίξ και η Χρυσή Βίβλος.* Μετάφραση: δεν αναφέρεται. Αθήνα: Μαμούθ Κόμιξ, 2009.

Herge. *Τεν Τεν, Τα Πούρα του Φαραώ.* Μετάφραση: Αργύρης Χιόνης. Αθήνα: Anglo -Hellenic Agency, Τάσος Ψαρόπουλος, 1979.

Ignacio Taibo II. Paco, και Ameziane. *Με Τέσσερα Χέρια* Μετάφραση: δεν αναφέρεται. Αθήνα: Μαμούθ Κόμιξ, 2007.

Kirkman, Robert, και Tony Moore. *The Walking Dead.* Μετάφραση: Γιάννης Κουρουμπακάλης. Πειραιάς: Jemma Press, 2006.

Kichka, Michel. *Δεύτερη Γενιά – Αυτά που δεν Έχω Πει στον Πατέρα Μου.* Αθήνα: Μαμούθ Κόμιξ, 2014.

Lange, Henrik. *90 Κλασικά Βιβλία για Όσους Δεν Έχουν Χρόνο.* Μετάφραση: Αναστασία Μάρη. Αθήνα, Πασχαλίδης, 2010.

Manara, Milo. *Το Κουμπί της.* Μετάφραση: Γ. Νικολάου. Αθήνα: Βαβέλ, 1985.

McCloud, Scott. *Κατανοώντας τα Κόμικς.* Μετάφραση: Νίκος Καμπουρόπουλος. Αθήνα: Web Comics, 2014.

Oliver, Jose, και Bartolo Torres. *Ο Μικρός Lovecraft.* Μετάφραση: Βασίλης Μπαμπούρης. Αθήνα: Οξύ, 2011.

Pedrosa, Cyril. *Τρεις Σκιές.* Μετάφραση: Γεωργία Τσάκωνα. Αθήνα: Ηλίβατον, 2014.

Professor Bad Trip. *Γυμνό Γεύμα.* Μετάφραση: Γιώργος Γούτας. Αθήνα: Σανγκάη, χ. χ.

Proust, Marcel, και Stephane Heuet. *Αναζητώντας τον Χαμένο Χρόνο – Κομπρέ.* Μετάφραση: Δωροθέα Λυκουρέση. Αθήνα: Γνώση, 2011.

Rodionoff, Hans, και Enrique Breccia, *Lovecraft.* Μετάφραση: Βασίλης Αθανασιάδης. Αθήνα: Anubis, χ.χ.

Smith, Jeff. *Bone 3 – Τα Μάτια της Καταιγίδας.* Μετάφραση: Ηρώ Τσάκα. Πειραιάς: Jemma Press, 2008.

Smudja, Gradimir. *Το Διαφθορείο των Μουσών1: Στο Μουλέν Ρουζ.* Μετάφραση: Δημήτρης Καραγιάννης. Αθήνα: Μαμούθ Κόμιξ, 2005.

Soloup. *Αϊβαλί.* Αθήνα: Κέδρος, 2014.

Soloup. *Πειρασμοί 1: Είναι Κανείς Εγώ;.* Αθήνα: ΚΨΜ, 2008.

Soloup. *Πειρασμοί 2: Θύελλες.* Αθήνα: ΚΨΜ, 2010.

Soloup, επιμ. *Εργαστήριο Comics – Masterclass Οι Γλάροι.* Μυτιλήνη: Εταιρεία Τοπικής Ανάπτυξης Λέσβου ΑΕ, 2015.

Thompson, Craig. *Blankets.* Μετάφραση: Μπέλλα Σπυροπούλου. Αθήνα: ΚΨΜ, 2008.

Veys, Pierre, και Bruno Bazile. *Les Avatars Vol. 1: Des Champs de Fraises pour Toujours.* Παρίσι: Dargaud, 2002.

Watterson, Bill. *Κάλβιν και Χομπς.* Μετάφραση: Ντενίζ Ρώντα. Αθήνα: Κέδρος, 1999.

Αναστασίου, Δημήτρης. *Α=-Α.* Αθήνα: Καλειδοσκόπιο, 2018.

Αποστολίδης, Τάσος, και Κώστας Αρώνης. *Σοφοκλή, Αντιγόνη.* Αθήνα: Μεταίχμιο, 2004.

Αποστολίδης, Τάσος, και Γιώργος Τραγάκης. *Ευρυπίδη, Ιφιγένεια στην Αυλίδα.* Αθήνα: Μεταίχμιο, 2004.

Αρκάς. *Η Αποικία.* Αθήνα: Γράμματα, 2018.

Αρκάς. *Η Ζωή Μετά - Τα Αδημοσίευτα.* Αθήνα: Γράμματα, 2014.

Αρκάς. *Η Ζωή Μετά: Σκέπτομαι κι ας μην Υπάρχω.* Αθήνα: Γράμματα, 2005.

Αρκάς. *Καστράτο.* Αθήνα: Γράμματα, 2005.

Αρκάς. *Λουκρητία η Διαχρονική.* Αθήνα: Γράμματα, 2015.

Αρκάς. *Ο Ισοβίτης.* Αθήνα: Γράμματα, 2004.

Βαβαγιάννης, Αντώνης. *Κουραφέλκυθρα Omnibus II.* Πειραιάς: Jemma Press, 2019.

Βαβαγιάννης, Αντώνης. *Κουραφέλκυθρα Omnibus.* Πειραιάς: Jemma Press, 2014.

Βαβαγιάννης, Αντώνης. *Κουραφέλκυθρα Διπλής Όψης.* Πειραιάς: Jemma Press, 2016.

Βαβαγιάννης, Αντώνης. *Κουραφέλκυθρα Light.* Πειραιάς: Jemma Press, 2015.

Βανέλλης, Δημήτρης, και Θανάσης Πέτρου. *Η Μεγάλη Βδομάδα του Πρεζάκη.* Αθήνα: Τόπος, 2015.

Βανέλλης, Δημήτρης, Πέτρου Θανάσης, *Το Γιούσουρι και Άλλες Φανταστικές Ιστορίες*, (Αθήνα: Τόπος, 2012)

Βανέλλης, Δημήτρης, και Θανάσης Πέτρου. *Το Παραρλάμα και Άλλες Ιστορίες του Δημοσθένη Βουτυρά.* Αθήνα: Τόπος, 2011.

Βλάχος, Κώστας, (υπεύθυνος διοργάνωσης). *Παγκόσμια Έκθεση Γελοιογραφίας 1996*. Αθήνα: Πανόραμα, 1996.

Γιάκομπσον, Σιντ, και Έρνι Κολόν. *Άννα Φρανκ – Ένα Κόμικς – Βιογραφία.* Μετάφραση: Μαρίζα Ντεκάστρο. Αθήνα: Πατάκη, 2017.

Γιαμαλάκης, Νίκος. *Ευριπίδης, Μήδεια*. Αθήνα: Ιάμβλιχος, 1997.

Γιοβάνης, Τόμεκ, και Τάσος Ζαφειριάδης, επιμ. *The Very Closed Circle.* Πειραιάς: Jemma Press, 2016.

Γιουρσενάρ, Μαργκερίτ, και Γιώργος Τσιαμάντας. *Η Παναγιά η Χελιδονού.* Μετάφραση: Ιωάννα Χατζηνικολή. Αθήνα: Comicdom Press, 2014.

Δερβενιώτης, Σπύρος. *Γιατί μας Μισούν;*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2003.

Δοξιάδης, Απόστολος, και Αλέκος Παπαδάτος. *Logicomix.* Αθήνα: Ίκαρος, 2008.

Ζαφειριάδης. Τάσος. *Το Σκορποχώρι, Ο Πλήρης Οδηγός.* Μυτιλήνη: Ένατη Διάσταση, 2015.

Θερβάντες, και Rob Davis. *Δον Κιχώτης.* Μετάφραση: Μαρία Χρίστου. Πάτρα: Χαραμάδα, 2015.

Καζανάβ, Ντανιέλ, Συλβαίν Ρικάρ, και Μυρτώ Ραΐς. *...Καλά, Εσύ Σκοτώθηκες Νωρίς.* Αθήνα: Polaris, 2013.

Καλαϊτζής, Δημήτρης, Δημήτρης Βανέλλης, και Σπύρος Δερβενιώτης. *Φανούρης Άπλας*, *Μέρες Εκτελωνισμού.* Αθήνα: Μαμούθ Κόμιξ, 1991.

Καμένος, Δημήτρης. *Μεφίστο, ένα Ιατρικό Σίριαλ.* Αθήνα: αυτοέκδοση, 2019.

Κάουα, Αβραάμ, και Γιάννης Ρουμπούλιας. *Οι Νύφες του Δράκουλα*. Πειραιάς: Jemma Press, 2018.

Κάφκα, Φραντς, Ερίκ Κορμπεϋράν, και Περεάρντ Ορνέ. *Η Μεταμόρφωση.* Μετάφραση: Δωροθέα Λυκουρέση. Αθήνα: Γνώση, 2011.

Κιουτσιούκης, Σταύρος. *Yellow Boy IV, Το Κουρέλι Τραγουδάει Ακόμη.* Μυτιλήνη: Ένατη Διάσταση, 2015.

Κιουτσιούκης, Σταύρος. *Yorick, 50 Μέτρια Αστεία.* Μυτιλήνη: Ένατη Διάσταση, 2018.

Κιουτσιούκης, Σταύρος. *Οι Απίθανες Περιπέτειες του Yellow Boy.* Μυτιλήνη: Ένατη Διάσταση, 2005.

Κουντούρης, Μιχάλης. *Game Over.* Αθήνα: Kasseris Publications, 2009.

Κρέπαξ, Γκουίντο. *Ιστορία του Ματιού του Ζορζ Μπατάιγ.* Μετάφραση: Τατιάνα Καββαδία. Αθήνα: Πλειάς, 1983.

Λέντλερ, Ίαν, και Ζακ Τζιαλόνγκο. *Πάρκο Στράτφορντ, Ο Θίασος του Μεσονυχτίου Παρουσιάζει: Ρωμαίος και Ιουλιέτα.* Αθήνα: Polaris, 2015.

Λέντλερ, Ίαν, και Ζακ Τζιαλόνγκο. *Πάρκο Στράτφορντ, Ο Θίασος του Μεσονυχτίου Παρουσιάζει: Μάκβεθ.* Αθήνα: Polaris, 2015.

Λέσχη Ελλήνων Γελοιογράφων. *War S. A. (Πόλεμος Α. Ε.).* Αθήνα: Λέσχη Ελλήνων Γελοιογράφων, 2018.

Μικέλ, Στεφάν, και Λοίκ Γκοντάρ. *Ο Παίκτης του Φίοντορ Ντοστογιέφσκι.* Μετάφραση: Κωστής Σωχωρίτης. Αθήνα: Polaris, 2017.

Νίκας, Νίκος, και Μιχάλης Κουντούρης, επιμ. *Η Γελοιογραφία Γέφυρα των Πολιτισμών.* Αθήνα: Greekcartoon, 2006.

Οθωναίου, Αλέξια, και Δήμητρα Αδαμοπούλου. *Dracula, My Greek Bailout.* Πειραιάς: Jemma Press, 2016.

Οθωναίου, Αλέξια, και Δήμητρα Αδαμοπούλου. *Dracula, My Greek Drama.* Πειραιάς: Jemma Press, 2014.

Οθωναίου, Αλέξια, και Δήμητρα Αδαμοπούλου. *Dracula, My Greek Hotel.* Πειραιάς: Jemma Press, 2015.

Πανάγος, Θόδωρος, και Σταυρούλα Παπαδάκη. *Μέσα στον Σπασμένο Καθρέφτη.* Αθήνα: Ρενιέρη, 2013.

Παπαθανάσης, Λευτέρης. *Η Πάπισσα Ιωάννα.* Αθήνα: ΚΨΜ, 2015.

Παπαμάρκος, Δημοσθένης, Γιάννης Ράγκος, και Γιώργος Γούσης. *Ερωτόκριτος του Βιτσέντζου Κορνάρου.* Αθήνα: Polaris, 2016.

Πετρόπουλος, Θανάσης. *Καμμένα Βούρλα.* Πειραιάς: Jemma Press, 2015.

Πλατής, Νίκος, και Δημήτρης Βιτάλης. *Νίκου Τσιφόρου Κόμικς, Στηβ το Χαρούμενο Κάθαρμα.* Αθήνα: Direction, 1996.

Ράγκος, Γιάννης, και Παναγιώτης Πανταζής. *Στα Μυστικά του Βάλτου.* Αθήνα: Polaris, 2018.

Σέλτον, Γκίλμπερτ. *Οι Εναλλακτικές Περιπέτειες των Freak Brothers*, *Τόμος 1*. Μετάφραση: Άκης Ασπρογέρακας. Αθήνα: Βιβλιοπέλαγος, 1999.

Σέλτον, Γκίλμπερτ. *Οι Εναλλακτικές Περιπέτειες των Freak Brothers*, *Τόμος 2*. Μετάφραση: Άκης Ασπρογέρακας. Αθήνα: Βιβλιοπέλαγος, 1999.

Στάθης. *Εγώ, ο Χριστόδουλος.* Αθήνα: εκδόσεις Παττάκη, 2005.

Στάθης. *Ο Αυτοδύναμος.* Αθήνα: Καστανιώτης, 1985.

Στάθης. *Οι Φευγάτοι.* Αθήνα: Καστανιώτης, 1988.

Στάθης. *Τα Κόμικς του Στάθη 1982-1987.* Αθήνα: Καστανιώτης, 1987.

Σταματόπουλος, Νεκτάριος. *Comic.* Αθήνα: αυτοέκδοση, 2006.

Στεργίου, Στέλλα. *Ο Μικρός Πρίγκιπας.* Αθήνα: Polaris, 2017.

Ταμπακέας, Ηλίας. *Etc*. *Επιλογή Γελοιογραφιών του Ηλία Ταμπακέα*. Αθήνα: Ελευθεροτυπία, 2011.

Τσούκης, Γιώργος. *Ο Μικρός Κθούλου 2.* Θεσσαλονίκη: O_2H Books, χ.χ.

Τσούκης, Γιώργος. *Ο Μικρός Κθούλου 3.* Θεσσαλονίκη: O_2H Books, χ.χ.

Τσούκης, Γιώργος. *Ο Μικρός Κθούλου.* Θεσσαλονίκη: O_2H Books, χ.χ.

Φόλμαν, Άρι, και Νταβίντ Πολόνσκυ. *Το Ημερολόγιο της Άννας Φρανκ – Graphic Diary*. Μετάφραση: Μαρίζα Ντεκάστρο. Αθήνα: Πατάκη, 2017.

Χαντζόπουλος, Δημήτρης. *Εμμανουήλ Ροΐδης – Η Πάπισσα Ιωάννα.* Αθήνα: The Athens Review of Books, 2018.

Χρηστομάνος, Κωνσταντίνος, Ηλίας Κατιρτζιγιανόγλου, και Γιώργος Τσιαμάντας. *Η Κερένια Κούκλα.* Αθήνα: Comicdom Press, 2017.

5. ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ ΚΟΜΙΚΣ ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΑ

Abnett, Dan, και N. J. Culbard. *The New Deadwardians* #7. Νέα Υόρκη: DC, Νοέμβριος 2012.

Baker, Kyle. *Plastic Man* #11. Νέα Υόρκη: DC, Δεκέμβριος 2004.

Barks, Carl. "Raven Mad*". Walt Disney's Comics and Stories by Carl Barks.* Πρέσκοτ: Gladstone, Οκτώβριος 1995.

Bates, Cary, και Matt Broderick. *Captain Atom* #8. Νέα Υόρκη: Marvel, Οκτώβριος 1987.

Bates, Cary, Greg Weisman, και Rafael Kayanan. *Captain Atom* #44. Νέα Υόρκη: Marvel, Αύγουστος 1990.

Bates, James, και John Costanza. "The Bald Man and the Sea" στο *Simpsons Comics* #135. Σάντα Μόνικα: Bongo, Οκτώβριος 2007.

Bedard, Tony, και Karl Moline. *Route 666* #16. Όλντσμαρ: Crossgen, Νοέμβριος 2003.

Bedard, Tony, και Karl Moline. *Route 666* #21. Όλντσμαρ: CrossGen, Απρίλιος 2004.

Bendis, Brian Michael, και Mark Bagley. *The Ultimate Spider-Man* #100. Νέα Υόρκη: Marvel, Νοέμβριος 2006.

Bertolini, Mark, και James Boulton. *Breackneck* #2. Φιλαδέλφεια: 215 Ink, 2011.

Blackburn, Jolly, επιμ. *Knights of the Dinner Table* #156, Γαουκέγκαν: Kenzer and Company, Οκτώβριος 2009.

Blackburn, Jolly, επιμ. *Knights of the Dinner Table* #163, Γαουκέγκαν: Kenzer and Company, Μάιος 2010.

Boothby Ian, και John Costanza. *Simpsons Comics* #76. Σάντα Μόνικα: Bongo, Νοέμβριος 2002.

Claremont, Chris, και Sean Chen. *X-Men: The End, Book 3: Men and X-Men.* Νέα Υόρκη: Marvel, Σεπτέμβριος 2006.

Cockrum, Dave. *Nightcrawler* #2. Νέα Υόρκη: Marvel, Δεκέμβριος 1985.

Crepax, Guido. "Viva Trotsky" στο *Charlie Mensuel* #72. Παρίσι: Editions du Square, Ιανουάριος 1975.

Criley, Marc. *Akiko* #36. Στάνχοπ: Sirius Entertainment, Οκτώβριος 1999.

Crilley, Marc. *Akiko* #41. Ντόβερ: Sirius, Οκτώβριος 2000.

David, Peter, και Khoi Pham. *What if..? Spiderman the Other* #1. Νέα Υόρκη: Marvel, 2007.

Deming, Sean, και Dan Green. *Naive Inter-Dimensional Commando Koalas* #1. Γκουέρνεβιλ: ICG, Οκτώβριος, 1986.

Dick, Philip, και Tony Parker. *Do Androids Dream of Electric Sheep?* #12. Λος Άντζελες: Boom! Studios, Μάιος 2012.

Ennis, Garth, και Oscar Jimenez. *The Chronicles of Wormwood – The Last Battle* #5. Ράντουλ: Avatar Press, Οκτώβριος 2010.

Fawkes, Ray, Francis Portela, και Tom Derenick. *Trinity of Sin: Pandora* #13. Νέα Υόρκη: DC, Δεκέμβριος 2014.

Gaiman, Neil, και Kelley Jones. *Sandman* #22. Νέα Υόρκη: DC, Ιανουάριος 1991.

Gimple, Scott, και Tom Morgan, *What If... No One Was Watching the Watcher* Vol. 2, #34. Νέα Υόρκη: Marvel, Φεβρουάριος 1992.

Gottlieb, Andrew, Phil Ortiz, και Tim Bavington. *Simpsons Comics* #17. Σάντα Μόνικα: Bongo, Φεβρουάριος 1996.

Grant, Alan, και Carl Critchlow. *Lobo* #36. Νέα Υόρκη: Φεβρουάριος 1997.

Hanuka, Tomer, Asaf Hanuka, και Etgar Keret. *Bipolar* #3. Γκέινσβιλ: Alternative Comics, 2002.

Harris, Joe, και Matthew Dow Smith. *The X-Files* #1. Σαν Ντιέγκο: IDW, Απρίλιος 2016.

Herdling, Glenn, και Alex Saviuk. "Spider-Ham versus Raven the Hunter – Nevermore" στο *What the "?!* #3. ΝέαΥόρκη: Marvel, Οκτώβριος 1988.

Hernandez, Gilbert, και Jaime Hernandez. *Love and Rockets* # 42. Σιάτλ, Fantagraphics Books, Αύγουστος 1993.

Hickman, Troy, Carlos Pacheco, Dan Jurgens, και George Perez. *Common Grounds* #4. Λος Άντζελες: Top Cow/Image, Μάιος 2004.

Irvine, Alexander, και Russ Braun. *Hellstorm, Son of Satan* #2. Νέα Υόρκη: Marvel, Ιανουάριος 2007.

Jenkins, Paul, και Sean Phillips. *Hellblazer* #104. Νέα Υόρκη: DC, Αύγουστος 1996.

Johns, Geoff, και Scott Kolins. *The Flash* #186. Νέα Υόρκη: DC, Ιούλιος 2002.

Jurgens, Dan. *Booster Gold* #6. Νέα Υόρκη: DC, Μάρτιος 2008.

Kelly, Joe, και Pascal Ferry. *Superman, Action Comics* #809. Νέα Υόρκη: DC, Ιανουάριος 2004.

Kuper, Peter. "Dream Machine" στο *Blab* #15. Σιάτλ: Fantagraphics Books, Δεκέμβριος 2004.

Kuper, Peter. "Metamorphsimpsons" στο *Bart Simpson's Treehouse of Horror* #6. Σάντα Μόνικα: Bongo Comics Group, 2000.

Lanning, Andy, Dan Abnett, και Robert Atkins. *Heroes for Hire* #5. Νέα Υόρκη: Marvel, Απρίλιος 2011.

Lapham, David, και Javier Barreno. *Crossed – Family Values* #5. Ράντουλ: Avatar Press, Οκτώβριος 2010.

Lapham, David, και Javier Barreno. *Crossed, Family Values* #2. Ράντουλ: Avatar Press, Μάιος 2010.

Lee, Elaine, και William Simpson. *Vamps: Hollywood & Vein* #4. Νέα Υόρκη: DC, Μάιος 1996.

Lee, Stan, και Gil Kane. *The Amazing Spider-Man* #100. Νέα Υόρκη: Marvel, Σεπτέμβριος 1971.

Lee, Stan, Jack Kirby, και Gavin Jay. *The X-Men* #14. Νέα Υόρκη: Marvel, Νοέμβριος 1965.

Leon McCan, Jesse, και Walter Carzon. "Brine – Monkeys" στο *Pinky and the Brain* #23. Νέα Υόρκη: DC, Ιούνιος 1998.

Levit, Paul, και Keith Giffen. *Tales of the Legion of Super – Heroes* #327. Νέα Υόρκη: DC, Σεπτέμβριος 1985.

Maberry, Jonathan, και Tony Vargas. *Rot and Ruin* #4. Σαν Ντιέγκο: IDW Publishing, Δεκέμβριος 2014.

MacKay, Jed, και Danilo Beyruth. *Man Without Fear* #5. Νέα Υόρκη: Marvel, Φεβρουάριος 2019.

Margopoulos, Rich, και Richard Corben. "The Raven" στο *Edgar Allan Poe's Haunt of Horror* #1. Νέα Υόρκη: Marvel, Ιούλιος 2006.

Milligan, Peter, και Jamie Hewlett. *Tank Girl, The Odyssey* #1. Νέα Υόρκη: DC/Vertigo, Ιούνιος 1995.

Moench, Doug, και Don Newton. *Batman* #377. Νέα Υόρκη: DC, Νοέμβριος 1984.

Moore, Leah, John Reppion, Mike Raicht, και Guiu Vilanova. *Raise the Dead 2* #3. Ράνεμεντ: Dynamite, Μάρτιος 2011.

Morrison, Bill. "Roswell #3" στο *Simpsons Comics* #21. Σάντα Μόνικα: Bongo, Ιούνιος 1996.

Morrison, Grant, Sean Philips, και Jay Stephens. *The Invisibles* Vol. 3, #7. Νέα Υόρκη: DC, Οκτώβριος 1999.

Morrison, Grant, και Cameron Stewart, *Seaguy* #1. Νέα Υόρκη: DC, Ιούλιος 2004.

Nigel, Kitching, Richard Elson, και Annie Parkhouse, “A.H.A.B.” στο *2000AD*, No. 1387-1395. Λονδίνο: 2000AD, 2014.

Niles, Steve, και Kelley Jones. *Last Train to Deadsville* #3. Μιλγουόκι: Dark Horse, Ιούλιος 2004.

Priest, Christopher, Alan Davis. Marc Farmer, και Dean White. *Vampirella* #19. Νέα Υόρκη: Harris, Σεπτέμβριος 1999.

Prince, W. Maxwell, Martin Morazzo, και Mat Lopes. *The Electric Sublime* #1. Σαν Ντιέγκο: IDW, Οκτώβριος 2016.

Prince, W. Maxwell, Martin Morazzo, και Mat Lopes. *The Electric Sublime* #2. Σαν Ντιέγκο: IDW, Νοέμβριος 2016.

Prince, W. Maxwell, Martin Morazzo, και Mat Lopes. *The Electric Sublime* #3. Σαν Ντιέγκο: IDW, Δεκέμβριος 2016.

Prince, W. Maxwell, Martin Morazzo, και Mat Lopes. *The Electric Sublime* #4. Σαν Ντιέγκο: IDW, Ιανουάριος 2017.

Puckett, Kelley, και Mike Parobeck. *Batman Adventures* #13. Νέα Υόρκη: DC, Οκτώβριος 1993.

Raicht, Mike, και Pablo Marcos. *Army of Darkness* #19. Ράνεμεντ: Dynamite Entertainment, Ιανουάριος 2009.

Rogers, Eric, και Mike Kazaleh. *Futurama* #53. Σάντα Μόνικα: Bongo, Οκτώβριος 2013.

Rosenthal, Jeff, και Phil Ortiz. “Bart the Triomphe” στο *Simpsons Comics* #23. Σάντα Μόνικα: Bongo, Αύγουστος 1996.

Rozum, John, και Chee. *The Foundation* #4. Λος Άντζελες: Boom Studios, Απρίλιος 2008.

Salicrup, Jim, και Win Mortimer. *Spidey Super Stories* #16. Νέα Υόρκη: Marvel, Απρίλιος 1976.

Siegel, Jerry, και John Forte. “Tales of the Bizarro World - Bizarro Private Detective*”* στο *Adventure Comics* #286. Νέα Υόρκη: DC, Ιούλιος 1961.

Seidman, David, επιμ. *Wonderland (Annual)*. Πενσυλβάνια: Zenescope, Οκτώβριος 2010.

Sim, Dave. *Nick Calm, Agent of… C.O.D.P.I.E.C.E.* #1. Οντάριο: Aardvark -Vanaheim, 2018.

Simon, Shaun, και Michael Allred. *Art Ops #1.* Νέα Υόρκη: DC, Δεκέμβριος 2015.

Simon, Shaun, Michael Allred, και Matt Brundage. *Art Ops* #2. Νέα Υόρκη: DC, Ιανουάριος 2016.

Simon, Shaun, Michael Allred, και Matt Brundage, *Art Ops* #3. Νέα Υόρκη: DC, Φεβρουάριος 2016.

Simon, Shaun, Michael Allred, και Matt Brundage. *Art Ops* #4. Νέα Υόρκη: DC, Μάρτιος 2016.

Simon, Shaun, Michael Allred, και Matt Brundage. *Art Ops* #4. Νέα Υόρκη: DC, Μάρτιος 2016.

Simon, Shaun, Michael Allred, και Matt Brundage. *Art Ops* #8. Νέα Υόρκη: DC, Ιούλιος 2016.

Simon, Shaun, Michael Allred, και Matt Brundage. *Art Ops* #9. Νέα Υόρκη: DC, Αύγουστος 2016.

Slott, Dan, και Humberto Ramos. *The Amazing Spider-Man* #700. Νέα Υόρκη: Marvel, Φεβρουάριος 2013.

Straczynski, Michael, και Ron Garney. *The Amazing Spider-Man* #539. Νέα Υόρκη: Marvel, Μάρτιος 2007.

Swan, Curt, George Klein, Edmond Hamilton, John Forte, και Milton Snappin. "The Super Moby Dick of Space" στο *Adventure Comics* # 332. Νέα Υόρκη: DC, Μάιος 1965.

Trainor, Mary και James Lloyd. "Willie and the Weasels" στο *Bart Simpson* #34. Σάντα Μόνικα: Bongo, Φεβρουάριος 2007.

Van Lente, Fred, Greg Pak, και Khoi Pham, *Spider Island Herc* #7. Νέα Υόρκη: Marvel, Φεβρουάριος 2013.

Vaughan, Brian, Paul Chadwick, και Jose Jr. Marzan. *Y, The Last Man* #16. Νέα Υόρκη: DC, Ιανουάριος 2004.

Veitch, Rick, και Gary Erskine. *Army @ Love – The Art of War* #1. Νέα Υόρκη: DC, Οκτώβριος 2008.

Veitch, Rick, και Gary Erskine. *Army @ Love – The Art of War* #2. Νέα Υόρκη: DC, Νοέμβριος 2008.

Veitch, Rick, και Gary Erskine. *Army @ Love – The Art of War* #3. Νέα Υόρκη: DC, Δεκέμβριος 2008.

Veitch, Rick, και Gary Erskine. *Army @ Love – The Art of War* #4. Νέα Υόρκη: DC, Ιανουάριος 2009.

Veitch, Rick, και Gary Erskine. *Army @ Love – The Art of War* #5. Νέα Υόρκη: DC, Φεβρουάριος 2009.

Veitch, Rick, και Gary Erskine. *Army @ Love – The Art of War* #6. Νέα Υόρκη: DC, Μάρτιος 2009.

Wagner, John, και Brian Bolland. *Judge Dredd* #4. Λονδίνο: 2000AD, Νοέμβριος 1980.

Watson, Andi, Jim Mahfood, Joe Pruett, John Czop, John Ostrander, και Mike Lilly. *X-Men Unlimited* #30. Νέα Υόρκη: Marvel, Μάρτιος 2001.

Yoshida, Akira, Christian Gossett, και Ron Lim. *Electra: The Hand* #5. Νέα Υόρκη: Marvel, Φεβρουάριος 2005.

6. ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ ΚΟΜΙΚΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΓΛΩΣΣΑ

Artibani, Francesco, και Paolo Mottura. "Η Μητρόπολη" στο *Μίκυ Μάους* #178. Αθήνα: Καθημερινές Εκδόσεις ΑΕ., 10 Νοεμβρίου 2017.

Guido, Martina. "Όσα Παίρνει ο Άνεμος" στο *Μίκυ Μάους* #1450. Αθήνα: Νέα Ακτίνα, 29 Απριλίου 1994.

Palahniuk, Chuck, και Cameron Stewart. *Fight Club 2* #2. Μετάφραση: Οξύ. Αθήνα: Οξύ, 2015.

Palahniuk, Chuck, και Cameron Stewart. *Fight Club 2* #3. Μετάφραση: Οξύ. Αθήνα: Οξύ, 2015.

Palahniuk, Chuck, και Cameron Stewart. *Fight Club 2* #5. Μετάφραση: Οξύ. Αθήνα: Οξύ, 2015.

Scarpa, Romano. "Οι Πηγές των Μογγόλων" στο *Μίκυ Μάους* #2000. Αθήνα: Νέα Ακτίνα Α.Ε., 12 Νοεμβρίου 2004.

Χριστούλιας, Πέτρος. "Το Πεπρωμένο του Σαλμάν Τζεμαλί" στο *Γαλέρα* #8. Αθήνα: Μάιος 2006.

7. ΑΡΘΡΑ ΣΕ ΕΦΗΜΕΡΙΔΕΣ ΚΑΙ ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ, ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΑ

Alfaro, Maria, και Jesus Martinez. "Intertextuality: Origins and Development of the Concept", *Atlantis* XVIII (1-2), 1996.

Annwn Jones, David. "«Graphic Resurgence»: The Return of the Early Gothic Comic Strip in Trans-medial Discourse", *Studies in Comics* 5: 1, doi: 10.1386/stic.5.1.31_1 (2014)

Bernheimer, Charles. "Manet's Olympia: The Figuration of Scandal", *Poetics Today*, Vol. 10, No. 2. *Art and Literature II*. Summer, 1989.

Danto, Arthur. "The Artworld", *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting, Οκτώβριος 1964.

Duncan Randy, "Toward a Theory of Comic Book Communication". *Academic Forum #17.* Henderson State University, 1999-2000.

Eddings, Dennis. "MAD About 'The Raven'". *The Edgar Allan Poe Review,* Vol. 14, No. 2. Penn State University Press, Autumn 2013.

Friedman, Elisabeth. "Spiegelman's Magic Box: *Metamaus* and the Archive of Representation". *Studies in Comics* 3, no. 2. 2012.

Kao, Karl S. Y., "Self-Reflexivity, Epistemology, and Rhetorical Figure", *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews*, Vol. 19, Δεκέμβριος 1997.

Pizzino, Christopher. "Autoclastic Icons: Bloodletting and Burning in Gilbert Hernandez's Palomar". *Image Text*, Vol. 7, No. 1, 2013.

Reynolds, Eric. "Hey' Look!". *The Comics Journal* # 210. Φεβρουάριος 1999.

Rose, Margaret. "Post-Modern Pastiche", *British Journal of Aesthetics*, 31/1, Ιανουάριος 1991.

Royal, Derek Parker. "The Worlds of the Hernandez Brothers", *Image Text*, Vol. 7, No. 1, 2013.

Schmitz-Emans, Monika. "Kafka in European and US Comics Inter-medial and inter -cultural transfer processes". *Revue de littérature comparée*, vol. n ^{o} 312, no. 4, 2004.

Spiegelman, Art. "High Art Lowdown, A Project for Artforum". *Artforum*, Vol. 29, No. 4. Δεκέμβριος 1990.

8. ΑΡΘΡΑ ΣΕ ΕΦΗΜΕΡΙΔΕΣ ΚΑΙ ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΓΛΩΣΣΑ

Βαμβακάς, Βασίλης. "Εγκώμιο των Συνόρων". *The Book's Journal* #90. Σεπτέμβριος 2018

Δεμίρογλου, Ελισάβετ. "Απολλιναίρ". *Διαβάζω*, τ. 231, 1990.

Ζερβού, Αλεξάνδρα, "Εσωτερική εστίαση και (επαν)αφηγήσεις κλασικών για παιδιά και ενήλικες: διαδραστικά φαινόμενα και ιδεολογικές φορτίσεις", *Σύγκριση*, τ. 16, Ελληνική Εταιρεία Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας, 2005.

Κουκουλάς, Γιάννης. "Γερνώντας με τους Αναγνώστες". *Εφημερίδα των Συντακτών.* 3 Φεβρουαρίου 2018.

Κουκουλάς, Γιάννης. "Ένα Σκληρό Παραμύθι για τον Μακεδονικό Αγώνα". *Εφημερίδα των Συντακτών.* 21 Απριλίου 2018.

Κουκουλάς, Γιάννης. "Ένας Αγνώριστος Μίκυ Μάους". *Εφημερίδα των Συντακτών.* 1 Δεκεμβρίου 2018.

Κουκουλάς, Γιάννης. "Η Ανατολική Σήραγγα στην Άκρη της Αποικίας". και "Η Κριτική της Συμφοράς στην Αριστερά". *Εφημερίδα των Συντακτών.* 11 Αυγούστου 2018.

Κουκουλάς, Γιάννης. "Η πιο Γλυκιά Σχέση των Κόμικς". *Εφημερίδα των Συντακτών.* 10 Νοεμβρίου 2018.

Κουκουλάς, Γιάννης. "Ιππότες, Μονομαχίες, Μάγια και Έρωτες". *Εφημερίδα των Συντακτών.* 21 Μαΐου 2016.

Κουκουλάς, Γιάννης. "Μια εικόνα, 242 λέξεις". *Εφημερίδα των Συντακτών*. 30 Μαρτίου 2019.

Κουκουλάς, Γιάννης. "Μια Κατσαρίδα στο Κρεβάτι". *Εφημερίδα των Συντακτών.* 27 Ιουνίου 2015.

Κουκουλάς, Γιάννης. "Τα Κόμικς Χωρίς Λόγια Επιστρέφουν". *Εφημερίδα των Συντακτών.* 6 Σεπτεμβρίου 2014.

Κουκουλάς, Γιάννης. "Το Αϊβαλί κινδυνεύει". *Εφημερίδα των Συντακτών.* 7 Ιουνίου 2015.

Κουκουλάς, Γιάννης. "Το Μαύρο Τετράγωνο στα Κόμικς". *Εφημερίδα των Συντακτών.* 1 Αυγούστου 2015.

Κουκουλάς, Γιάννης. "Το Μετέωρο Βήμα του Ανθρωπισμού". *Εφημερίδα των Συντακτών.* 5 Μαρτίου 2016.

Κωστόπουλος, Τάσος. "Το Μυστικό του Βάλτου". *Εφημερίδα των Συντακτών.* 14 Μαΐου 2017.

Μαρτινίδης, Πέτρος. "Η Αριστερά ως Συμφορά". *The Athens Review of Books* #96. Ιούνιος 2018.

Παντελίδου – Μαλούτα, Μ. "Η Συμβολή των Κόμικς στην Πολιτική Κοινωνικοποίηση των Παιδιών". *Διαβάζω*, τ. 94, 1984.

Τρουλής Γ. Μ., "Το Παιδί και το Εξωσχολικό Έντυπο Μέσα στα Πλαίσια της Θεωρίας της Επικοινωνίας". *Σύγχρονη Εκπαίδευση*, τ. 23, 1985

9. ΑΡΘΡΑ ΣΕ ΣΥΛΛΟΓΙΚΟΥΣ ΤΟΜΟΥΣ ΚΑΙ ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΣΥΝΕΔΡΙΩΝ ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΑ

Baetens, Jan. "Revealing Traces, A New Theory of Graphic Enunciation" στο Varnum, Robin, και Christina Gibbons, επιμ. *The Language of Comics, Word and Images.* Τζάκσον: University Press of Mississippi, 2001.

Blond, Simon. "Creativity in Art: A Modernist Challenge to Postmodern Myths" στο Crouch, Christopher, επιμ. *Subjectivity, Creativity, and the Institution.* Φλοριντα: Brown Walker Press, 2009.

Clayson, Hollis, S. "Painting the Traffic in Women" στο Schwartz, Vanessa και Jeannene Przyblyski, επιμ. *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*. Νέα Υόρκη: Routledge, 2004

Halbreich, Kathy. "Alibis: An Introduction" στο Halbreich, Kathy, επιμ. *Alibis, Sigmar Polke 1963-2010.* Νέα Υόρκη: The Museum of Modern Art, 2014.

King, Elliot. "Ten Recipes for Immortality – A Study in Dalinian Sciences and Paranoiac Fictions" στο Parkinson, Gavin, επιμ. *Surrealism, Science Fiction and Comics.* Λίβερπουλ: Liverpool University Press, 2015.

Klein, Eva. "Art as a Tool of Advertising" στο Beate, Flath, και Eva Klein, επιμ. *Advertising and Design: Interdisciplinary Perspectives on a Cultural Field.* Μπίλεφελντ: Verlad, 2014.

Kourdis, Evangelos, και Charikleia Yoka. "Intericonicity as Intersemiotic Translation in a Globalized Culture" στο Wang Y., και H. Ji, επιμ. *Our World: A Kaleidoscopic Semiotic Network, Proceedings of the 11th World Congress of the IASS/AIS.* Hohai University Press, vol. 3, 2014.

Merijan, Ara. "A Caricature of Futurism in the New York Sun (1914)" στο Berghaus, Günter, επιμ. *International Yearbook of Futurism Studies.* Βερολίνο: De Gruyter, 2014.

Nehamas, Alexander. "On the Philosophical Life" στο Phineas Upham S., επιμ. *Philosophers in Conversation*. Νέα Υόρκη: Routledge, 2002.

Patinax, M. "Collectionner les Bandes Dessinees" στο Moliterni, Claude, Philippe Melot, και Michel Denni, επιμ. *Les Aventures de la BD.* Παρίσι: Gallimard, 1996.

Rowell, Margit. "Sigmar Polke, Stratagems of Subversion" στο Greenspun, Joanne, επιμ. *Sigmar Polke: Works on Paper 1963-1974.* Νέα Υόρκη: The Museum of Modern Art, 1999.

Solomon-Godeau, Abigail. "Photography after Art Photography" στο Brian, Wallis, επιμ. *Art after Modernism: Rethinking Representation.* ΝέαΥόρκη: New Museum of Contemporary Art, 1984.

10. ΑΡΘΡΑ ΣΕ ΣΥΛΛΟΓΙΚΟΥΣ ΤΟΜΟΥΣ ΚΑΙ ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΣΥΝΕΔΡΙΩΝ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΓΛΩΣΣΑ

Hutcheon, Linda. "Θεωρητικοποιώντας το Μεταμοντέρνο", στο Newton, K. M., επιμ. *Η Λογοτεχνική Θεωρία του 20ου Αιώνα – Ανθολόγιο Κειμένων.* Μετάφραση: Αθανάσιος Κατσικερός - Κώστας Σπαθαράκης. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2014.

Mathieu – Colas, Michel. "Τα Όρια της Αφηγηματολογίας" στο Genette, Gérard, Louis Marin, και Michel Mathieu – Colas. *Τα Όρια της Διήγησης.* Μετάφραση: Έλενα Θεοδωροπούλου. Αθήνα: Καρδαμίτσα, 1987.

Reinhardt, Ad. "Η Τέχνη ως Τέχνη" στο Δασκαλοθανάσης, Νίκος, επιμ. *Από τη Μινιμαλιστική στην Εννοιολογική Τέχνη.* Μετάφραση: Ελεάννα Πανάγου. Αθήνα: Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, 2006.

Κανατσούλη, Μένη. "Διεικονικότητα και εικονογραφημένο βιβλίο: πολιτισμικές διαδρομές στο χώρο και στο χρόνο", στο Δημάση, Μαρία επιμ. *Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου «Λογοτεχνία και Διαπολιτισμικές Διαδρομές»*. Κομοτηνή: 2015.

Καπλάνης, Τάσος. "Εικαστικές Εκδοχές του Ερωτόκριτου: μια πρώτη διερεύνηση", στο Καπλάνης, Τάσος, Τασούλα Μαρκομιχελάκη, και Σωτηρία Σταυρακοπούλου, επιμ. *Ο Ερωτόκριτος του Β. Κορνάρου: Ερευνητικές Προτάσεις και Προοπτικές*, *Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου αφιερωμένου στην Κομνηνή Δ. Πηδώνια* (Τομέας Μ.Ν.Ε.Σ., Τμήμα Φιλολογίας, Α.Π.Θ., 28 – 29 Μαίου 2015). Θεσσαλονίκη: Γράφημα, 2017.

Καρατάσου, Κατερίνα, "Διακειμενικές σχέσεις, ιδεολογία και παιδική λογοτεχνία. Η περίπτωση του αφηγήματος «Τα τρία μικρά λυκάκια» του Ευγένιου Τριβιζά" στο Φτιάκα, Ε., Σ. Συμεωνίδου, και Μ. Σωκράτους, επιμ. *Πρακτικά 10ουΠαγκύπριου Συνεδρίου Παιδαγωγικής Εταιρείας Κύπρου «Ποιότητα στην Εκπαίδευση: Έρευνα και Διδασκαλία».* Λευκωσία: Πανεπιστήμιο Κύπρου, 2008.

Μαλαφάντης, Κωνσταντίνος. "Συνηγορία των Κόμικς" στο Αυδίκος, Ευάγγελος, επιμ. *Από το Παραμύθι στα Κόμικς – Παράδοση και Νεωτερικότητα.* Αθήνα: Οδυσσέας, 1996.

Μαρτινίδης, Πέτρος. "Κόμικς: παραστατικότητες και παρεξηγήσεις" στο Αγγελοπούλου, Βίτω, και Ιωάννης Βασιλαράκης, επιμ. *Φιλαναγνωσία και Παιδική Λογοτεχνία, Εισηγήσεις στο 5ο Σεμινάριο του Κύκλου Παιδικού Βιβλίου.* Αθήνα: Δελφίνι, 1994.

Μπαρτζής, Γιάννης. "Στράτευση και Βία στα Παιδικά Περιοδικά Ευρείας Κατανάλωσης". *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας – Μύθοι και Μυθοποιοί, Αφιέρωμα.* Αθήνα: Καστανιώτη, 1987.

11. ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ

Munro, Hector Hugh, και Gould Francis Carruthers. *The Westminster Alice.* Πορτλάοϊζ: Evertype, 2017.

12. ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΓΛΩΣΣΑ

Balzac, Honoré de. *Το Άγνωστο Αριστούργημα.* Μετάφραση Δημήτρης Δημητριάδης. Αθήνα: Άγρα, 2004.

Bataille, Georges. *Η Ιστορία του Ματιού.* Μετάφραση: Δημήτρης Δημητριάδης. Αθήνα: Άγρα, 2009.

Carroll, Lewis. *Η Αλίκη στη Χώρα των Θαυμάτων & Μέσα Απ' τον Καθρέφτη.* Μετάφραση: Παυλίνα Παμπούδη. Αθήνα: Printa, 2007.

Dick, Philip. *Το Ηλεκτρικό Πρόβατο.* Μετάφραση: Δημήτρης Αρβανίτης. Αθήνα: Κέδρος, 2015.

Ignacio Taibo II, Paco. *Με Τέσσερα Χέρια.* Μετάφραση: Κρίτων Ηλιόπουλος. Αθήνα: Άγρα, 2006.

Lovecraft, H. P. *Η Σκιά Πέρα από το Χρόνο.* Μετάφραση: Γιώργος Κυριαζής. Αθήνα: Ερατώ, 1991.

Lovecraft, Howard Philips. *Το Κάλεσμα του Κθούλου και Άλλες Ιστορίες.* Μετάφραση: Γιώργος Μπαλάνος. Αθήνα: Locus 7, 2006.

Melville, Herman. *Μόμπυ Ντικ.* Μετάφραση: Αθανάσιος Χριστοδούλου. Αθήνα: Gutenberg, 2006.

Poe, Edgar Allan. *Τα πιο Γνωστά Ποιήματα του Edgar Allan Poe.* Μετάφραση: Ρήγας Καππάτος. Αθήνα: Εκάτη, 2011.

Shelley. Mary. *Φρανκενσταίν ή Ο Σύγχρονος Προμηθέας.* Μετάφραση: Ρώντα Ντενίζ. Αθήνα: Παπαδόπουλος, 2000.

Sterne, Lawrence. *Αισθηματικό Ταξίδι.* Μετάφραση: Έφη Καλλιφατίδη. Αθήνα: Νησίδες, 2000.

Sterne, Lawrence. *Η Ζωή και οι Απόψεις του Τρίστραμ Σάντι, Κυρίου από Σόι.* Μετάφραση: Έφη Καλλιφατίδη. Αθήνα: Gutenberg, 1999.

Wells, H. G. *Ο Πόλεμος των Κόσμων.* Μετάφραση: Γιώργος Κυριαζής. Αθήνα: Ερατώ, 2015.

Απολλιναίρ, Γκιγιώμ. *Τα Κατορθώματα ενός Νεαρού Δον Ζουάν.* Μετάφραση: Γιώργος Βίλλιος. Αθήνα: Ερατώ, 2000.

Βενέζης, Ηλίας. *Αιγαίο.* Αθήνα: Εστία, 2010.

Γιουρσενάρ, Μαργκερίτ. *Διηγήματα της Ανατολής.* Μετάφραση: Ιωάννα Χατζηνικολή. Αθήνα: Χατζηνικολή, 1980.

Γκαίτε, Γιόχαν Βόλφγκανγκ. *Φάουστ.* Μετάφραση: Αριστομένης Προβελέγγιος. Αθήνα: Σιδέρης, 1924.

Δάντης. *Θεία Κωμωδία.* Μετάφραση: Ανδρέας Ριζιώτης. Αθήνα: Δάρδανος/Τυπωθήτω, 2005.

Δέλτα, Πηνελόπη. *Στα Μυστικά του Βάλτου της Πηνελόπης Δέλτα.* Αθήνα: Μαλλιάρης, 2013.

Ελύτης, Οδυσσέας. *Ο Μικρός Ναυτίλος.* Αθήνα: Ίκαρος, 1985.

Εξυπερύ, Αντουάν ντε Σαιντ. *Ο Μικρός Πρίγκιπας.* Μετάφραση: Τάκης Κουνέλης Αθήνα: Γνώση, χ.χ.

Θερβάντες, Μιχ. *Ο Δον Κιχώτης.* Μετάφραση: Κ. Καρθαίου. Αθήνα: Εκδόσεις Σύγχρονης Λογοτεχνίας, 1954.

Καμύ, Αλμπέρ. *Ο Ξένος.* Μετάφραση: Γιάννης Αγγέλου. Αθήνα: Ζαχαρόπουλος, 1989.

Κάφκα, Φραντς. *Η Μεταμόρφωση.* Μετάφραση: Κώστας Προκοπίου. Αθήνα: Γράμματα, 1982.

Κάφκα, Φραντς. *Το Σινικό Τείχος και Άλλα Διηγήματα.* Μετάφραση: Γιώργος Βαμβαλής. Αθήνα: Επίκουρος 1981.

Κενώ, Ραιημόν. *Ασκήσεις Ύφους.* Μετάφραση: Αχιλλέας Κυριακίδης. Αθήνα: Ύψιλον, 1984.

Μίσσιος, Χρόνης. *...Καλά, Εσύ Σκοτώθηκες Νωρίς.* Αθήνα: Γράμματα, 1985.

Μοράντε, Έλσα. *Το Νησί του Αρτούρο.* Μετάφραση: Θανάσης Μετσιμενίδης. Αθήνα: Ζαχαρόπουλος, 1992.

Μπάροουζ, Ουίλιαμ. *Γυμνό Γεύμα.* Μετάφραση: Γιώργος Γούτας. Αθήνα: Απόπειρα, 2004.

Μπέκετ, Σάμουελ. *Περιμένοντας τον Γκοντό.* Μετάφραση: Αλεξάνδρα Παπαθανασοπούλου. Αθήνα: Ύψιλον, 1994.

Μπόρχες, Χόρχε Λουίς. *Άπαντα Πεζά Ι.* Μετάφραση: Αχιλλέας Κυριακίδης. Αθήνα: Πατάκη, 2014.

Μπουκόφσκι, Τσαρλς. *Σημειώσεις ενός Πορνόγερου Α.* Μετάφραση: Τέος Ρόμβος. Αθήνα: Απόπειρα, 1980.

Μπροντέ, Έμιλυ. *Ανεμοδαρμένα Ύψη.* Μετάφραση: Άρης Μπερλής. Αθήνα: Άγρα 2011.

Μπωντλέρ, Σαρλ. *Τα Άνθη του Κακού.* Μετάφραση: Γιώργος Σημηριώτης. Αθήνα: Γνώση, 2009.

Ντεφόε, Ντάνιελ. *Ροβινσών Κρούσος.* Μετάφραση: Λευκή Γιαννοπούλου. Θεσσαλονίκη: Ρέκος, 1998.

Ντοστογιέφσκι, Φίοντορ. *Έγκλημα και Τιμωρία.* Μετάφραση: Σωτήρης Πατατζής. Αθήνα: Ελευθεροτυπία, 2006.

Ντοστογιέφσκι, Φίοντορ. *Ο Παίκτης.* Μετάφραση: Όλγα Αγγελίδη. Αθήνα: Ελευθεροτυπία, 2006.

Ουάιλντ, Όσκαρ. *Το Πορτρέτο του Ντόριαν Γκρέι.* Μετάφραση: Πόλυ Μοσχοπούλου. Αθήνα: Αναστασιάδης, 2000.

Περέκ, Ζωρζ. *Ιδιωτική Πινακοθήκη.* Μετάφραση: Αχιλλέας Κυριακίδης. Αθήνα: Ύψιλον, 1992.

Προυστ, Μαρσέλ. *Αναζητώντας τον Χαμένο Χρόνο.* Μετάφραση: Παύλος Ζάννας. Αθήνα: Εστία, 2001.

Ροΐδης, Εμμανουήλ. *Πάπισσα Ιωάννα.* Αθήνα: Λιβάνης, 2009.

Σέλλεϋ, Μαίρη. *Ο Τελευταίος Άνθρωπος.* Μετάφραση: Σάντυ Παπαϊωάννου. Αθήνα: Ηλέκτρα, 2008.

Στάινμπεκ, Τζον. *Τα Σταφύλια της Οργής.* Μετάφραση: Μιχάλης Μακρόπουλος. Αθήνα: Παπαδόπουλος, 2014.

Στόουκερ, Μπραμ. *Δράκουλας.* Μετάφραση: Ανέττα Καπόν. Αθήνα: Στοχαστής, 2009.

Τζόυς, Τζέημς. *Το Πορτρέτο του Καλλιτέχνη.* Μετάφραση: Μ. Σ. Αθήνα: Γράμματα, 1990.

Τσιφόρος, Νίκος. *Στηβ, το Χαρούμενο Κάθαρμα.* Αθήνα: Ερμής, 2008.

Φρανκ, Άννα. *Το Ημερολόγιο.* Μετάφραση: Έρση Λάγκε. Αθήνα: Ζαχαρόπουλος, 1990.

Χέμινγουεϊ, Έρνεστ. *Ο Γέρος και η Θάλασσα.* Μετάφραση: Φώντας Κονδύλης. Αθήνα: Καστανιώτης, 2009.

Χρηστομάνος, Κωνσταντίνος. *Η Κερένια Κούκλα.* Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2013.

Χώθορν, Ναθάνιελ. *Το Άλικο Γράμμα.* Μετάφραση: Ξενοφών Κομνηνός. Αθήνα: Ίνδικτος, 2005.

13. ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ

A Trip to the Moon. Σκηνοθεσία του Georges Melies. Star Film Company, 1902.

Alien. Σκηνοθεσία του Ridley Scott. 20th Century Fox, 1979.

Battleship Potemkin. Σκηνοθεσία του Sergei Eisenstein. Goskino, 1925.

Beau Geste. Σκηνοθεσία του William Wellman. Paramount Pictures, 1939.

Conan the Barbarian. Σκηνοθεσία του John Milius. Universal Pictures, 1982.

Edward Scissorhands. Σκηνοθεσία του Tim Burton. 20th Century Fox, 1990.

From Here to Eternity. Σκηνοθεσία του Fred Zinnemann. Columbia Pictures, 1953.

Interstellar. Σκηνοθεσία του Christopher Nolan. Warner Bros, 2014.

Jaws. Σκηνοθεσία του Steven Spielberg. Universal Pictures, 1975.

King Kong. Σκηνοθεσία των Merian Cooper, Ernest Schoedsack. Radio Pictures, 1933

Medea. Σκηνοθεσία του Pier Paolo Pasolini. Euro International Films, 1969.

Metropolis. Σκηνοθεσία του Fritz Lang. Parufamet, 1927.

Rocky. Σκηνοθεσία του Sylvester Stallone. United Artists, 1976.

Saving Private Ryan. Σκηνοθεσία του Steven Spielberg. Dreamwork Pictures, Paramount Pictures, 1998.

Star Wars. Σκηνοθεσία του George Lucas. 20th Century Fox, 1977.

The Arrival. Σκηνοθεσία του Dennis Villeneuve. Paramount Pictures, 2016.

The Clockwork Orange. Σκηνοθεσία του Stanley Cubrick. Warner Bros, 1971.

The Matrix. Σκηνοθεσία των The Wachowskis. Warner Bros, 1999.

The Raven. Σκηνοθεσία του Roger Corman. American International Pictures, 1963.

The Seven Year Itch. Σκηνοθεσία του Billy Wilder. 20th Century Fox, 1955.

The Seventh Seal. Σκηνοθεσία του Ingmar Bergman. AB Svensk Filmindustry, 1957.

Toy Story. Σκηνοθεσία του John Lasseter. Walt Disney Pictures, Pixar Animation Studio, 1995.

Toy Story 2. Σκηνοθεσία του John Lasseter. Walt Disney Pictures, Pixar Animation Studio, 1999.

Toy Story 3. Σκηνοθεσία του Lee Unkrich. Walt Disney Pictures, Pixar Animation Studio, 2010.

Treasure Island. Σκηνοθεσία του Byron Haskin. Walt Disney Productions, 1950.

Young Frankenstein. Σκηνοθεσία του Mel Brooks. 20th Century Fox, 1974.

Ιφιγένεια. Σκηνοθεσία του Μιχάλη Κακογιάννη. Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, 1977.

14. ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

Adams, A. K. M., "Rene Magritte, Krazy Kat and Biblical Hermeneutics*"*. Όπως δημοσιεύεται στο academia.edu/26671345/Ren%C3%A9_Magritte_Krazy_Kat_and_Biblical_Hermeneutics (τελευταία πρόσβαση στις 7-11-2016).

Barsalou, David. "Deconstructing Roy Lichtenstein". davidbarsalou.homestead.com/LICHTENSTEINPROJECT.html (τελευταία πρόσβαση στις 7-5-2018).

Brannigan, Ross. "Why does Hamlet hold a human skull during his soliloquy*?"*. 14 Οκτωβρίου 2016. www.quora.com/Why-does-Hamlet-hold-a-human-skull-during-his-soliloquy (τελευταία πρόσβαση στις 30-4-2019).

Burgoyne, Daniel. "Self-Referentiality". Ryan, Michael, επιμ. *The Encyclopedia of Literary and Cultural Theory*. Blackwell Publishing, 2011. Blackwell Reference Online. www.blackwellreference.com/subscriber/tocnode.html?id=g9781405183123_chunk_g978140518312342_ss1-4>. (τελευταία πρόσβαση στις 22-10-2016).

Buskirk, Martha. "Tania Bruguera, Art & Politics at Occupy Boston". *Artnet*. www.artnet.com/magazineus/features/buskirk/tania-bruguera-at-occupy-boston-11-8-12.asp (τελευταία πρόσβαση στις 16-2-2017).

Campbell, Coyle Heather. "Louis Glackens 1866 – 1933". 21 Μαρτίου 2013. *The Rockwell Center for American Visual Studies*. rockwell-center.org/essays-illustration/the-latest-in-easter-eggs/ (τελευταία πρόσβαση στις 7-2-2017).

Capretto, Lisa. “An Update from the Woman Who Had ‘The World’s Most Famous Rear End’”. *Huffington Post.* 10 Μαΐου 2016. www.huffpost.com/entry/coppertone-girl-update_n_57f41eaae4b04c71d6f0a31a (τελευταία πρόσβαση στις 2-12-2016).

Chin, Andrea. “Image Duplicator at Orbital Comics Gallery, London*”*. 16 Μαΐου 2013. www.designboom.com/art/image-duplicator-at-orbital-comics-gallery-london/ (τελευταία πρόσβαση στις 7-5-2018).

English, Ron. *Why I Paint Guernica*. χ.χ. www.popaganda.com/ronsnews/why-i-paint-guernica/ (τελευταία πρόσβαση στις 24-2-2019).

Gravett, Paul. *The Principality of Lichtenstein: From 'WHAAM!' to 'WHAAT?'.* 17 Μαρτίου 2013. www.paulgravett.com/articles/article/the_principality_of_lichtenstein (τελευταία πρόσβαση στις 20-12-2018).

Ilsink, Matthijs, και Arvi Wattel, επιμ. “Looking backwards, moving forwards: imitation and canon-making in Italy and the Netherlands, 15th and 16th centuries*”*. Πρόγραμμα Συμποσίου στις 23 Νοεμβρίου 2007. www.codart.nl/guide/agenda/looking-backwards-moving-forwards-imitation-and-canon-making-in-italy-and-the-netherlands-15th-and-16th-centuries/ (τελευταία πρόσβαση στις 17-6-2019).

Jenison, David. “Interviews - Ron English Talks Guernica Exhibit and Cannabis Activism”. χ.χ. prohbtd.com/ron-english-talks-guernica-exhibit-and-cannabis-activism (τελευταία πρόσβαση στις 26-2-2019).

Johnston, Rich. “Brian Bolland takes on Erró … and Wins”. 20 Μαΐου 2010. www.bleedingcool.com/2010/05/20/brian-bolland-takes-on-erro-and-wins/ (τελευταία πρόσβαση στις 6-12-2017).

Karasik, Paul. “*Big “If”*”. Ηλεκτρονική έκδοση του περιοδικού *The Comics Journal.* 11 Μαΐου 2015 (τελευταία πρόσβαση στις 20 Ιουνίου 2017).

Kassy, Cho. *This Cartoonist Came Up With A Heartbreaking And Perfect Response To The Conflict In Syria*. 4 Οκτωβρίου 2016. www.buzzfeednews.com/article/kassycho/this-cartoonist-came-up-with-a-heartbreaking-and-perfect-res (τελευταία πρόσβαση στις 25-2-2019).

Kay, Benjamin. *It’s All Right to Steal it. It’ s Only a Comic*. 15 Φεβρουαρίου 2016. www.bleedingcool.com/2016/02/15/is-all-right-to-steal-it-its-only-a-comic/ (τελευταία πρόσβαση στις 8-12-2017).

Kottke, Jason. *The Girl from the Famous Vietnam Napalm Photo*. 5 Ιουνίου 2012. kottke.org/12/06/the-girl-from-the-famous-vietnam-napalm-photo (τελευταία πρόσβαση στις 26-2-2019).

Newgarden, Mark. "L. M. Glackens Cartoons". *The Bray Animation Project*. 2011. brayanimation.weebly.com/l-m-glackens.html (τελευταία πρόσβαση στις 7-2-2017).

Network Writers. *Artist depicts The Simpsons as emaciated Jews in concentration camp for Auschwitz anniversary*. 23 Ιανουαρίου 2015. www.news.com.au/entertainment/tv/artist-depicts-the-simpsons-as-emaciated-jews-in-concentration-camp-for-auschwitz-anniversary/news-story/3cb74795d4cd68d486e17b16f3d02088 (τελευταία πρόσβαση στις 20 Ιανουαρίου 2017).

Novin, Guity. *A History of Graphic Design. The Online Textbook*. χ.χ. guity-novin.blogspot.gr/2011/08/chapter-44-dadaism-meeting-point-of-all.html (τελευταία πρόσβαση στις 23-2-2017).

Nuwer, Rachel. "Cockroaches: The Insects we're Programmed to Fear", ιστοσελίδα του BBC, 18 Σεπτεμβρίου 2014. www.bbc.com/future/story/20140918-the-reality-about-roaches?ocid=fbfut (τελευταία πρόσβαση στις 10-2-2016).

Olsen, Taimi. "George Herriman's Krazy Kat: A Modernist Production". Παρουσίαση στο *Modernist Studies Conference.* Λονγκ Μπιτς, Καλιφόρνια, 1-4 Νοεμβρίου 2007. Όπως δημοσιεύεται στο academia.edu/ 1474055/George_Herrimans_Krazy_Kat_A_Modernist_Production (τελευταία πρόσβαση στις 7-11-2016).

Pello, Carlos Fernández. "Affected Knowledge". *Re-Visiones* #1, ISSN: 2173 – 0040, 2011. re-visiones.net/anteriores/spip.php%3Farticle34.html (τελευταία πρόσβαση στις 12-12-2017).

Pollman, Sarah. "Love Notes". www.sarahpollman.com/love-notes (τελευταία πρόσβαση στις 3-6-2016).

Pollock, Lindsay. "Top Ten ARTnews Stories: Naming the Dame". *ARTnews*. 11 Ιανουαρίου 2007. www.artnews.com/2007/11/01/top-ten-artnews-stories-naming-the-dame/ (τελευταία πρόσβαση στις 21-2-2017).

Presler, Gerd. "Edvard Munch - The Scream – End of an Error". e-book. 2016.

Riera, Tomeu. "El Beso". 5 Μαρτίου 2014. www.behance.net/gallery/15057623/The-Kiss-by-Klimt (τελευταία πρόσβαση στις 26-2-2019).

Rongier, Sebastien. "Duchamp, Du Poil & Cie". 21 Μαρτίου 2014. sebastienrongier.net/spip.php?article279 (τελευταία πρόσβαση στις 23-2-2017).

Ruane, Michael. “A Grisly Photo of a Saigon Execution 50 Years Ago Shocked the World and Helped End the War”. 1 Φεβρουαρίου 2018. www.washingtonpost.com/news/retropolis/wp/2018/02/01/a-grisly-photo-of-a-saigon-execution-50-years-ago-shocked-the-world-and-helped-end-the-war/?noredirect=on&utm_term=.10fbb85fc531 (τελευταία πρόσβαση στις 26-2-2019).

Smith, Colin. “On Adventure Comics #332 by Edmond Hamilton and John Forte (1965)”. 22 Μαΐου 2012. sequart.org/magazine/11675/on-adventure-comics-332-by-edmond-hamilton-and-john-forte-1965 (τελευταία πρόσβαση στις 11-1-2015).

Thompson, Kim και Rich Johnston. “Three Pages Removed From Complete Milo Manara Volume 1 From Dark Horse Comics”. 21 Μαΐου 2012. www.bleedingcool.com/2012/05/21/three-pages-removed-from-complete-milo-manara-volume-1-from-dark-horse-comics/ (τελευταία πρόσβαση στις 9-12-2016).

Tusman, Lee, επιμ. “Really Free Culture, Anarchist Communities, Radical Movements and Public Practices”. Ηλεκτρονική έκδοση μέρος της οποίας είναι ελεύθερα διαθέσιμο στο books.google.gr/books?id=uauLZBSGcEIC&pg=PR1&lpg=PR1&dq=Really+Free+Culture,+Anarchist+Communities,+Radical+Movements+and+Public+Practices&source=bl&ots=1pokT4x5j5&sig=ACfU3U3EqHgtTueXGd1NUaPzEN2gwSTy_A&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwicnc7GwJPjAhWkyKYKHTt_CKMQ6AEwA3oECGEQAQ#v=onepage&q=Really%20Free%20Culture%2C%20Anarchist%20Communities%2C%20Radical%20Movements%20and%20Public%20Practices&f=false (τελευταία πρόσβαση στις 30-6-2019).

Vartanian, Hrag. “Vintage Comics React to Radical 1913 Armory Show”. 20 Αυγούστου 2013. hyperallergic.com/79951/vintage-comics-react-to-radical-1913-armory-show/ (τελευταία πρόσβαση στις 7-5-2016).

Wikipedia Contributors. “100 Most Popular American 3D Films”. Ηλεκτρονική έκδοση μέρος της οποίας είναι ελεύθερα διαθέσιμο στο books.google.gr/books?id=2s1CDwAAQBAJ&pg=PP2&lpg=PP2&dq=Wikipedia+Contributors,+100+Most+Popular+American+3D+Films&source=bl&ots=y4mh6ao3oj&sig=ACfU3U3M2aYSjAgJ-34Ag1gah3-vueN-mw&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwiayJO3wpPjAhVMwcQBHepfDAYQ6AEwA3oECGEQAQ#v=onepage&q=Wikipedia%20Contributors%2C%20100%20Most%20Popular%20American%203D%20Films&f=false (τελευταία πρόσβαση στις 17-6-2019).

Wikipedians, επιμ. “American Comic Strips Before 1918”. Ηλεκτρονική έκδοση μέρος της οποίας είναι ελεύθερα διαθέσιμο στο books.google.gr/books?id=HCJpWQ8l3tcC&pg=PR1&lpg=PR1&dq=American+Comic+Strips+Before+1918&source=bl&ots=PLIhsF7Q5K&sig=ACfU3U0Wh3f1Bn5qDCerwWDTzIGwVk75Eg&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwjw246x2pPjAhXN0qYKHZ01CggQ6AEwDHoECFQQAQ#v=onepage&q=American%20Comic%20Strips%20Before%201918&f=false (τελευταία πρόσβαση στις 17-6-2019).

(Ανώνυμο άρθρο). “Art historian reveals photo link to Henry Moore sketches”.26 Φεβρουαρίου 2010. www.sussex.ac.uk/broadcast/read/3428 (τελευταία πρόσβαση στις 7-2-2017).

(Ανώνυμο άρθρο). **“**Luncheon on the Grass by Pablo Picasso”. www.pablopicasso.org/luncheon-on-the-grass.jsp (τελευταία πρόσβαση στις 21-5-2018)

Γκομούζα, Ιωάννα. “Άρτεμις Ποταμιάνου: Τι σχέση έχει ο Δαρβίνος με την Τέχνη”. Ηλεκτρονική σελίδα περιοδικού Αθηνόραμα. 24 Μαρτίου 2014. www.athinorama.gr/cityvibe/article/artemis_potamianou_ti_sxesi_exei_o_darbinos_me_tin_texni-1003523.html (τελευταία πρόσβαση στις 27-11-2016).

Δασκαλά, Κέλλη. “Τα Comics ως Λογοτεχνία – Διαβάζοντας την Αμερικανική, Ευρωπαϊκή και Ελληνική Εικονογραφημένη Αφήγηση”. Ανοικτά Πανεπιστημιακά Μαθήματα. Τμήμα Φιλολογίας, Φιλοσοφική Σχολή, Πανεπιστήμιο Κρήτης. opencourses.uoc.gr/courses/pluginfile.php/9783/mod_resource/content/0/8.%20Kafka.pdf (τελευταία πρόσβαση στις 10-5-2019).

Δημοκίδης, Άρης. “Γιατί ενοχλήθηκαν οι κληρονόμοι του Φώτη Κόντογλου από το Αϊβαλί του Soloup;”. 5 Ιουνίου 2015. www.lifo.gr/team/bitsandpieces/58199 (τελευταία πρόσβαση στις 10-9-2018).

Ιατρού, Γιάννης. “Παρωδίες … α λα Disney*”*. Comicdom. 10 Σεπτεμβρίου 2014. www.comicdom.gr/2014/09/10/disney-parodies/ (τελευταία πρόσβαση στις 20-11-2016).

Ιντζέμπελης, Ελπιδοφόρος. “Συνέντευξη του Γιώργου Γούση”. 12 Οκτωβρίου 2016. ηλεκτρονικό περιοδικό *Διάστιχο*. diastixo.gr/sinentefxeis/ellines/5843-giorgos-gousis-sunenteuksi (τελευταία πρόσβαση στις 7-11-2016).

Κουκουλάς, Γιάννης. “Η σύγχρονη μουσειακή πρακτική και η (δική μας) οντολογική πραγματικότητα. Σχόλια πάνω σε μία φράση της Mathilde Bellaigue”. *Museology*, *International Scientific Electronic Journal*, Τεύχος 6, 2011. (τελευταία πρόσβαση στις 10-2-2016).

Μαραγκόπουλος, Άρης. “Το έργο τέχνης στην εποχή της ψηφιακής (ανα)παραγωγής του – Μέρος 1”. www.eanagnosis.gr/gr/Articles/4/2/123 (τελευταία πρόσβαση στις 22-9-2015).

Πέτσης, Μπίλλυ. "Katz: Το Maus του Ιλάν Μανουάχ". *Comicdom.* 28 Απριλίου 2014. www.comicdom.gr/2014/04/28/katz-to-maus-tou-ilan-manouax/. (τελευταία πρόσβαση στις 10-5-2019).

Χαρμπής, Αιμίλιος. "Στα δικαστήρια ο Soloup από τους κληρονόμους Κόντογλου*"*. 4 Ιουνίου 2015. www.kathimerini.gr/817852/article/politismos/vivlio/sta-dikasthria-o-soloup-apo-toys-klhronomoys-kontogloy (τελευταία πρόσβαση στις 10-9-2018).

Xartografos. "Dada, το Αντισυμβατικό Τίποτα". 12 Αυγούστου 2011. xartografos.wordpress.com/2011/08/12/218-dada-το-αντισυμβατικό-τίποτα-53/ (τελευταία πρόσβαση στις 23-2-2017).

Zoornalistas. "Το Ποντίκι, ο Soloup και τα ρατσιστικά ατοπήματα της Bild". 25 Ιουνίου 2015. www.zoornalistas.com/2015/06/to-soloup-bild.html (τελευταία πρόσβαση στις 20 Ιανουαρίου 2017).

Ηλεκτρονική ιστοσελίδα "The Complete History of Art References in The Simpsons". complex.com/style/2012/01/the-complete-history-of-art-references-in-the-simpsons/ (τελευταία πρόσβαση στις 11-6-2019).

Ηλεκτρονική ιστοσελίδα "Relaunched". relaunched-blog.blogspot.gr/ (τελευταία πρόσβαση στις 14-2-2017).

(Ανώνυμο άρθρο). "Απόπειρα λογοκρισίας χωρίς προηγούμενο στο Ευρωκοινοβούλιο καταγγέλλει ο Στέλιος Κούλογλου". 12 Σεπτεμβρίου 2017 στο tvxs.gr/news/eyropi-eop/apopeira-logokrisias-xoris-proigoymeno-sto-eyrokoinoboylio-kataggellei-o-stelios-koy (τελευταία πρόσβαση στις 17-6-2019).

(Ανώνυμο άρθρο). "Διεθνείς οι αντιδράσεις για τη λογοκρισία της έκθεσης Γελοιογραφίας στο Ευρωκοινοβούλιο". 18 Σεπτεμβρίου 2017. tvxs.gr/news/eyropi-eop/diethneis-oi-antidraseis-gia-ti-logokrisia-tis-ekthesis-geloiografias-sto-eyrokoinob (τελευταία πρόσβαση στις 20-2-2019).

(Δελτίο Τύπου αίθουσας τέχνης Έκφραση). "*Άρτεμις Ποταμιάνου: Η Εξέλιξη της Τέχνης (On the Origins of Art)*", 27 Μαρτίου – 3 Μαΐου 2014. Ηλεκτρονική σελίδα www.ekfrasi-art.gr/main/index.php/el/exhibitions/past-exhibitions/2014/item/62-artemis-potamianou-i-ekseliksi-tis-texnis-on-the-origins-of-art (τελευταία πρόσβαση στις 27-11-2016).

15. ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΕΣ ΚΑΙ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΕΣ ΕΡΓΑΣΙΕΣ, ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΕΣ ΔΙΑΤΡΙΒΕΣ

Ζήκου, Μαριάννα. "Χώροι Μνήμης της Αισώπειας Μυθολογίας, Σχέσεις Λόγου και Εικόνας στις Χειρόγραφες κι Έντυπες Εικονογραφημένες Εκδόσεις με Μυθοπλασίες στην Κεντρική Ευρώπη κατά τον Μεσαίωνα και την Αναγέννηση". Αδημοσίευτη Διπλωματική εργασία. Τμήμα Πλαστικών Τεχνών κι Επιστημών της Τέχνης, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 2011.

Μιχαηλίδης, Ιωάννης. “Εικονογραφήγημα του Δημιουργού. Εικαστική και Αφηγηματική Ποιητική”. Τμήμα Ιταλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, ΑΠΘ, 2014.

Snow, Marcus. “Into the Abyss: A Study of the mise en abyme”. Unpublished Ph.D. thesis. London Metropolitan University, 2016.

Marianacci, Caitlyn D. “Old Masterpieces, New Mistress-pieces: Cindy Sherman 's Reinterpretations of Renaissance Portraits of Women”. Unpublished Senior Theses. Paper 840, Scripps College. 2016.

Gorman, Caitlin. “Yasumasa Morimura, Appropriator of Images, Cultures, and Identities”. Unpublished Master of Arts Thesis. Bowling Green State University, 2013.

Burns, Brett. “Love in the Time of Comics: The Intersection of Gender and Latino Culture in Gilbert Hernandez’s Palomar”. Unpublished Master Thesis. The University of Georgia, 2005.

ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Ιωάννης Κ. Κουκουλάς

ΤΑ ΚΟΜΙΚΣ ΩΣ ΠΑΛΙΜΨΗΣΤΑ

ΜΙΜΗΣΗ, ΕΠΕΜΒΑΣΗ, ΠΑΡΑΛΛΑΓΗ ΚΑΙ ΠΑΡΩΔΙΑ ΣΤΗΝ ΕΝΑΤΗ ΤΕΧΝΗ

(Β' ΤΟΜΟΣ – ΕΙΚΟΝΕΣ)

Διδακτορική Διατριβή

ΑΘΗΝΑ 2019



Εικόνα 1



Εικόνα 2



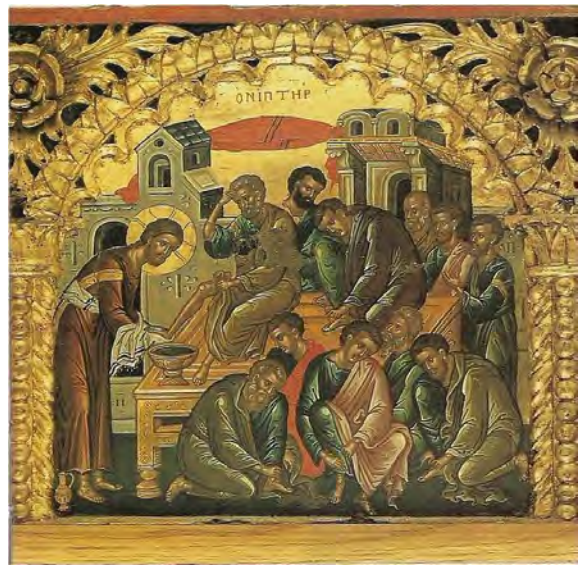
Εικόνα 3



Εικόνα 4



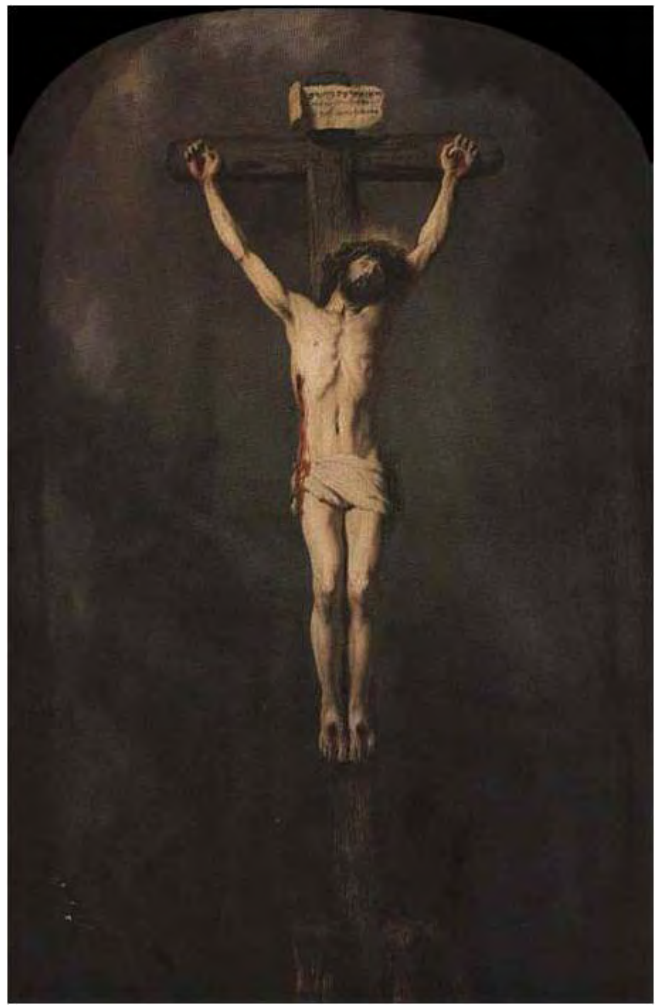
Εικόνα 5



Εικόνα 6



Εικόνα 7



Εικόνα 8



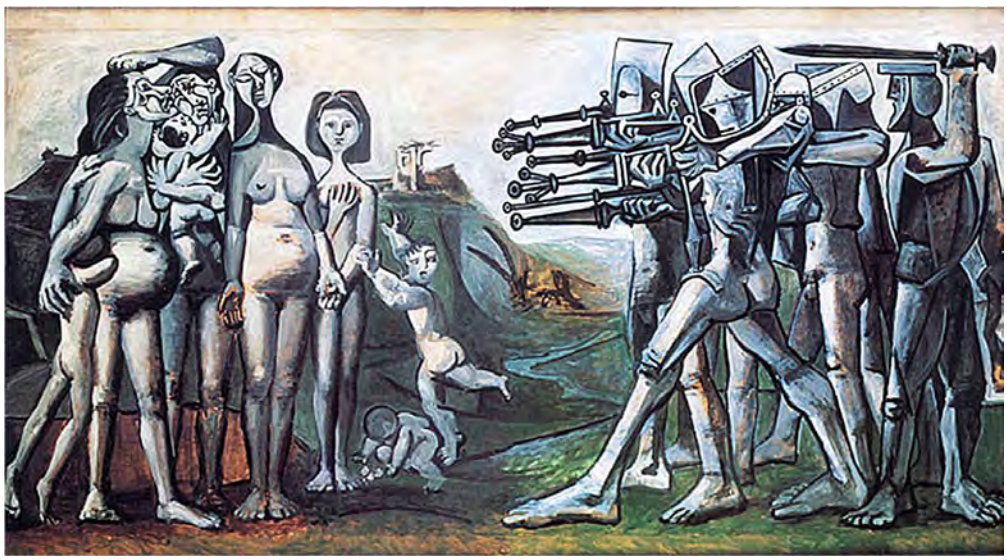
Εικόνα 9



Εικόνα 10



Εικόνα 11



Εικόνα 12



Εικόνα 13



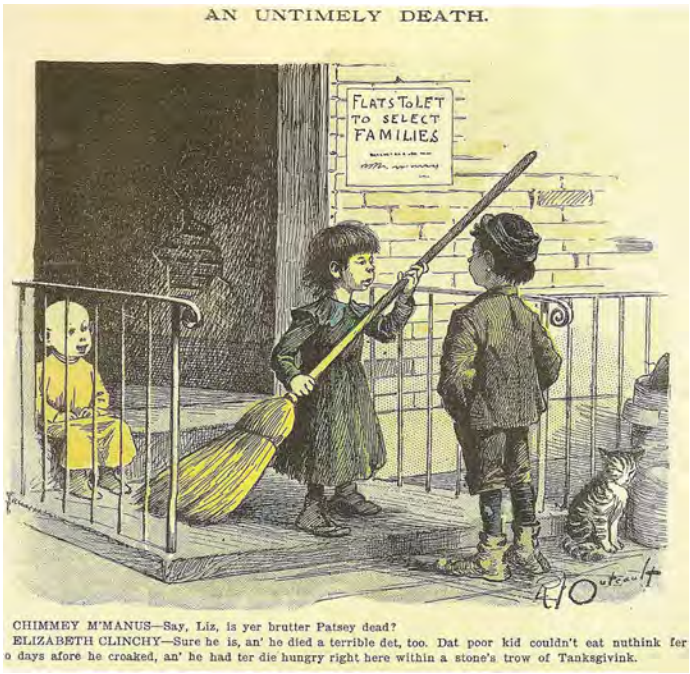
Εικόνα 14



Εικόνα 15



Εικόνα 16



Εικόνα 17



Εικόνα 18

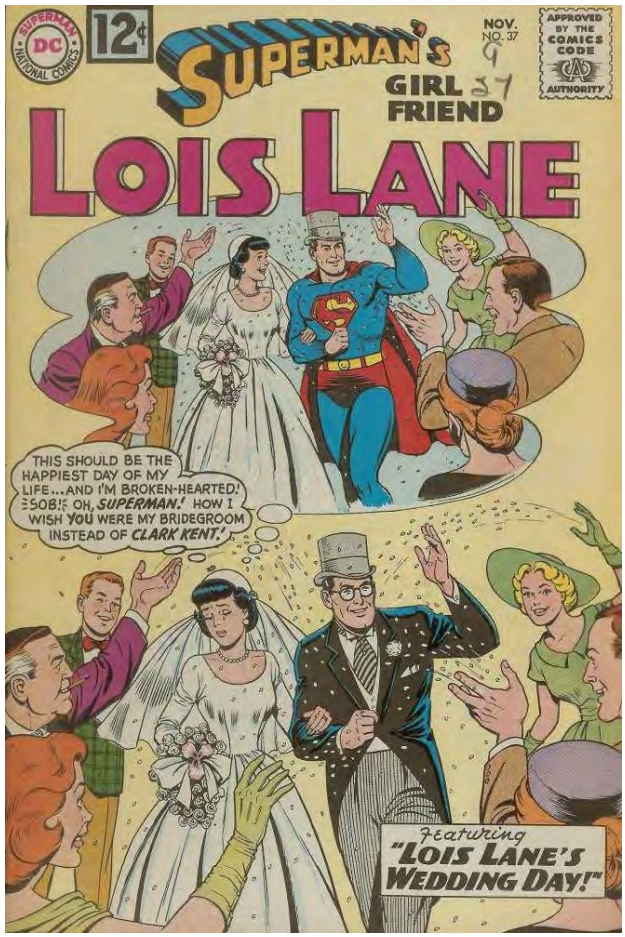


Εικόνα 19

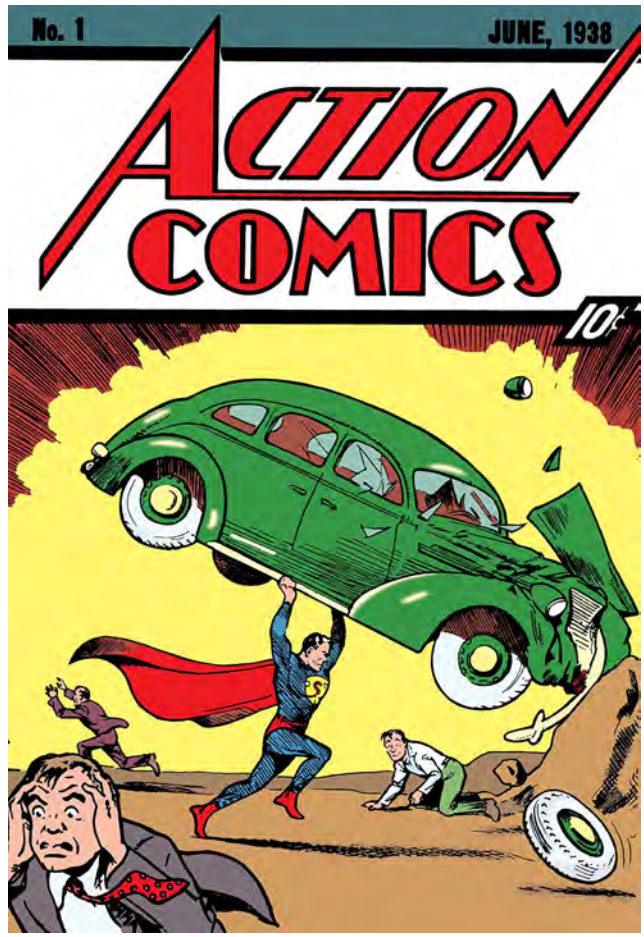

Εικόνα 20



Εικόνα 21



Εικόνα 22



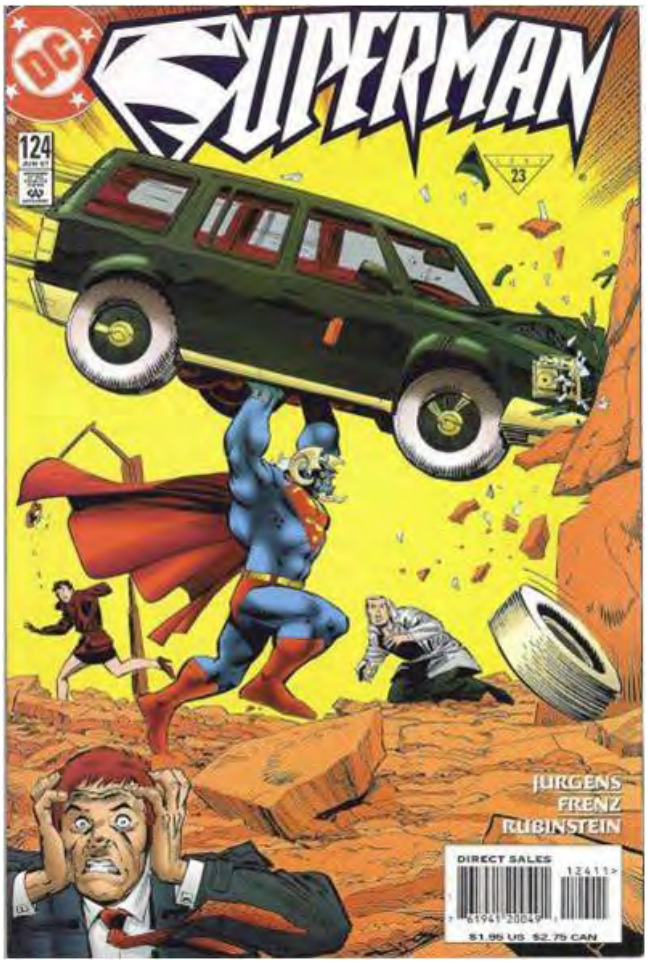
Εικόνα 23



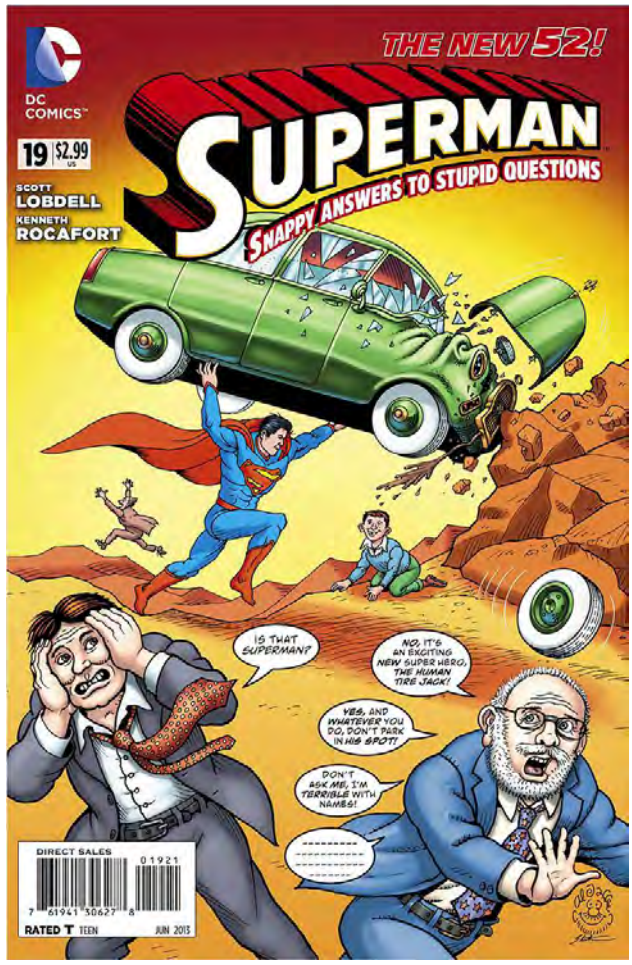
Εικόνα 24



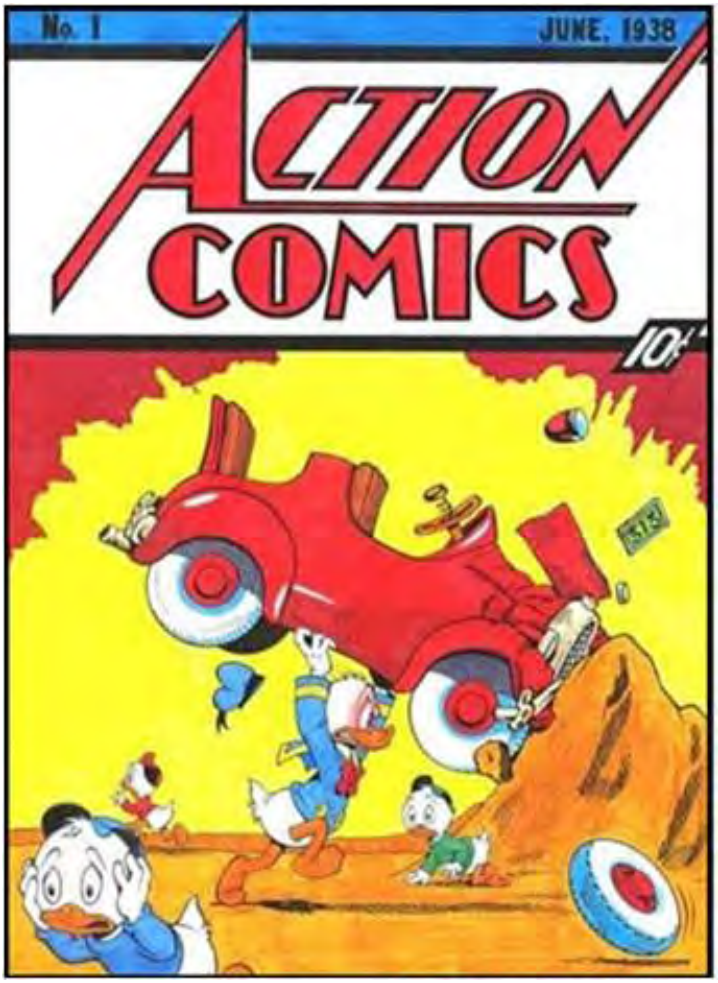
Εικόνα 25a



Εικόνα 25b



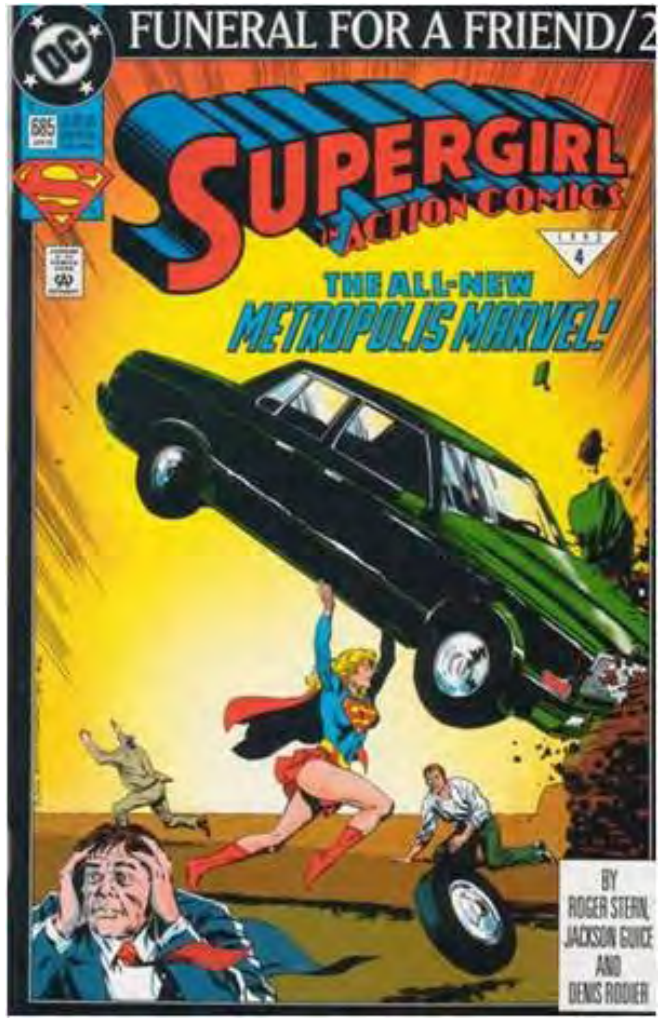
Εικόνα 25c



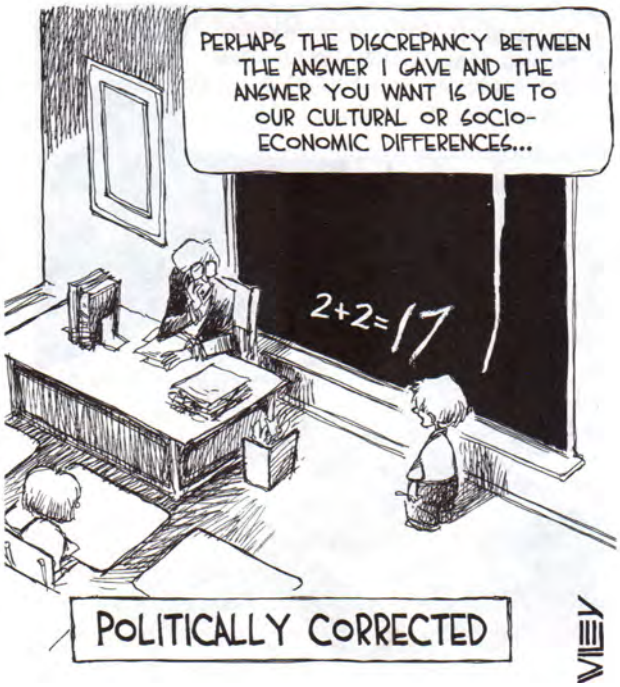
Εικόνα 25d



Εικόνα 25e



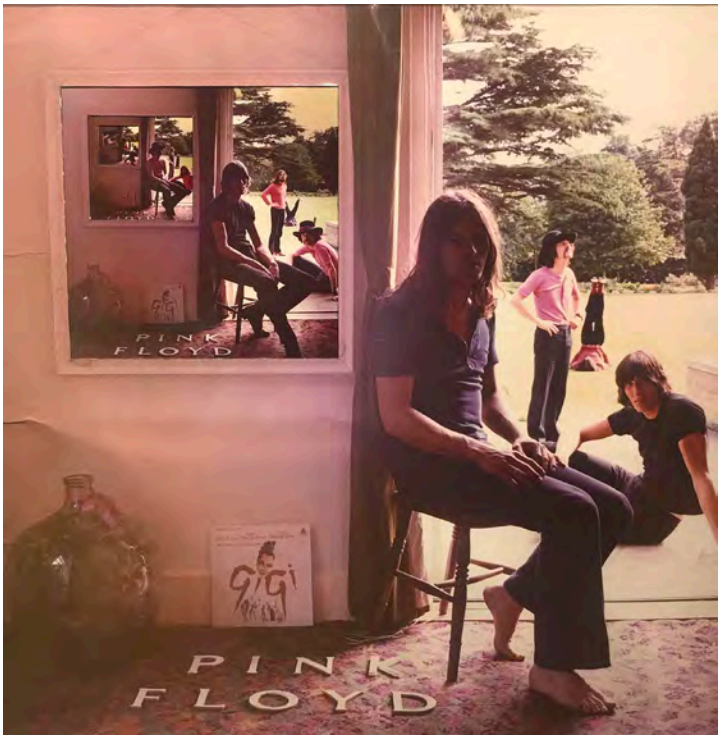
Εικόνα 25f



Εικόνα 26



εικονα 27



Εικόνα 28



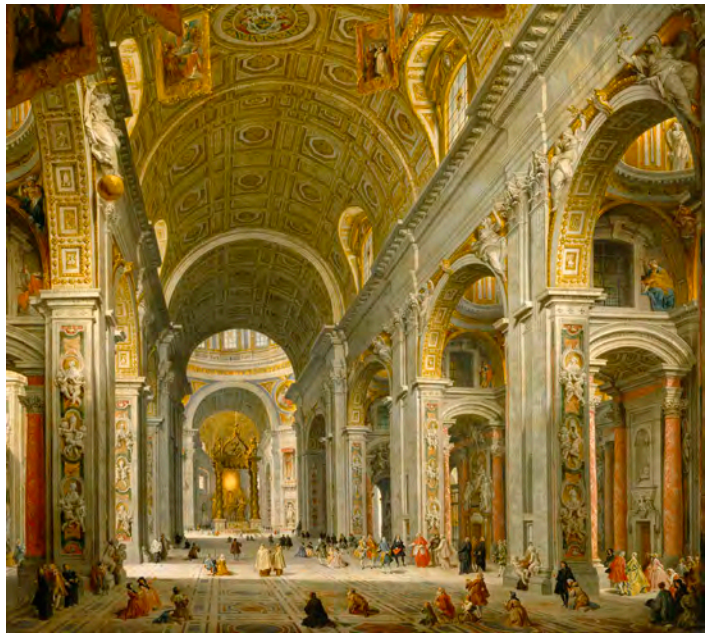
Εικόνα 29


Εικόνα 30


Εικόνα 31


Εικόνα 32


Εικόνα 33



Εικόνα 34



Εικόνα 35



Εικόνα 36



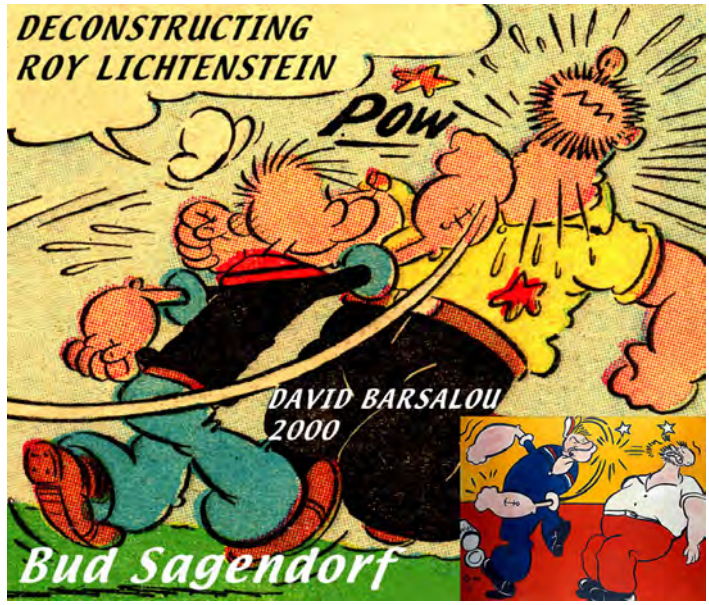
Εικόνα 37



Εικόνα 38



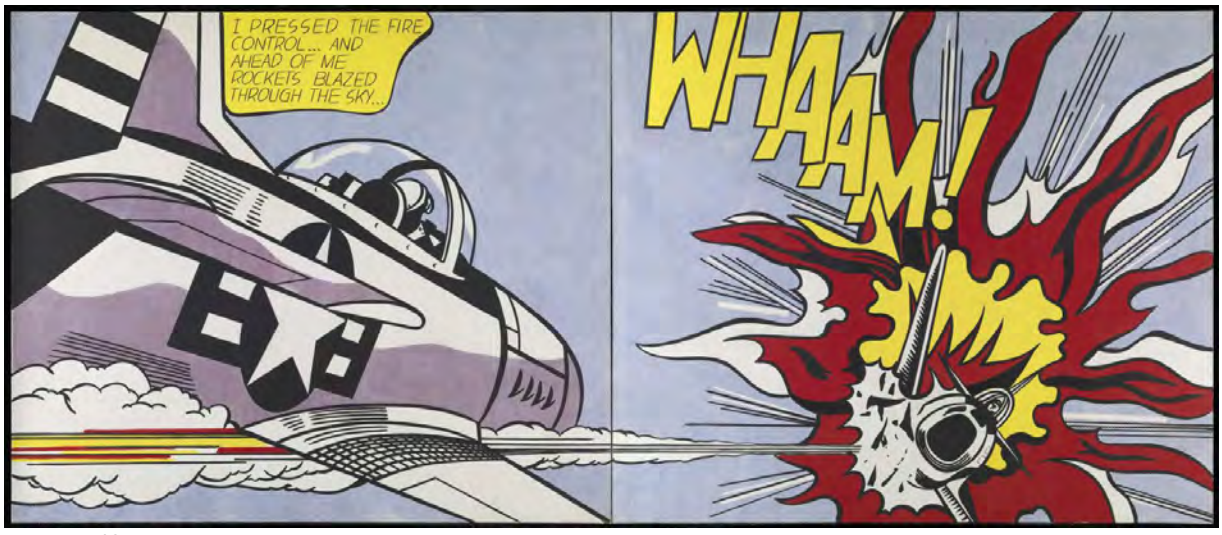
Εικόνα 39



Εικόνα 40



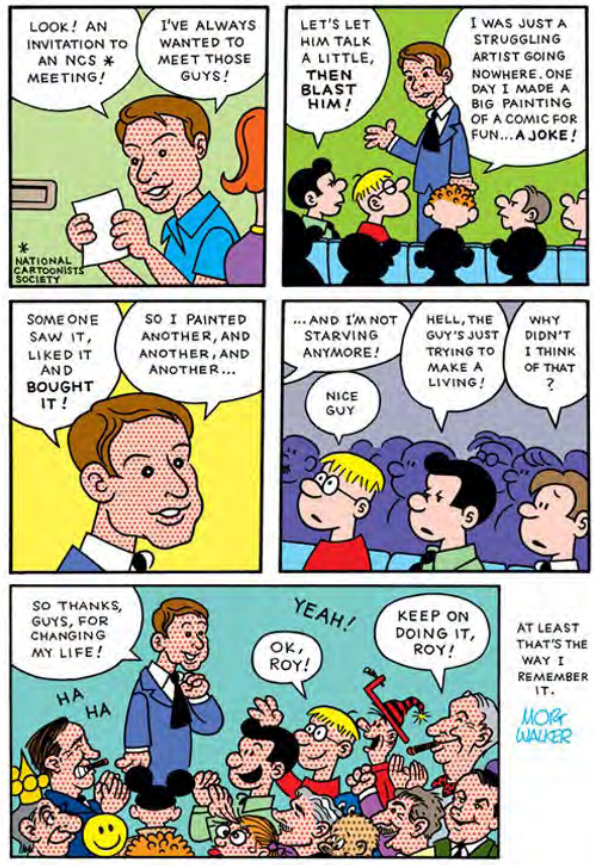
Εικόνα 41



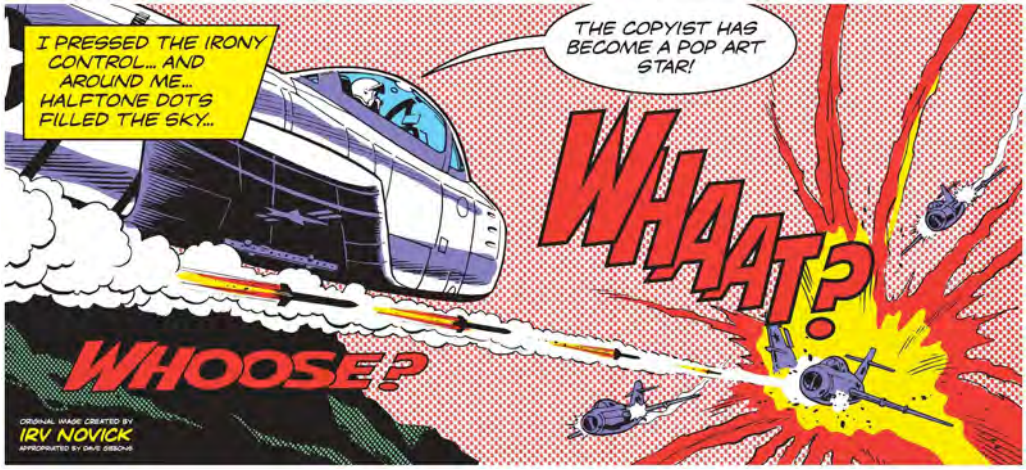
Εικόνα 42



Εικόνα 43a



Εικόνα 43b



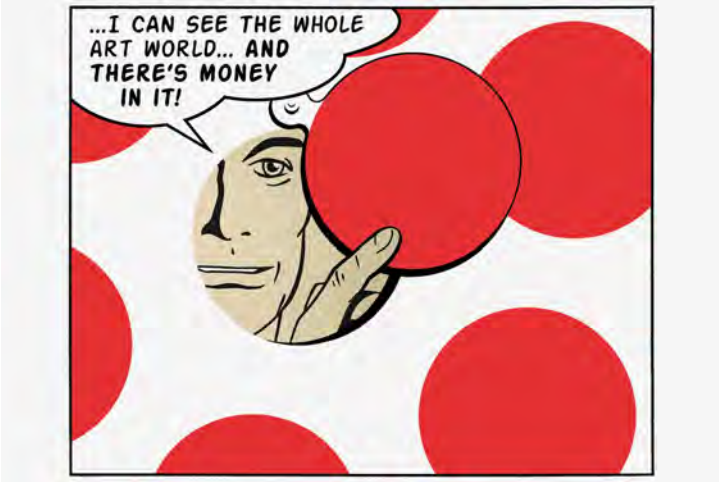
Εικόνα 44



Εικόνα 45



Εικόνα 46



Εικόνα 47



Εικόνα 48



Εικόνα 49



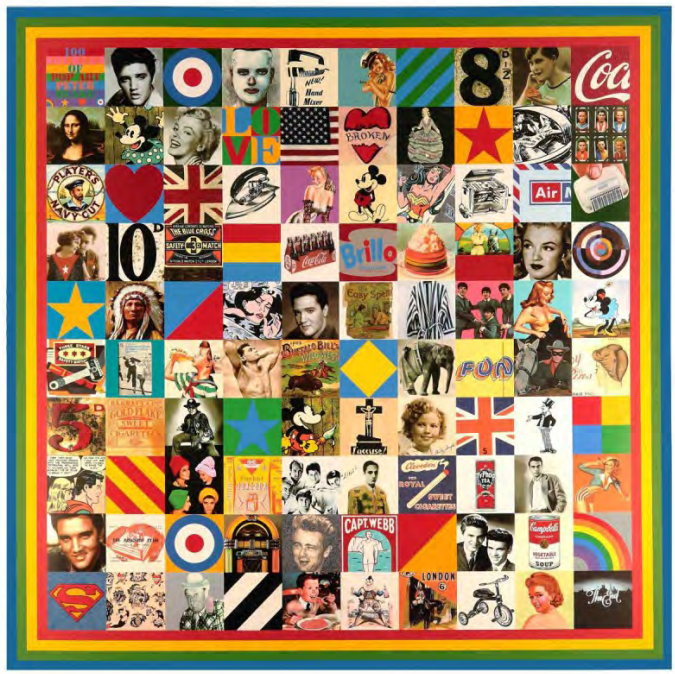
Εικόνα 50



Εικόνα 51



Εικόνα 52



Εικόνα 53



Εικόνα 54



Εικόνα 55



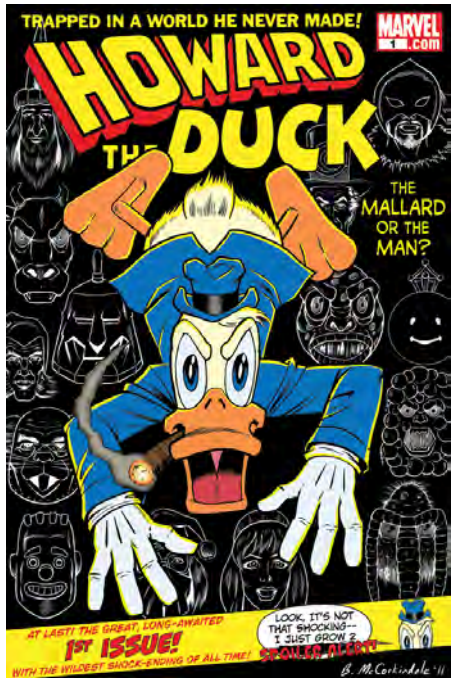
Εικόνα 56



Εικόνα 57



Εικόνα 58



Εικόνα 59



Εικόνα 60



Εικόνα 61

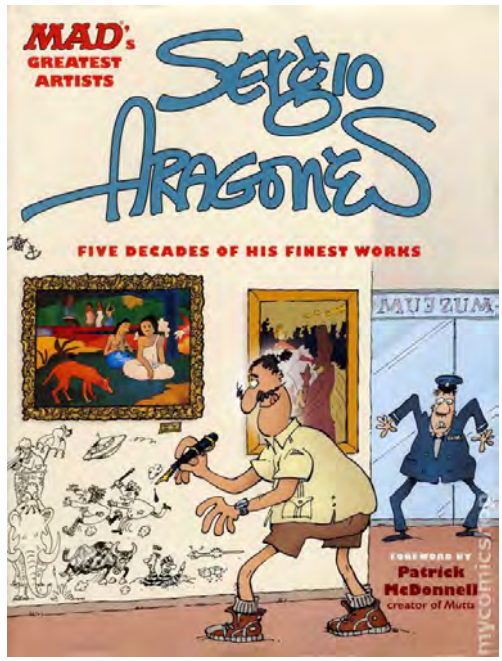


Εικόνα 62



Εικόνα 63

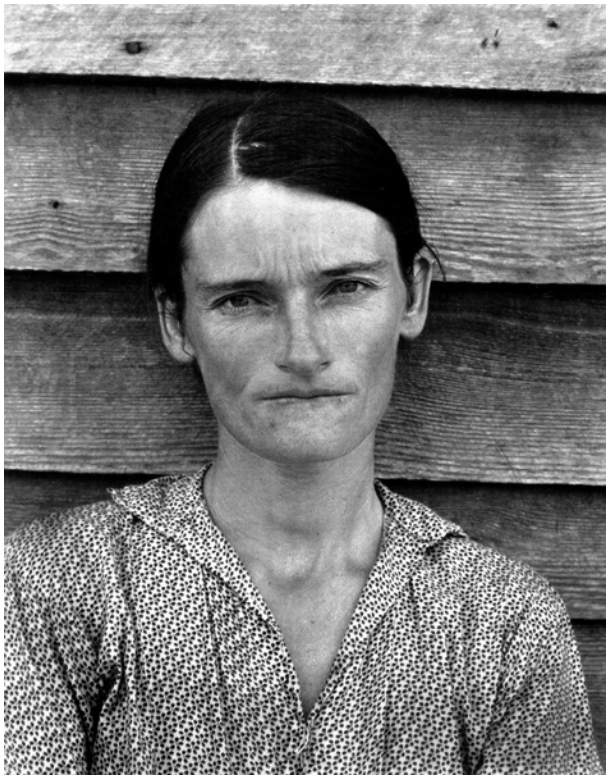

Εικόνα 64



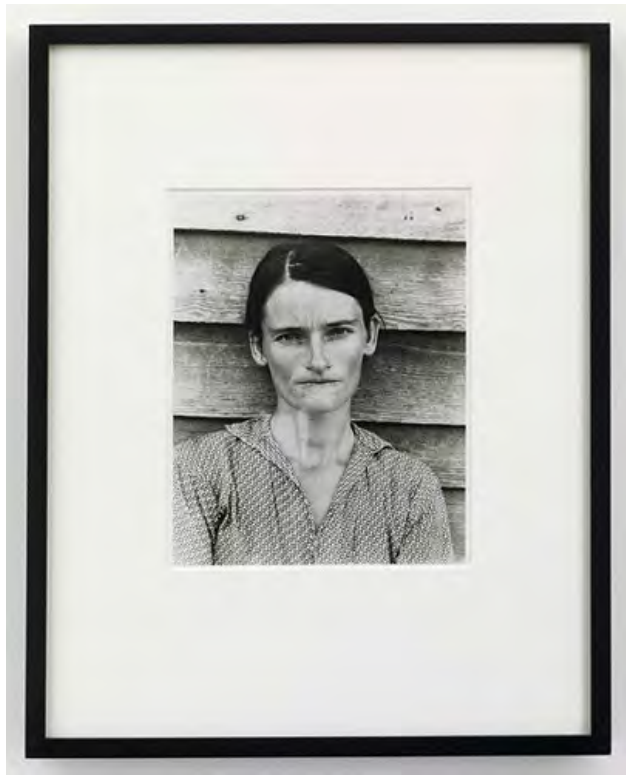
Εικόνα 65



Εικόνα 66



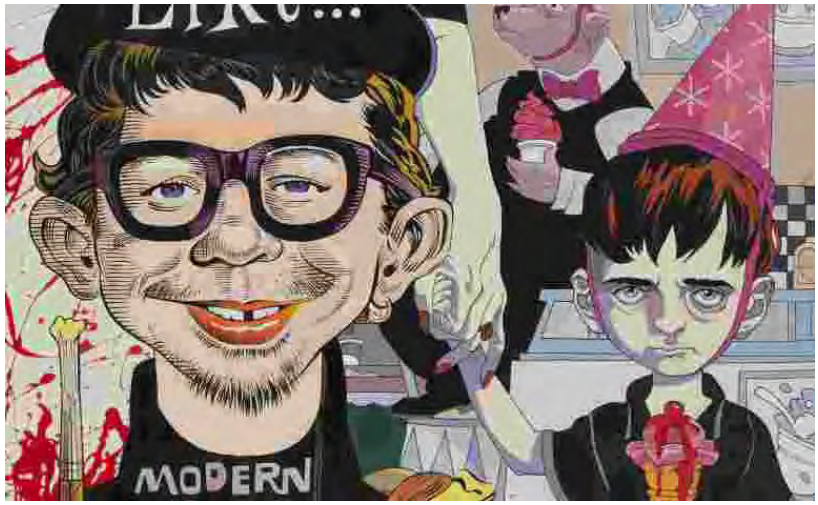
Εικόνα 67



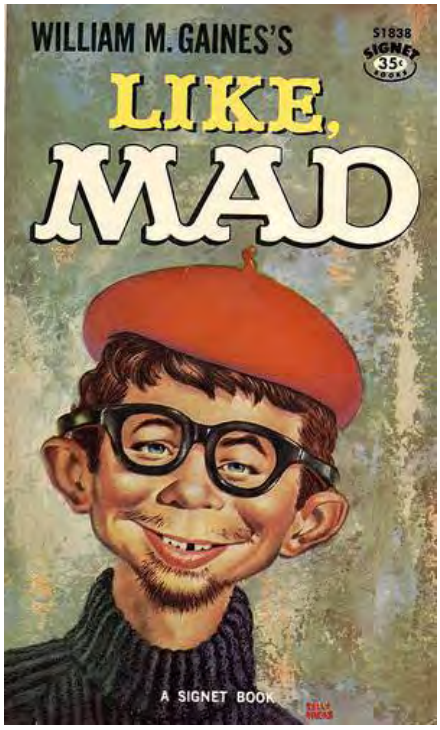
Εικόνα 68



Εικόνα 69



Εικόνα 70



Εικόνα 71



Εικόνα 72



Εικόνα 73



Εικόνα 74



Εικόνα 75



Εικόνα 76



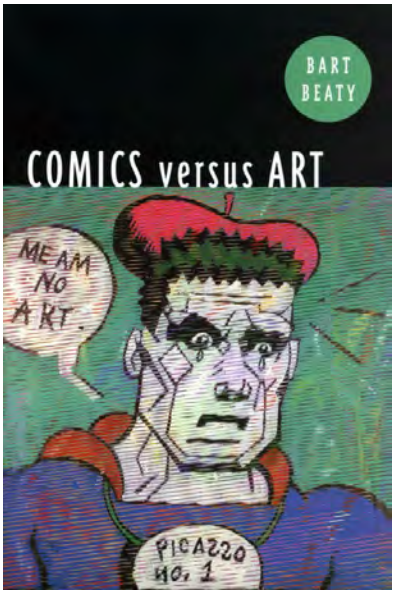
Εικόνα 77



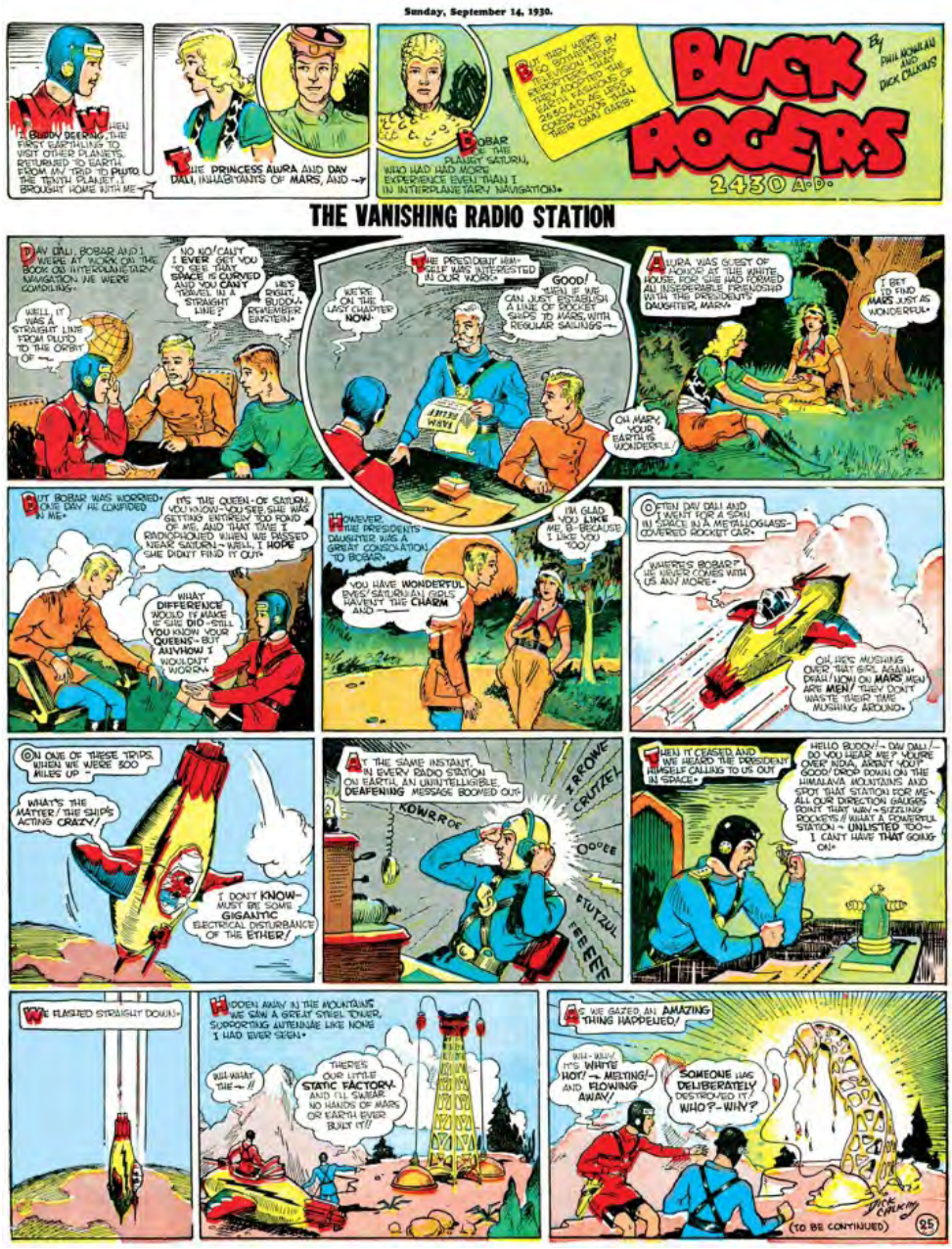
Εικόνα 78



Εικόνα 79



Εικόνα 80



Εικόνα 81



Εικόνα 82



Εικόνα 83



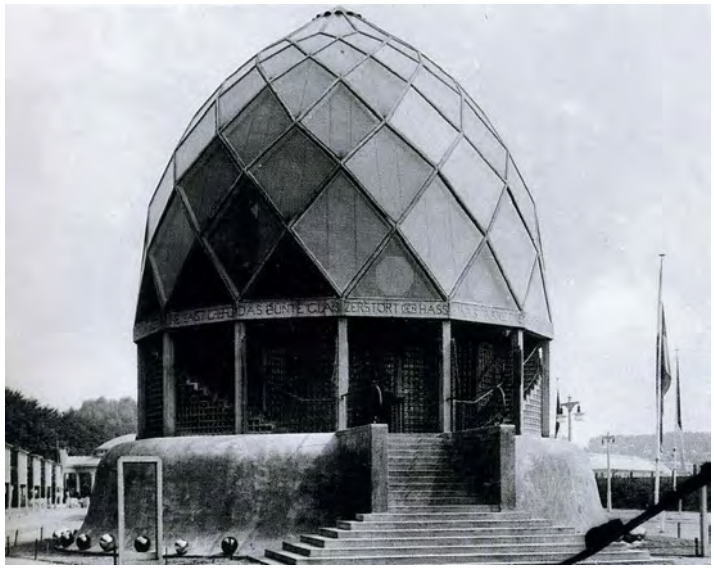
Εικόνα 84



Εικόνα 85



Εικόνα 86


Εικόνα 87



Εικόνα 88


Εικόνα 89

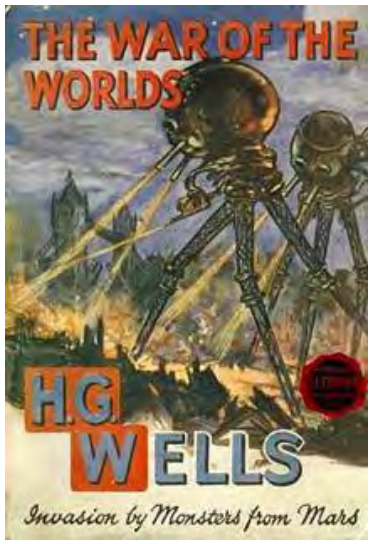

Εικόνα 90



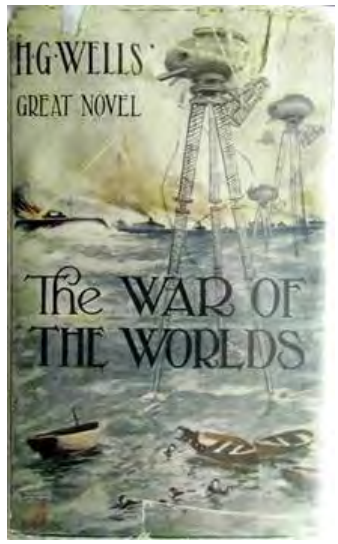
Εικόνα 91



Εικόνα 92



Εικόνα 93



Εικόνα 94



Εικόνα 95



Εικόνα 96



Εικόνα 97



Εικόνα 98



Εικόνα 99



Εικόνα 100



Εικόνα 101



Εικόνα 102



Εικόνα 103



Εικόνα 104



Εικόνα 105



Εικόνα 106



Εικόνα 107



Εικόνα 108



Εικόνα 109



Εικόνα 110



Εικόνα 111



Εικόνα 112



Εικόνα 113



Εικόνα 114



Εικόνα 115



Εικόνα 116



Εικόνα 117



Εικόνα 118



Εικόνα 119



Εικόνα 120



Εικόνα 121



Εικόνα 122



Εικόνα 123



Εικόνα 124



Εικόνα 125



Εικόνα 126



Εικόνα 127



MANETTE, ou LA FEMME DE L'*ÉBÉNISTE*, par MANET.

Que c'est comme un bouquet de fleurs
(*Air connu.*)

Ce tableau de M. Manet est le bouquet de l'Exposition. — M. Courbet est distancé de toute la longueur du célèbre chat noir. — Le moment choisi par le grand coloriste est celui où cette dame va prendre un bain qui nous semble impérieusement réclamé.

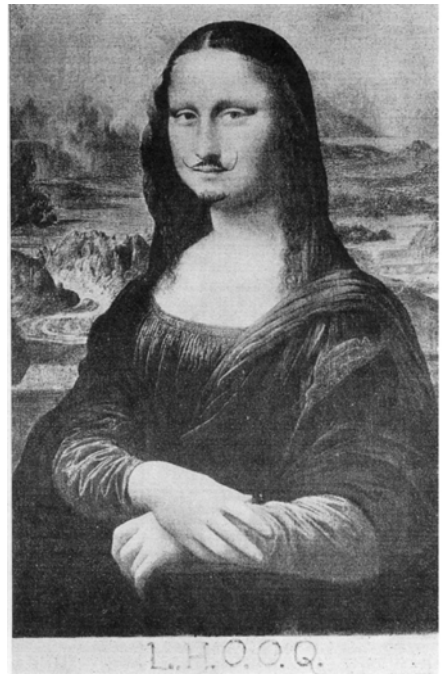
Εικόνα 128



Εικόνα 129



Εικόνα 130



Εικόνα 131



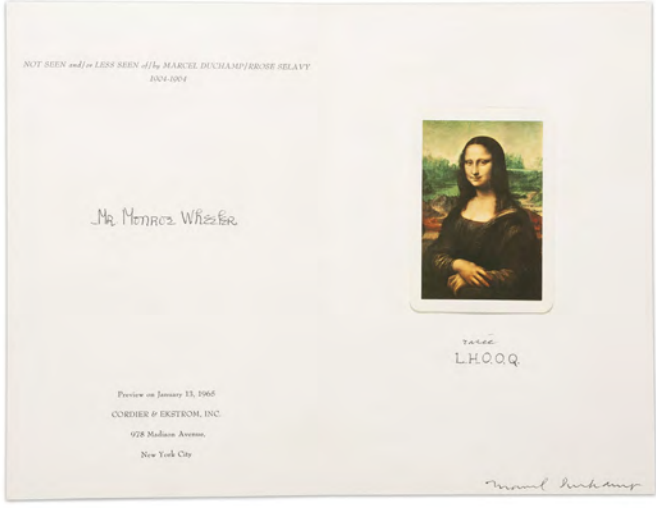
Εικόνα 132



Εικόνα 133



Εικόνα 134



Εικόνα 135



Εικόνα 136



Εικόνα 137



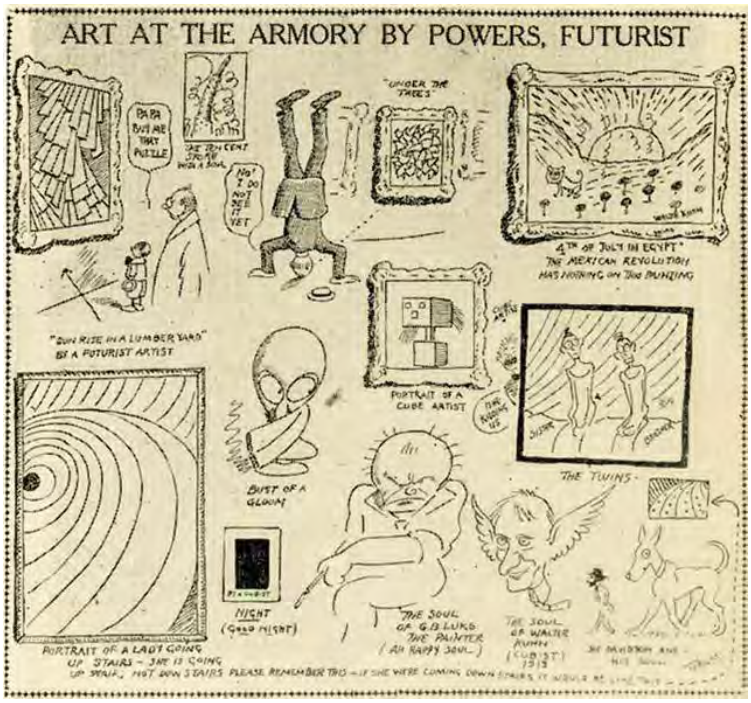
Εικόνα 138
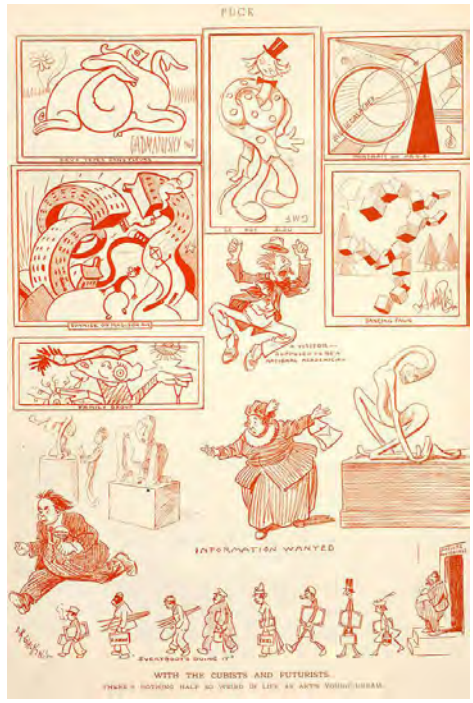


Εικόνα 139



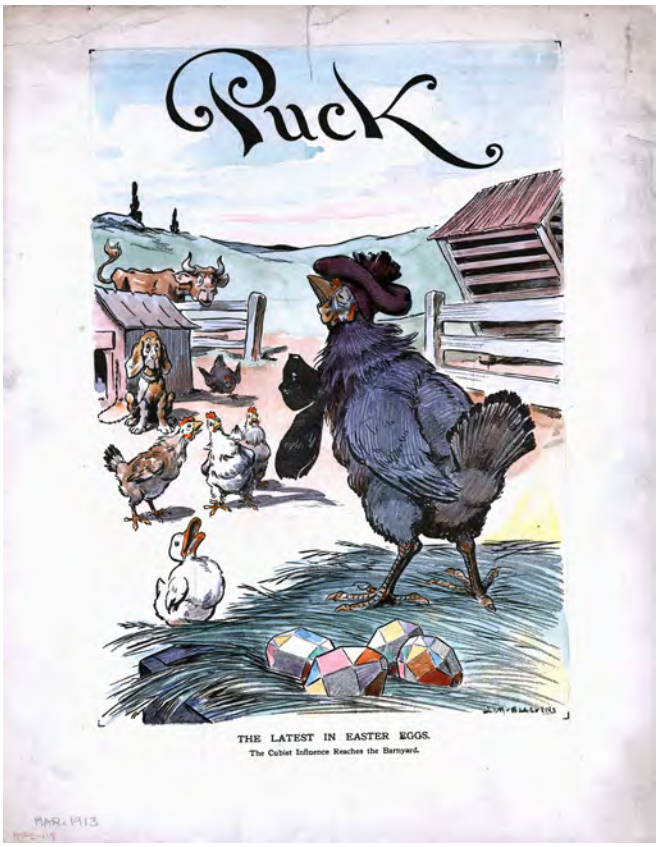
Εικόνα 140



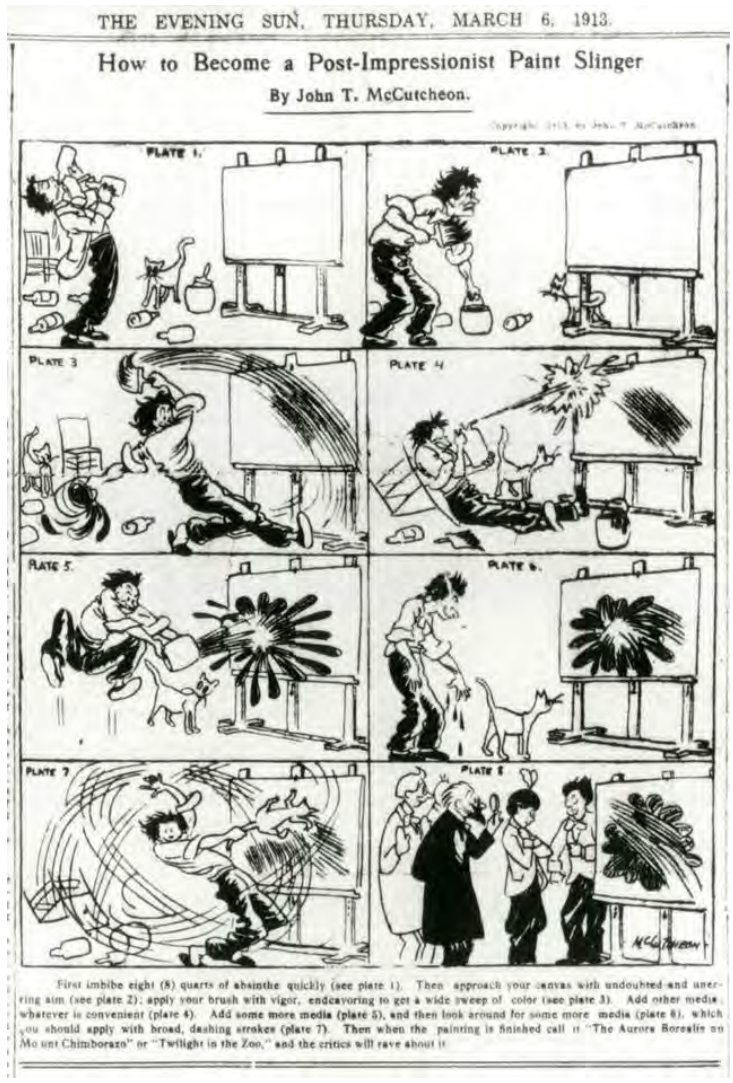
Εικόνα 141



Εικόνα 142



Εικόνα 143


THE EVENING SUN, THURSDAY, MARCH 6, 1913.

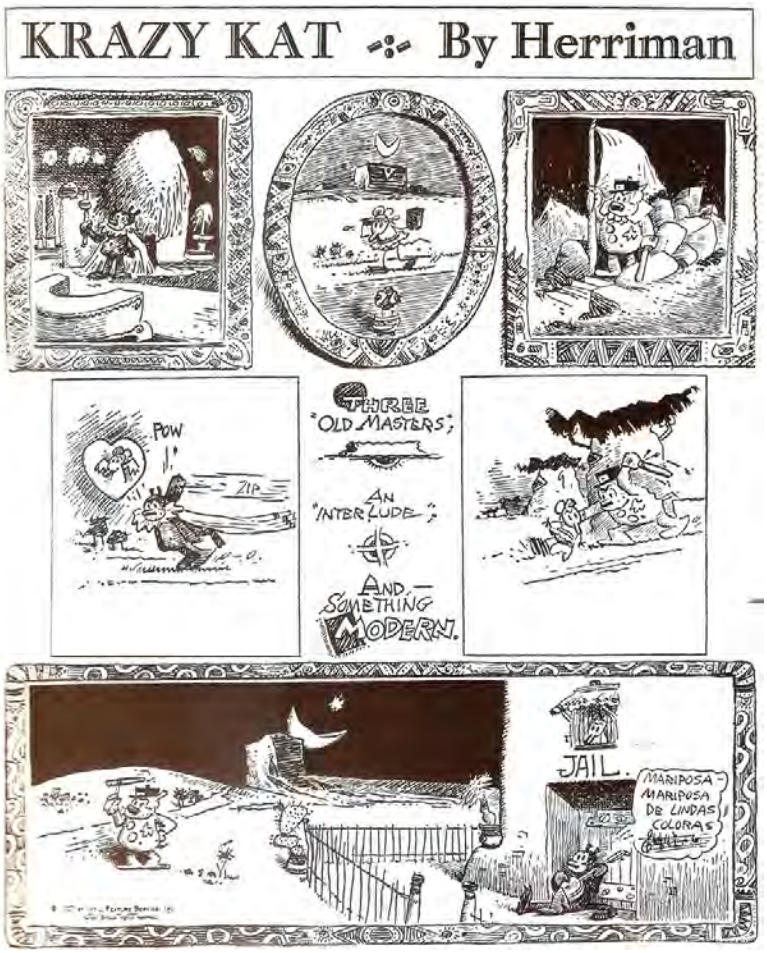
How to Become a Post-Impressionist Paint Slinger

By John T. McCutcheon.

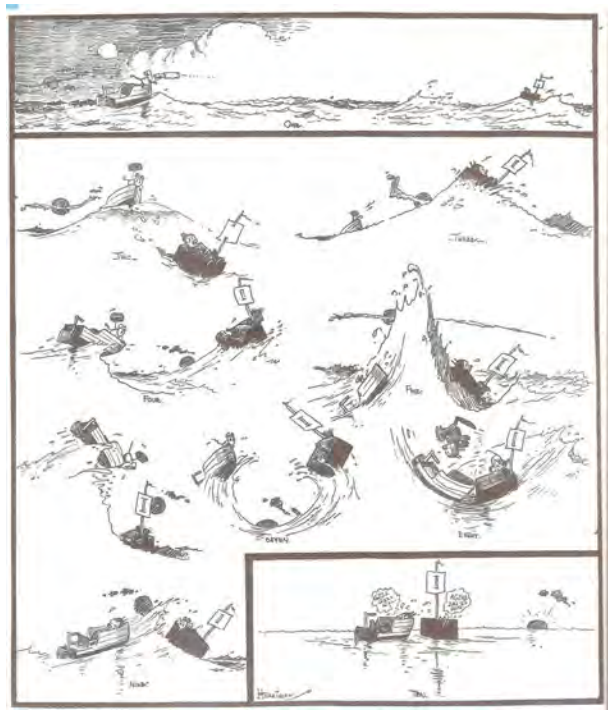
PLATE 1. PLATE 2. PLATE 3 PLATE 4 PLATE 5. PLATE 6. PLATE 7 PLATE 8

First imbibe eight (8) quarts of absinthe quickly (see plate 1). Then approach your canvas with undoubted and unerring aim (see plate 2); apply your brush with vigor, endeavoring to get a wide sweep of color (see plate 3). Add other media whatever is convenient (plate 4). Add some more media (plate 5), and then look around for some more media (plate 6), which you should apply with broad, dashing strokes (plate 7). Then when the painting is finished call it "The Aurora Borealis on Mount Chimborazo" or "Twilight in the Zoo," and the critics will rave about it.

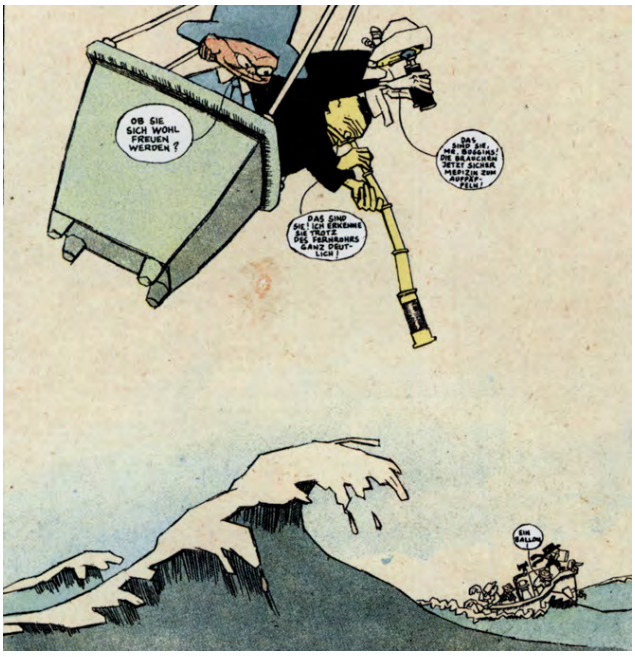
Εικόνα 144



Εικόνα 145



Εικόνα 146



Εικόνα 147



Εικόνα 148



Εικόνα 149



Εικόνα 150



Εικόνα 151



Εικόνα 152

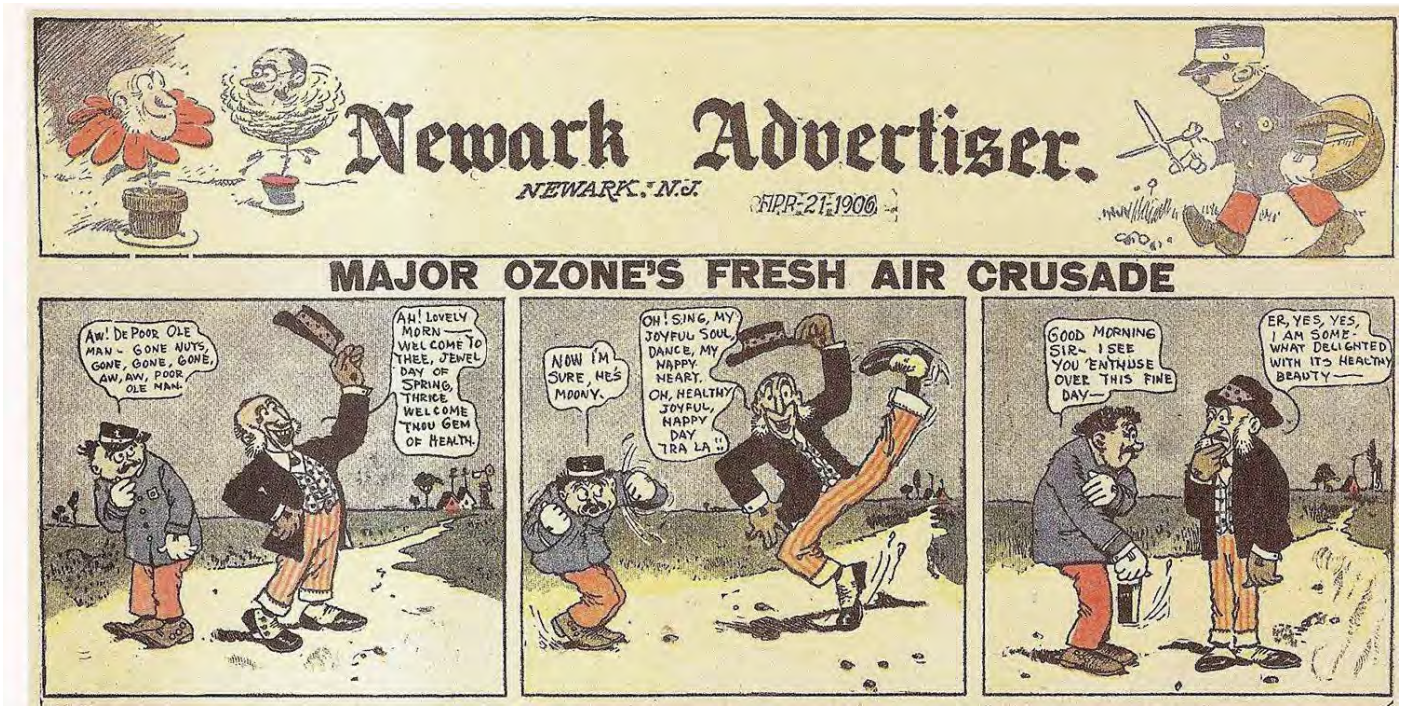


Εικόνα 153

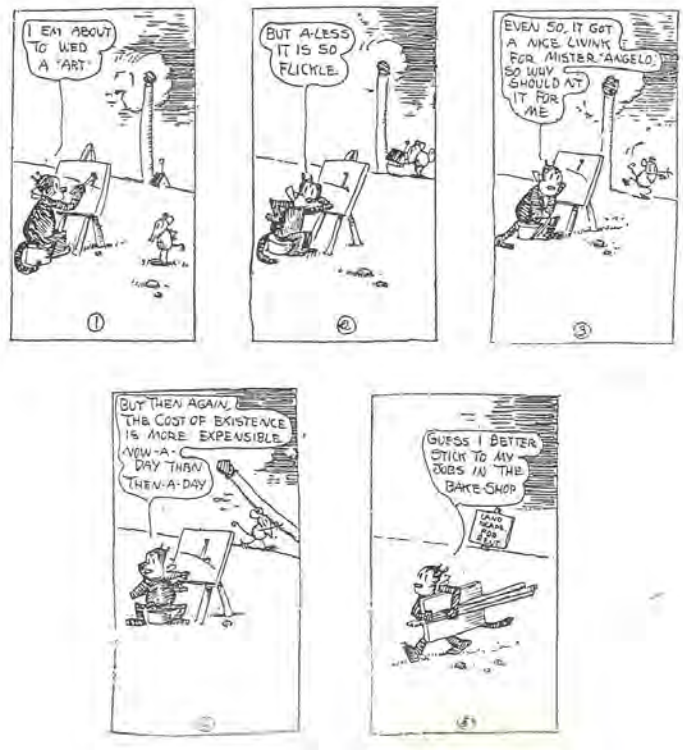

Εικόνα 154


Εικόνα 155

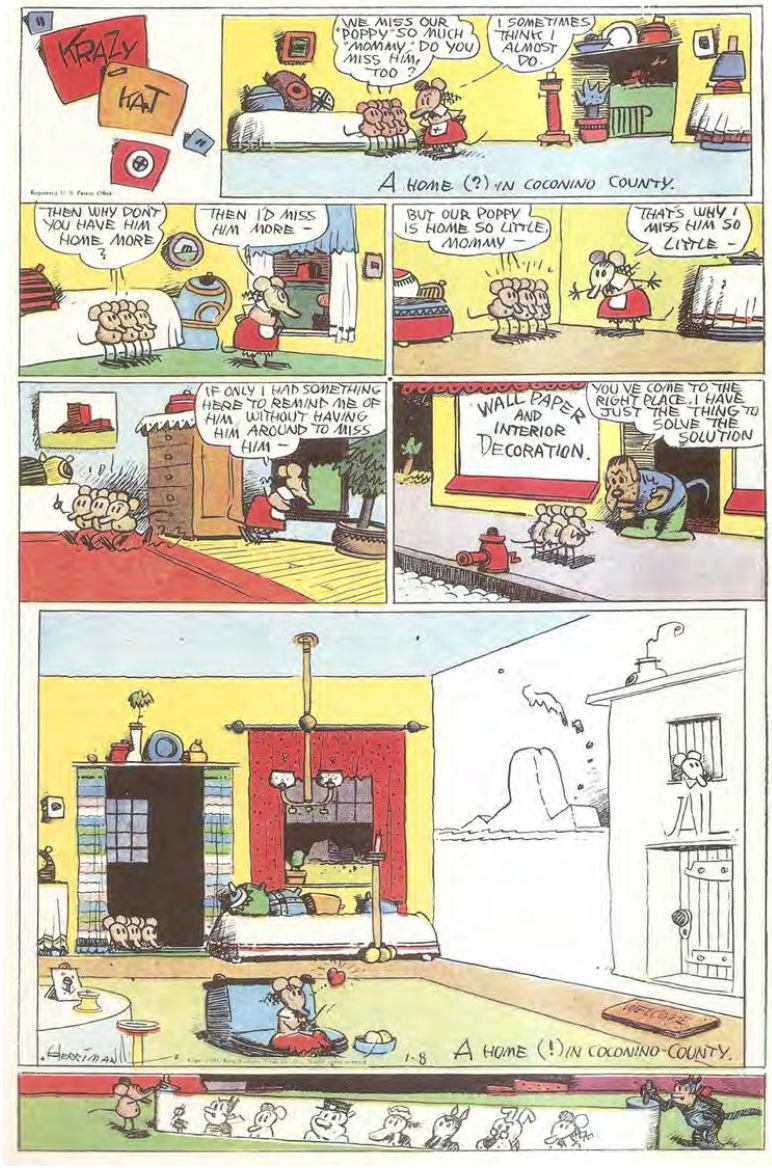

Εικόνα 156



Εικόνα 157



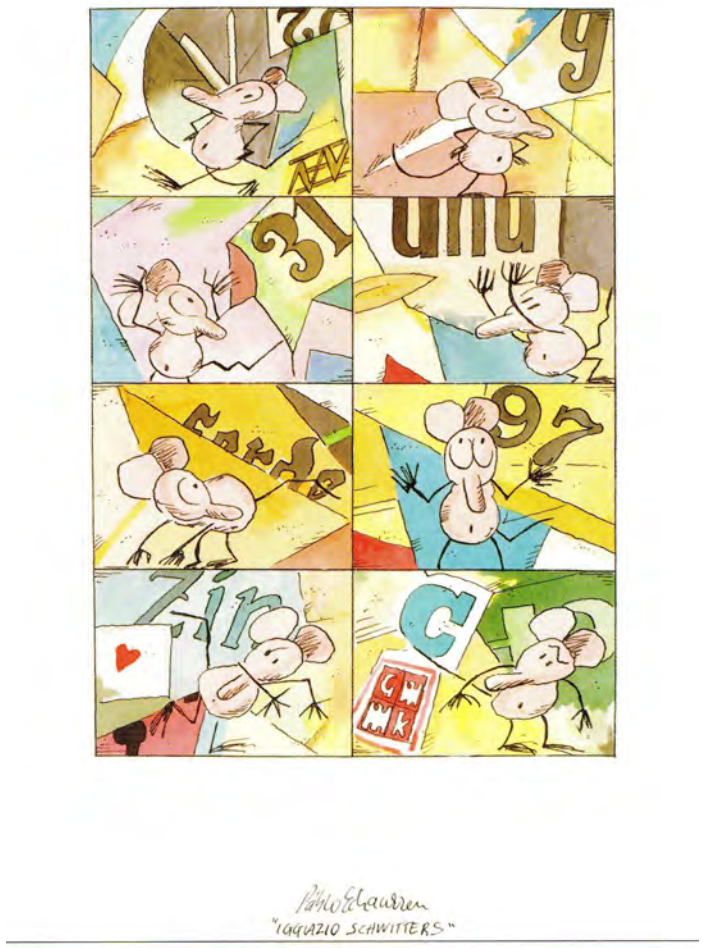
Εικόνα 158



Εικόνα 159



Εικόνα 160



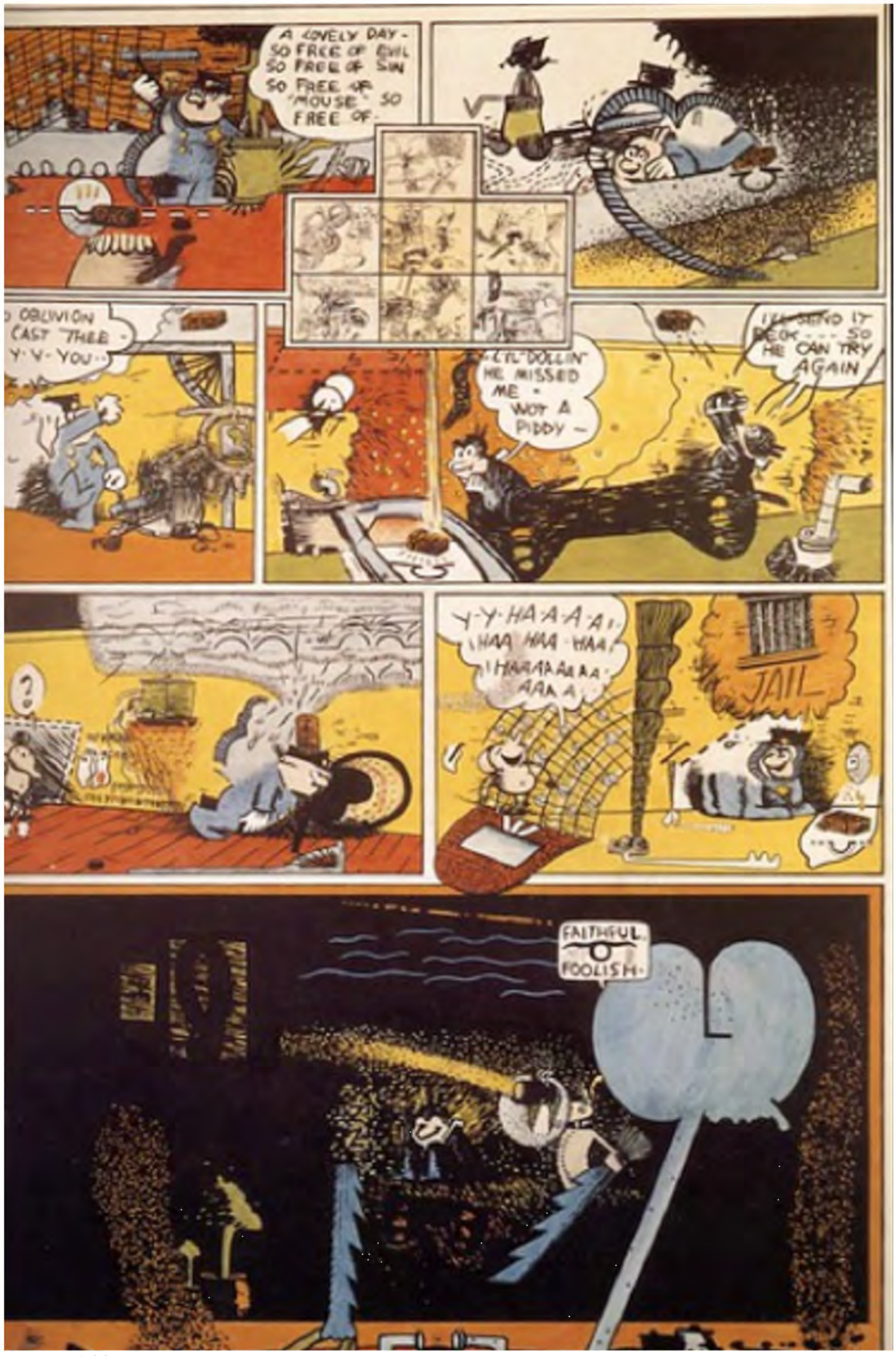
Εικόνα 161

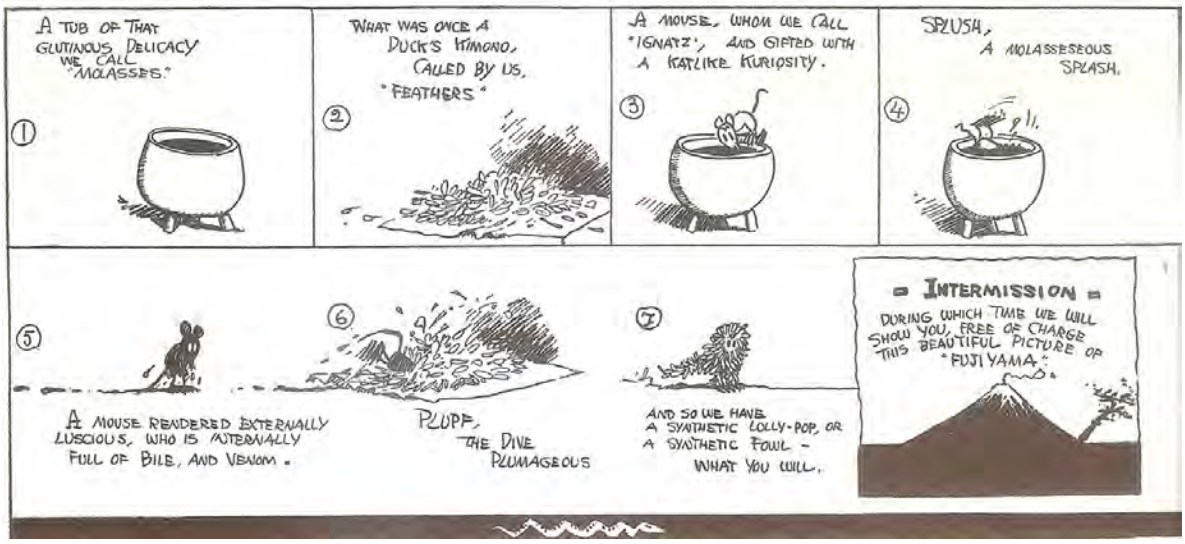


Εικόνα 162

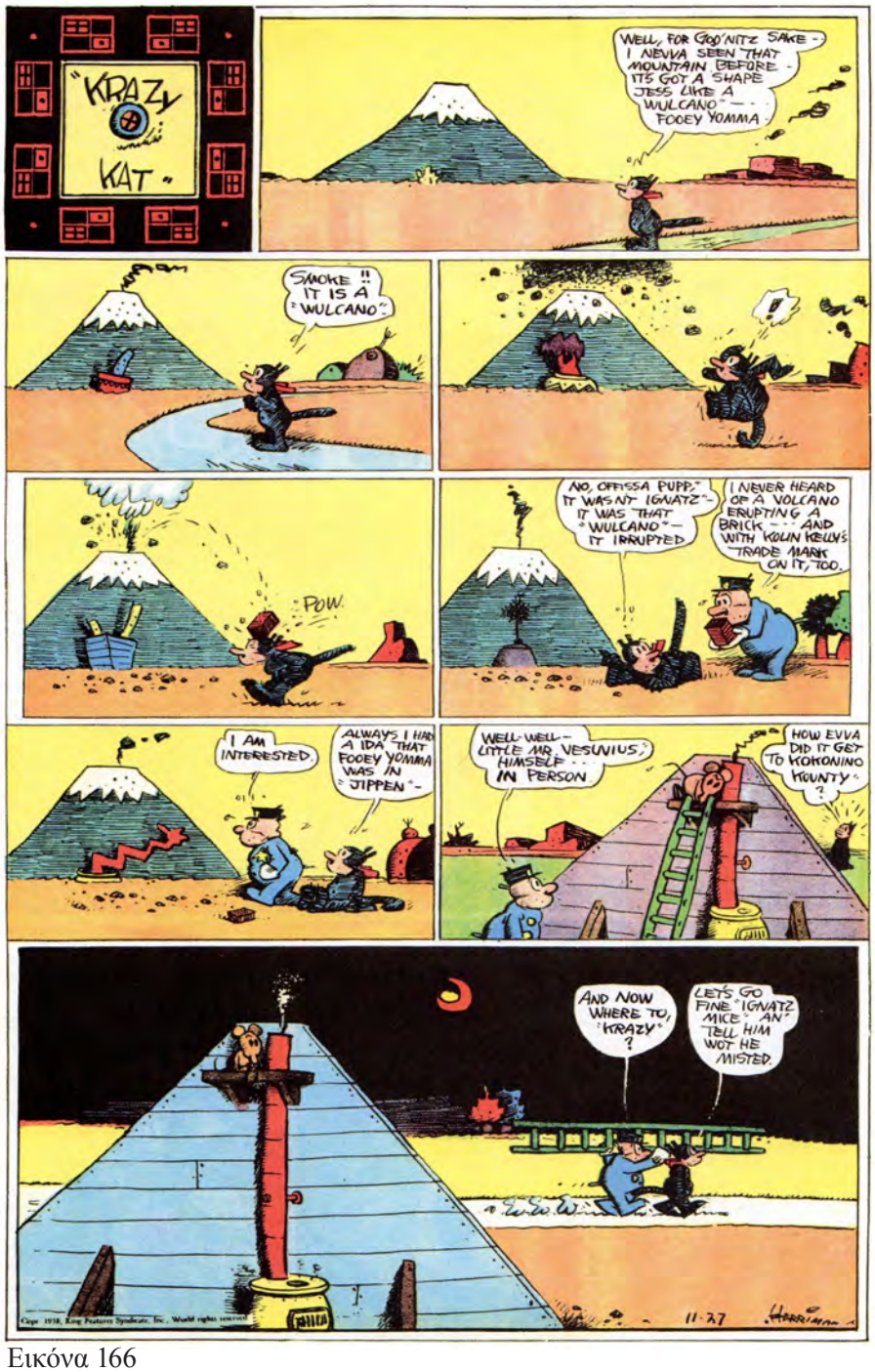


Εικόνα 163


A LOVELY DAY - SO FREE OF EVIL SO FREE OF SIN SO FREE OF MOUSE SO FREE OF
OBLIVION CAST THEE Y-Y-YOU
LIL' DOLLIN' HE MISSED ME - WOT A PIDDY -
SO HE CAN TRY AGAIN
?
Y-Y-HA-A-A-A! HAA HAA HAA! HAAAAAAAAA AAA A
JAIL
FAITHFUL FOOLISH
Εικόνα 164



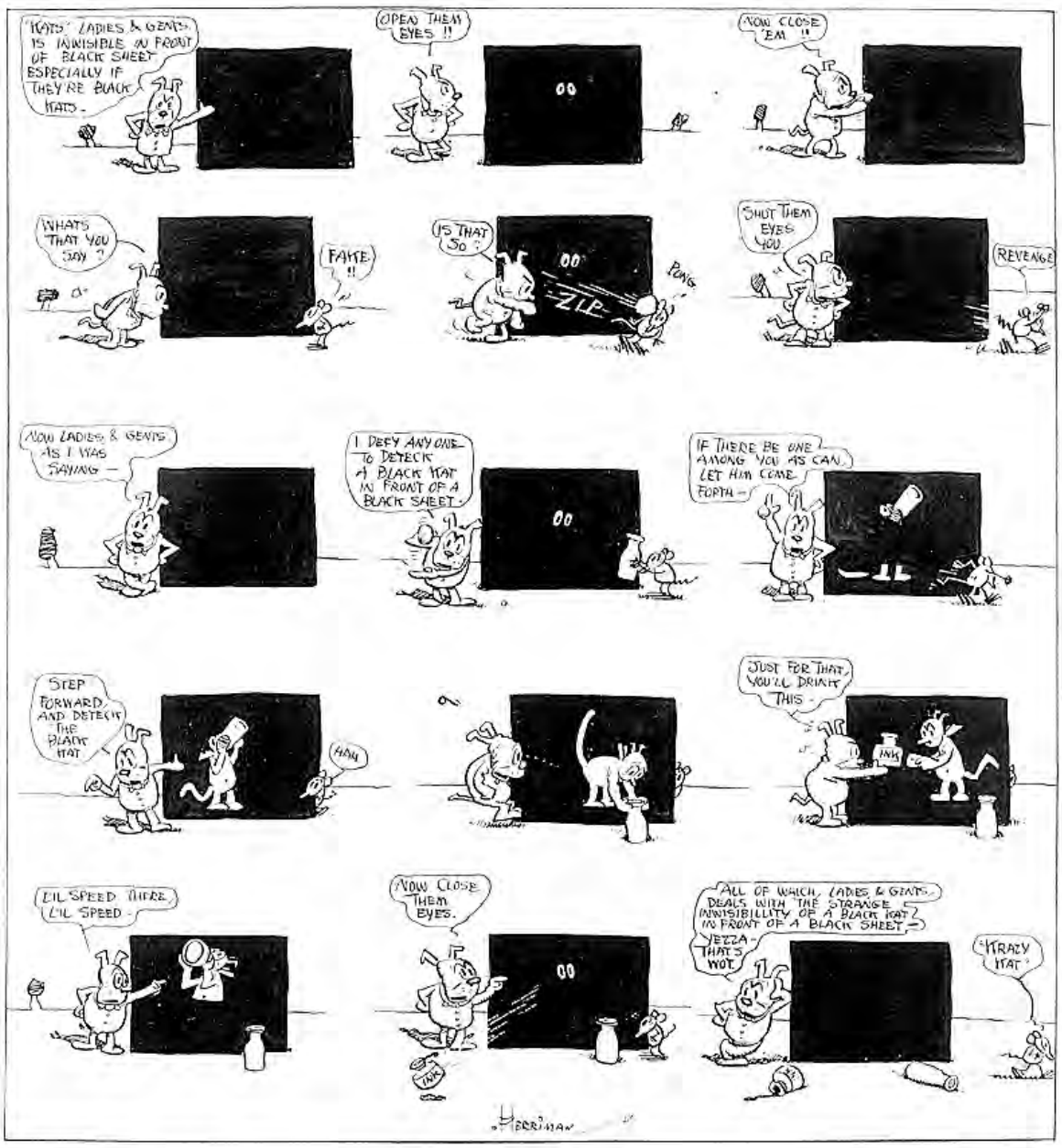
Εικόνα 165



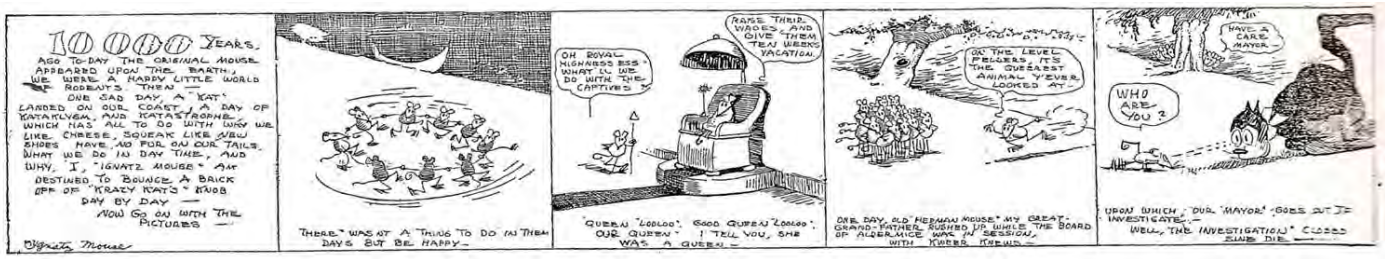
Εικόνα 166



Εικόνα 167



Εικόνα 168



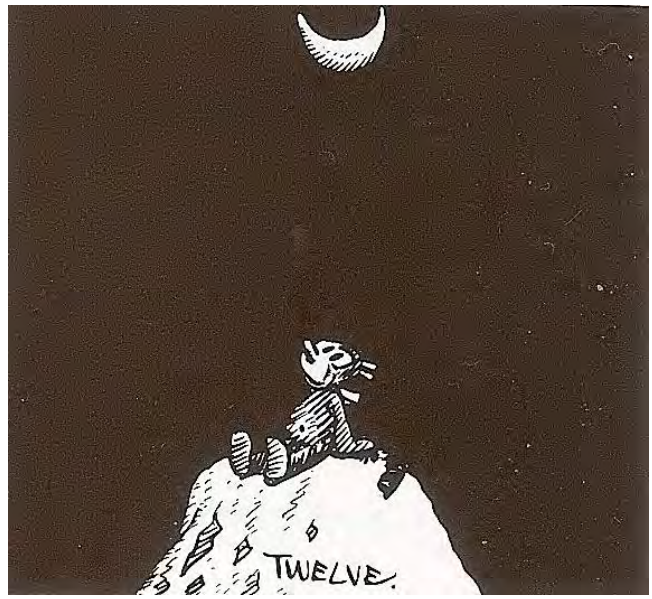
Εικόνα 169



Εικόνα 170



Εικόνα 171



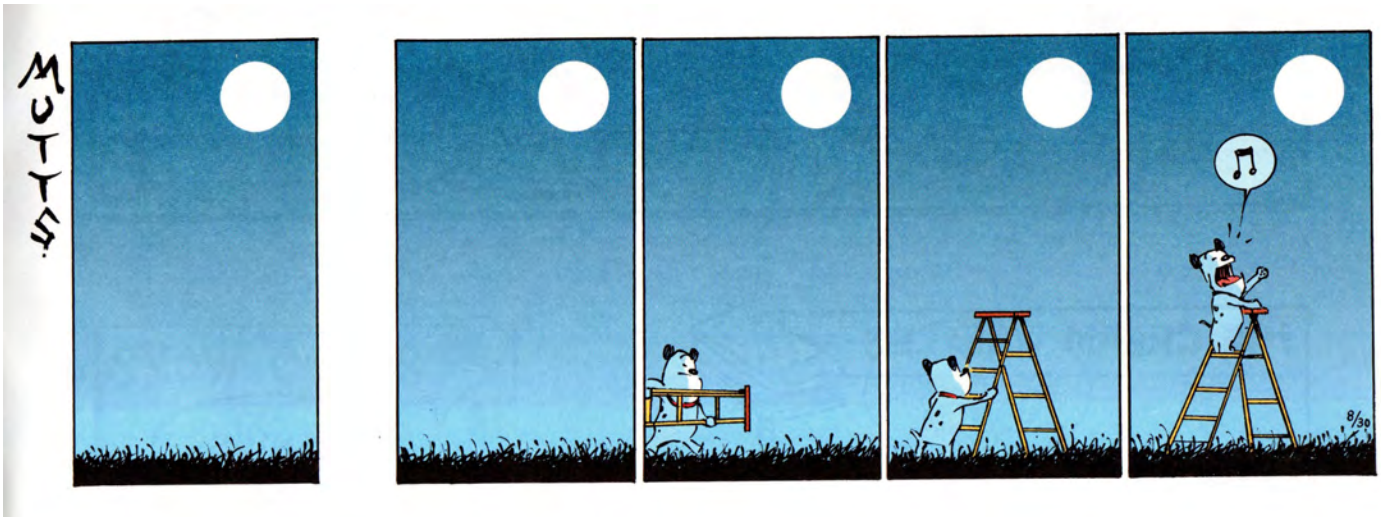
Εικόνα 172



Εικόνα 173



Εικόνα 174



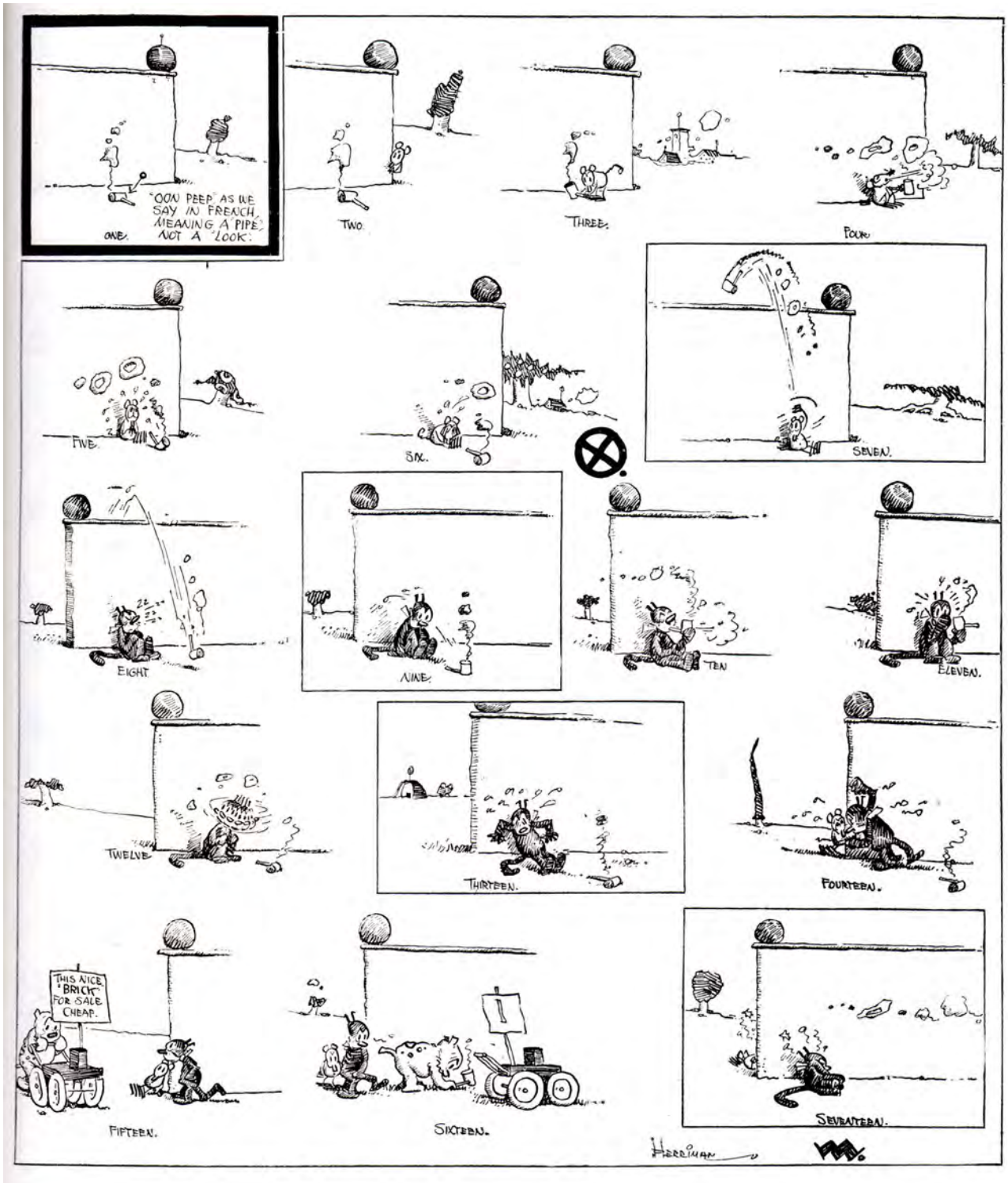
Εικόνα 175



Εικόνα 176



Εικόνα 177


"OOH PEEP" AS WE SAY IN FRENCH, MEANING A PIPE, NOT A "LOOK".
ONE.
TWO.
THREE.
FOUR.
FIVE.
SIX.
SEVEN.
EIGHT.
NINE.
TEN.
ELEVEN.
TWELVE.
THIRTEEN.
FOURTEEN.
THIS NICE "BRICK" FOR SALE CHEAP.
FIFTEEN.
SIXTEEN.
SEVENTEEN.
HERRIMAN

Εικόνα 178

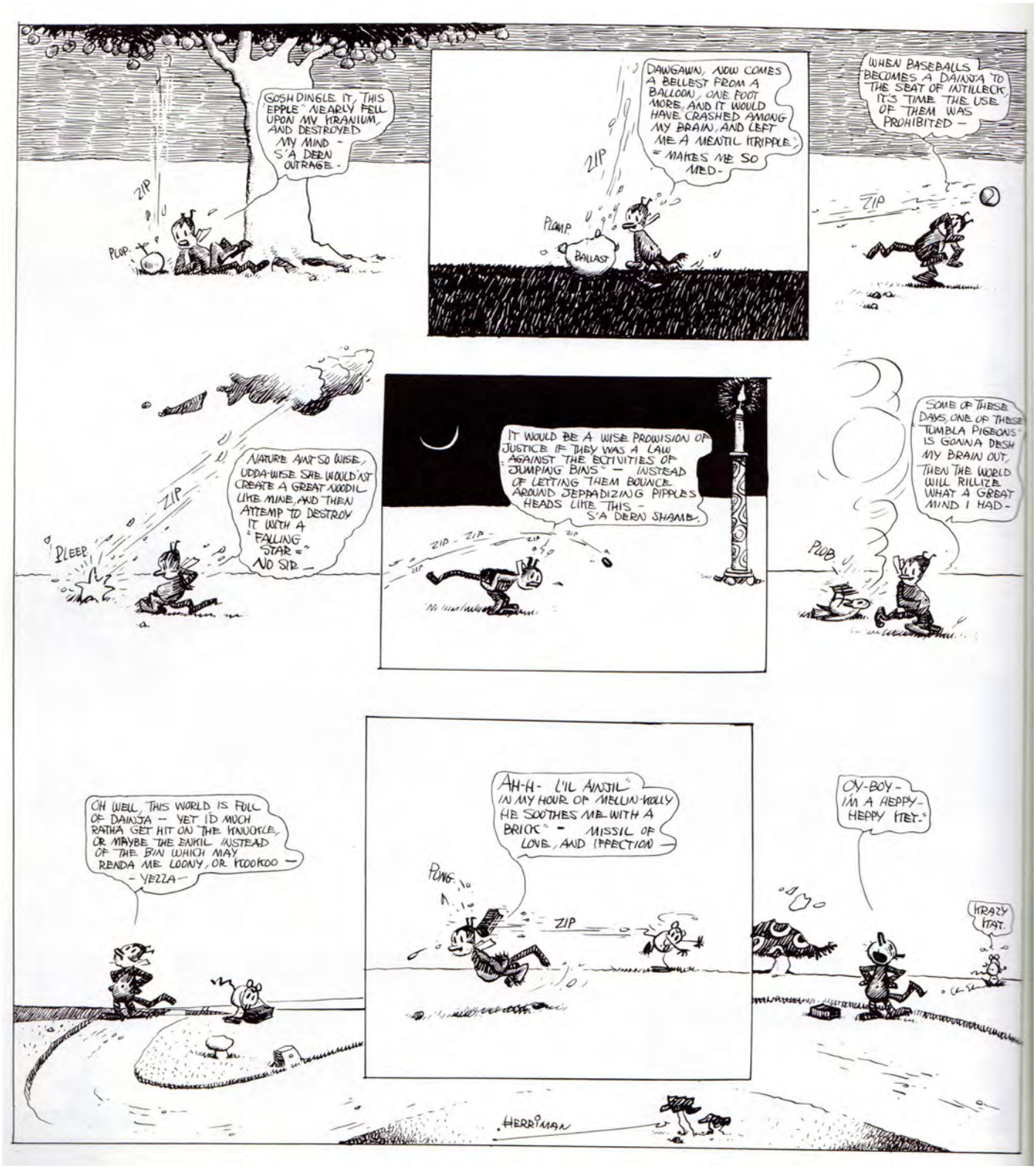


Εικόνα 179



Εικόνα 180


Εικόνα 181


GOSH DINGLE IT, THIS 'EPPLE NEARLY FELL UPON MY KRANIUM, AND DESTROYED MY MIND - S'A DERN OUTRAGE -
ZIP
PLOP
DAWGAWN, NOW COMES A BELLEST FROM A BALLOON, ONE FOOT MORE, AND IT WOULD HAVE CRASHED AMONG MY BRAIN, AND LEFT ME A MEATIC KRIPPLE = MAKES ME SO MED -
ZIP
PLOMP
BALLAST
WHEN BASEBALLS BECOMES A DAINJA TO THE SBAT OF INTILLECK IT'S TIME THE USE OF THEM WAS PROHIBITED -
ZIP
2
NATURE AIN'T SO WISE, UDDA-WISE SHE WOULD'NT CREATE A GREAT NOODIL LIKE MINE, AND THEN ATTEMP TO DESTROY IT WITH A "FALLING STAR" NO SIR -
ZIP
PLEEP
IT WOULD BE A WISE PROVISION OF JUSTICE IF THEY WAS A LAW AGAINST THE ACTIVITIES OF JUMPING BIAS" - INSTEAD OF LETTING THEM BOUNCE AROUND JEPPADIZING PIPPLES HEADS LIKE THIS - S'A DERN SHAME.
ZIP - ZIP
SOME OF THESE DAYS, ONE OF THESE TUMBLA PIGEONS IS GONNA DESH MY BRAIN OUT, THEN THE WORLD WILL RILLIZE WHAT A GREAT MIND I HAD -
PLOP
OH WELL, THIS WORLD IS FULL OF DAINJA - YET I'D MUCH RATHA GET HIT ON THE KNUCKLE, OR MAYBE THE BAKIL INSTEAD OF THE BIN WHICH MAY RENDA ME LOONY, OR KOOKOO - YEZZA -
AH-H- L'IL ANJIL IN MY HOUR OF MELUN-HOLLY HE SOOTHES ME WITH A BRICK" - MISSIL OF LOVE, AND IPPECTION -
PUNG
ZIP
OY-BOY - I'M A HEPPY-HEPPY KTET."
KRAZY KTAT.
HERRIMAN

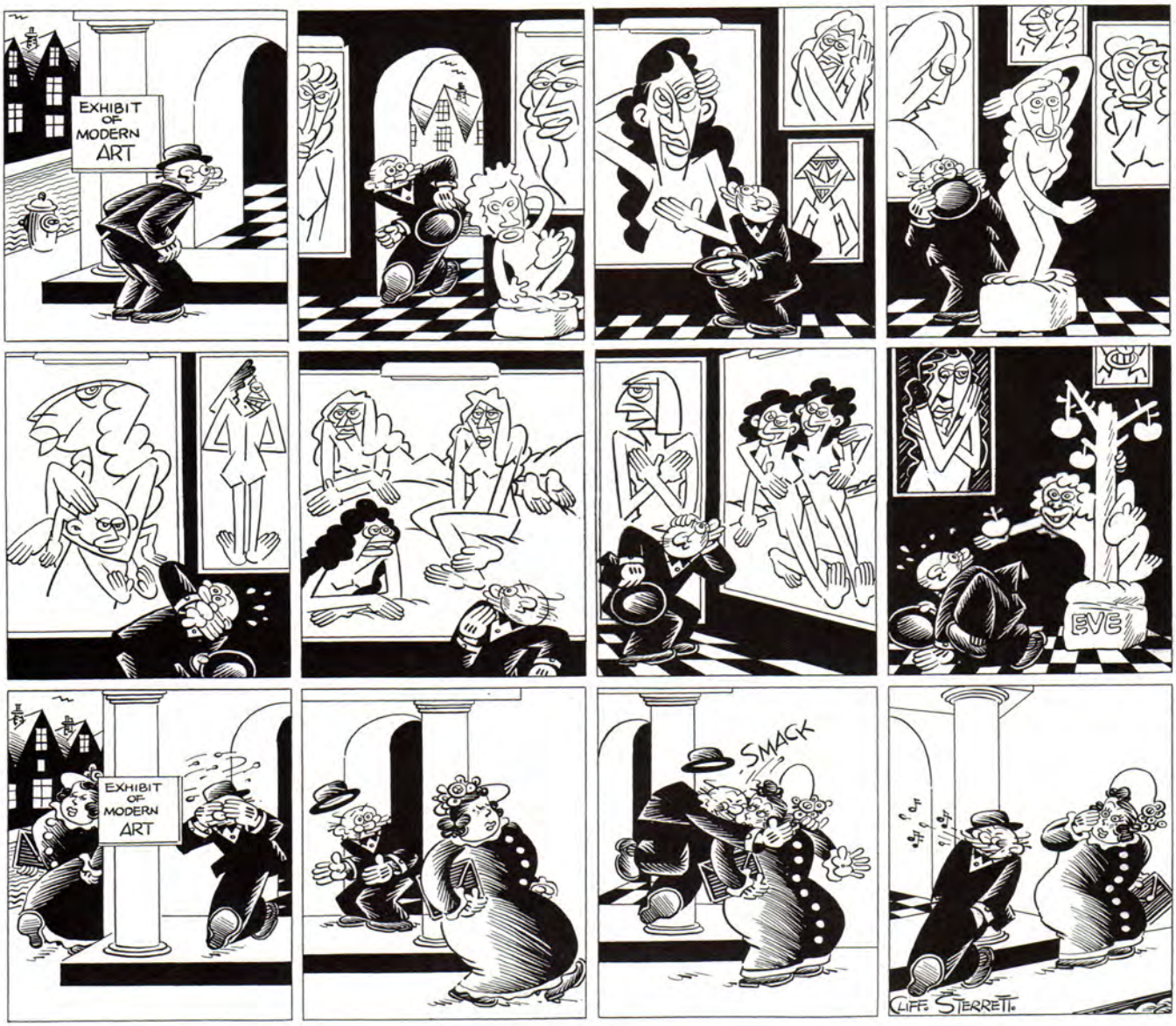
Εικόνα 182



Εικόνα 183

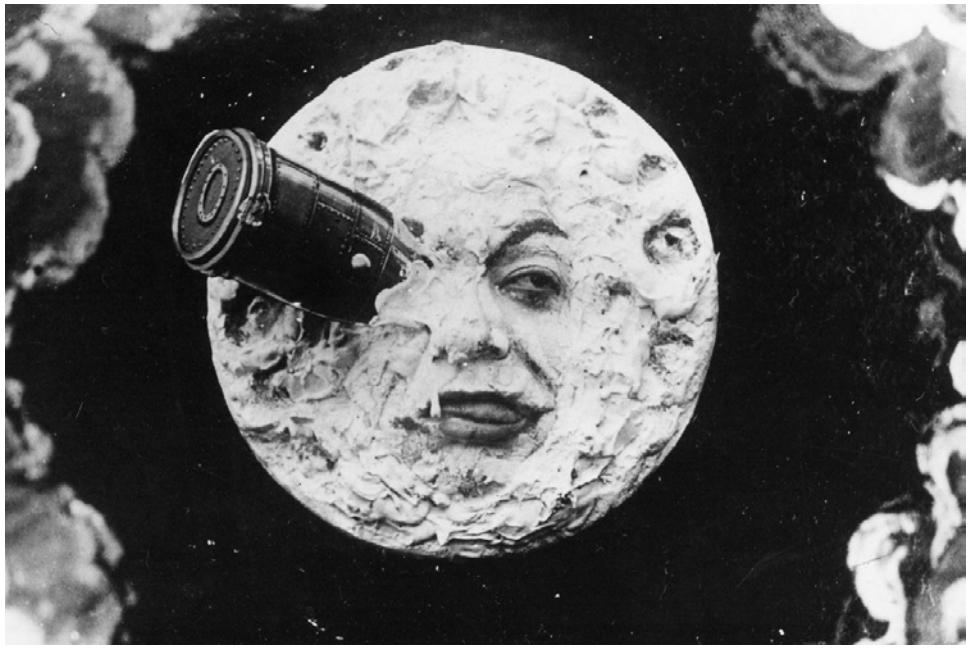

Εικόνα 184


THE BOSTON HERALD
COMICS
BOSTON, SUNDAY, MAY 10, 1931.
Gasoline Alley is one of the comic features appearing every day in The Traveler.
8 PAGES
GASOLINE ALLEY
I WAS JUST TRYIN' OUT MY NEW COMPASS.
THERE ARE BETTER THINGS TO DO WITH A COMPASS THAN DRAW CIRCLES ON THE WALL.
THAT'S NIFTY.
HERE'S ANOTHER. THERE ARE THOUSANDS OF DESIGNS YOU CAN MAKE.
LET ME TRY, UNCLE WALT
YOU'RE GETTING THE IDEA THAT WILL BE GOOD LOOKING WHEN YOU COLOR IT WITH WATER COLOR
OF COURSE YOU CAN VARY IT WITH A STRAIGHT LINE OR TWO.
I BETCHA I CAN MAKE AN OUTDOOR PICTURE WITH A COMPASS
GOOD ENOUGH.
I'VE GOT ANOTHER IDEA
THE EARTH IS ROUND AND IT LOOKS AS IF EVERYTHING IN IT IS ROUND TOO.
ANYWAY WITH A COMPASS I CAN MAKE IT ROUND
YOU CAN USUALLY FIND WHAT YOU WANT IF YOU LOOK HARD ENOUGH
I'M LOOKIN' FOR CIRCLES.
NATURE SEEMS TO HELP YOU OUT.
YES, BUT I DRAW BETTER CIRCLES THAN NATURE DOES.
Reg. U. S. Pat. Off., Copyright, 1931, by The Chicago Tribune.
Εικόνα 185

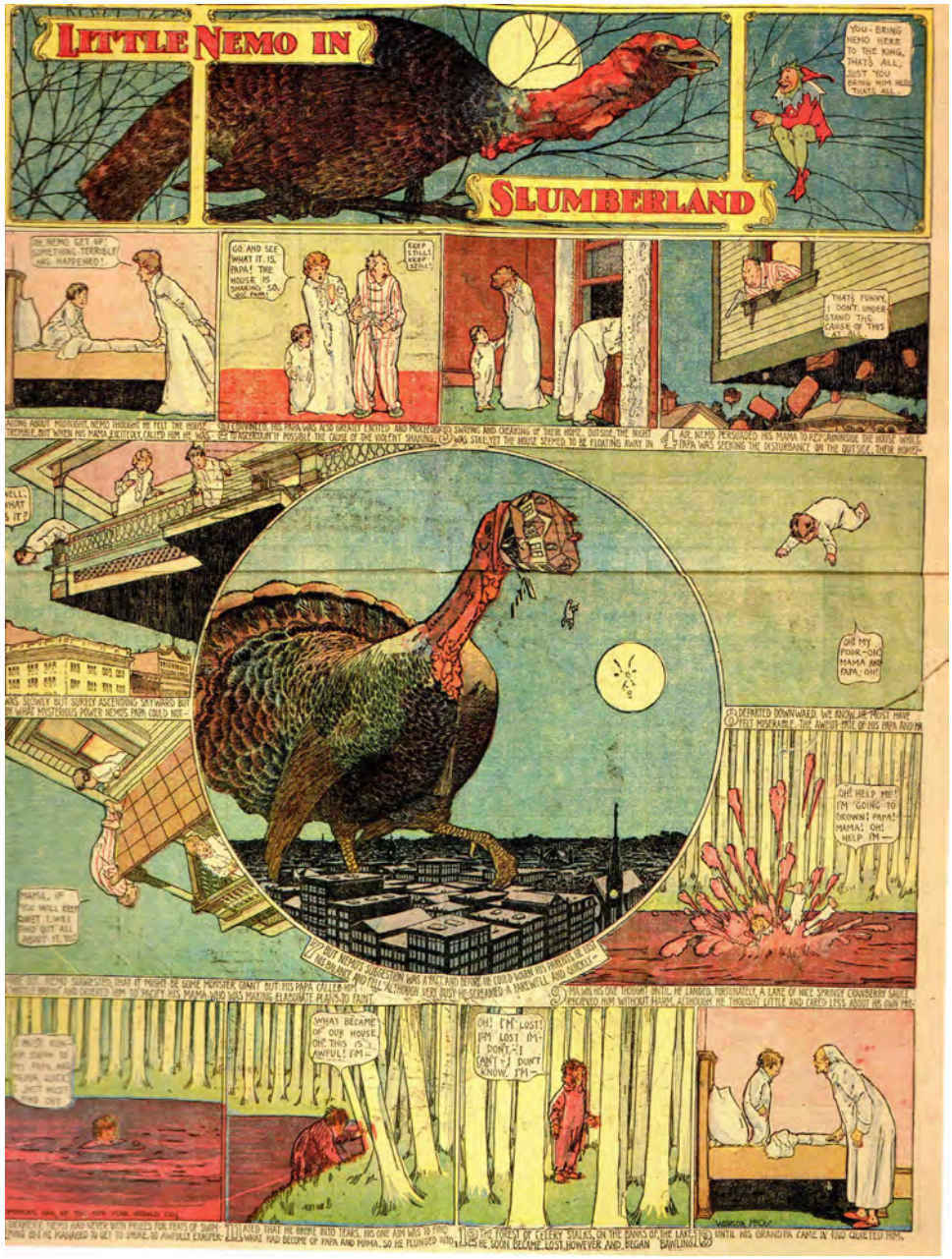

EXHIBIT OF MODERN ART
EVE
EXHIBIT OF MODERN ART
SMACK
CLIFF STERRETT
Εικόνα 186


LITTLE NEMO IN SLUMBERLA
1
COME ON, MAMA SAYS FOR US TO GET OUT OF HERE! WE'LL SLIDE DOWN!
CUT IT OUT! CUT IT OUT PROFESSOR! HIS MOTHER DOES NOT LIKE MUSIC! WE'LL SLIDE DOWN!
FOR MERCY'S SAKE STOP THAT NOISE! WHO IS THAT PLAYING THAT HORRIBLE MOUTHORGAN WHY DON'T YOU ALL COME DOWN STAIRS AND GO OUT IN THE YARD
2
ARE YOU READY? SAY THE WORD!
WAIT A MINUTE! WAIT A MINUTE!
I AM EDDY RAY!
3
AH! HERE WE GO! A MILE A MINUTE!
BE CARE-FUL!
4
GOING FAST E-NOUGH TO SUIT ME!
5
THIS IS THE WAY TO SLIDE A BANISTER! YOU SEE? TAKE IT EASY!
THIS STAIRWAY LOOKS AWFUL BIG TO ME ALL AT ONCE!
6
I DONT CARE HOW BIG IT IS! I'M COMFORT-ABLE! SEE?
I NEVER KNEW IT WAS SO LONG, HUH!
OOK LAY OU TA! IS THAY IS A ARP SHAY URVE CAY! EE BAY AREFUL CAY!
7
WOW! WHAT WAS THAT? OH! OH!
IT'S A SHARP CURVE! OH! FLIP! WHERE YOU GOING?
I OLD TAY OO YAY OO TA OOK LAY OUTAY IDDEN DEY I DE?
8
WHAT AILS T STAIR ZOW!
9
MAMA! MAMA! SOMETHING IS THE MATTER WITH THIS STAIRWAY!
10
CAN'T YOU COME AND HELP YOUR LITTLE BOY?
IS THAT IS I MAY INISH FAY!
11
OH! THERE GOES KIDDO OH! OH!
OW NAY OR FAY A OOD GAY UMP BAY! OH!
12
I NEVER KNEW THIS STAIRWAY WAS SO LONG!
13
SURELY THERE IS AN END TO IT SOMEWHERE OH! IF I COULD ONLY STOP!
14
I'M GETTING DIZ-ZY! WHERE CAN THIS PLACE BE? OH! I'M SO DIZZY!
15
HELP! OH OH! HELP ME! HELP ME!
16
OH! IM GLAD MAMA DID NOT HEAR ME! HUH!

Εικόνα 187



Εικόνα 188



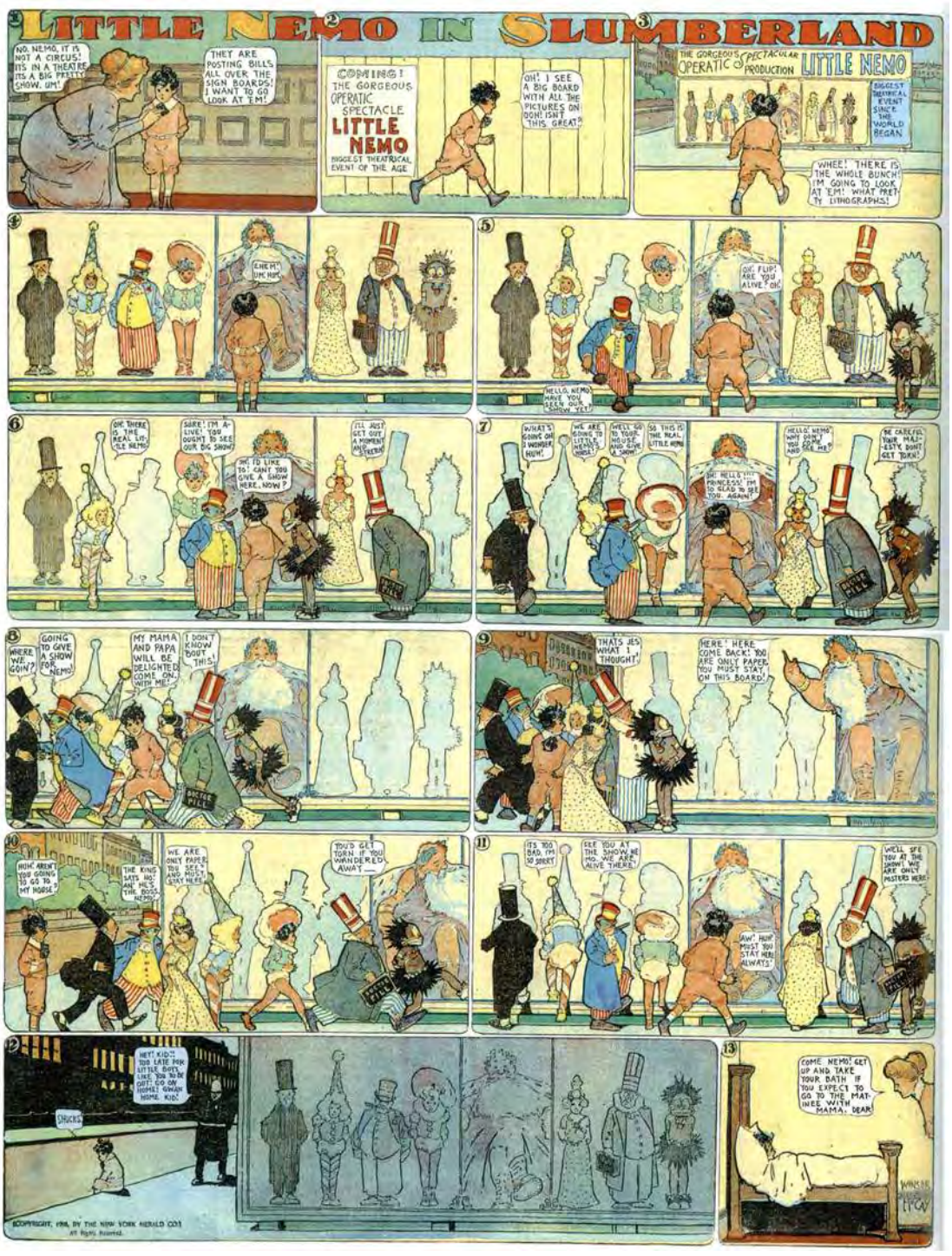
Εικόνα 189


LITTLE NEMO
IN SLUMBERLAND
YOUR MAJESTY, MAY I TRY TO BRING NEMO HERE? I HAVE A VERY BRILLIANT IDEA.
YOU JUST CAN, AND I HOPE YOU SUCCEED.
(COPYRIGHT, 1905, BY THE NEW YORK HERALD CO.)
1 LITTLE NEMO WAS NICELY SNOOZING WHEN A FEELING OF FLOATING IN THE AIR CAME OVER HIM. HE FELT THE BED ASCENDING
2 CEILING WARD, AND WHILE IT ASTONISHED HIM IT ALSO INTEREST-ED HIM CONSIDERABLY. NEMO WAS RATHER INCLINED TO ENJOY THE
3 SENSATION WHEN HE WAS STARTLED BY A SLAT DROPPING FROM UNDERNEATH AND FROM THEN ON HE WAS ALL EXCITEMENT.
4 HIS CURIOSITY, HOWEVER, STAYED HIS FEARS. THE FALLING OF THE BED SLATS SPOILED FOR HIM WHAT OTHERWISE MIGHT HAVE BEEN A-
5 DELIGHTFUL TRIP THROUGH THE SKY, BUT THE VANISHING OF HIS BED, PIECE BY PIECE,
6 KEPT HIM SO BUSY GUESSING, THAT SIGHT-SEEING WAS OUT OF THE QUESTION. THE-
8 HE ARRIVED AT THE MOON, WHERE HE WAS MOST CORDIALLY RECEIVED. ALTHOUGH HE WAS ALL BUT EX-HAUSTED AND ANXIOUS TO LAND SOME PLACE, NEMO HESITATED WHEN HE SAW THE VAST DOORWAY. HOWEVER,
7 NIGHT WAS CLEAR BUT WINDY. NEMO WAS REALLY SHIPWRECKED IN THE AIR, AND WHILE THE GALE WHISTLED THROUGH THE RIGGING, NEMO WAS SEEN DESPERATELY STRUGGLING WITH THE RAMPARTS OF HIS BED. BUT IT SEEMED OUR BRAVE BOY MUST SOON PERISH UNTI-
9 HE CAUTIOUSLY ENTERED, AFTER LISTENING TO THE GLIB TONGUE OF LUNATIX, THE GUIDE. NEMO COULD NOT RESIST THE TEMPTATION TO STEP INSIDE, FOR A SECOND AT LEAST, BUT IT WAS ONLY FOR A SECOND AS THE GREAT DOOR CLOSED UP LIKE A BEAR TRAP AND, AS WE OBSERVE, ALMOST-
DON'T RUN AWAY, WAIT A MINUTE!
DON'T RUN! DON'T RUN AWAY, I WON'T HURT YOU, NO, NO!
NO! NO! NO! NO! NEVER.
MAMA! MAMA! OH! MAMA! COME AND GET YOUR LITTLE NEMO. OH!
I TOLD YOU LAST NIGHT THAT YOU WOULD DREAM, IF YOU ATE THOSE DOUGHNUTS, BUT YOU WOULD NOT LISTEN.
10 CAUGHT OUR TIRED AND DISCOURAGED HERO. IT WAS ALMOST CRUEL FOR LUNATIX TO PURSUE LITTLE NEMO BUT HE MEANT NO
11 HARM. HE WISHED ONLY TO BRING NEMO TO SLUMBERLAND WHERE A WEEPING PRINCESS AWAITED. BUT NEMO COULD NOT, WOULD
12 NOT LISTEN. HIS ONLY THOUGHT WAS HOME AND HOW TO GET THERE. WHEN HE RAN COMPLETELY AROUND THE MOON SOME
13 DOZENS OF TIMES HE BECAME SO BY NOW EXHAUSTED THAT HE GAVE UP THE CHASE AND SCREAMED UNTIL HE AWOKE.

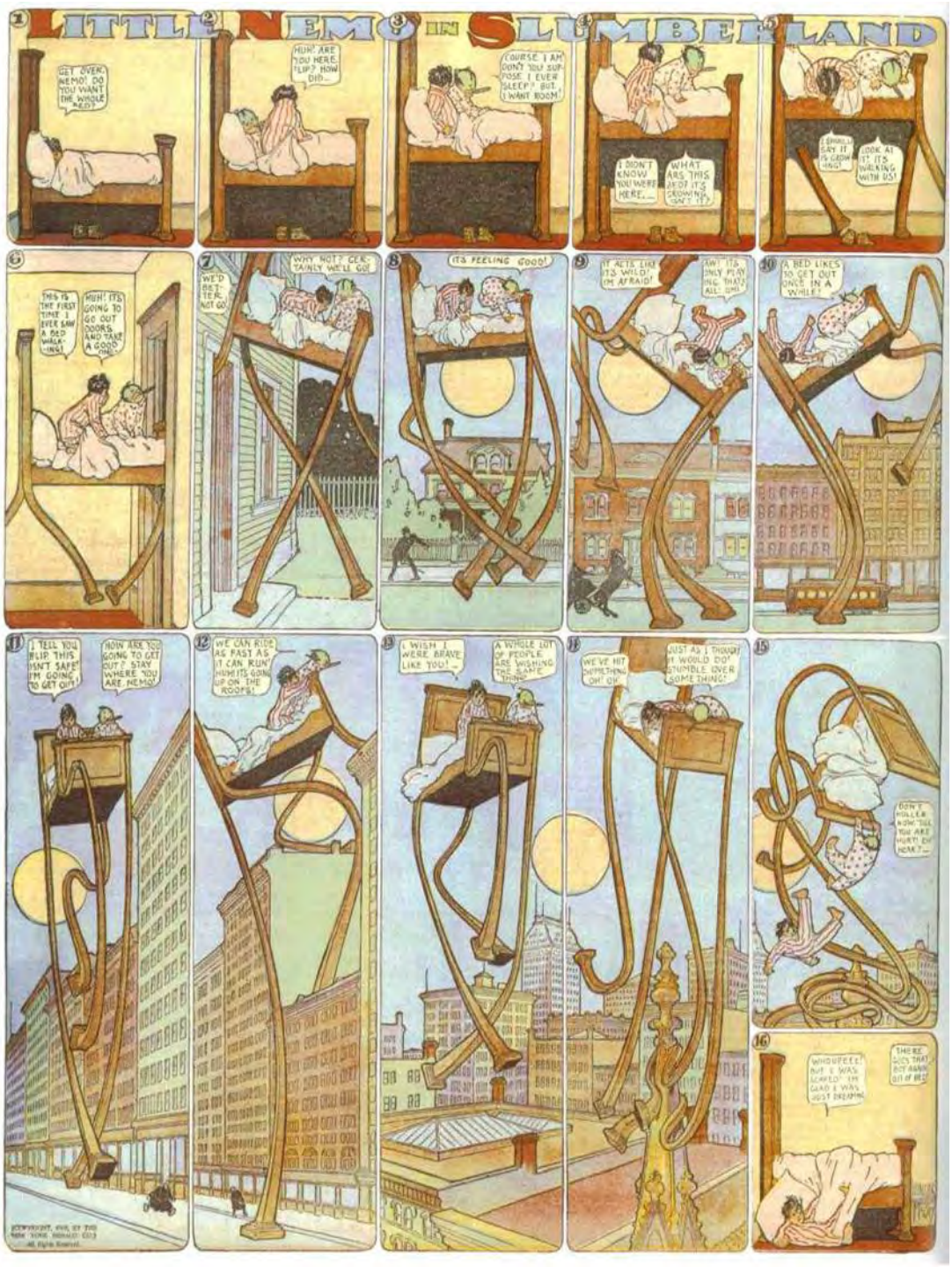
Εικόνα 190



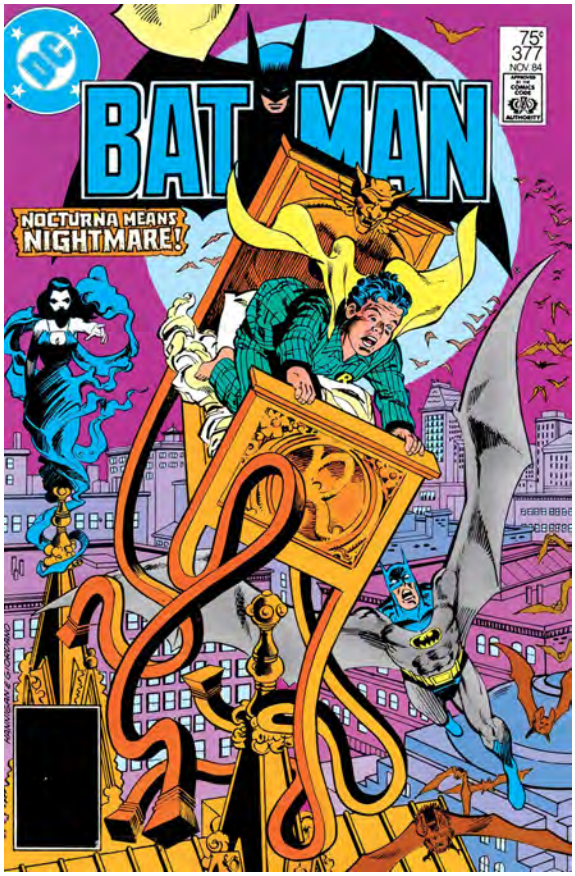
Εικόνα 191



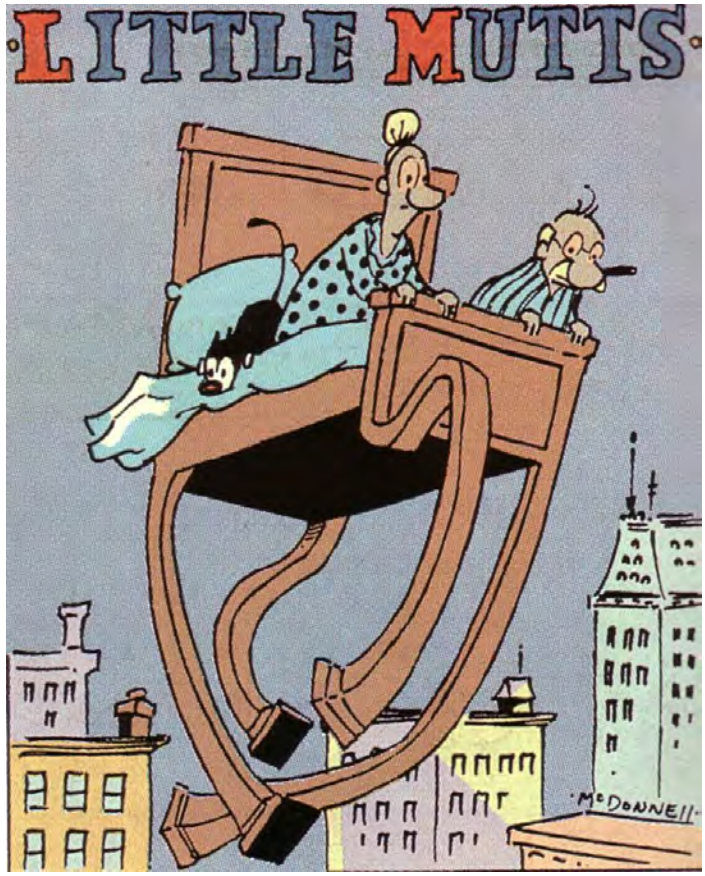
Εικόνα 192


LITTLE NEMO IN SLUMBERLAND
GET OVER, NEMO! DO YOU WANT THE WHOLE BED?
HUH! ARE YOU HERE, FLIP? HOW DID...
COURSE I AM! DON'T YOU SUPPOSE I EVER SLEEP? BUT I WANT ROOM!
I DIDN'T KNOW YOU WERE HERE...
WHAT ARE THIS, A DOT IT'S DROWNING, ISN'T IT?
I SHOULD SAY IT IS GROWING!
LOOK AT IT, IT'S WALKING WITH US!
THIS IS THE FIRST TIME I EVER SAW A BED WALKING!
HUH! IT'S GOING TO GO OUT DOORS AND TAKE A GOOD ONE!
WE'D BETTER NOT GO!
WHY NOT? CERTAINLY WE'LL GO!
IT'S FEELING GOOD!
IT ACTS LIKE IT'S WILD! I'M AFRAID!
AW! IT'S ONLY PLAYING, THAT'S ALL! SHE!
A BED LIKES TO GET OUT ONCE IN A WHILE!
I TELL YOU FLIP THIS ISN'T SAFE! I'M GOING TO GET OUT!
HOW ARE YOU GOING TO GET OUT? STAY WHERE YOU ARE, NEMO!
WE CAN RIDE AS FAST AS IT CAN RUN! HUH! IT'S GOING UP ON THE ROOFS!
I WISH I WERE BRAVE LIKE YOU!
A WHOLE LOT OF PEOPLE ARE WISHING THE SAME THING
WE'VE HIT SOMETHING! OH! OH!
JUST AS I THOUGHT IT WOULD DO! STUMBLE OVER SOMETHING!
DON'T YOU WANT TO TELL US WHERE YOU ARE HURT OR HOW?
WHOOPEE! BUT I WAS SCARED! I'M GLAD I WAS JUST DREAMING
THERE GOES THAT BIT AGAIN OUT OF BED!

Εικόνα 193

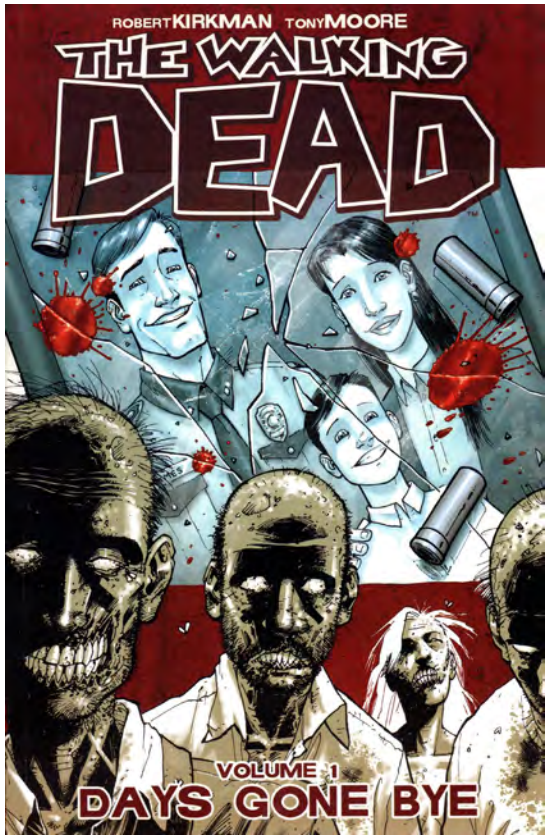


Εικόνα 194



Εικόνα 195

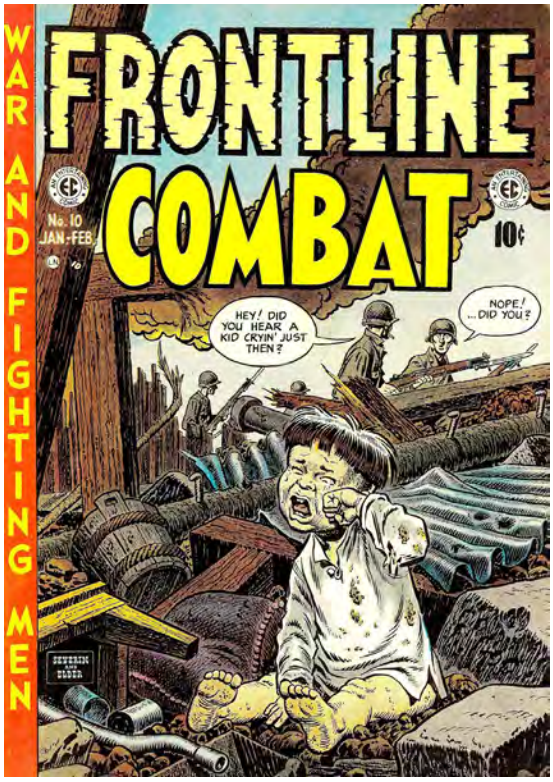

Εικόνα 196



Εικόνα 197



Εικόνα 198



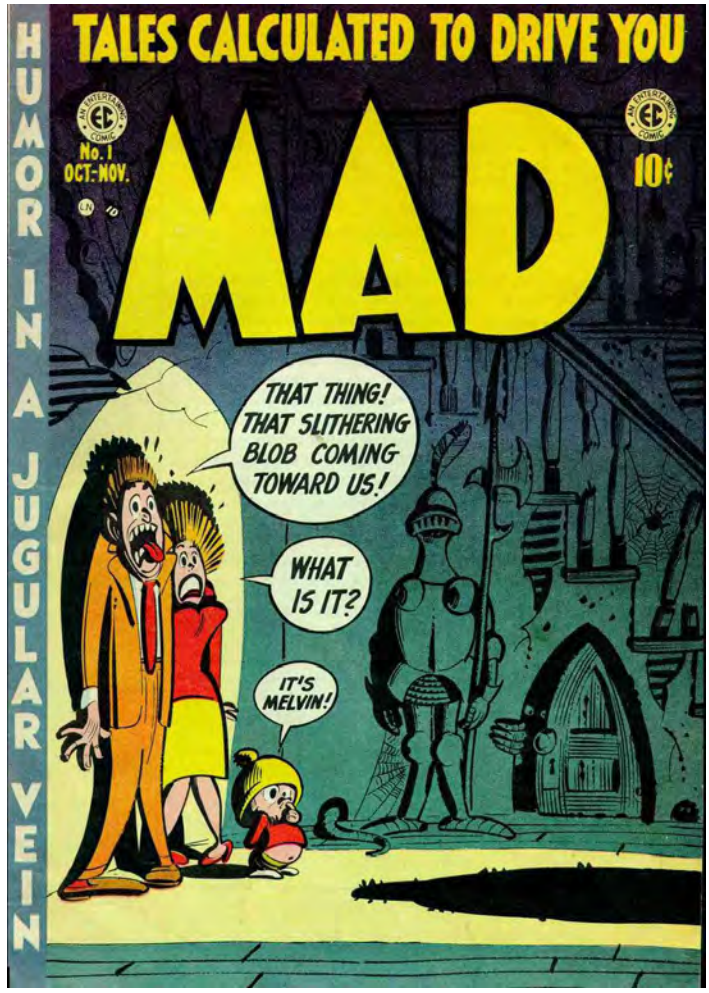
Εικόνα 199



Εικόνα 200



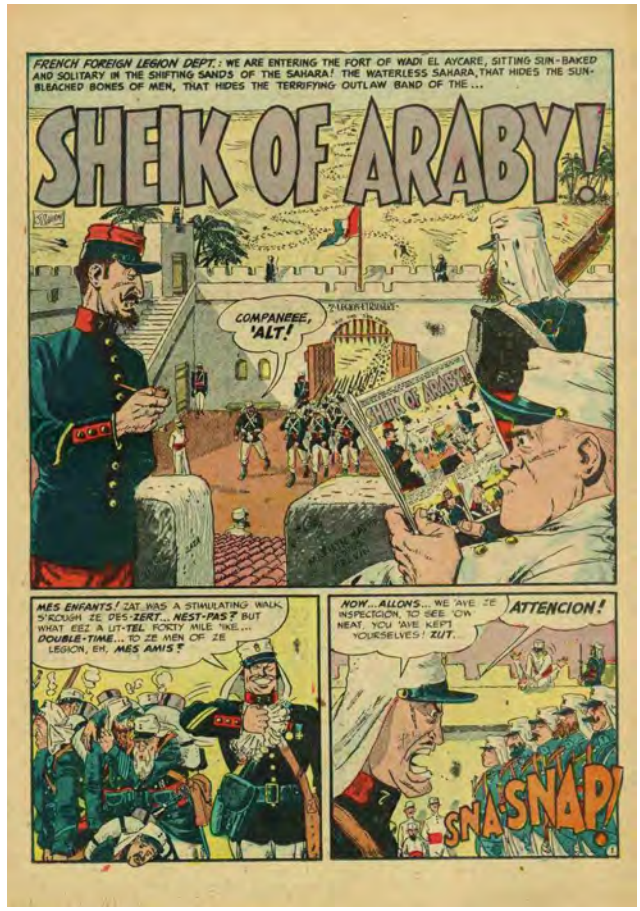
Εικόνα 201



Εικόνα 202



Εικόνα 203



Εικόνα 204



Εικόνα 205



Εικόνα 206



Εικόνα 207



Εικόνα 208



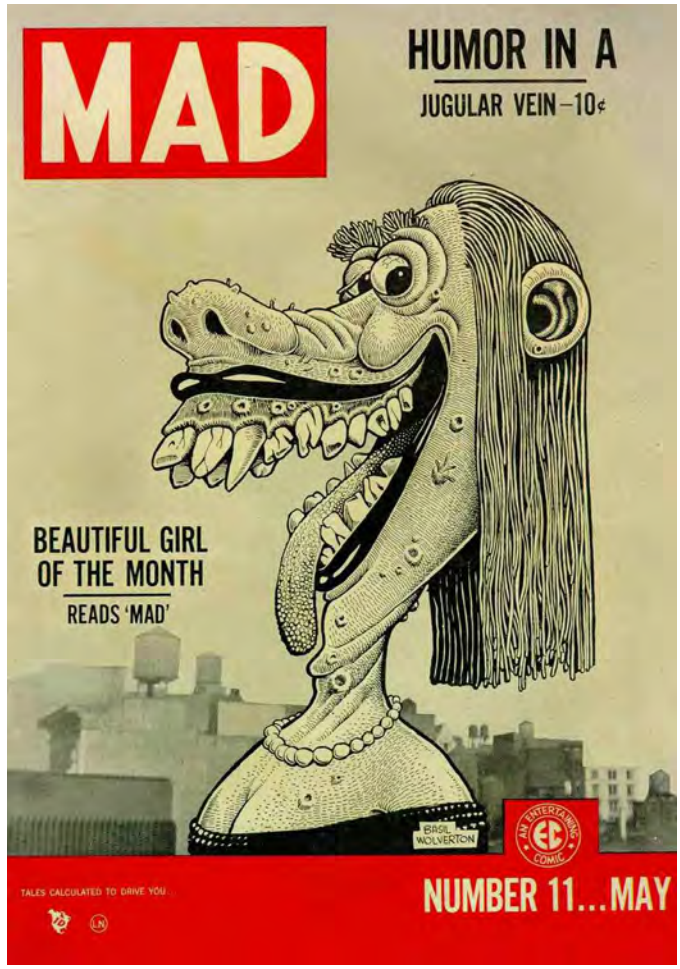
Εικόνα 209



Εικόνα 210



Εικόνα 211



Εικόνα 212



Εικόνα 213



Εικόνα 214



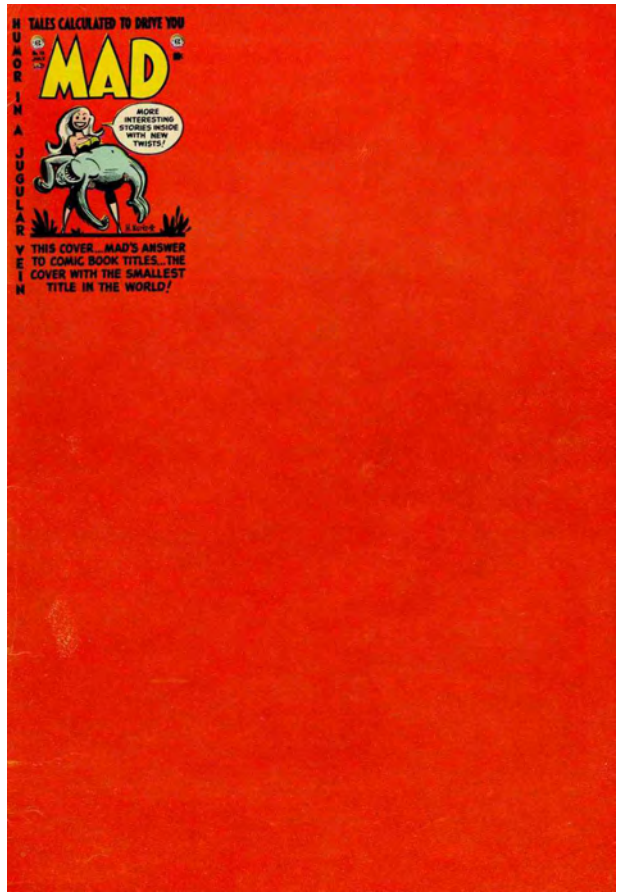
Εικόνα 215



Εικόνα 216



Εικόνα 217



Εικόνα 218



Εικόνα 219



Εικόνα 220



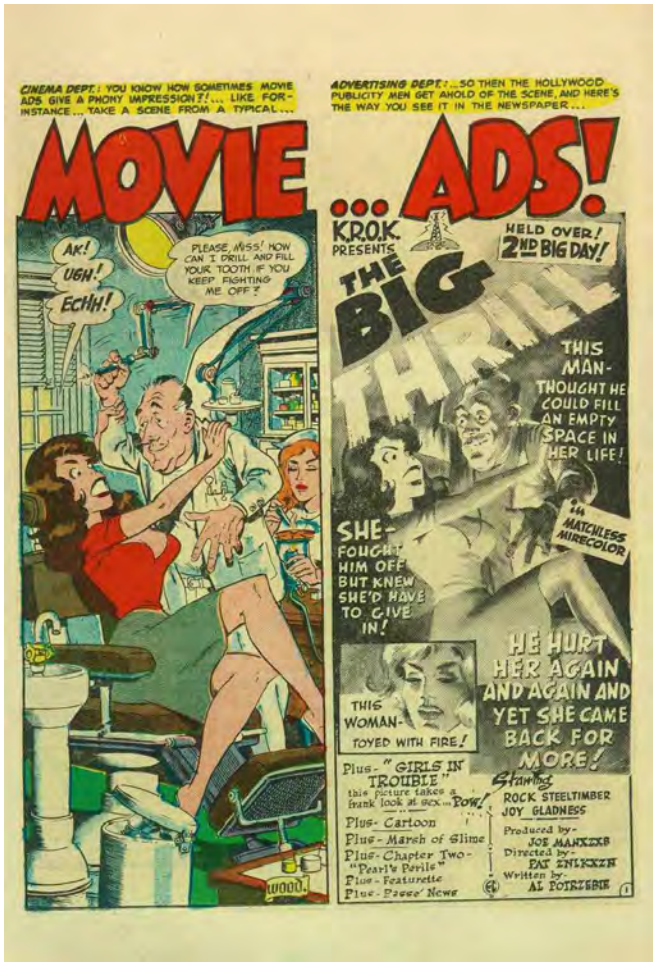
Εικόνα 221



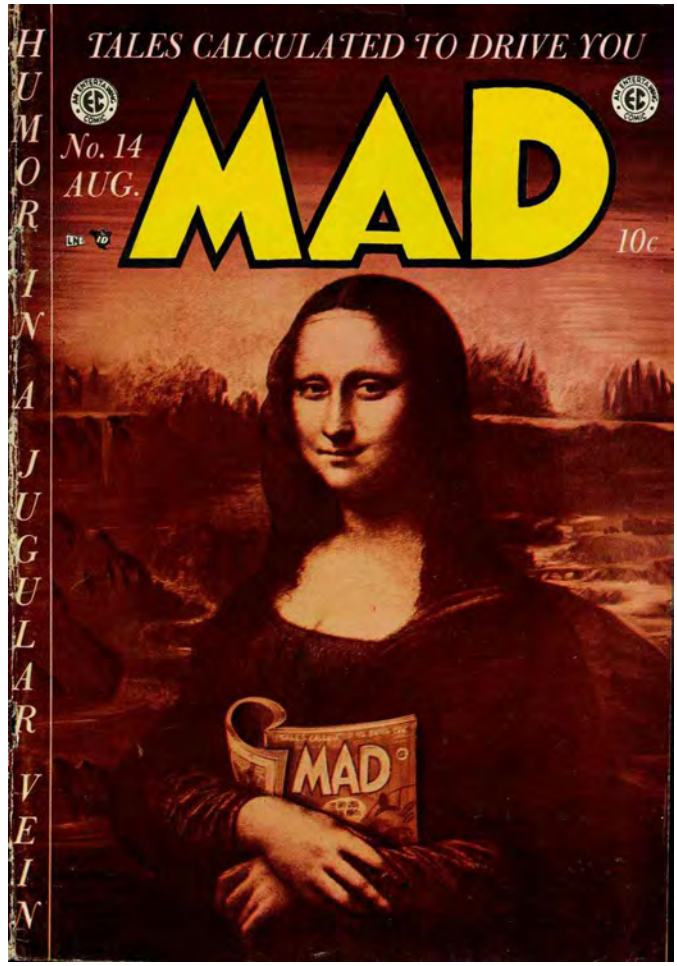
Εικόνα 222



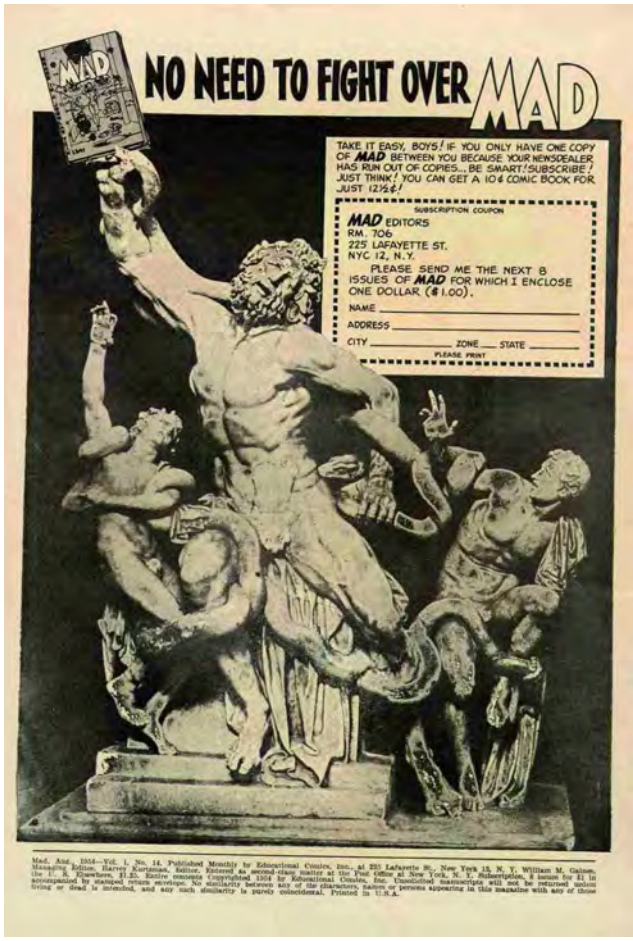
Εικόνα 223



Εικόνα 224



Εικόνα 225



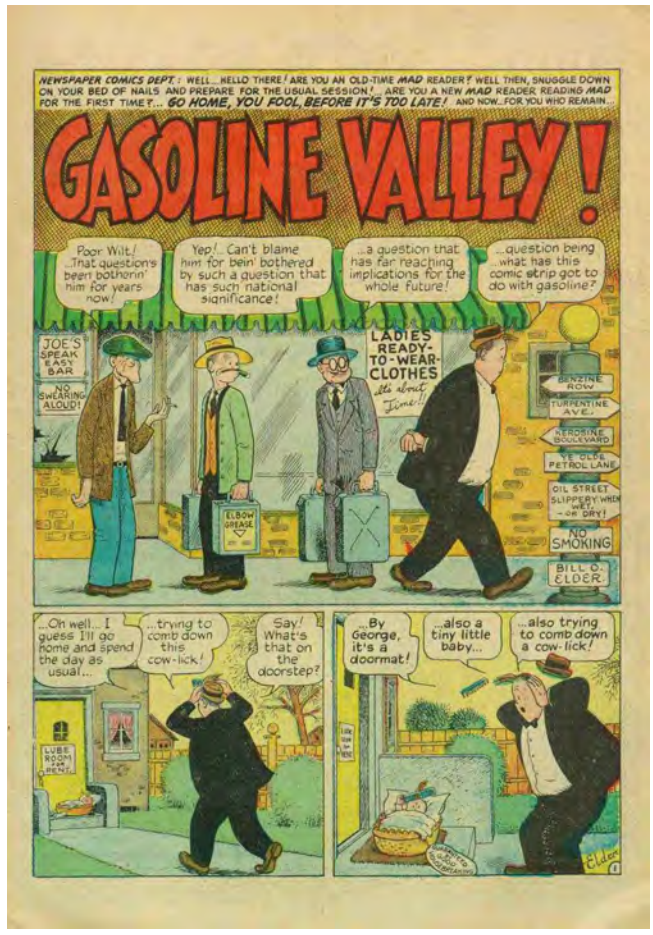
Εικόνα 226



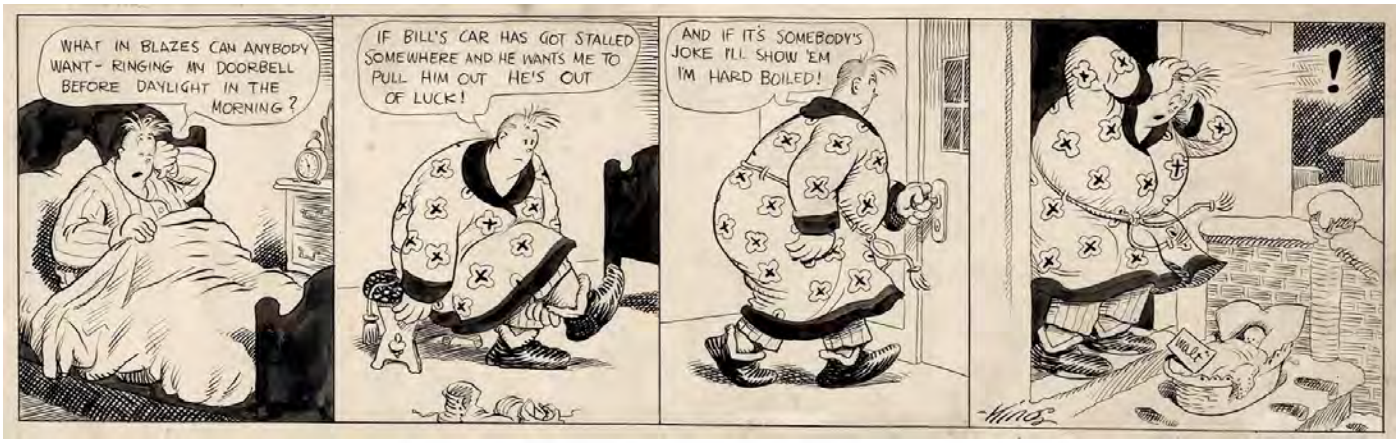
Εικόνα 227



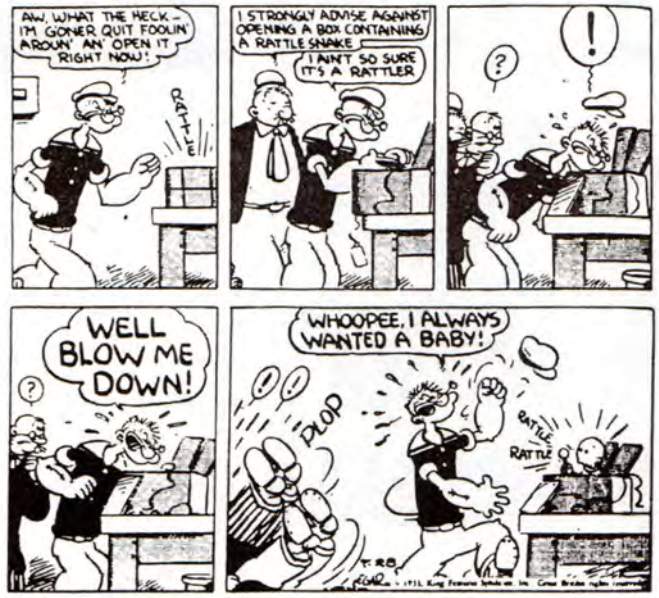
Εικόνα 228



Εικόνα 229



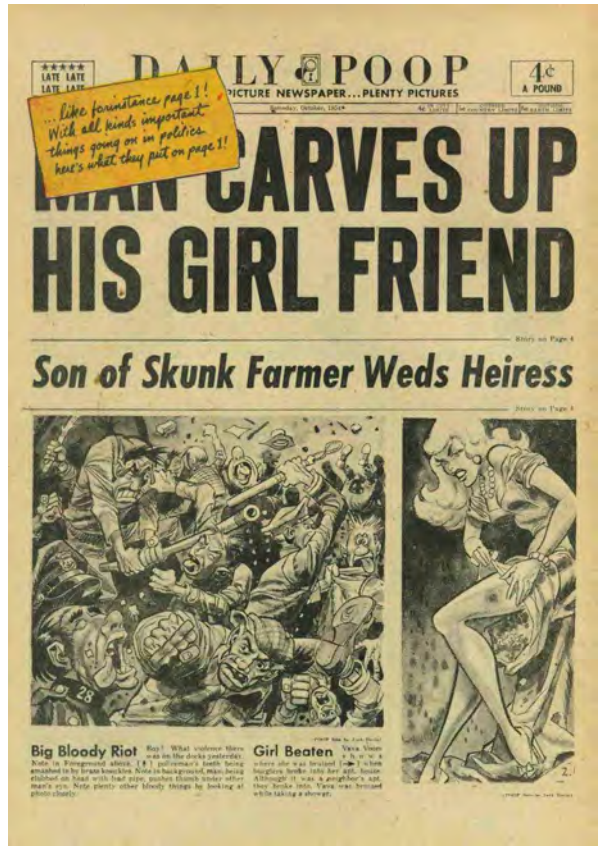
Εικόνα 230



Εικόνα 231



Εικόνα 232



Εικόνα 233



Εικόνα 234



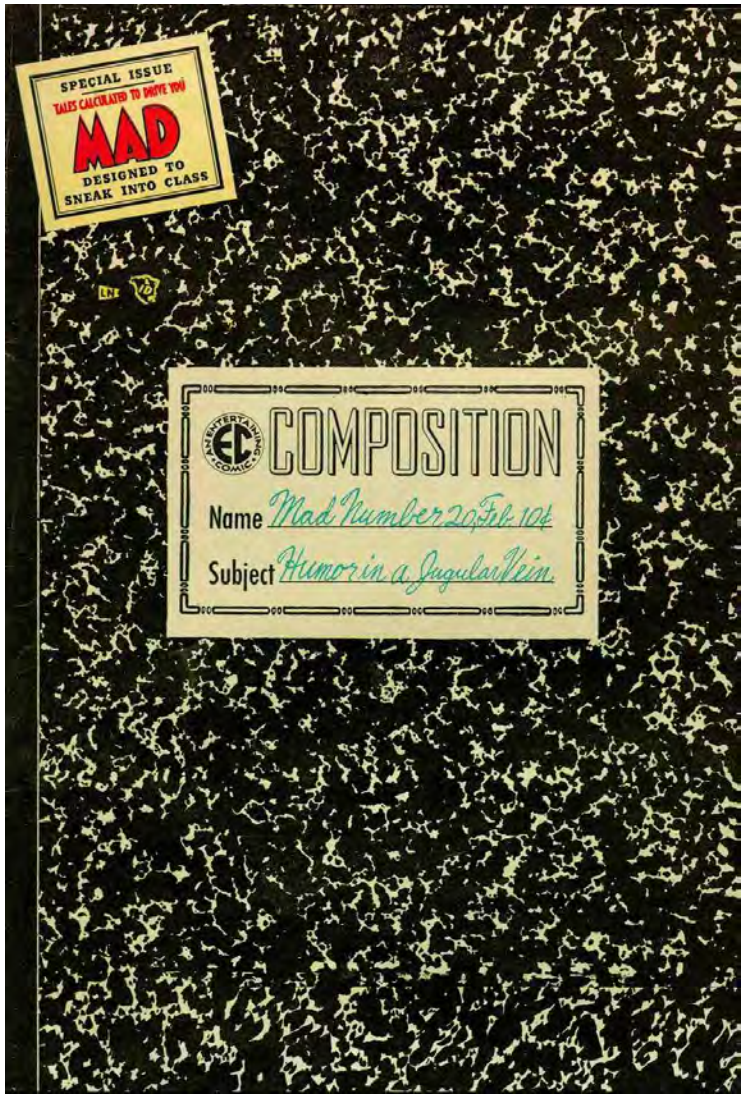
Εικόνα 235



Εικόνα 236



Εικόνα 237



Εικόνα 238


BROADCAST THRU YOUR RADIO
'Mike' $1.50
TALES CALCULATED TO DRIVE YOU . . .
Humor In A Jugular Vein
MAD
No. 21 MAR. 10¢
Look At These Things You Get, Wow!
34 pages 4 colors
4 stories 2 advertisements
1 letter page 2 staples
Here's a magazine you'll want to get. Just think, "calculated to drive you mad". You can be the leading idiot in your neighbor- hood if you aren't already. Order today.
MUSCLE BUILDER
Sorry—No C.O.D. at Our Cash Prices
Entertaining Comics Emblems
10¢
POWERFUL MARKSMAN AIR PISTOL
$5.95
STAND OF GRAPE SHOT
$1.98
LIVE CROCODILE
SURPRISE YOUR FRIENDS AND ENEMIES
WOW!
75¢
LOUD NOISE
Big Bang Cannons
Terrific Blast! Brilliant Flash!
$5.50
$8.50
BULLETS
50¢
MIDGET CAMERA
"Secret" Pictures—Vast Pocket Camera
$1.25
Amazing Midget Wrist Radio!
$2.98
Fencing Set
$2.50
$12.95
$12.95
NEW JET ENGINE BURNS GASOLINE!
$3.00
Walkie-Talkie Phone Set
98
Powerful Midget Motor
$1.98
Variable Speed Metal Gear Box & Motor
$3.98
ADULT LIFE-LIKE RUBBER MASKS—"COME TO LIFE" WHEN WORN
Natural Looking Wigs
Page Boy
Beautiful Curls
Handsome Man's Wig
$2.50
PIKES AND HALBERDS
$1.50
100-Power CROSSBOW
WOW!
$1.00
ELEPHANT TOWER
REAL ELE-PHANT
WOW! PLENTY FUN!
SHELL
$3.98
GIANT 4-FT. BALLOONS
59¢
EXPLODING TORPEDO BOMBS
30-INCH COLLEGE & COMIC PRISON PENNANTS
45¢
7-POWER TELESCOPE $1.98
$1.98
$1.00
AEOLIPILE
$14.95
LOUD "WOLF CALL" AUTO HORN
$3.98
Repeating BB Slingshot
98¢
$1.95
$3.99
Surprise Package $1.00
A Bargain & Thrill
$1.00
NEW MOVIE MACHINE
$3.95
REAL MIDGET GUN $1.95
Shoots Blanks
$1.95
$2.45
GATLING GUN
$1.50
JOKE POP-UP TIE
$1.00
SCORPION
$2.50
6-SHOT AUTOMATIC BLANK GUN
$8.95
25¢
MAGIC DECK OF SURE WIN CARDS
$1.50
65 PIECE MILITARY SET
98¢
COMPRESSED AIR TORPEDO
WOW!
$1.00
LUMINOUS PAINT
$1.00
THROWING DAGGER KNIFE
$1.50
Powerful Alnico Magnet
$1.50
2 Passenger Midget Racer Plans
Real Car
$2.00
SEND 10c for CATALOG of 3000 NOVELTIES
"SURE WIN" DICE
$1.00
Thick Lensed Eyeglasses
$1.98
MAIL YOUR ORDERS TO
SMITHSON JOHN & CO., Dept. 98, Wow, Michigan
ADD 10¢ ON ALL ORDERS UNDER $1.00

Εικόνα 239



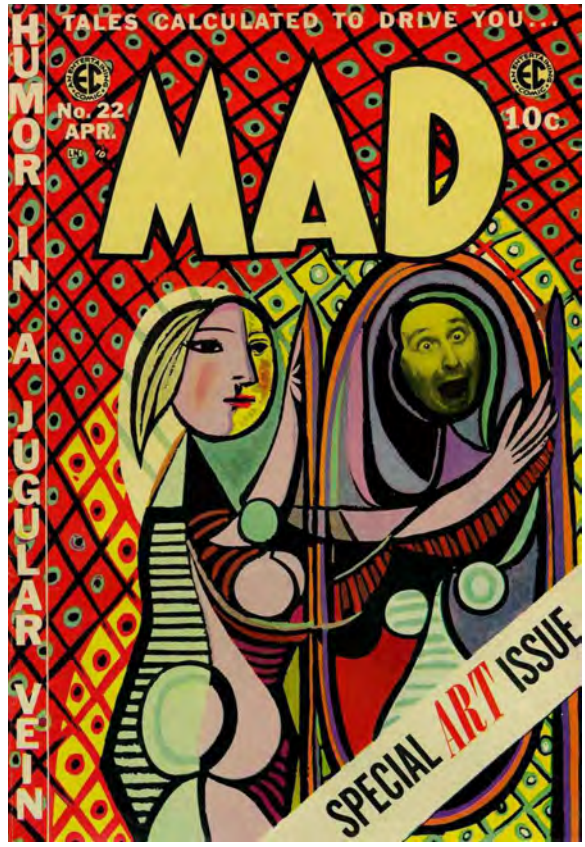
Εικόνα 240



Εικόνα 241



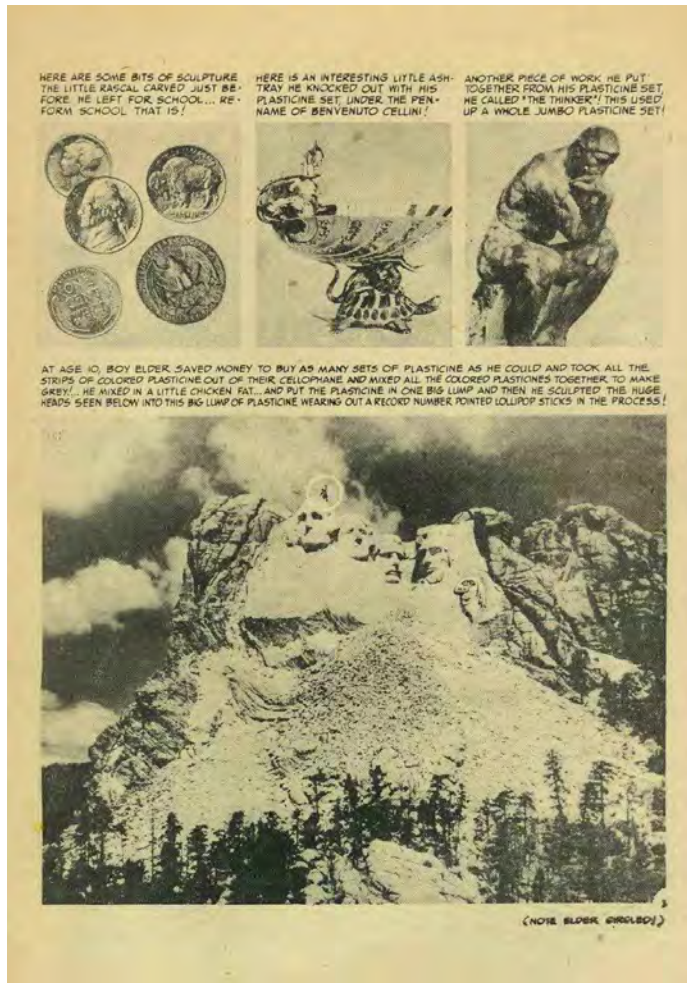
Εικόνα 242



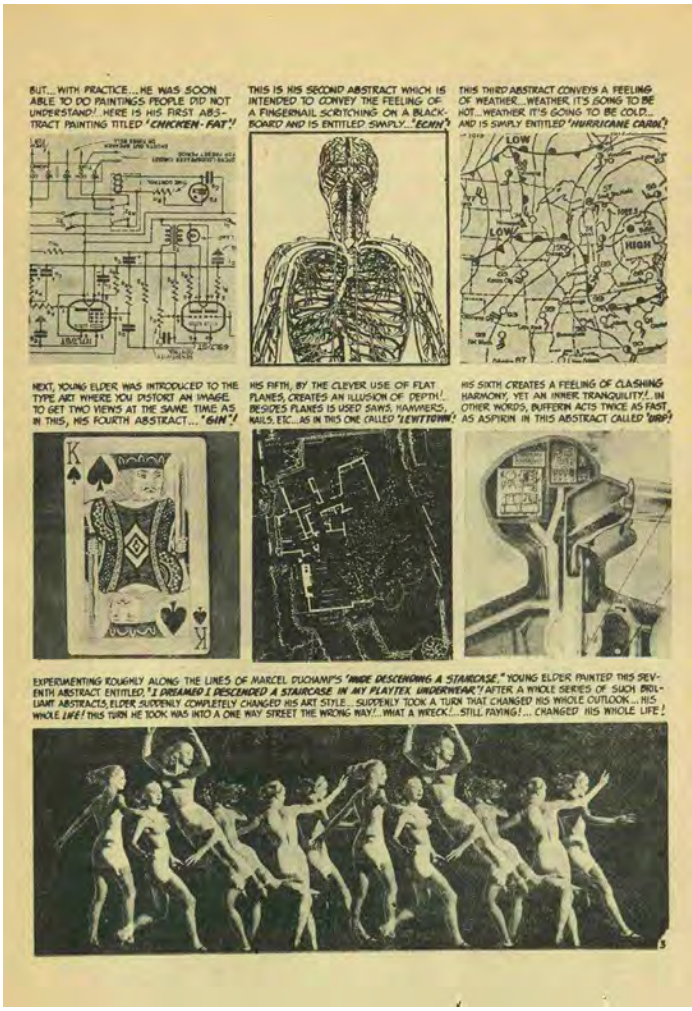
Εικόνα 243



Εικόνα 244



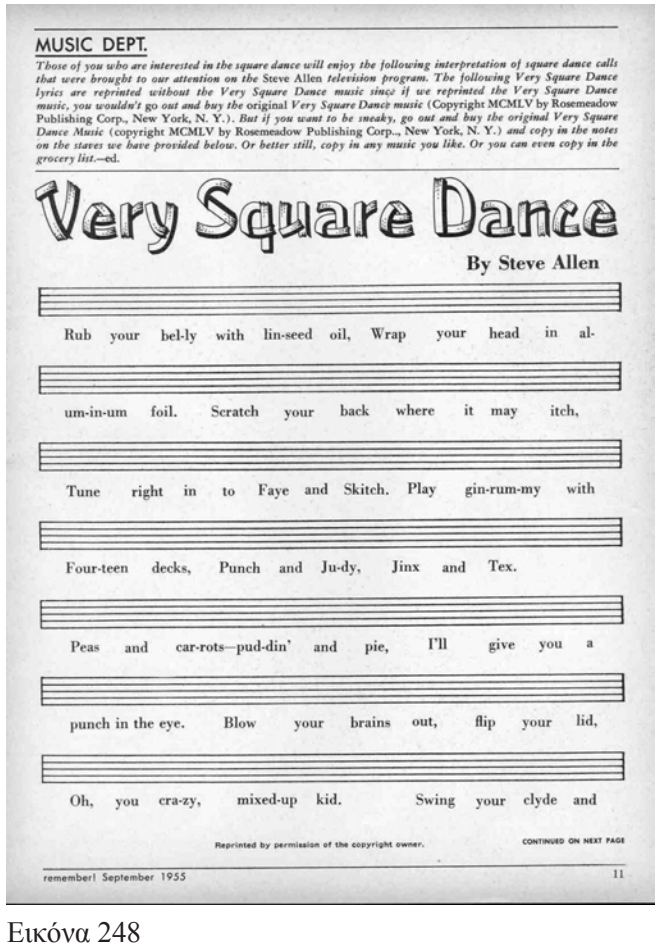
Εικόνα 245



Εικόνα 246



Εικόνα 247



MUSIC DEPT.

Those of you who are interested in the square dance will enjoy the following interpretation of square dance calls that were brought to our attention on the Steve Allen *television program. The following Very Square Dance lyrics are reprinted without the Very Square Dance music since if we reprinted the Very Square Dance music, you wouldn't go out and buy the original Very Square Dance music* (Copyright MCMLV by Rosemeadow Publishing Corp., New York, N. Y.). *But if you want to be sneaky, go out and buy the original Very Square Dance Music* (copyright MCMLV by Rosemeadow Publishing Corp., New York, N. Y.) *and copy in the notes on the staves we have provided below. Or better still, copy in any music you like. Or you can even copy in the grocery list.*—ed.

Very Square Dance

By Steve Allen

Rub your bel-ly with lin-seed oil, Wrap your head in al-

um-in-um foil. Scratch your back where it may itch,

Tune right in to Faye and Skitch. Play gin-rum-my with

Four-teen decks, Punch and Ju-dy, Jinx and Tex.

Peas and car-rots—pud-din' and pie, I'll give you a

punch in the eye. Blow your brains out, flip your lid,

Oh, you cra-zy, mixed-up kid. Swing your clyde and

Reprinted by permission of the copyright owner.

CONTINUED ON NEXT PAGE

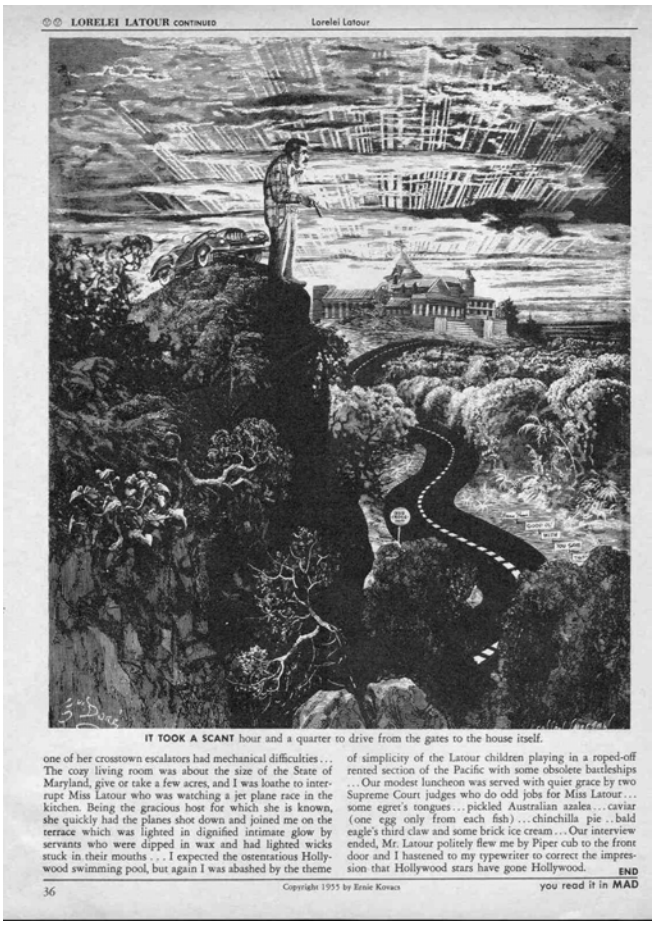
Εικόνα 248



Εικόνα 249



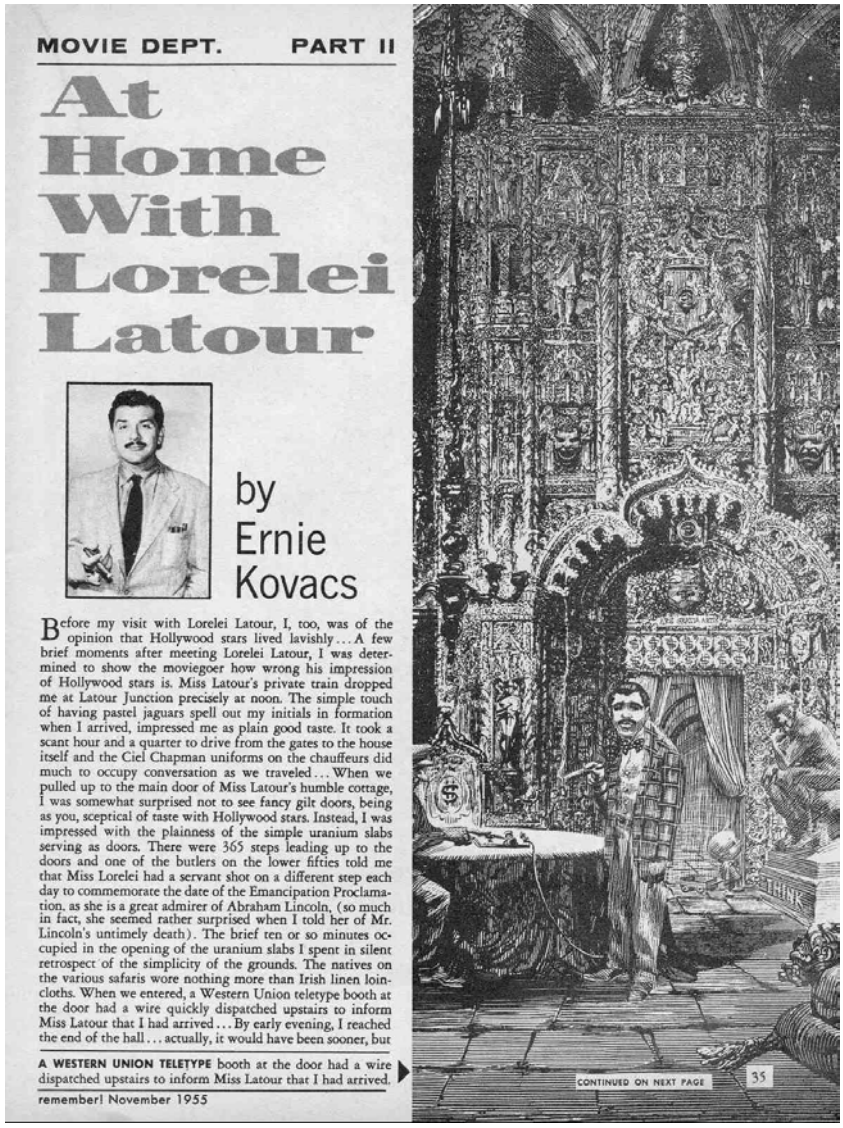
Εικόνα 250



Εικόνα 251



Εικόνα 252



MOVIE DEPT. PART II

At Home With Lorelei Latour

by Ernie Kovacs

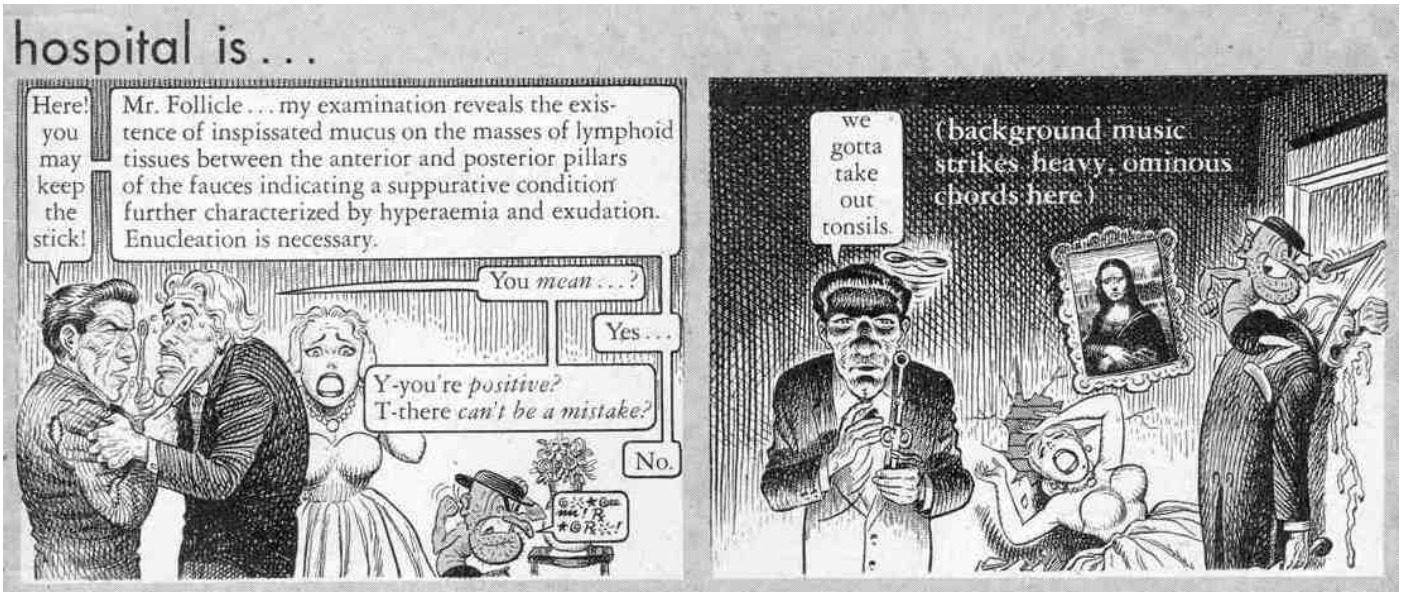
Before my visit with Lorelei Latour, I, too, was of the opinion that Hollywood stars lived lavishly... A few brief moments after meeting Lorelei Latour, I was determined to show the moviegoer how wrong his impression of Hollywood stars is. Miss Latour's private train dropped me at Latour Junction precisely at noon. The simple touch of having pastel jaguars spell out my initials in formation when I arrived, impressed me as plain good taste. It took a scant hour and a quarter to drive from the gates to the house itself and the Ciel Chapman uniforms on the chauffeurs did much to occupy conversation as we traveled... When we pulled up to the main door of Miss Latour's humble cottage, I was somewhat surprised not to see fancy gilt doors, being as you, sceptical of taste with Hollywood stars. Instead, I was impressed with the plainness of the simple uranium slabs serving as doors. There were 365 steps leading up to the doors and one of the butlers on the lower fifties told me that Miss Lorelei had a servant shot on a different step each day to commemorate the date of the Emancipation Proclamation, as she is a great admirer of Abraham Lincoln, (so much in fact, she seemed rather surprised when I told her of Mr. Lincoln's untimely death). The brief ten or so minutes occupied in the opening of the uranium slabs I spent in silent retrospect of the simplicity of the grounds. The natives on the various safaris wore nothing more than Irish linen loincloths. When we entered, a Western Union teletype booth at the door had a wire quickly dispatched upstairs to inform Miss Latour that I had arrived... By early evening, I reached the end of the hall... actually, it would have been sooner, but

A WESTERN UNION TELETYPE booth at the door had a wire dispatched upstairs to inform Miss Latour that I had arrived.

CONTINUED ON NEXT PAGE

remember! November 1955

Εικόνα 253



Εικόνα 254



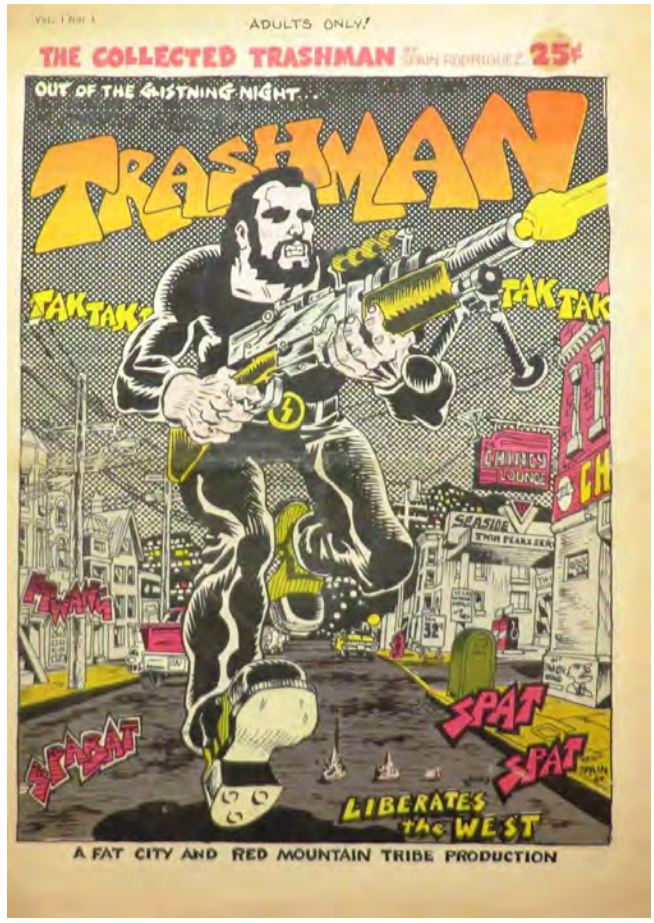
Εικόνα 255



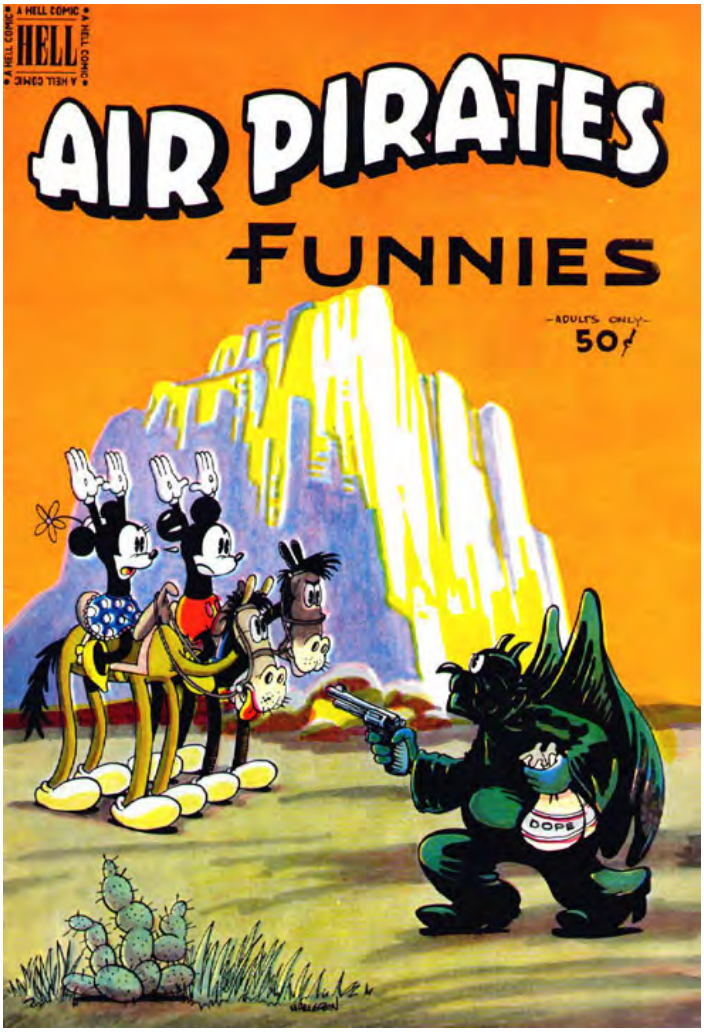
Εικόνα 256



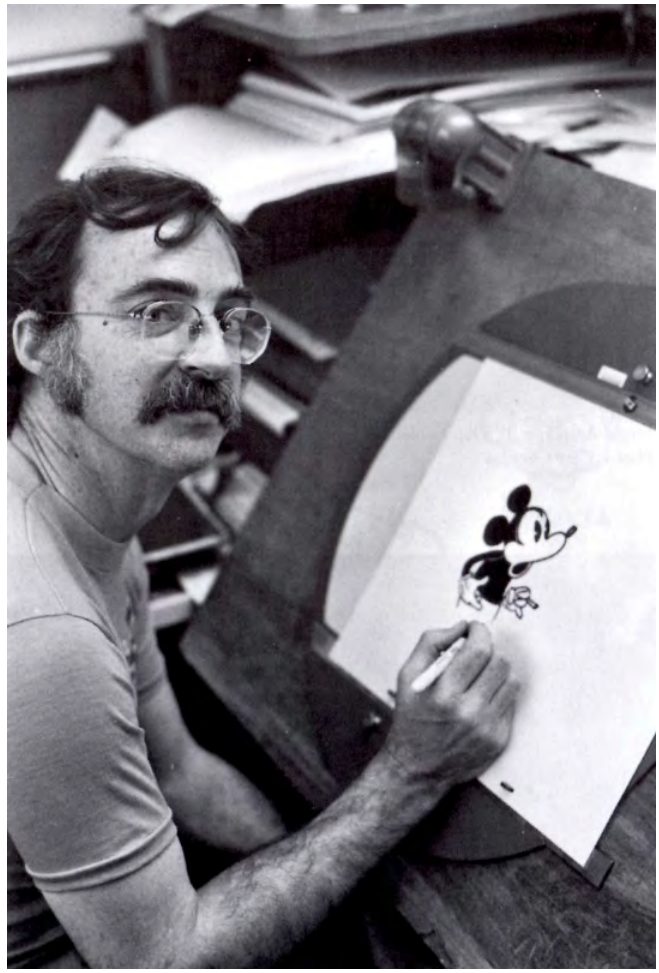
Εικόνα 257



Εικόνα 258



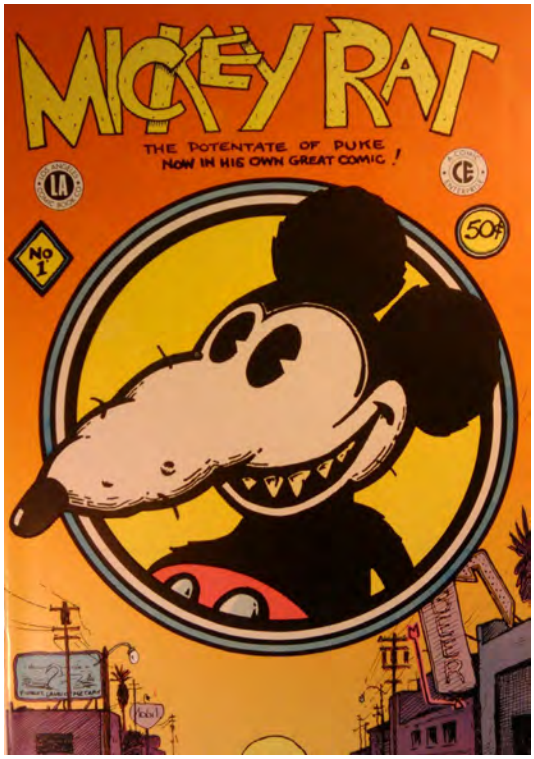
Εικόνα 259



Εικόνα 260



Εικόνα 261



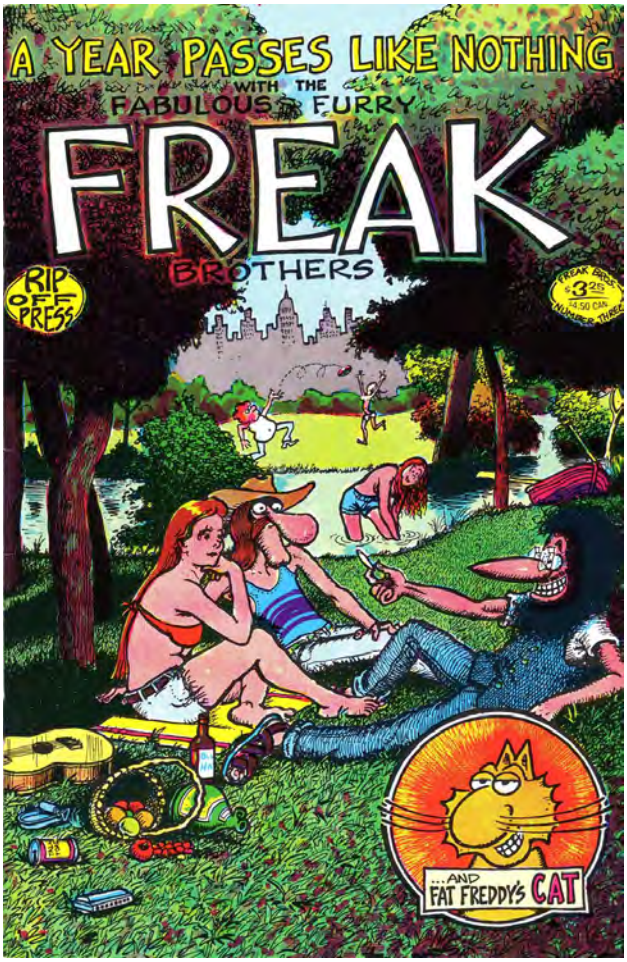
Εικόνα 262



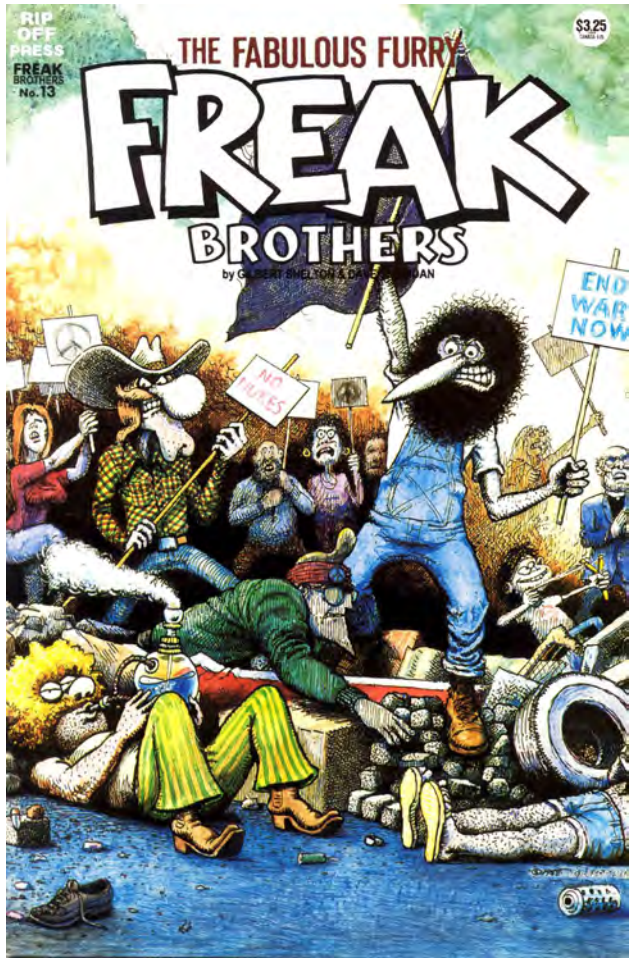
Εικόνα 263



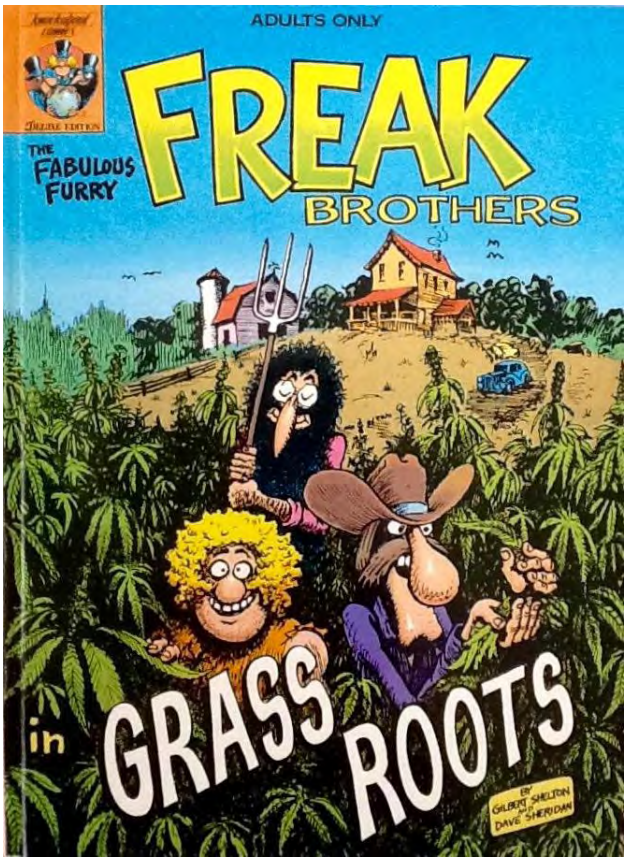
Εικόνα 264



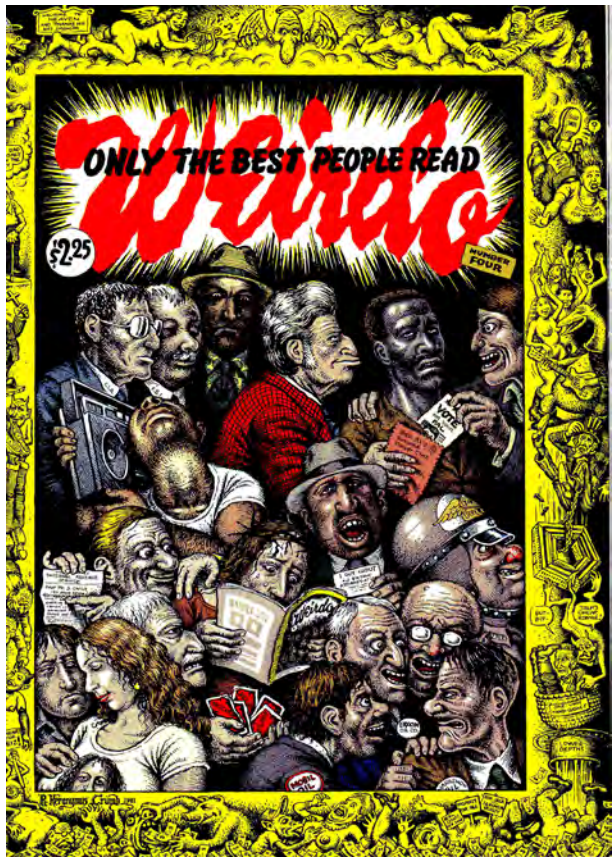
Εικόνα 265



Εικόνα 266



Εικόνα 267



Εικόνα 268



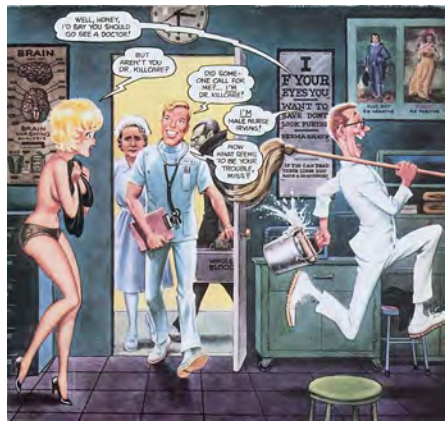
Εικόνα 269



Εικόνα 270



Εικόνα 271



Εικόνα 272



Εικόνα 273



Εικόνα 274



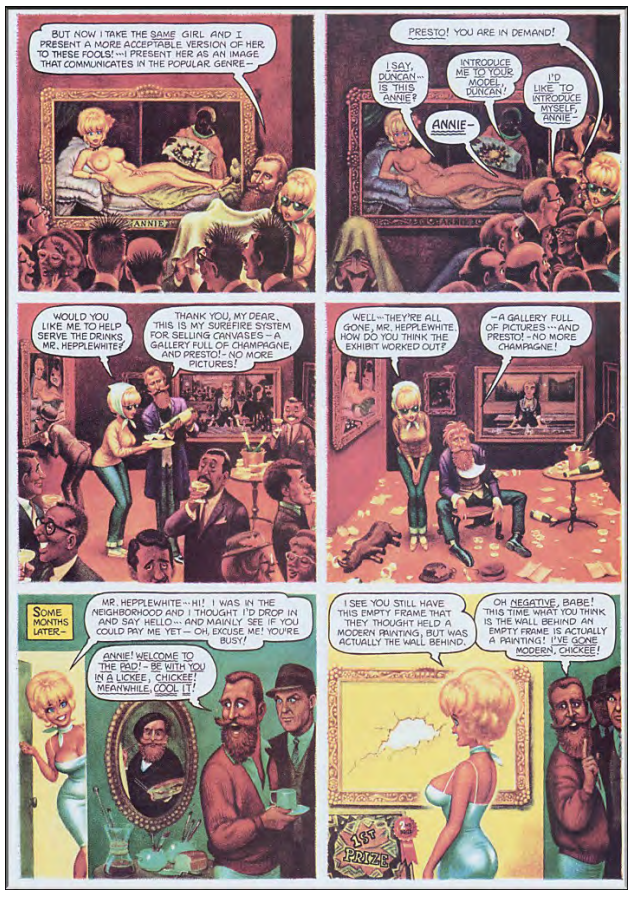
Εικόνα 275



Εικόνα 276



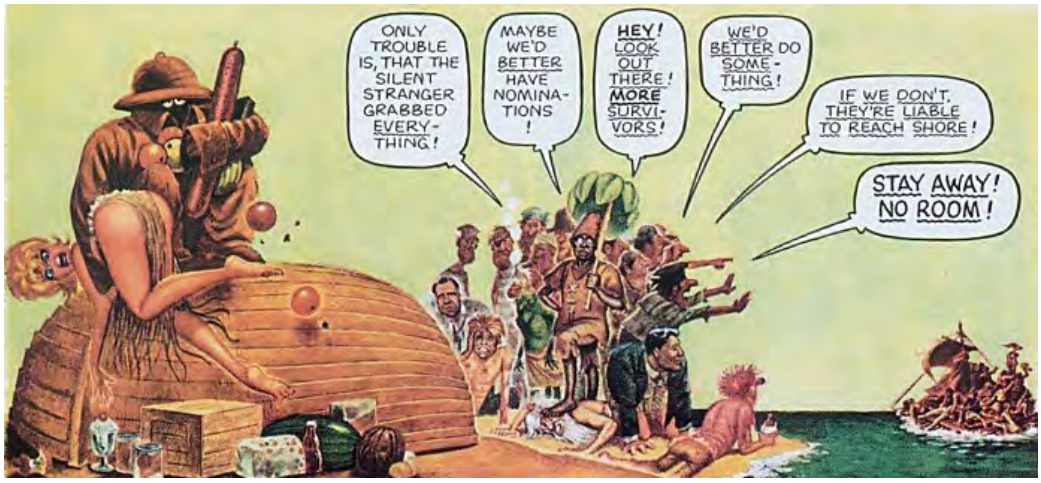
Εικόνα 277



Εικόνα 278



Εικόνα 279



Εικόνα 280



Εικόνα 281



Εικόνα 282



Εικόνα 283



Εικόνα 284



Εικόνα 285



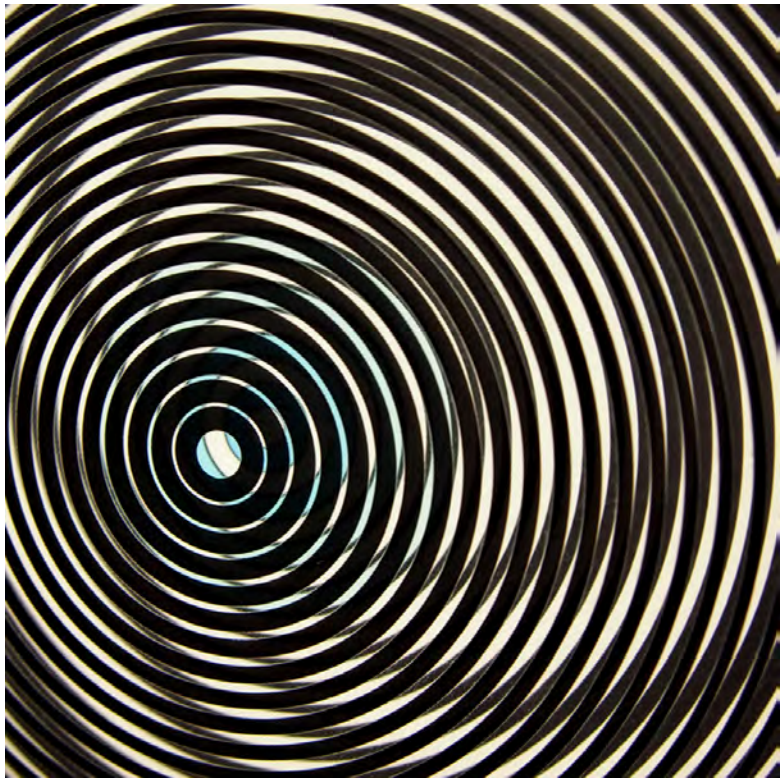
Εικόνα 286



Εικόνα 287



Εικόνα 288



Εικόνα 289



Εικόνα 290



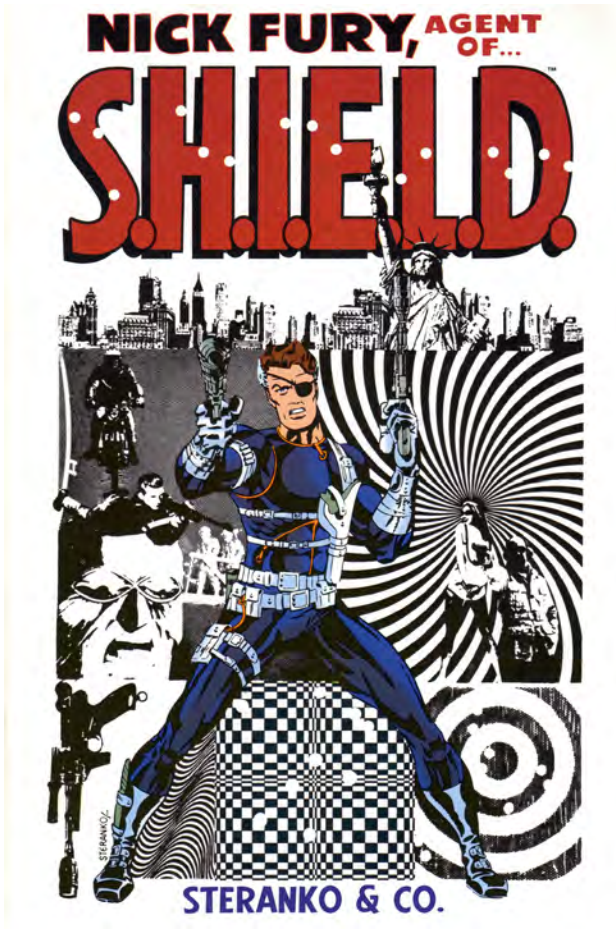
Εικόνα 291



Εικόνα 292



Εικόνα 293



Εικόνα 294



Εικόνα 295



Εικόνα 296



Εικόνα 297



Εικόνα 298



Εικόνα 299



Εικόνα 300



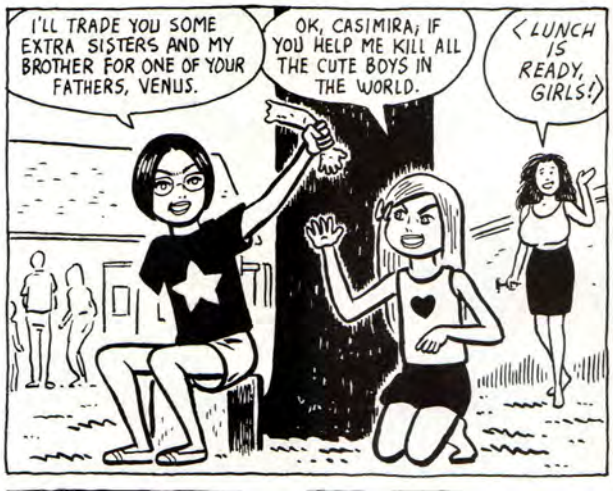
Εικόνα 301



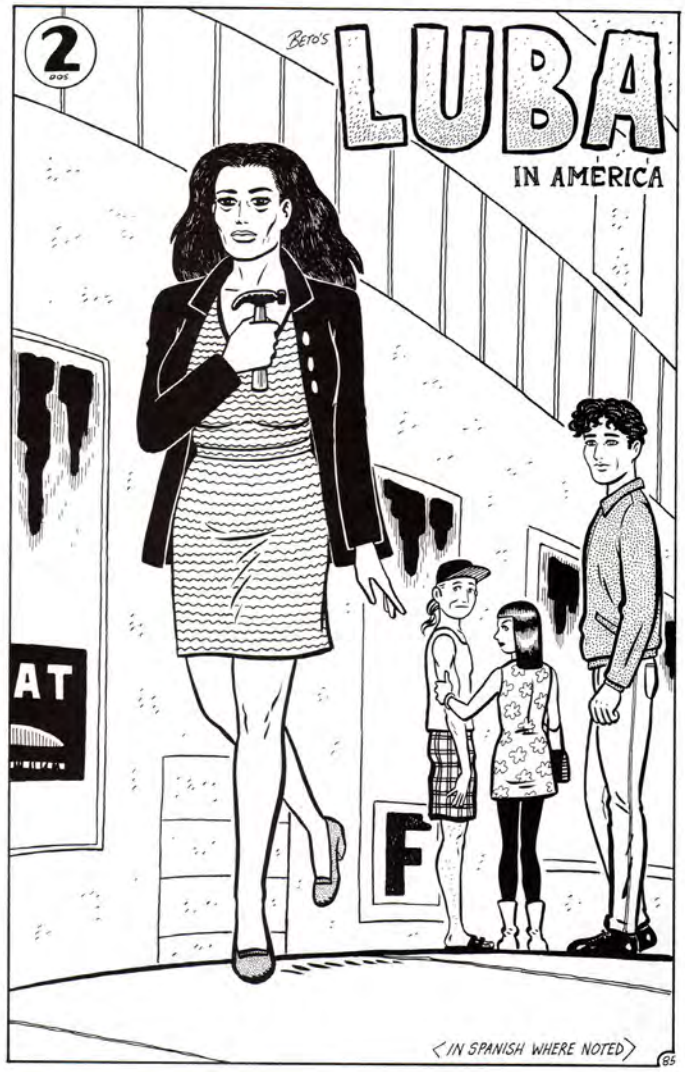
Εικόνα 302



Εικόνα 303



Εικόνα 304



Εικόνα 305



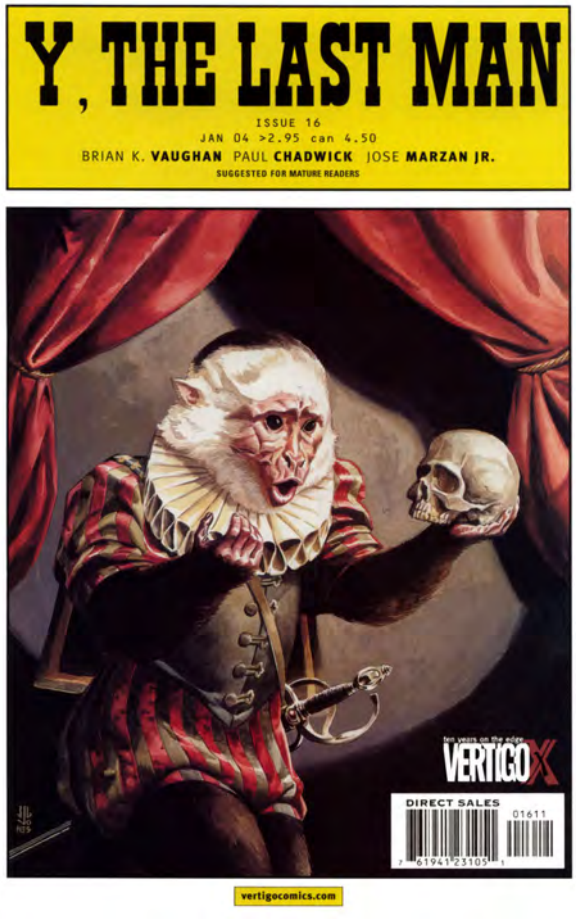
Εικόνα 306



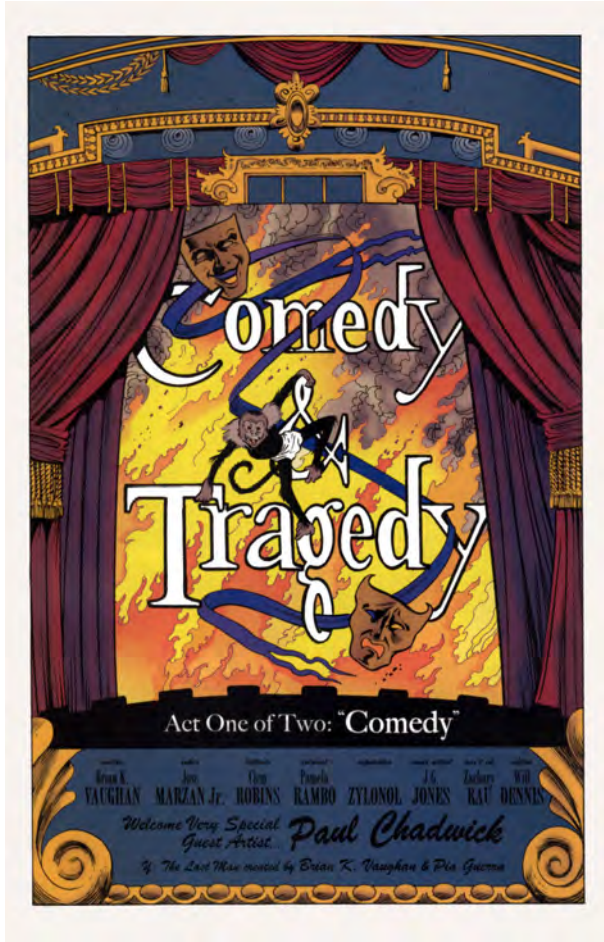
Εικόνα 307



Εικόνα 308



Εικόνα 309



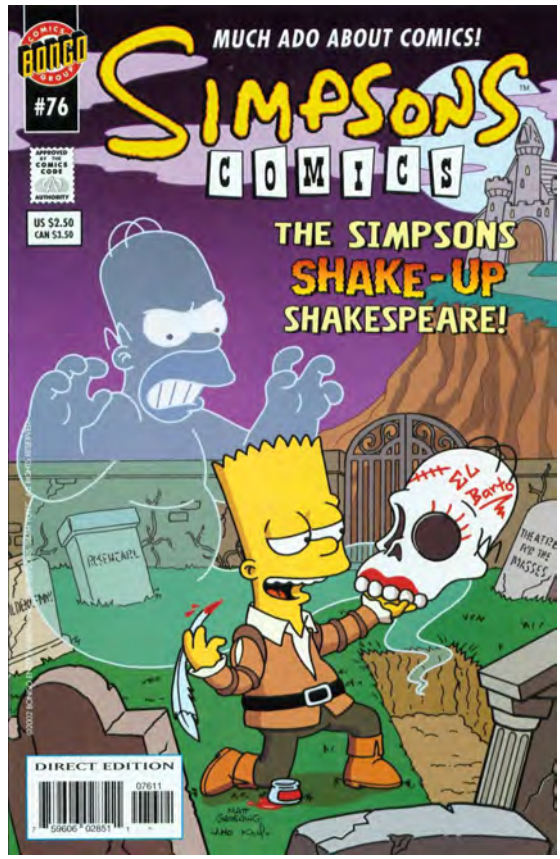
Εικόνα 310



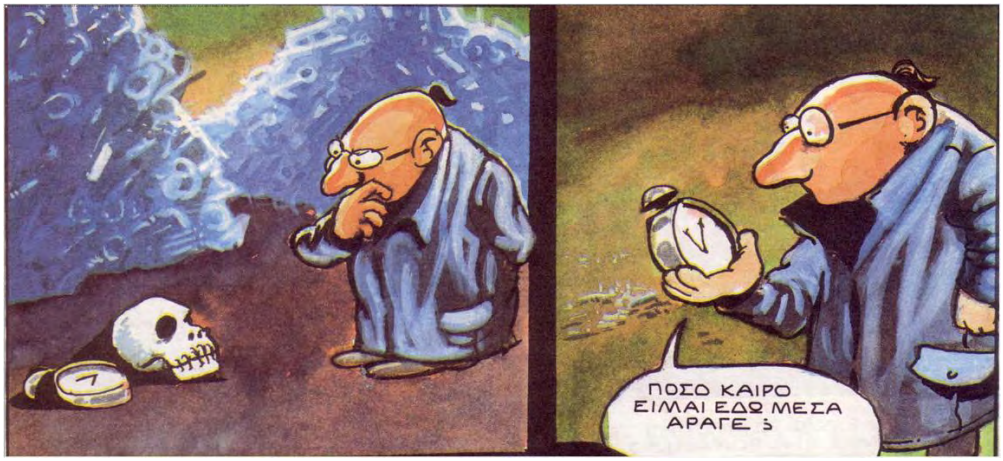
Εικόνα 311



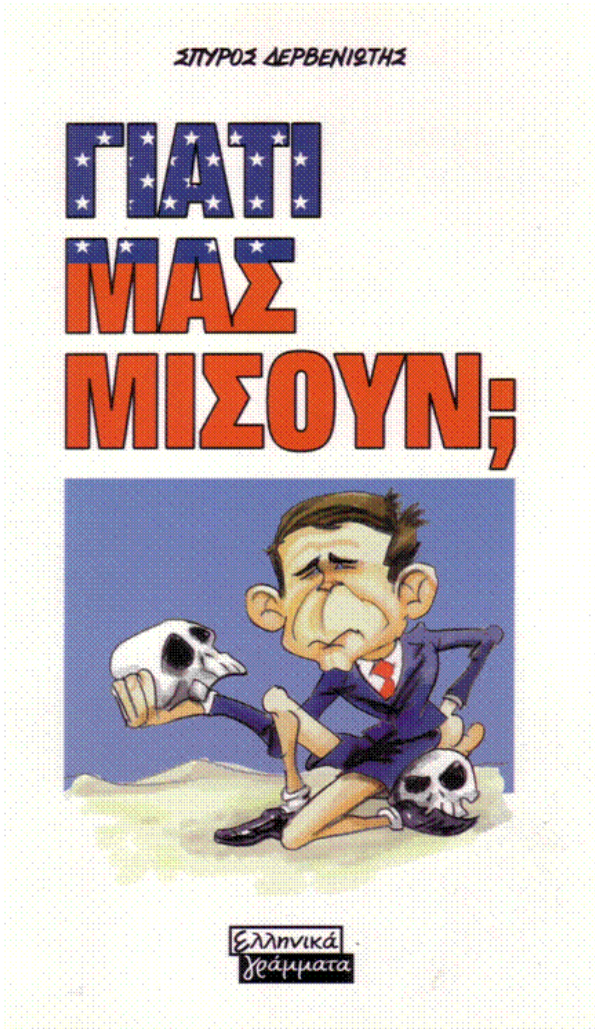
Εικόνα 312



Εικόνα 313



Εικόνα 314



Εικόνα 315



Εικόνα 316



Εικόνα 317



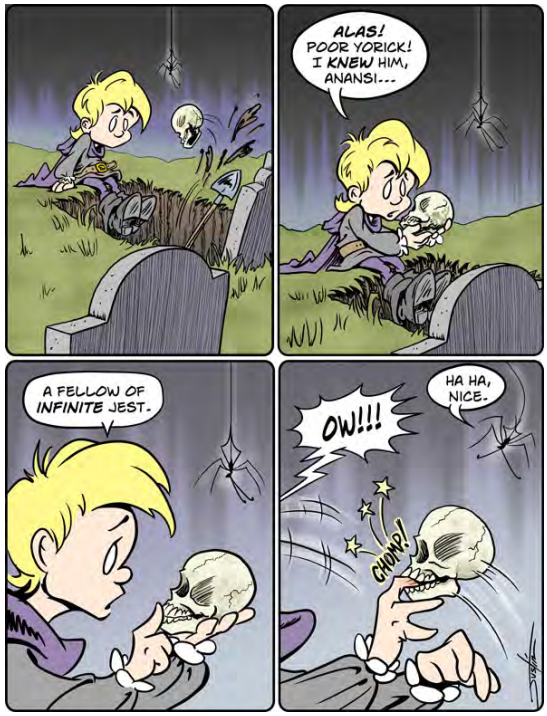
Εικόνα 318



Εικόνα 319



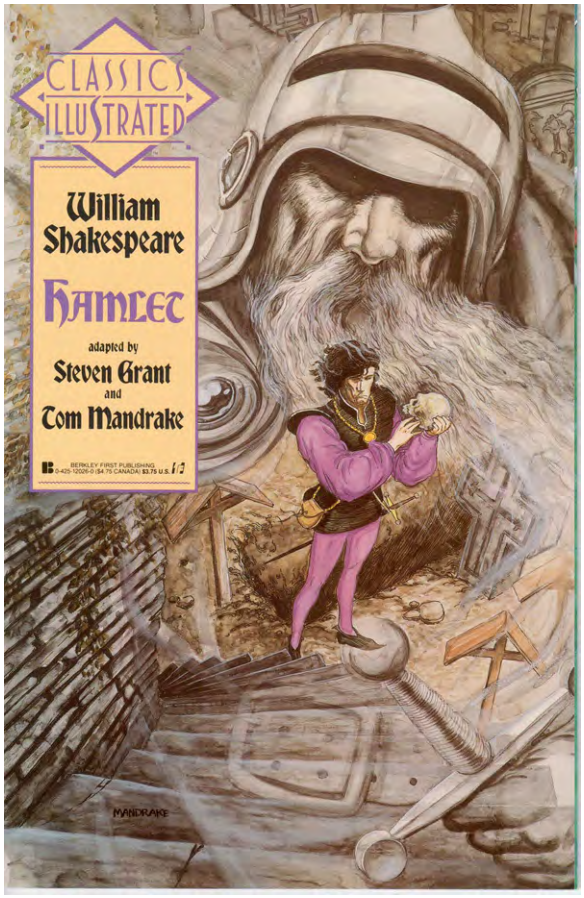
Εικόνα 320



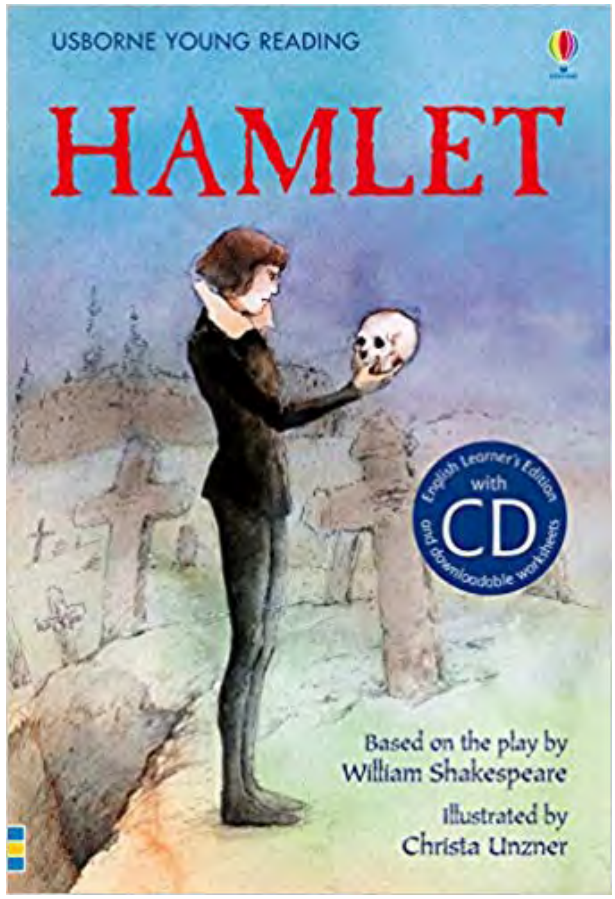
Εικόνα 321



Εικόνα 322



Εικόνα 323



Εικόνα 324



Εικόνα 325



Εικόνα 326



Εικόνα 327



Εικόνα 328


Εικόνα 329

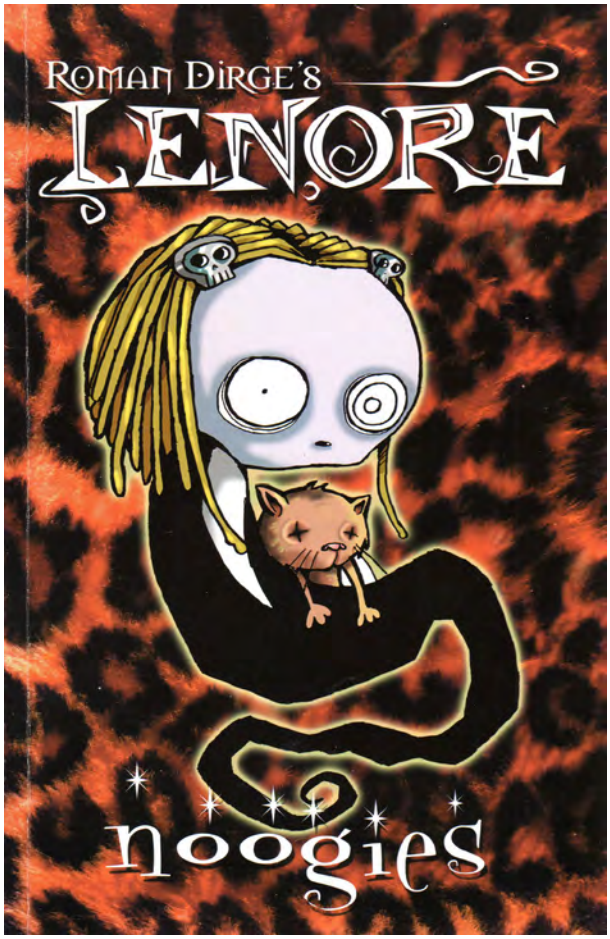

Έντγκαρ
Μια βραδια, ένα μεσονύχτι, καθώς διάβαζα σκυμμένος
πάνω απ' έναν παλιό τόμο, ξεχασμένο απ' τον χρόνο
καθώς μ' έπαιρνε ο ύπνος, ξάφνου ακούστηκε ένας χτύπος
σαν να χτύπας κάποιος ξένος
την εξώπορτα απαλά
ΕΠΙΣΚΕΠΤΗΣ ΘΑ'ΝΑΙ, είπα
ΠΟΥ ΤΗΝ ΠΟΡΤΑ ΜΟΥ ΧΤΥΠΑ
ΤΟΥΤΟ ΘΑ'ΝΑΙ ΜΟΝΑΧΑ!
Τότε επήρα λίγο θάρρος και δίχως άλλο δισταγμό
"Χύρις" είπα "ή κυρία, τη συγχώμην σας ζητώ!
Μα τον είχα ψιλοπάρει σαν χτυπησατε τη θύρα
κι έτσι σίγουρος δεν ήμουν τι ακούω αληθινά."
και μ' αυτά τα λόγια σπρώχνω
τα πορτόφυλλα ανοιχτά
μα έξω,
σκότος μοναχά
Μα το ράπισμα επανήλθε, τώρα πιο επιτακτικά
Ποιος χτυπάει το πατζούρι -
Ποιος να με αναζητά;
Ηρθ' η ώρα να τελειώνει το μυστήριο αυτό!
Απ' το παραθύρι μπαίνει
τώρα γκρίζο ένα πτηνό
δίχως να με
λογαριάζει,
ΠΟΘΕΝ ΗΡΘΕΣ;
το ρωτώ
κρώζει εκείνο:
ΔΕΚΑΟΧΤΩ!

Εικόνα 330a



Το συγκεκριμένο στριπ είναι με διαφορά το πιο δύσκολο που έχω φτιάξει. Η «διασκευή» του ποιήματος έχει βασιστεί σε διαφορετικές μεταφράσεις αλλά και στο αυθεντικό ποίημα και ήταν εξαιρετικά πολύπλοκη. Μετά από μέρες δουλειάς κατάφερα να το τελειώσω για να το ανεβάσω και να μου γράψουν στο πρώτο σχόλιο ότι το εξώφυλλο του βιβλίου είναι ανάποδα στο τελευταίο καρέ.

Εικόνα 330b



Εικόνα 331



Εικόνα 332



Εικόνα 333



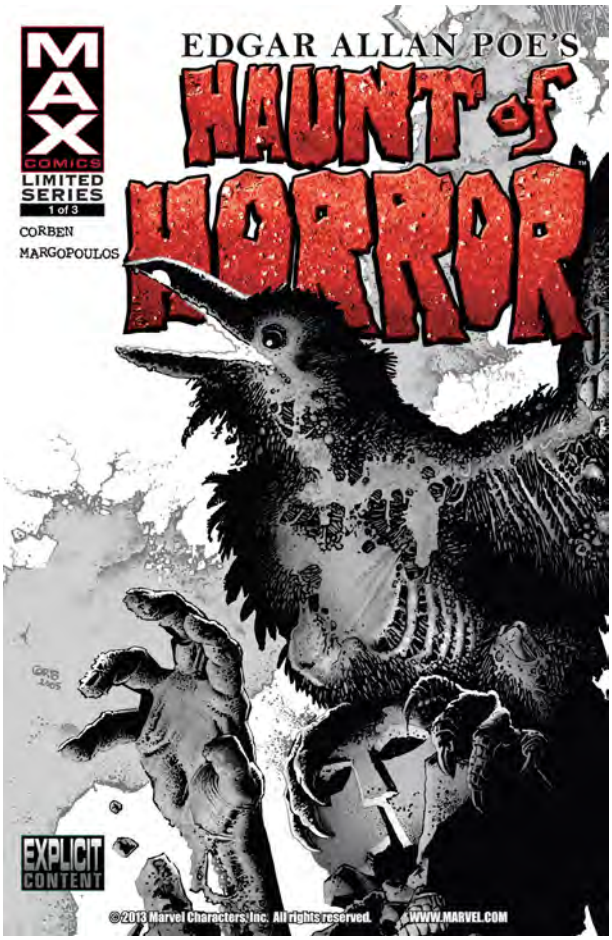
Εικόνα 334



Εικόνα 335



Εικόνα 336



Εικόνα 337



Εικόνα 338



Εικόνα 339



Εικόνα 340



Εικόνα 341



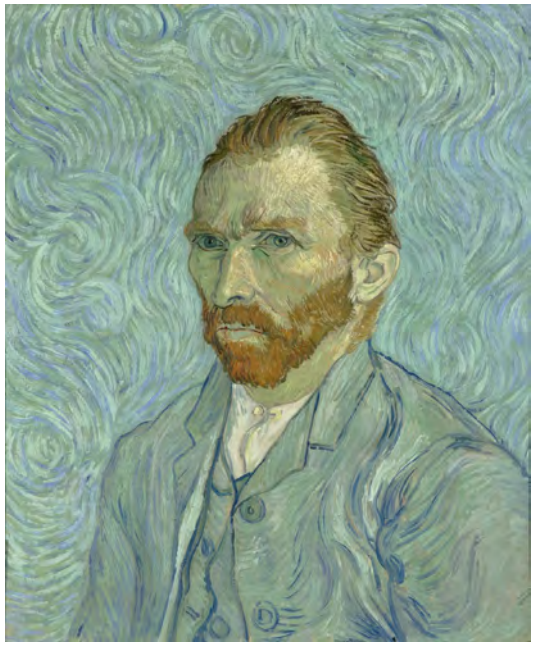
Εικόνα 342



Εικόνα 343



Εικόνα 344



Εικόνα 345



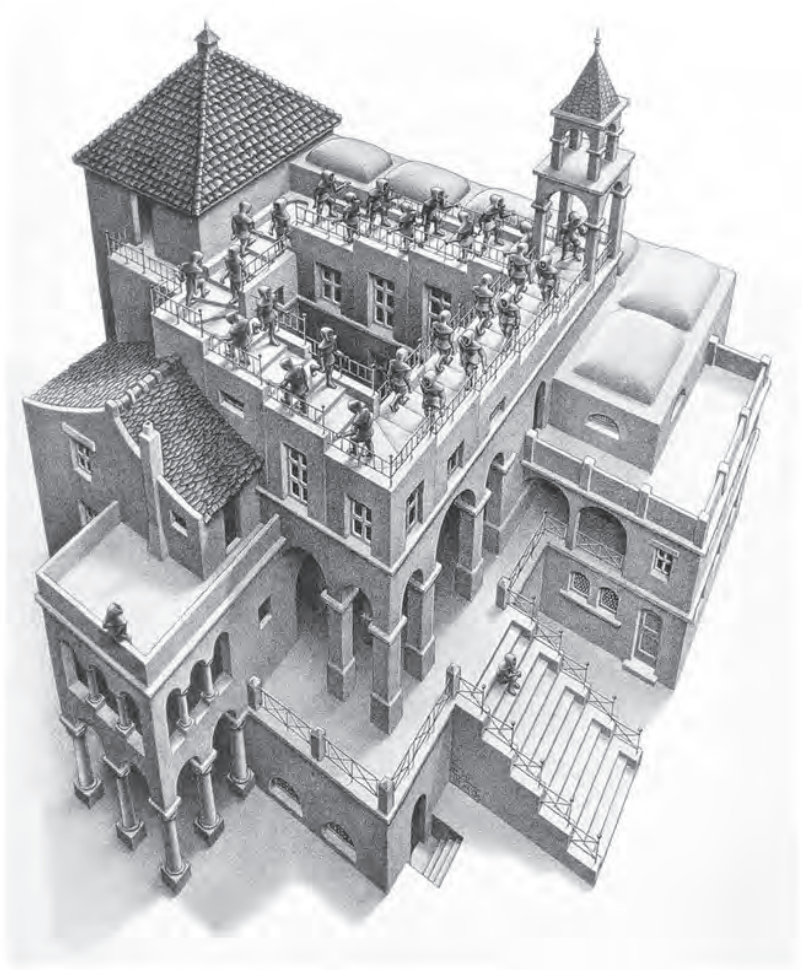
Εικόνα 346



Εικόνα 347



Εικόνα 348



Εικόνα 349



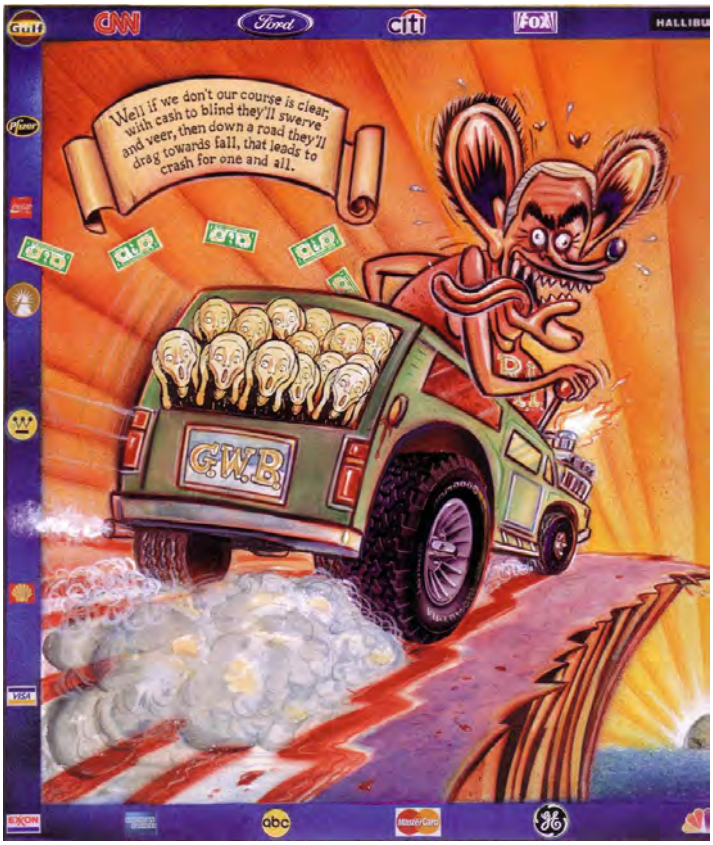
Εικόνα 350



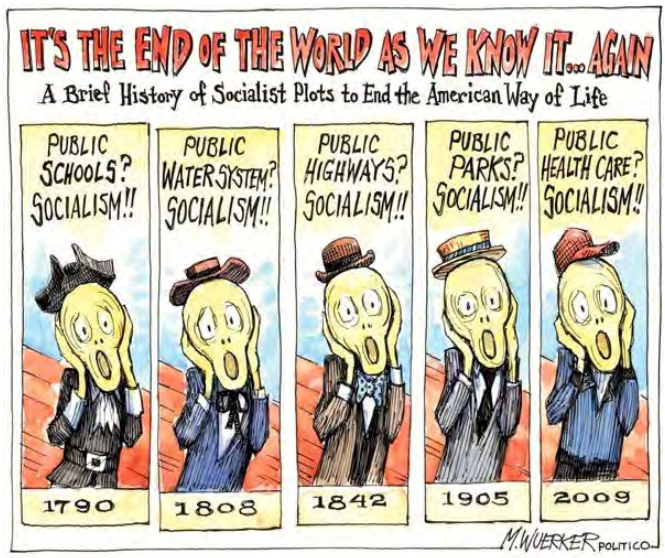
Εικόνα 351



Εικόνα 352



Εικόνα 353



Εικόνα 354



Εικόνα 355



Εικόνα 356



Εικόνα 357



Εικόνα 358



Εικόνα 359



Εικόνα 360



Εικόνα 361



Εικόνα 362



Εικόνα 363



Εικόνα 364



Εικόνα 365



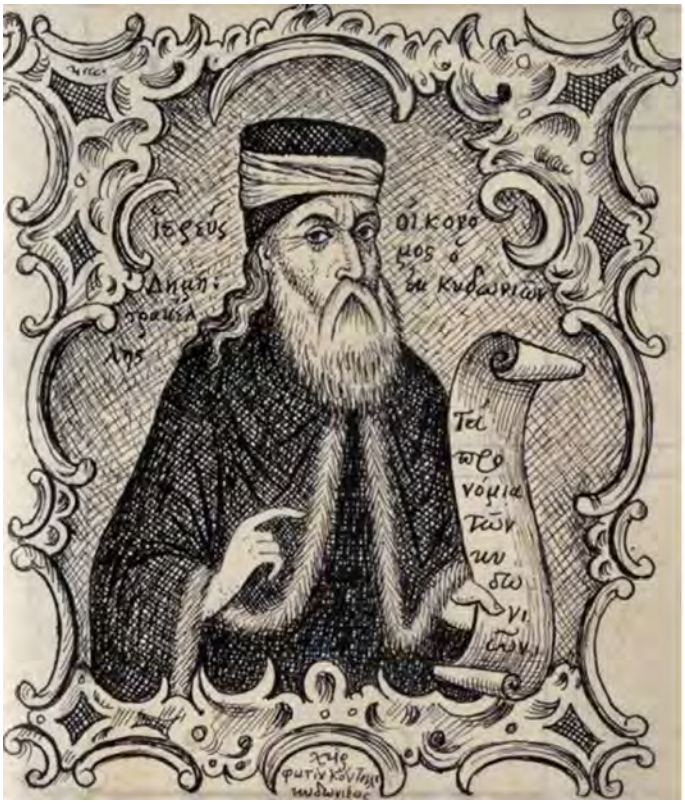
Εικόνα 366



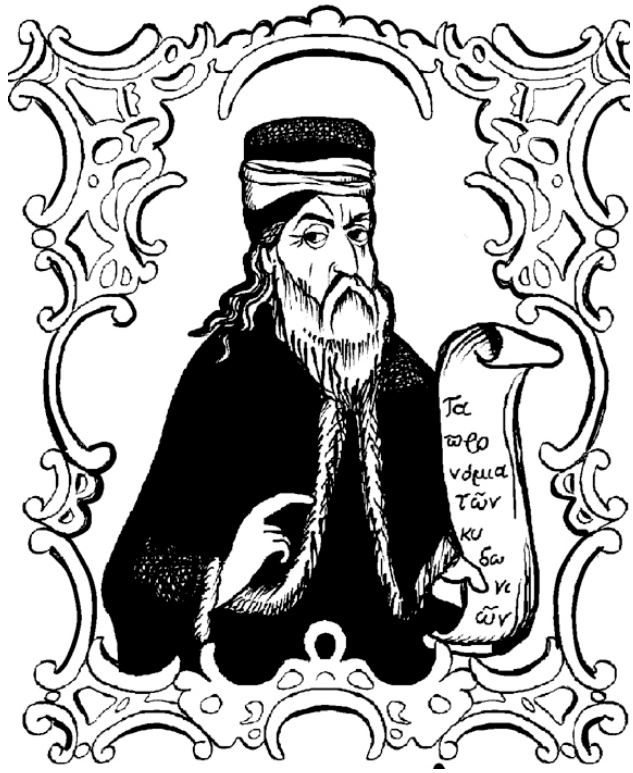
Εικόνα 367



Εικόνα 368



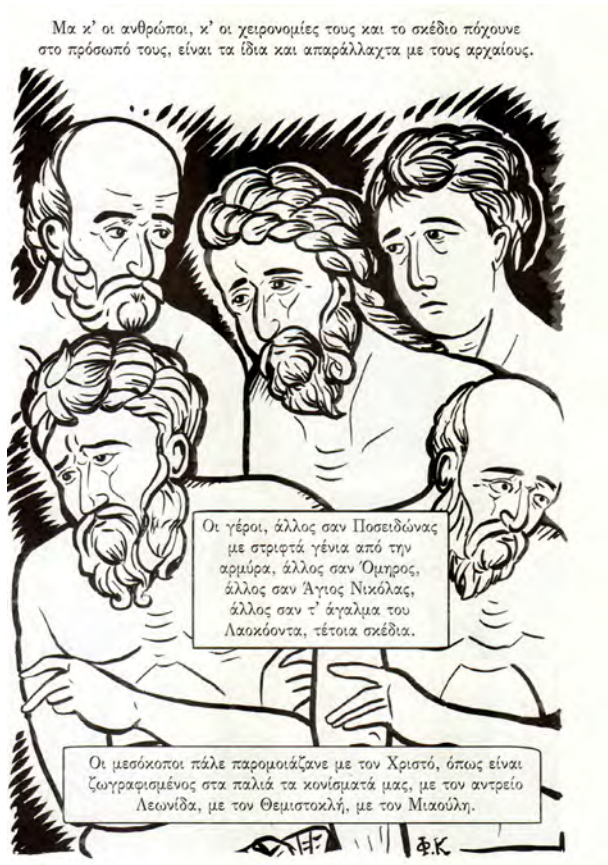
Εικόνα 369



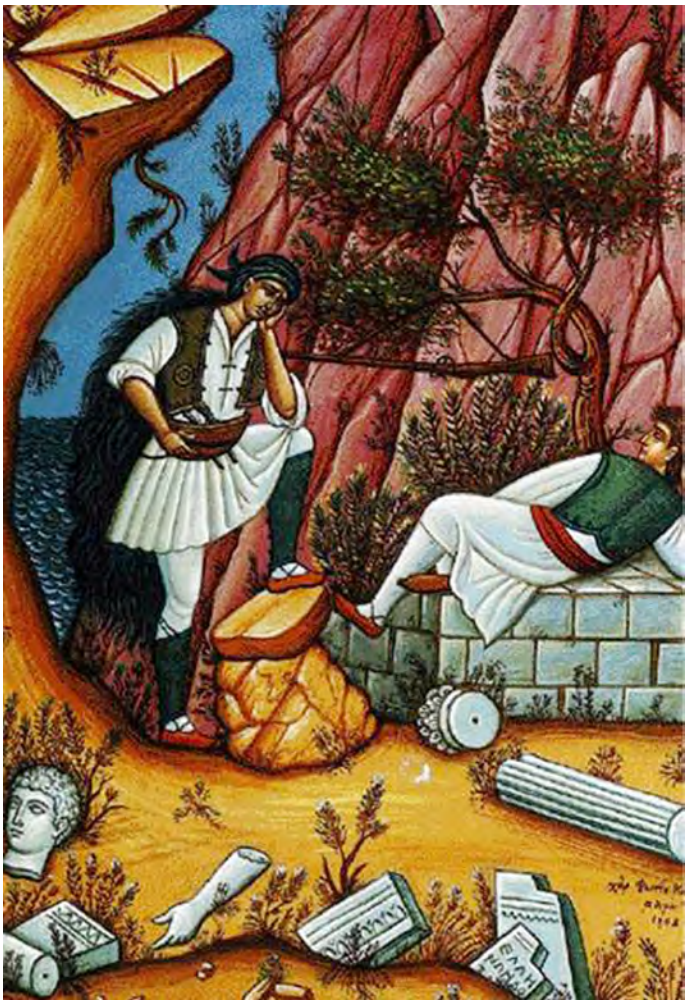
Εικόνα 370



Εικόνα 371



Εικόνα 372



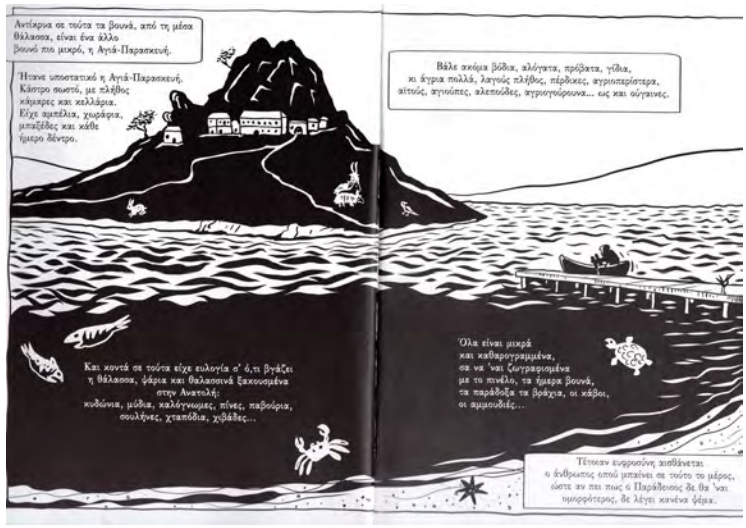
Εικόνα 373



Εικόνα 374



Εικόνα 375



Εικόνα 376



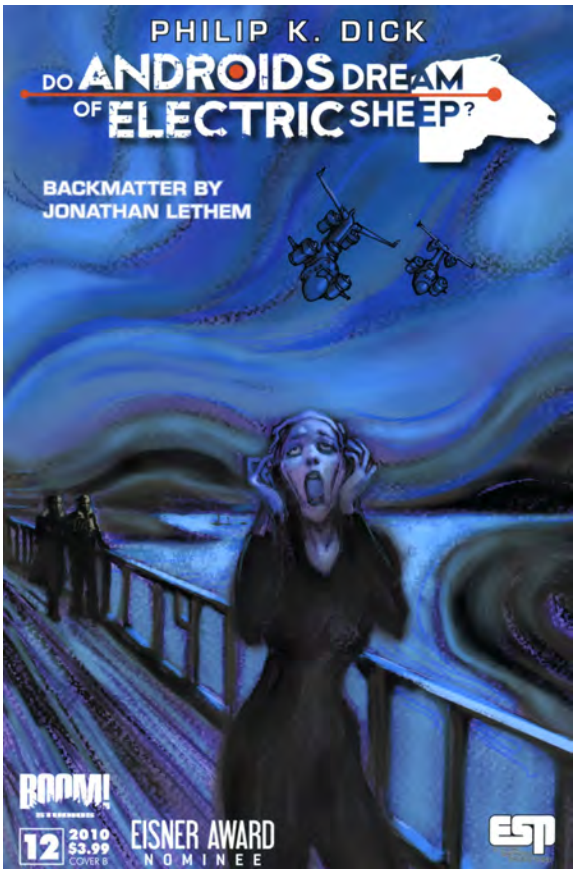
Εικόνα 377



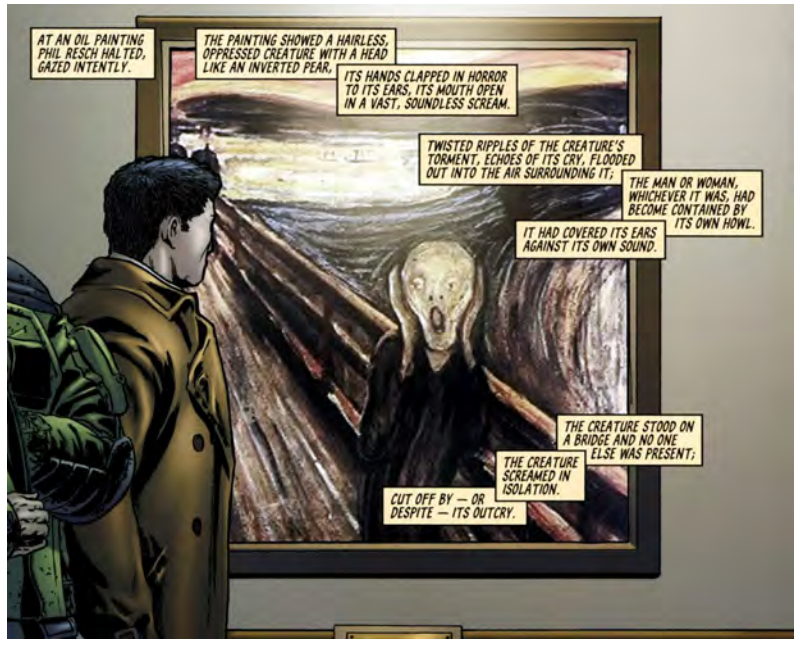
Εικόνα 378



Εικόνα 379

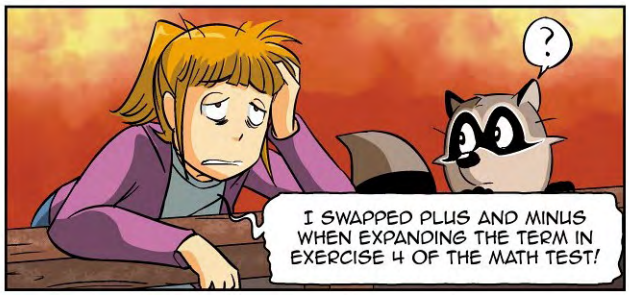


Εικόνα 380



Εικόνα 381





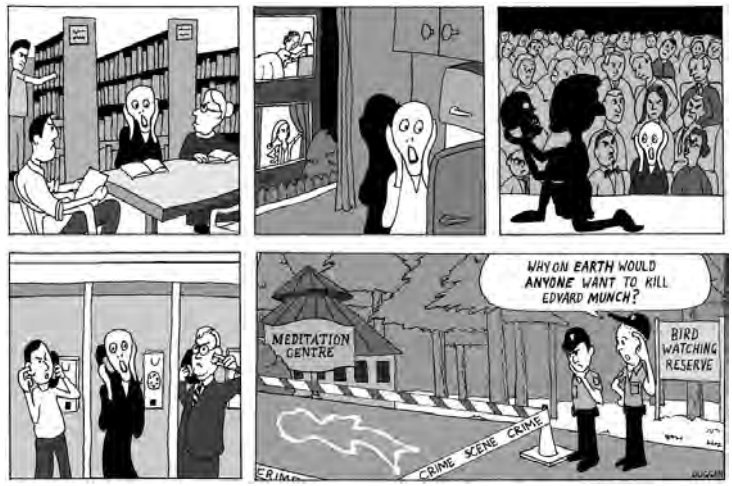
Εικόνα 382



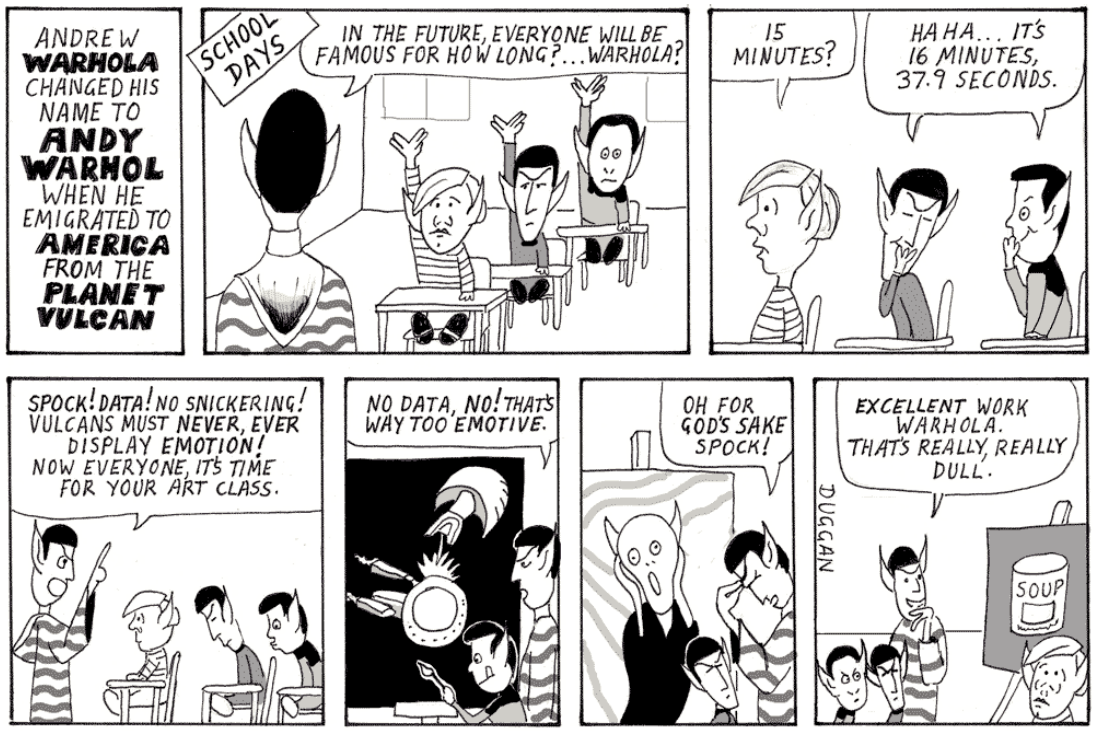
Εικόνα 383



Εικόνα 384



Εικόνα 385

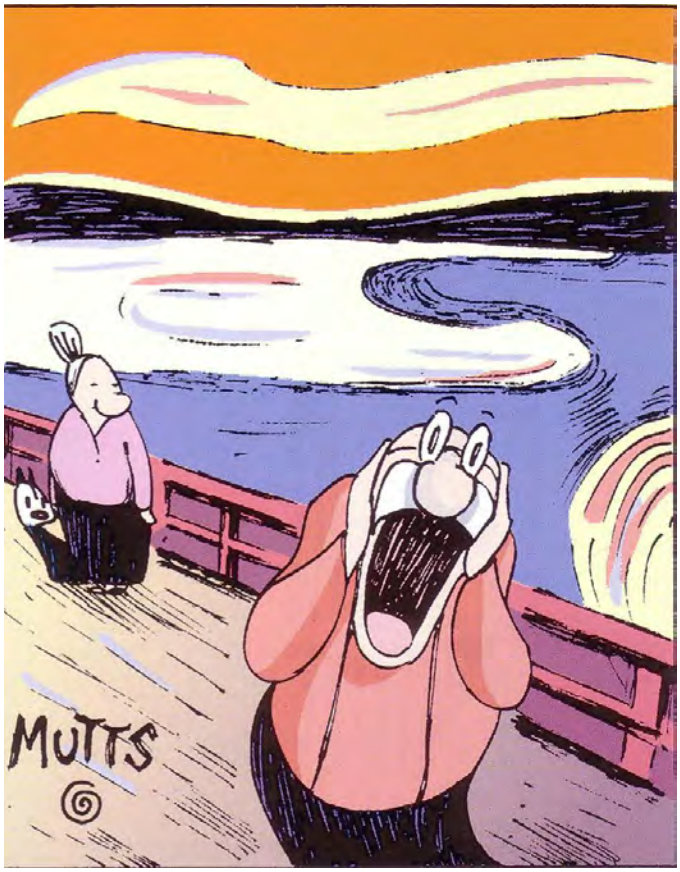


Εικόνα 386

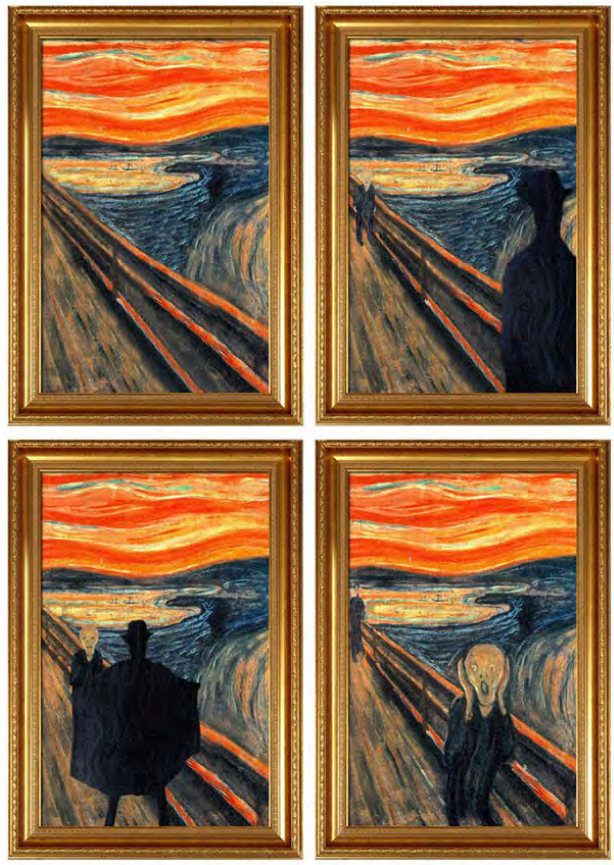


Joining a support group didn't help. If anything, Edvard Munch's chronic worrying just got worse.

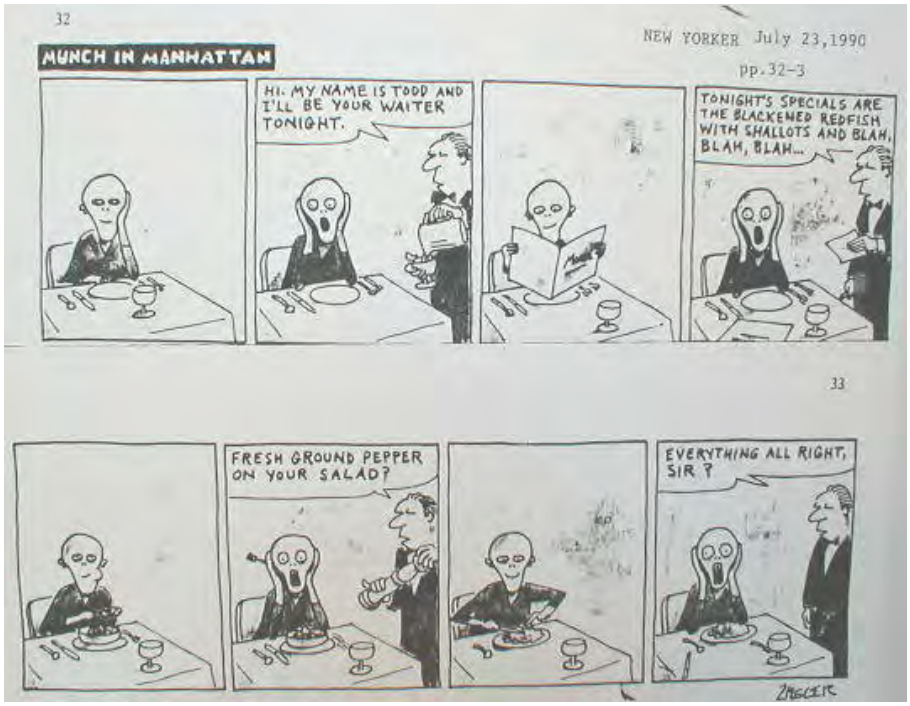
Εικόνα 387



Εικόνα 388



Εικόνα 389



Εικόνα 390



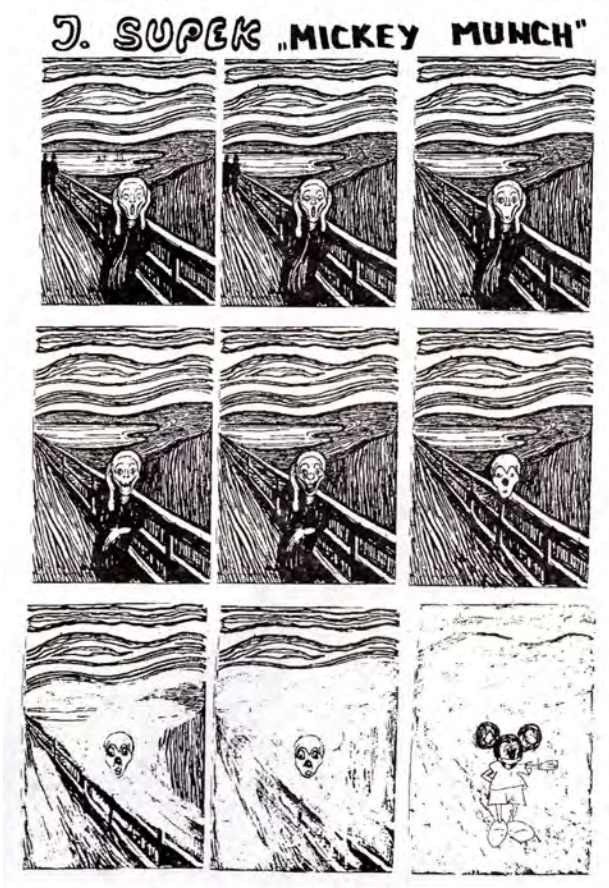
Εικόνα 391a



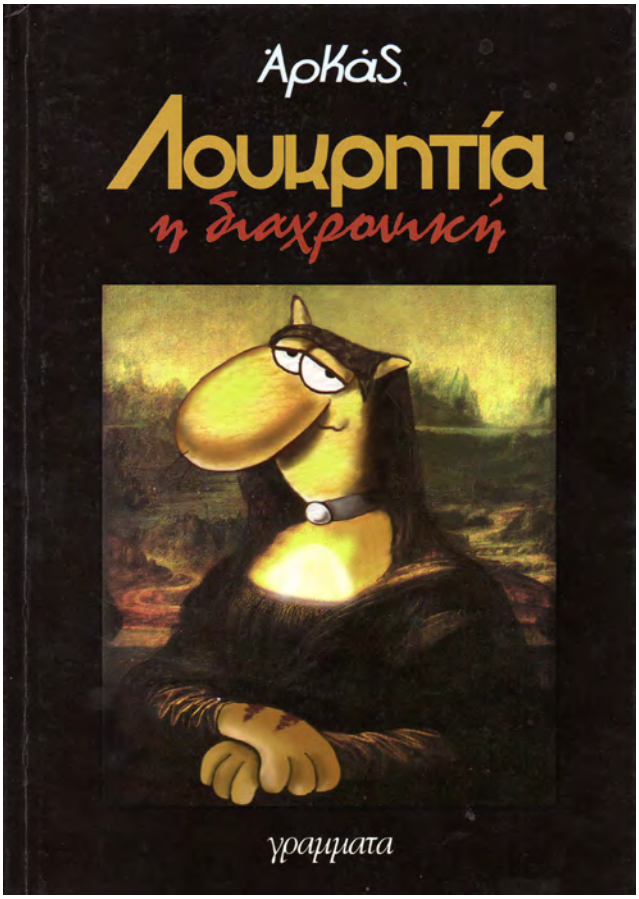
Εικόνα 391b



Εικόνα 392



Εικόνα 393



Εικόνα 394


Εικόνα 395


Εικόνα 396


Εικόνα 397

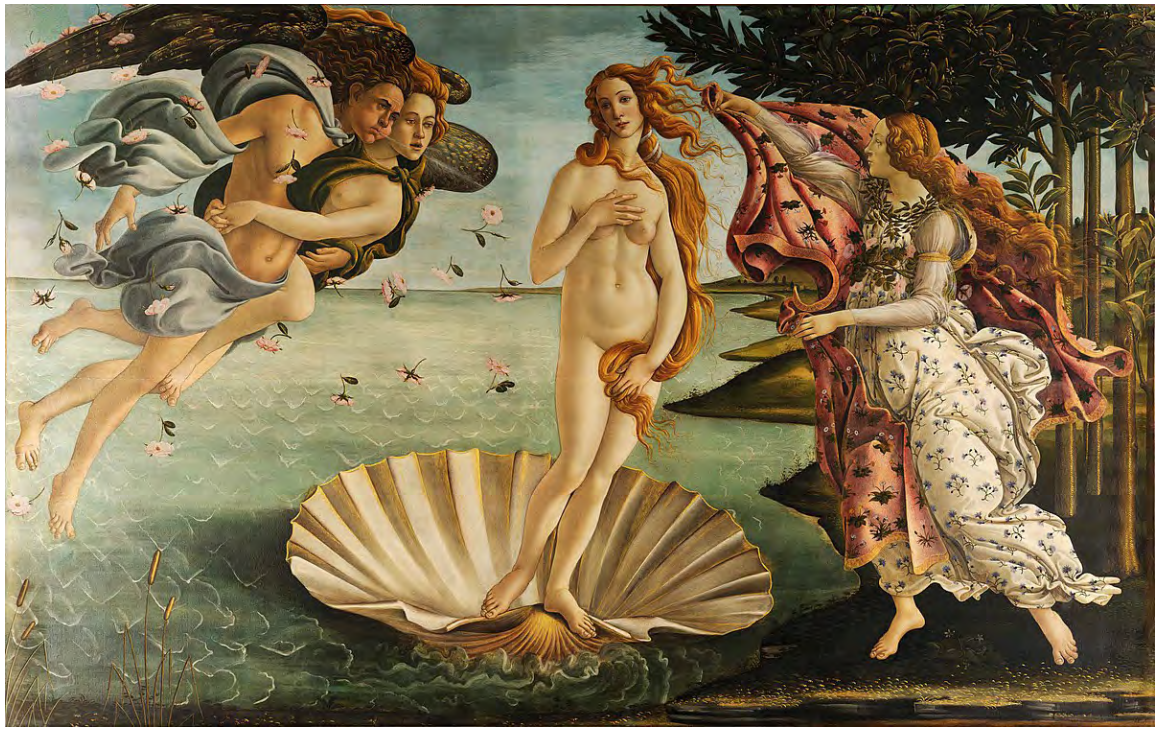

Εικόνα 398



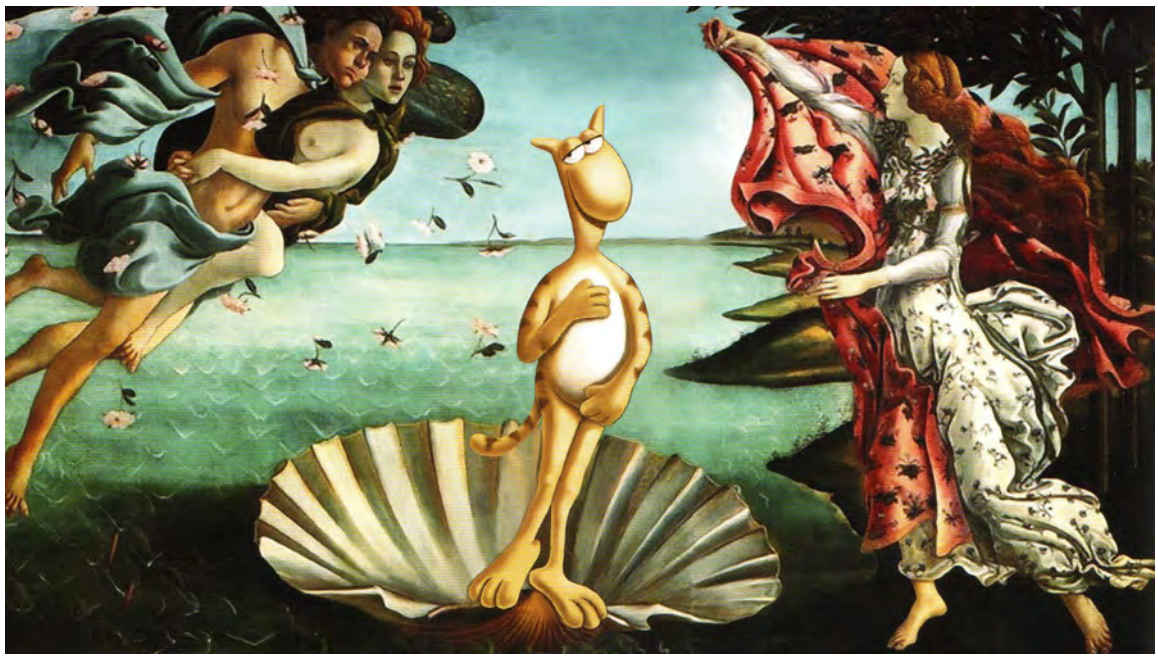
Εικόνα 399



Εικόνα 400



Εικόνα 401



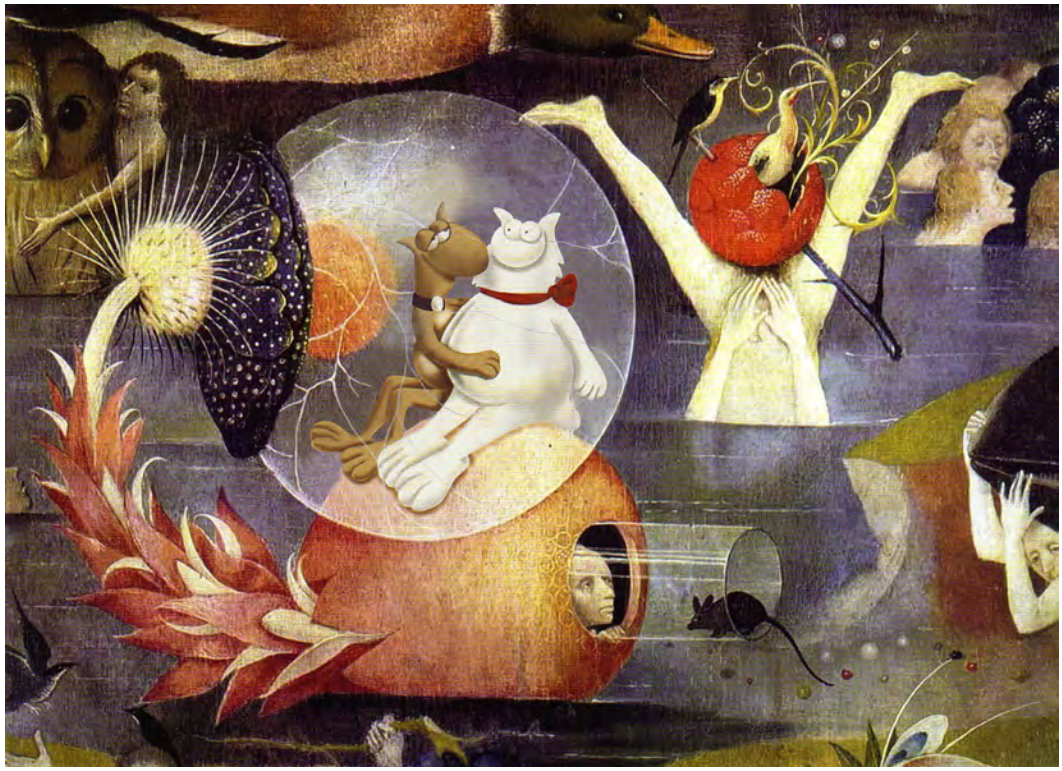
Εικόνα 402



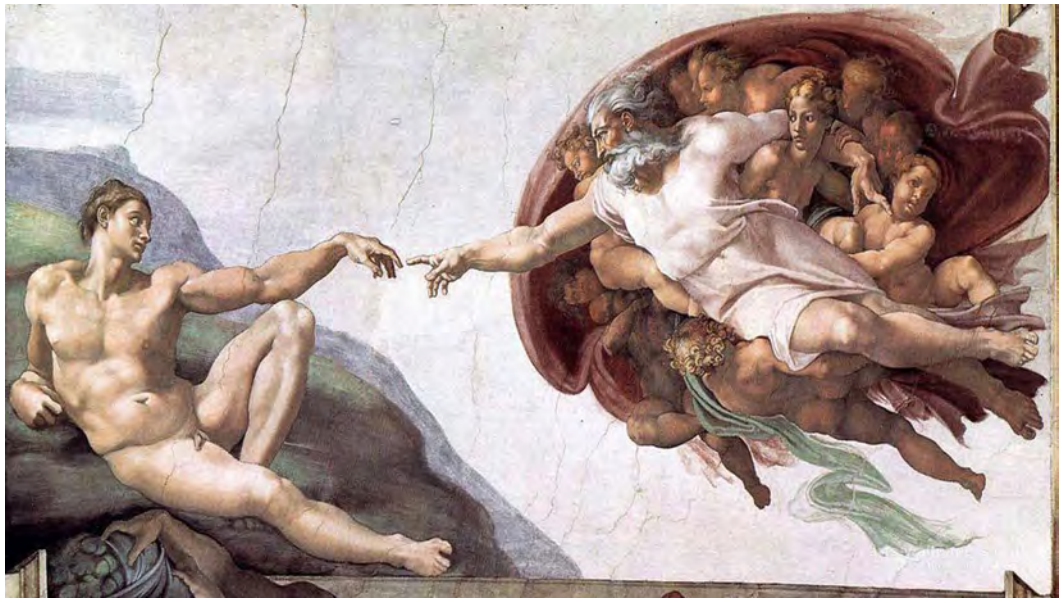
Εικόνα 403



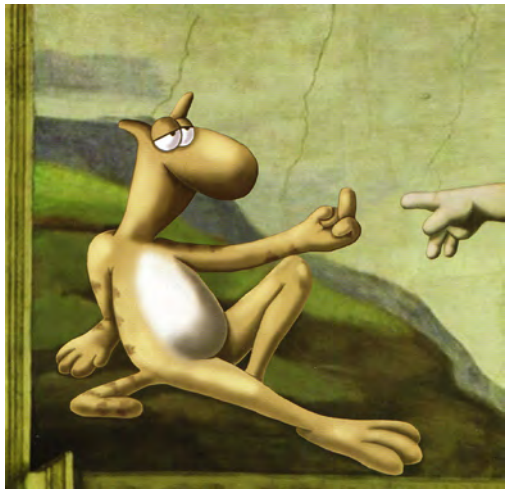
Εικόνα 404



Εικόνα 405



Εικόνα 406



Εικόνα 407



Εικόνα 408



Εικόνα 409



Εικόνα 410



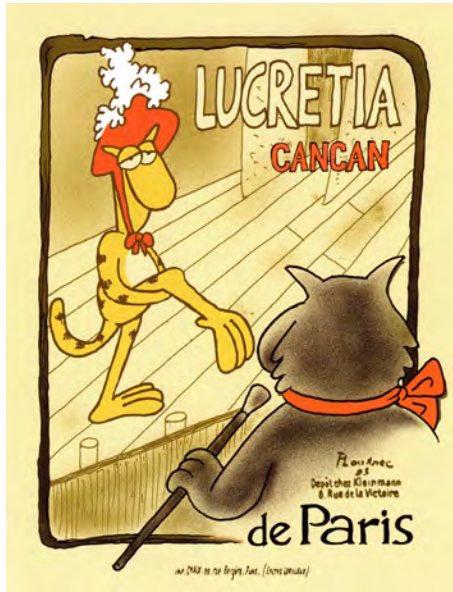
Εικόνα 411



Εικόνα 412



Εικόνα 413



Εικόνα 414



Εικόνα 415



Εικόνα 416



Εικόνα 417



Εικόνα 418



Εικόνα 419



Εικόνα 420



Εικόνα 421



Εικόνα 422



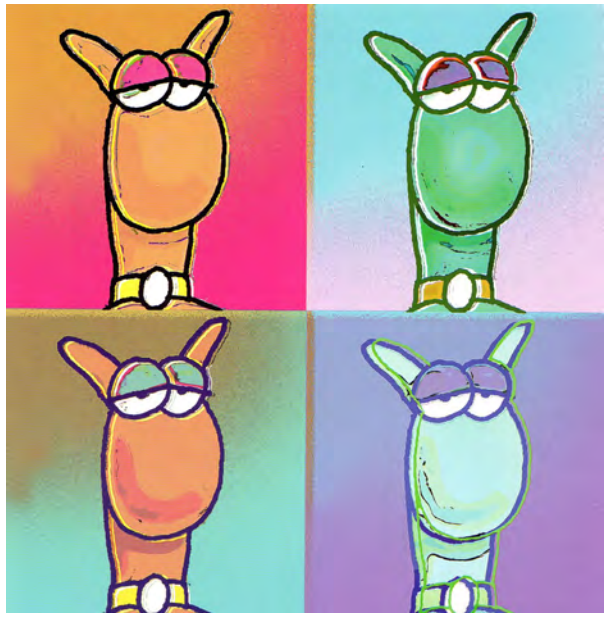
Εικόνα 423



Εικόνα 424



Εικόνα 425



Εικόνα 426



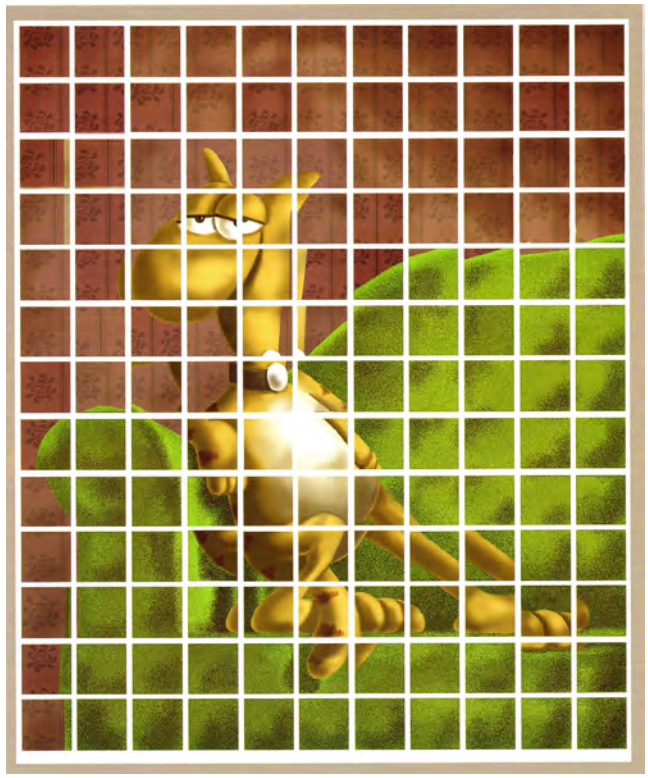
Εικόνα 427



Εικόνα 428



Εικόνα 429



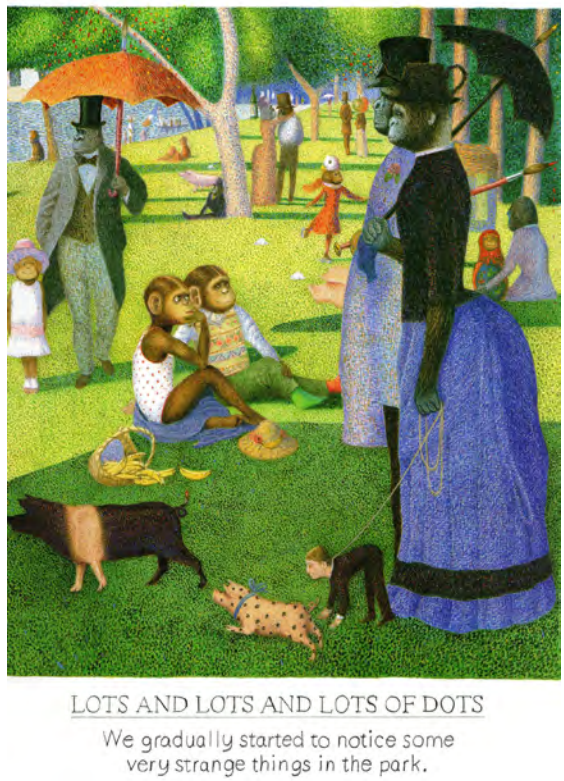
Εικόνα 430



Εικόνα 431



Εικόνα 432



Εικόνα 433



Εικόνα 434



Εικόνα 435



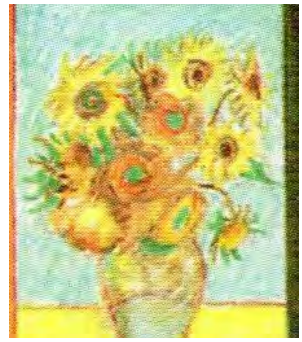
Εικόνα 436



Εικόνα 437



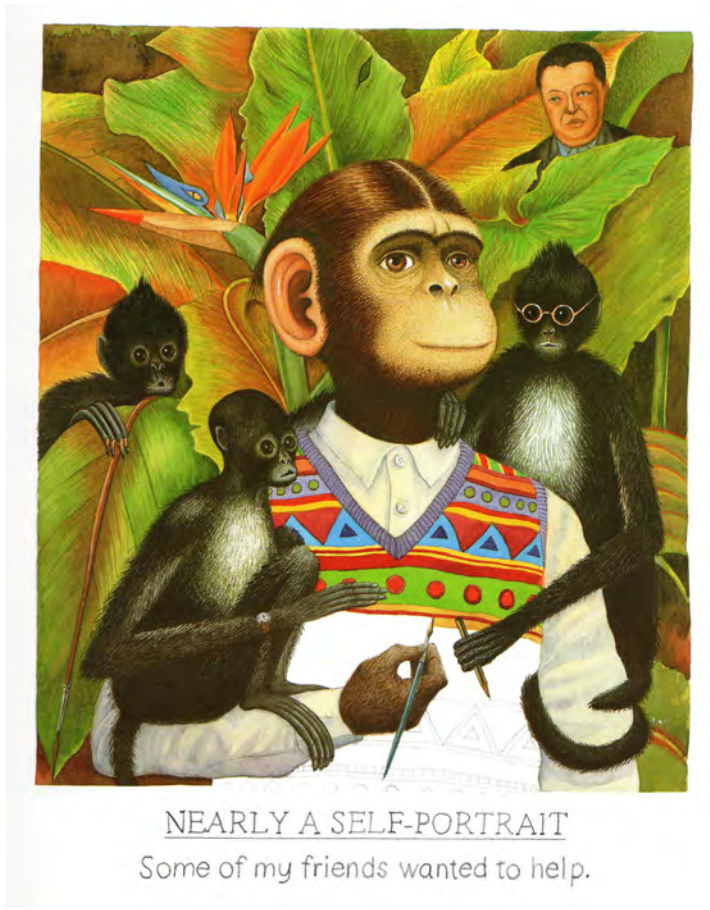
Εικόνα 438



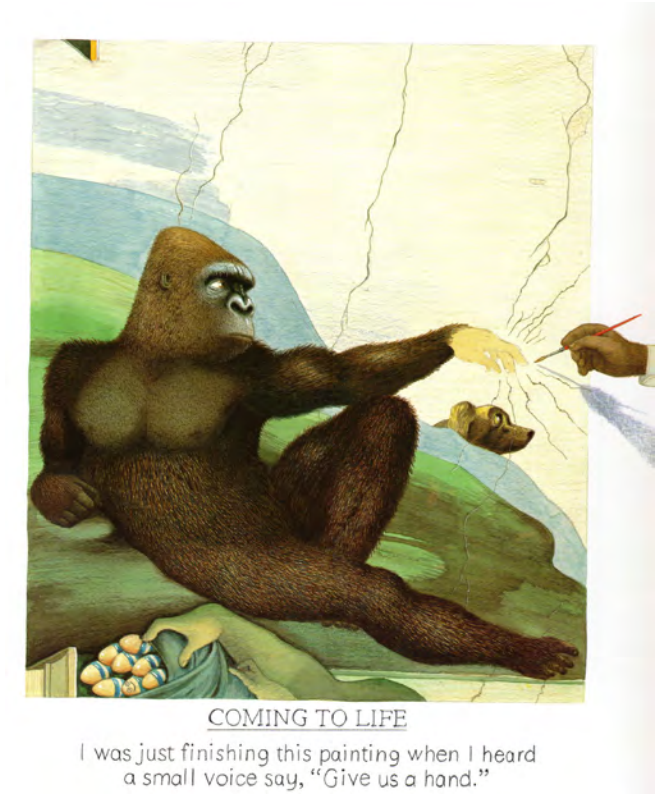
Εικόνα 439



Εικόνα 440



Εικόνα 441



Εικόνα 442



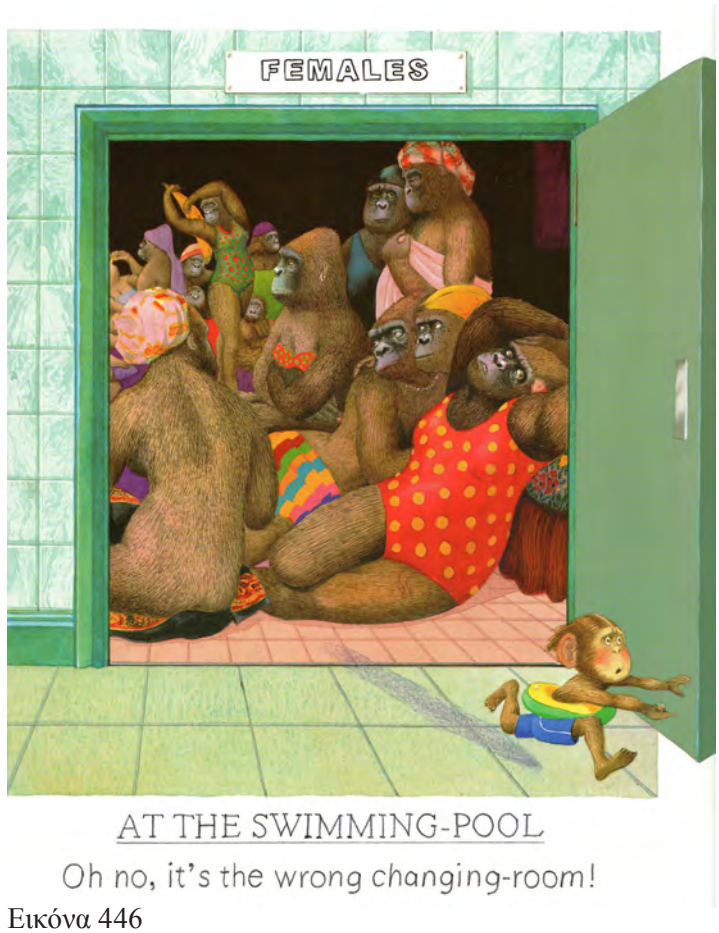
Εικόνα 443



Εικόνα 444



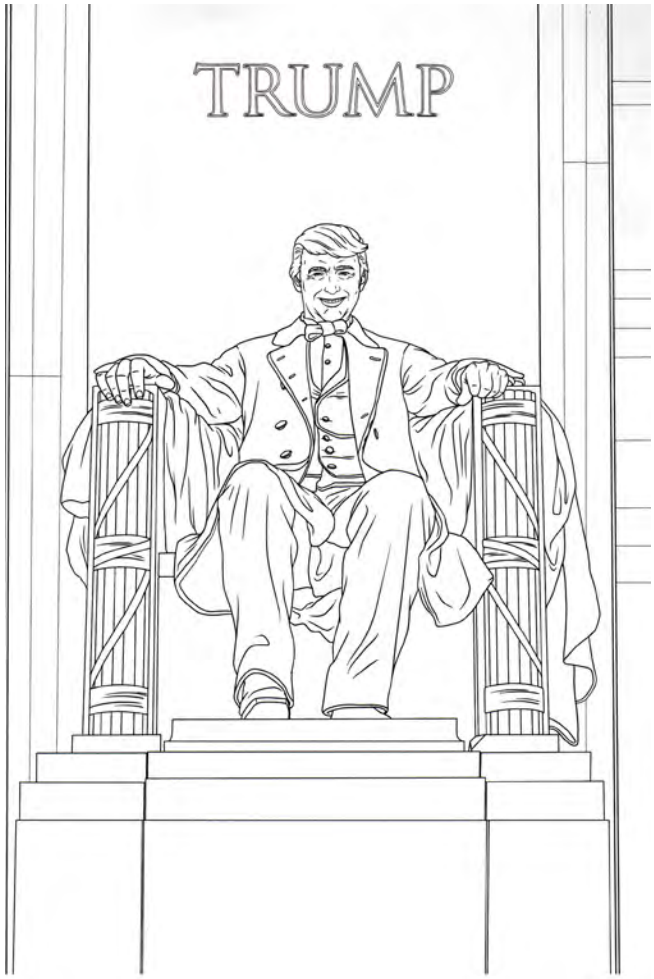
Εικόνα 445



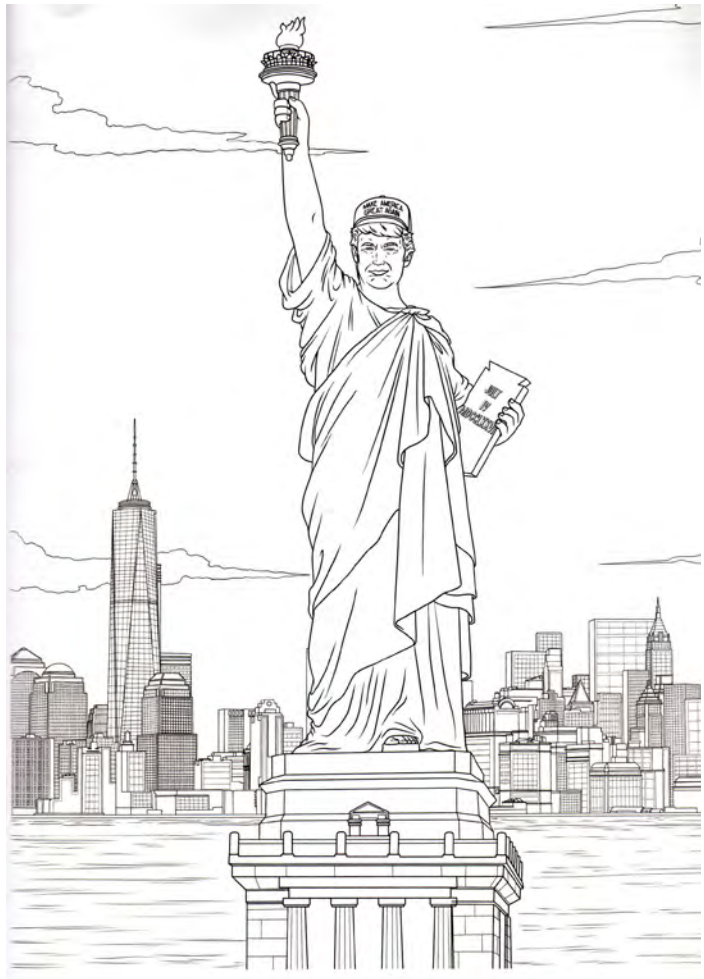
Εικόνα 446



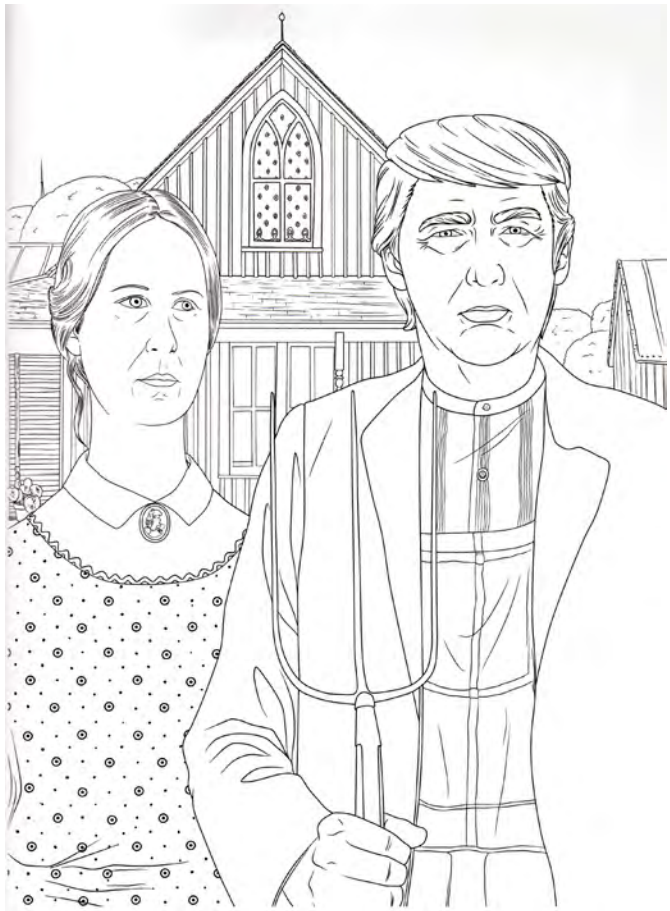
Εικόνα 447



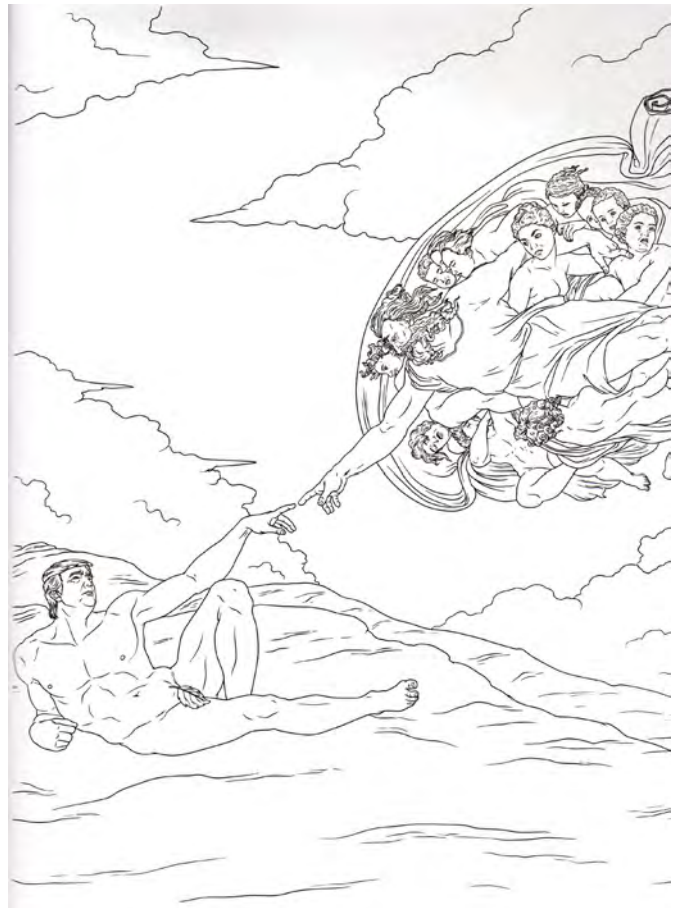
Εικόνα 448



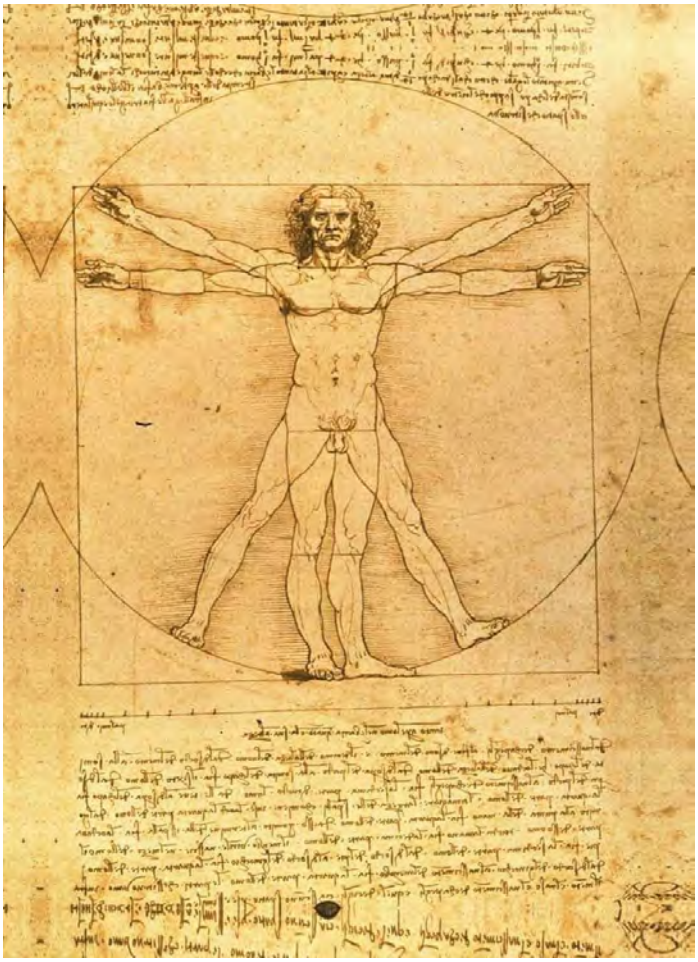
Εικόνα 449



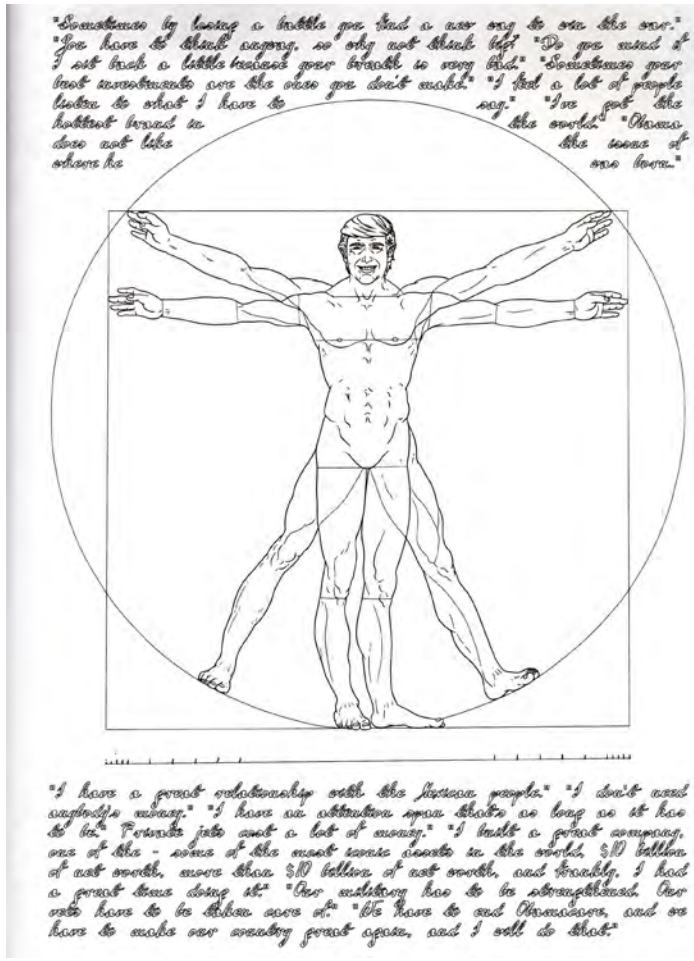
Εικόνα 450



Εικόνα 451



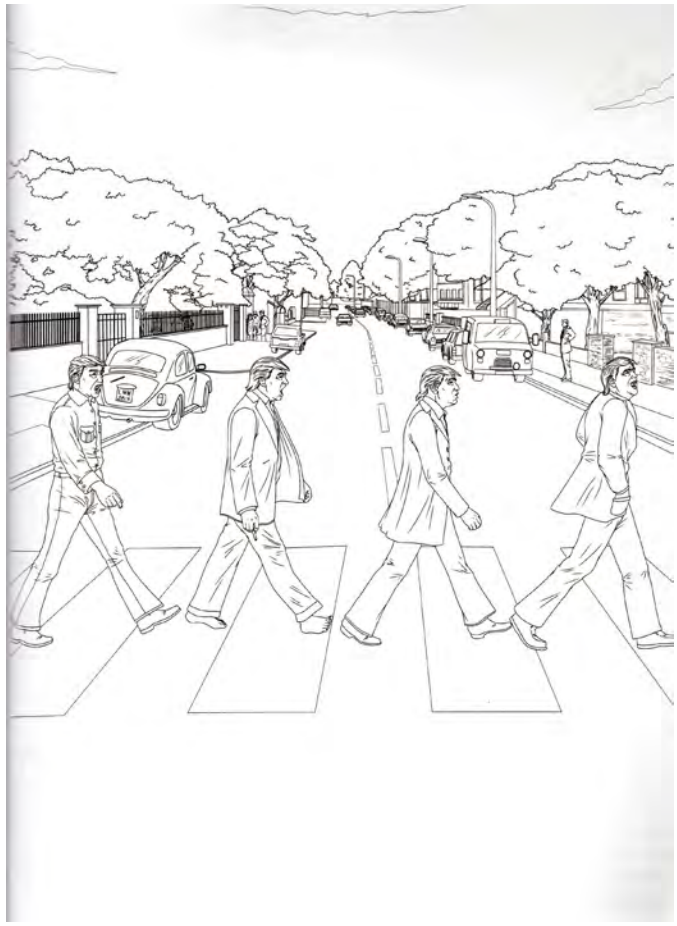
Εικόνα 452



Εικόνα 453



Εικόνα 454



Εικόνα 455



Εικόνα 456



Εικόνα 457



Εικόνα 458



Εικόνα 459



Εικόνα 460



Εικόνα 461



Εικόνα 462



Εικόνα 463



Εικόνα 464



Εικόνα 465



Εικόνα 466



Εικόνα 467



Εικόνα 468



Εικόνα 469



Εικόνα 470



Εικόνα 471



Εικόνα 472



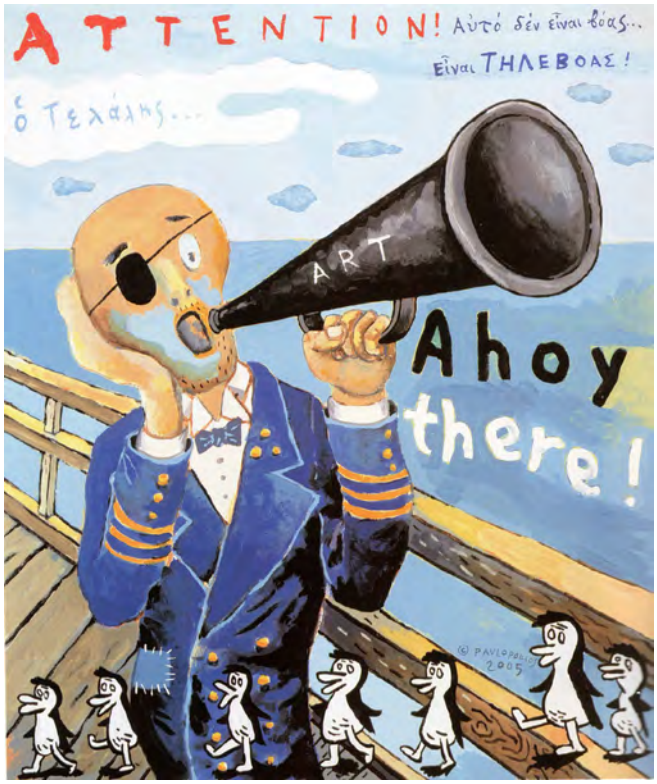
Εικόνα 473



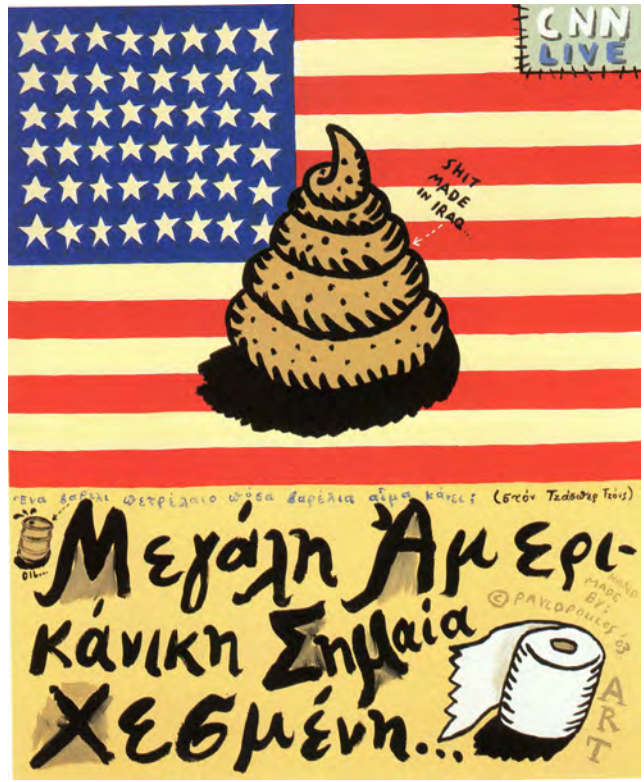
Εικόνα 474



Εικόνα 475



Εικόνα 476



Εικόνα 477



Εικόνα 478



ΟΙ ΚΑΚΟΤΡΟΠΟΙ ΟΥΤΟΙ ΣΥΝΑΝΤΗΣΑΝΤΕΣ ΑΥΤΗΝ ΠΑΡΑ ΤΗΝ ΟΧΘΗΝ ΤΗΣ ΦΟΥΛΔΑΣ
ΑΠΛΩΝΟΥΣΑΝ ΕΙΣ ΤΟΝ ΗΛΙΟΝ ΤΟΝ ΧΙΤΩΝΑ ΤΟΥ ΑΝΔΡΟΣ ΤΗΣ
ΗΠΛΩΣΑΝ ΚΑΚΕΙΝΗΝ ΕΠΙ ΤΗΣ ΧΛΟΗΣ ΚΑΙ ΔΙΑ ΤΗΣ ΒΙΑΣ ΤΗ ΥΠΕΝΘΥΜΙΣΑΝ
ΤΟΝ ΑΛΗΘΗ ΕΠΙ ΤΗΣ ΓΗΣ ΠΡΟΟΡΙΣΜΟΝ ΤΗΣ ΓΥΝΑΙΚΟΣ.

Εικόνα 479



Εικόνα 480

ΚΑΤΑΠΕΣΟΥΣΑ ΕΠΕΙΤΑ ΕΠΙ ΤΟΥ ΧΩΜΑΤΟΣ ΕΚΕΙΝΟΥ,
ΤΟΥ ΚΡΥΠΤΟΝΤΟΣ ΤΟΝ ΜΟΝΟΝ ΑΥΤΗΣ ΕΠΙ ΤΗΣ ΓΗΣ ΠΡΟΣΤΑΤΗΝ,
ΑΝΕΜΙΞΕΝ ΩΣ Η ΣΥΖΥΓΟΣ ΤΟΥ ΟΘΕΛΛΟΥ «ΑΛΜΥΡΑ ΔΑΚΡΥΑ» ΕΙΣ ΤΟ ΚΥΜΑ,
ΟΠΕΡ ΕΒΡΕΧΕ ΤΟΥΣ ΠΟΔΑΣ ΤΗΣ.



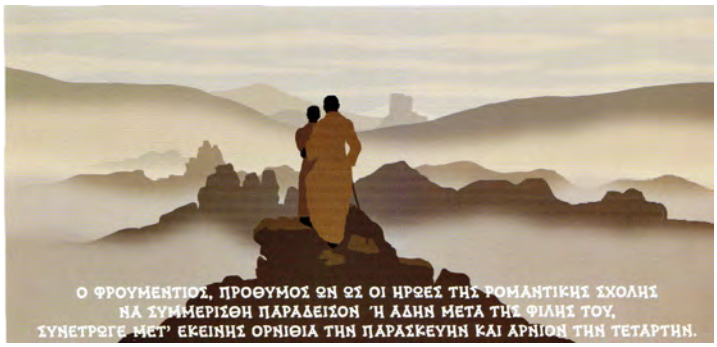
Εικόνα 481



Εικόνα 482



Εικόνα 483



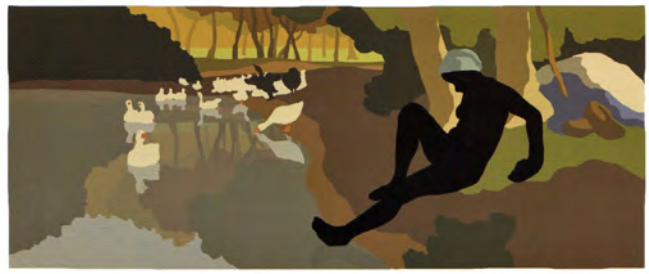
Εικόνα 484



Εικόνα 485



Εικόνα 486



Εικόνα 487



Εικόνα 488



Εικόνα 489



Εικόνα 490



Εικόνα 491



Εικόνα 492



Εικόνα 493



Εικόνα 494



Εικόνα 495



Εικόνα 496



Εικόνα 497



Εικόνα 498



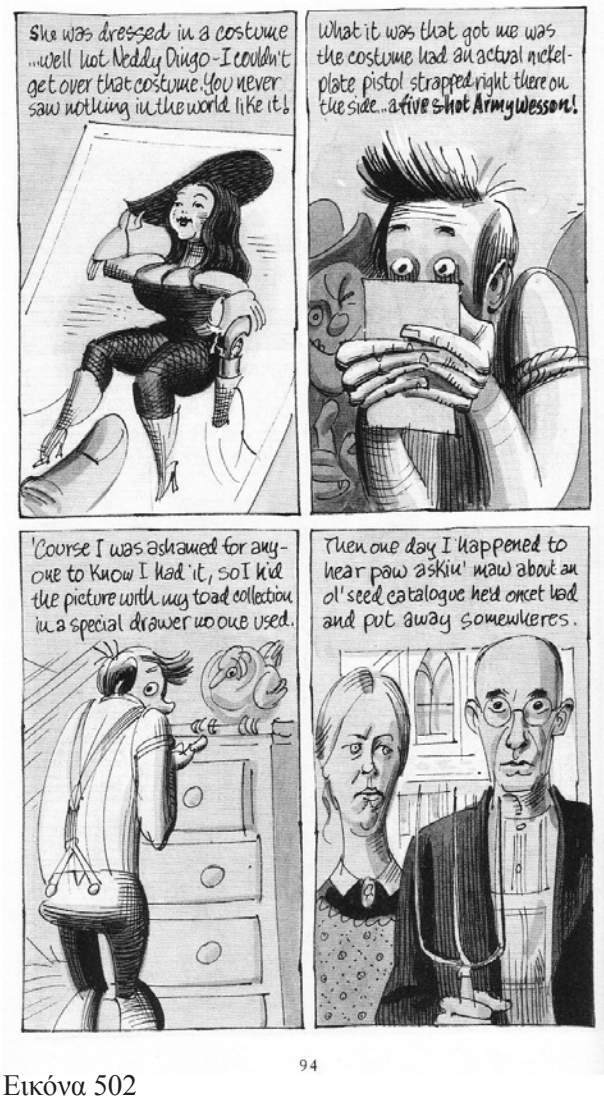
Εικόνα 499



Εικόνα 500



Εικόνα 501



Εικόνα 502



Εικόνα 503



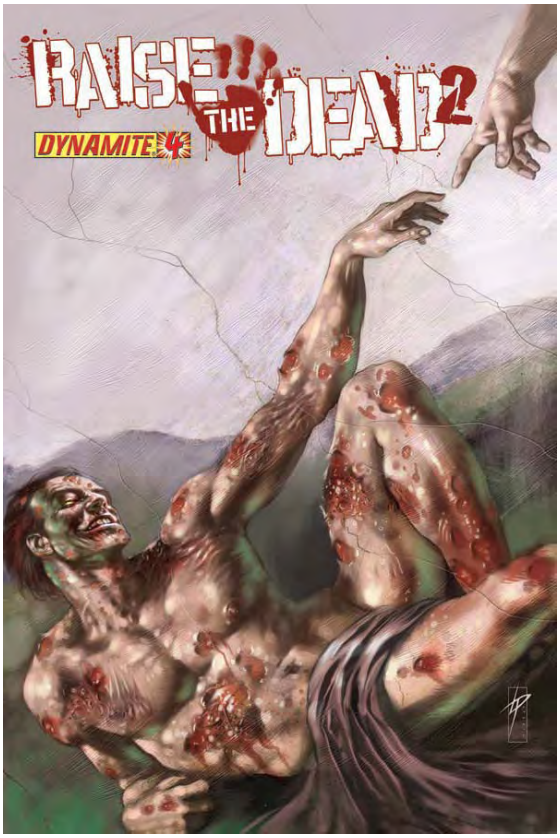
Εικόνα 504



Εικόνα 505



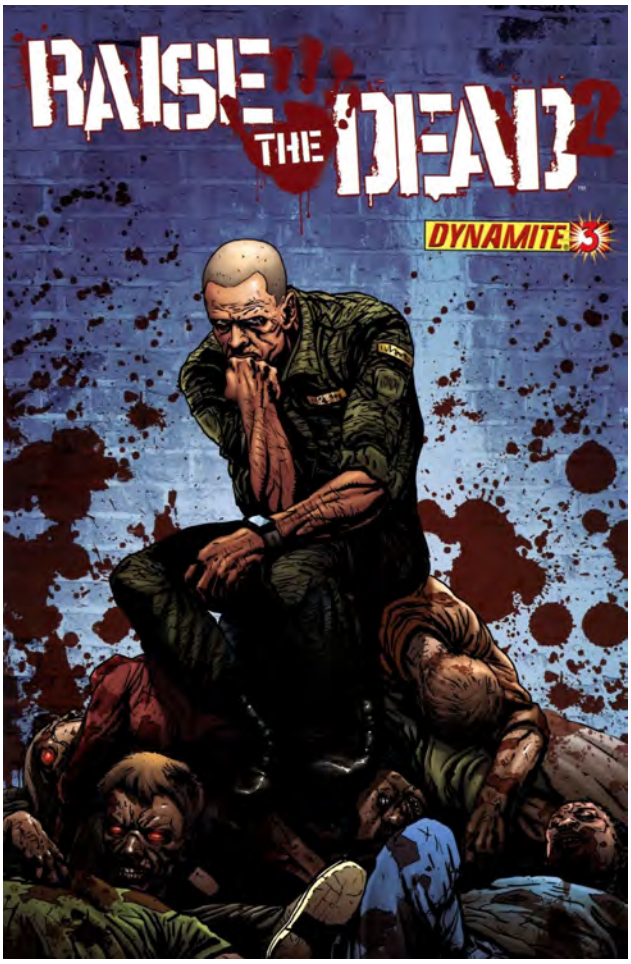
Εικόνα 506



Εικόνα 507



Εικόνα 508



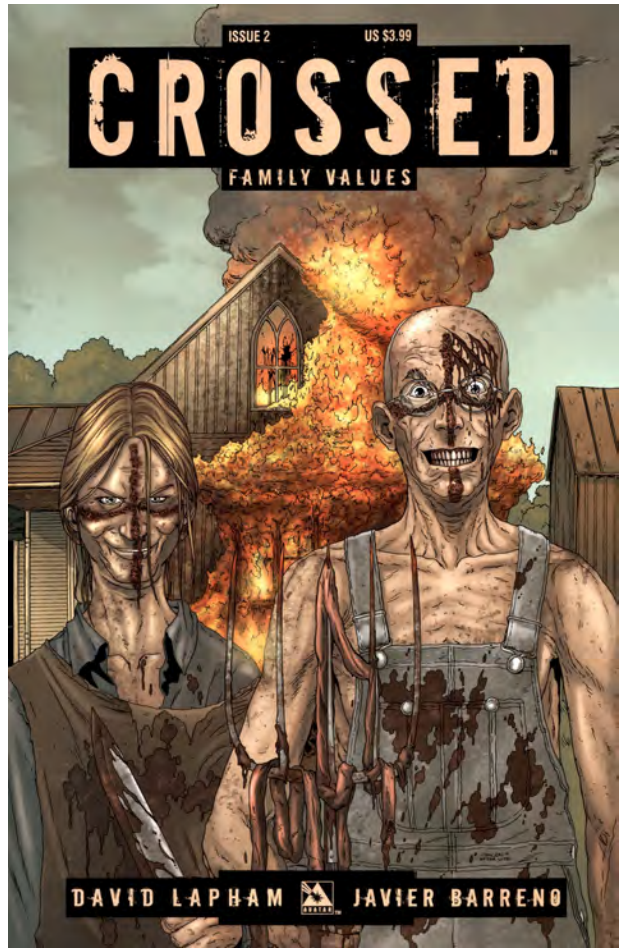
Εικόνα 509



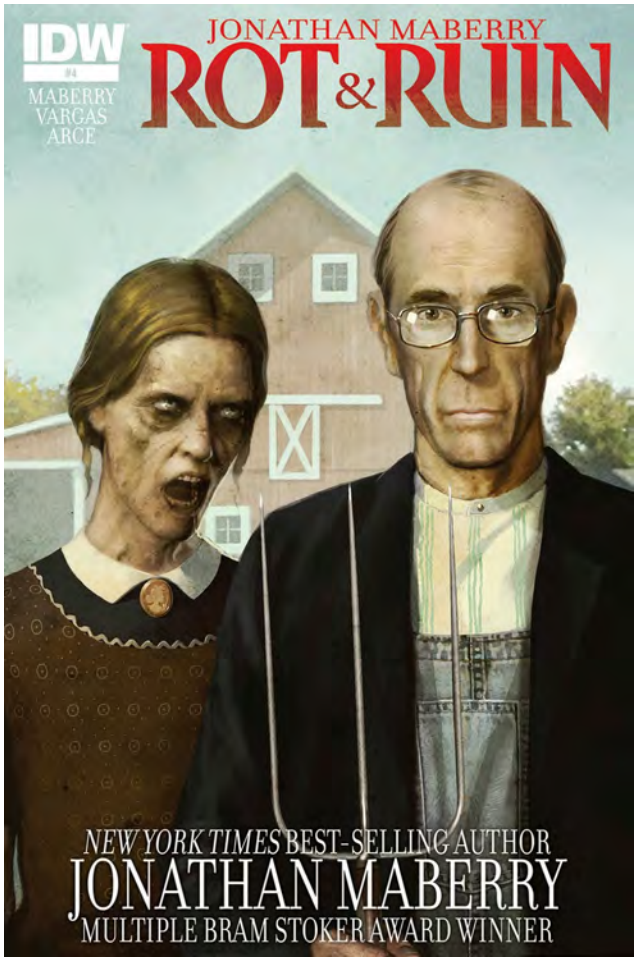
Εικόνα 510



Εικόνα 511



Εικόνα 512



Εικόνα 513



Εικόνα 514



Εικόνα 515



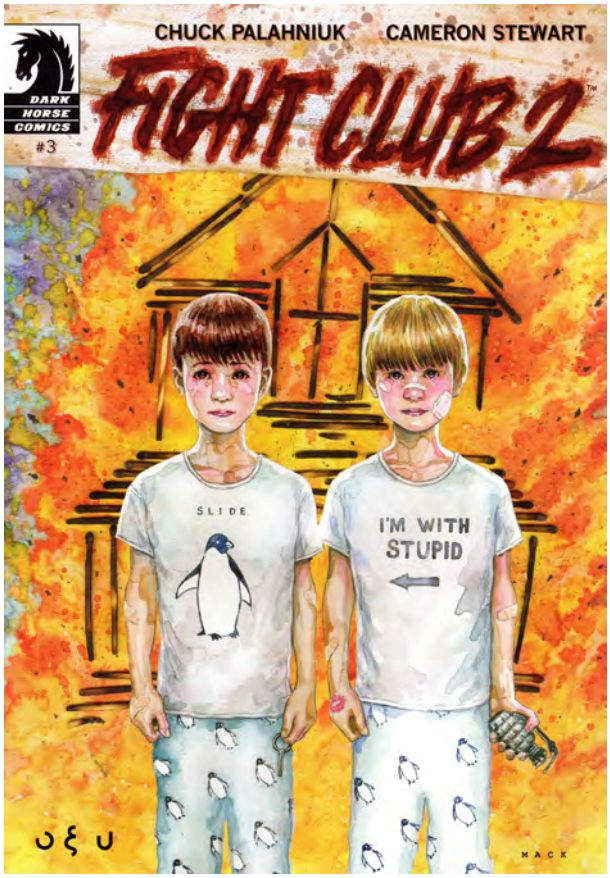
Εικόνα 516



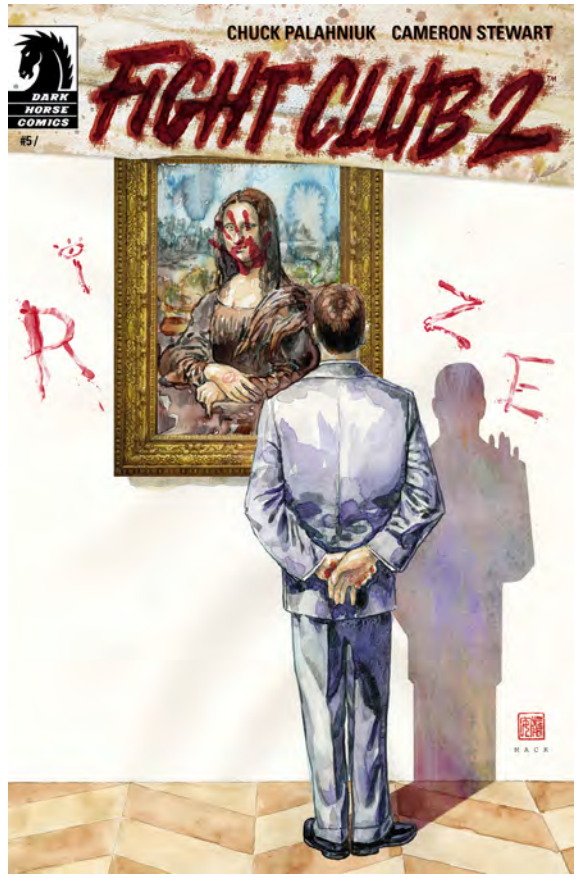
Εικόνα 517



Εικόνα 518



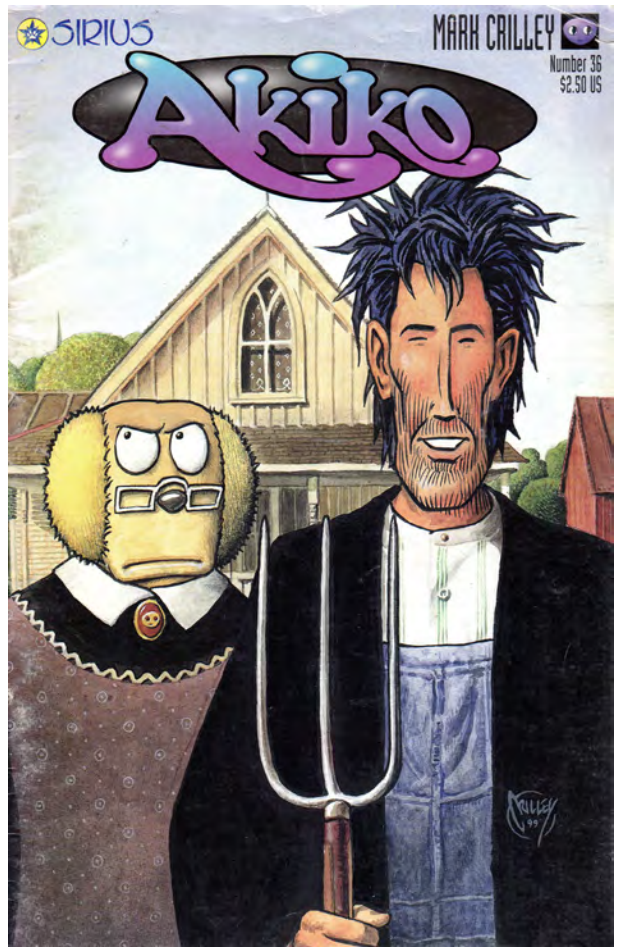
Εικόνα 519



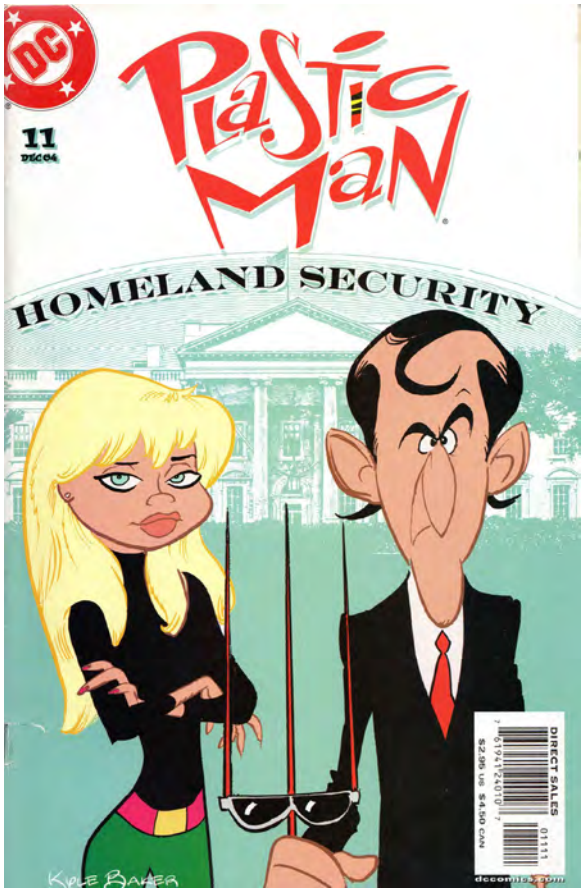
Εικόνα 520



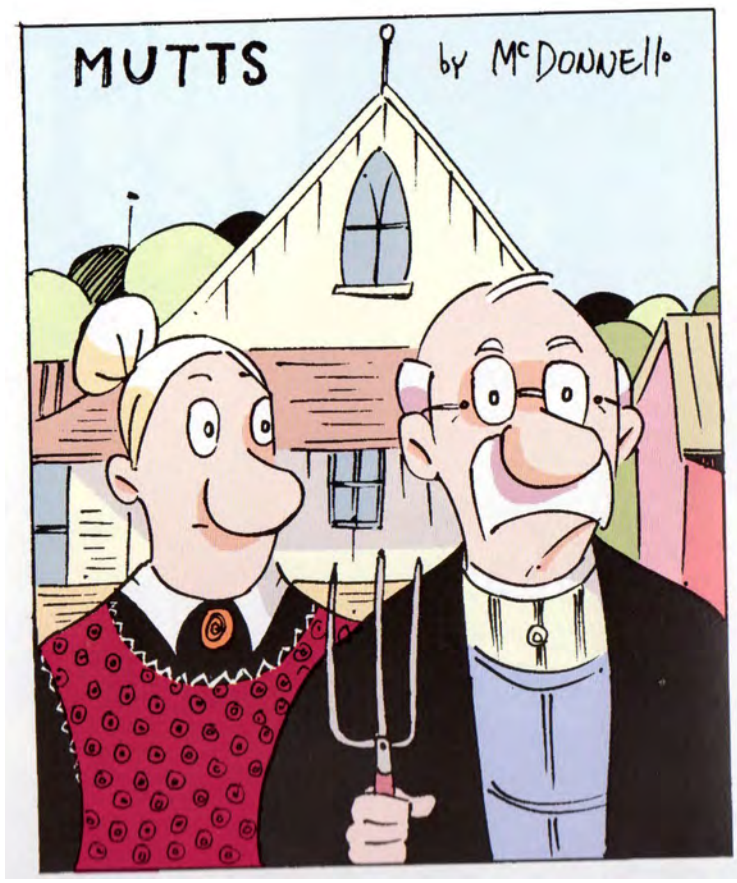
Εικόνα 521



Εικόνα 522



Εικόνα 523



Εικόνα 524



Εικόνα 525



Εικόνα 526



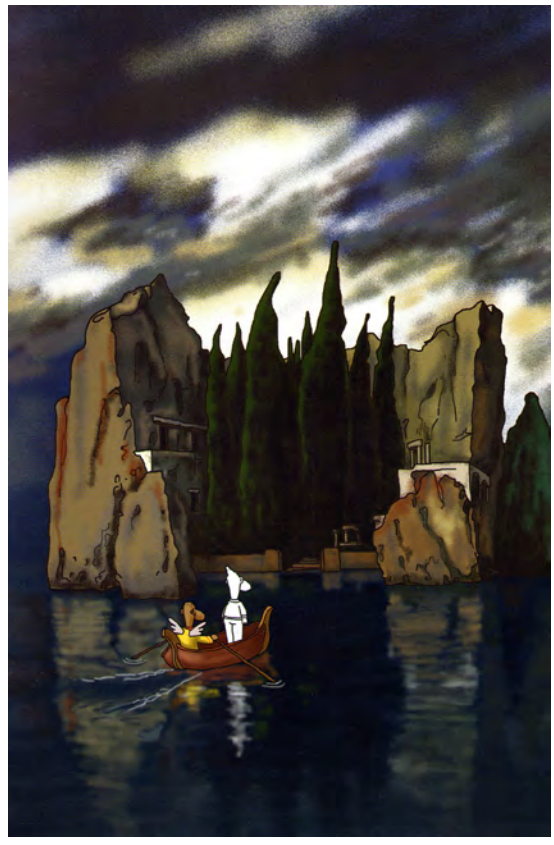
Εικόνα 527



Εικόνα 528



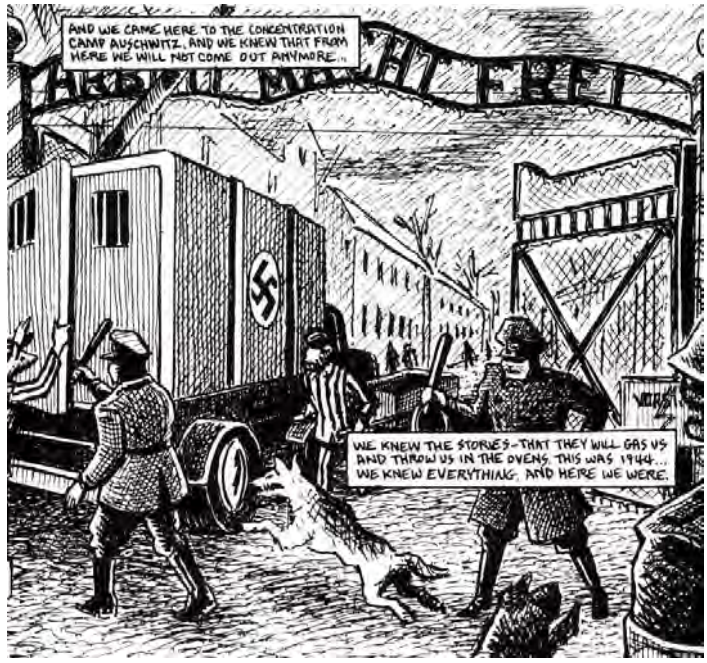
Εικόνα 529



Εικόνα 530



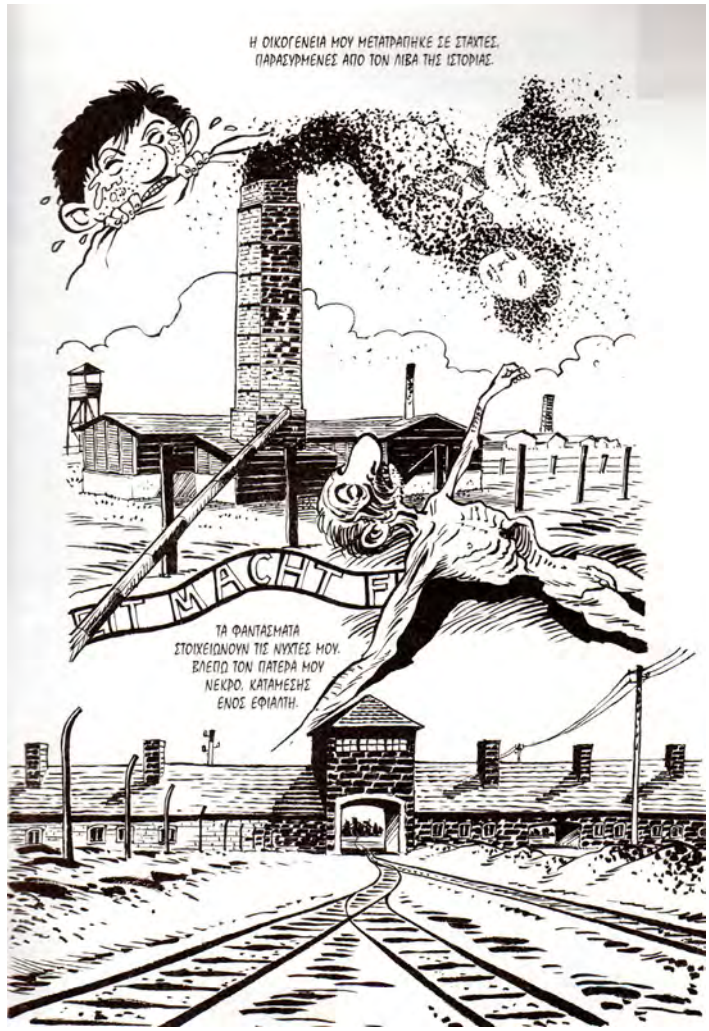
Εικόνα 531



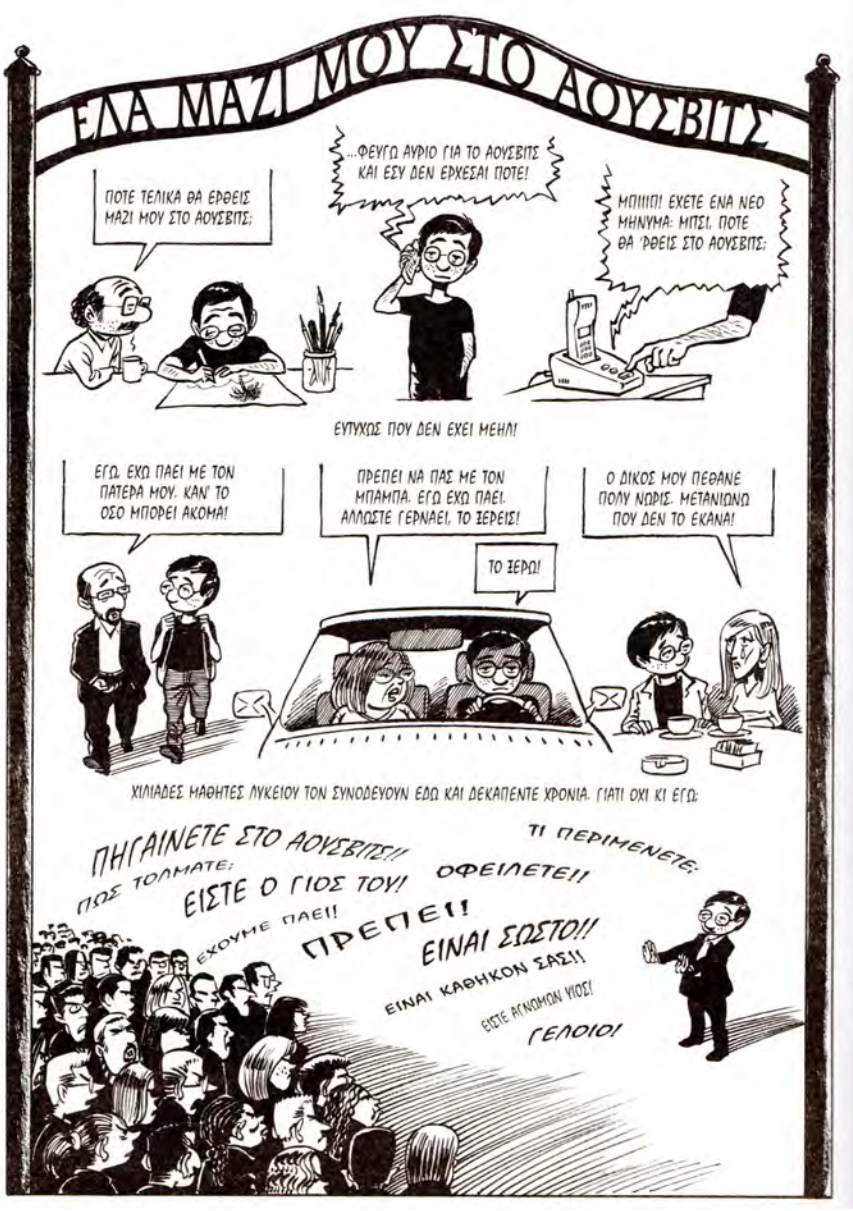
Εικόνα 532



Εικόνα 533



Εικόνα 534



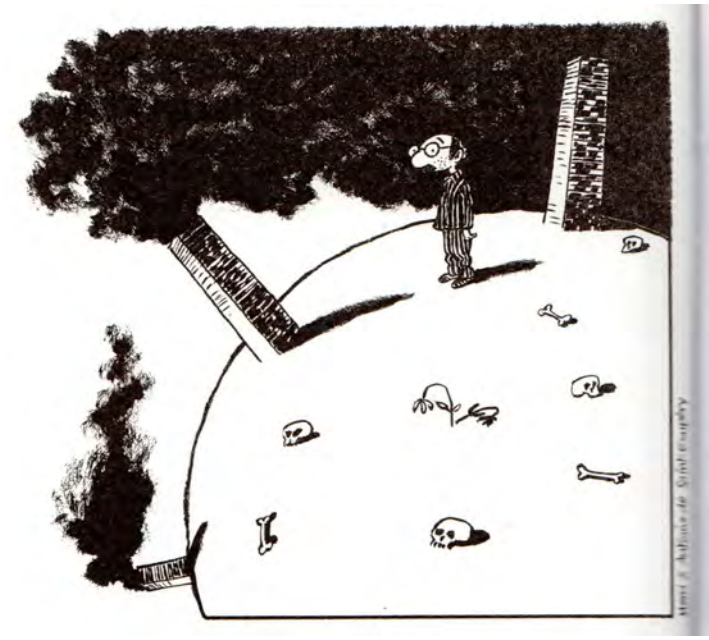
Εικόνα 535



Εικόνα 536



Εικόνα 537



Εικόνα 538



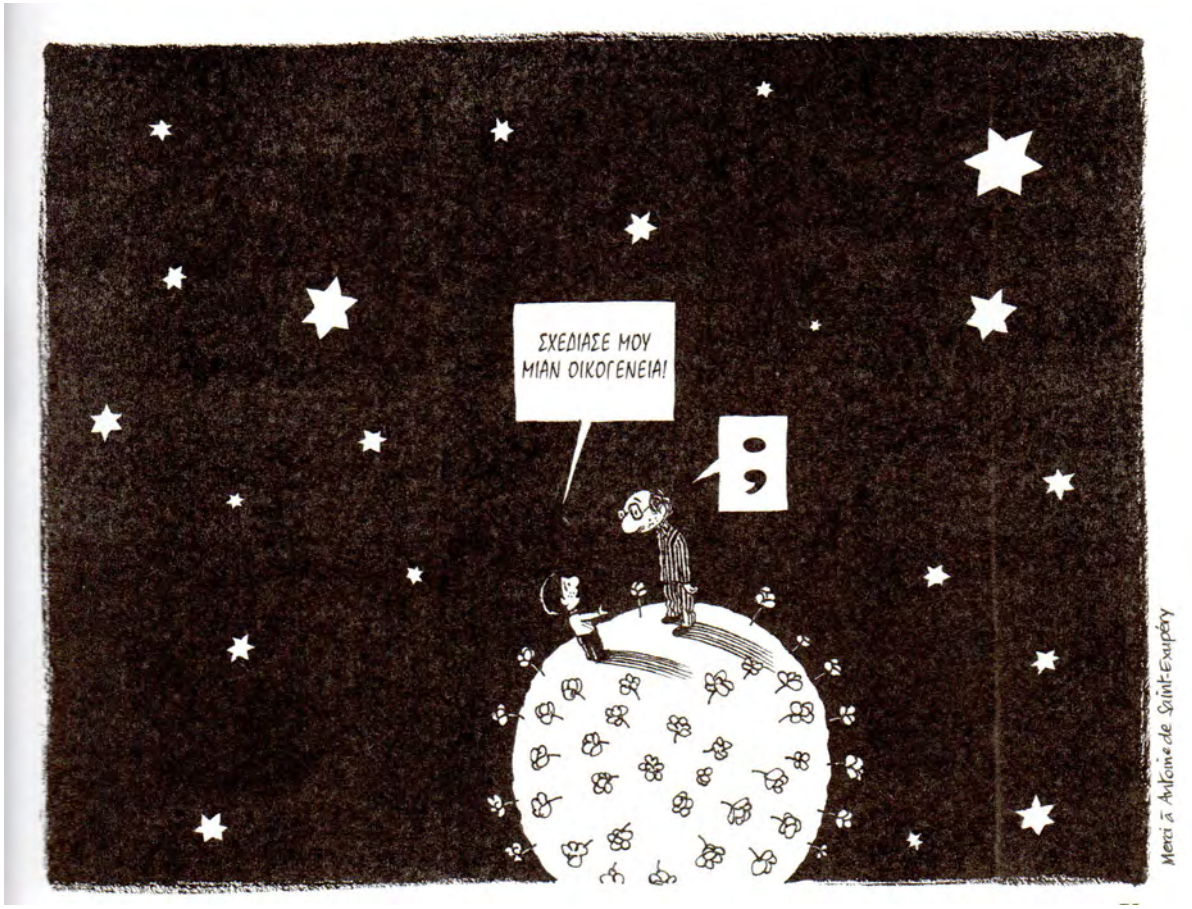
Εικόνα 539



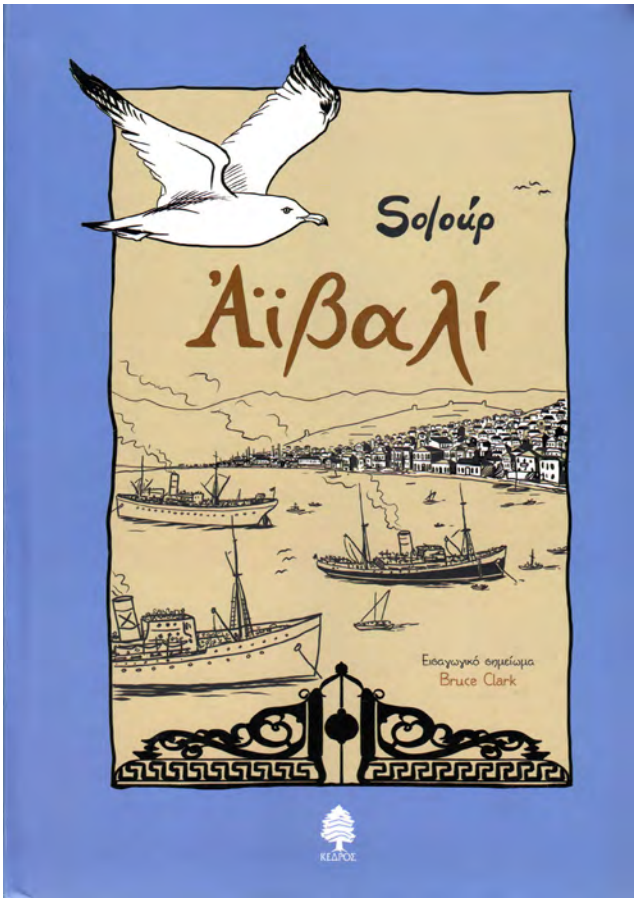
Εικόνα 540



Εικόνα 541



Εικόνα 542



Εικόνα 543



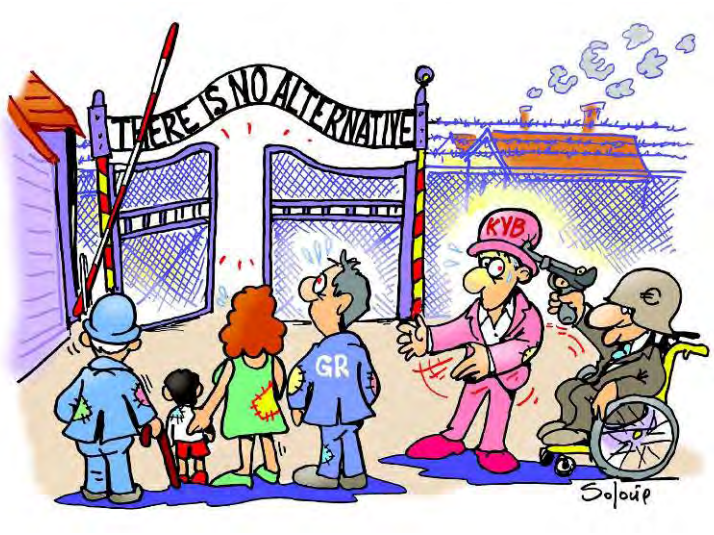
Εικόνα 544



Εικόνα 545



Εικόνα 546



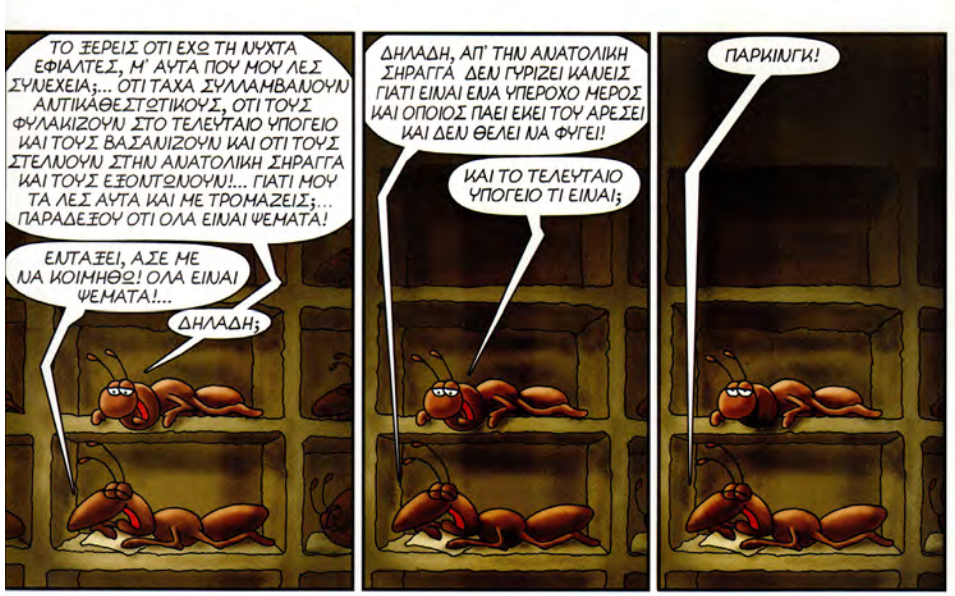
Εικόνα 547



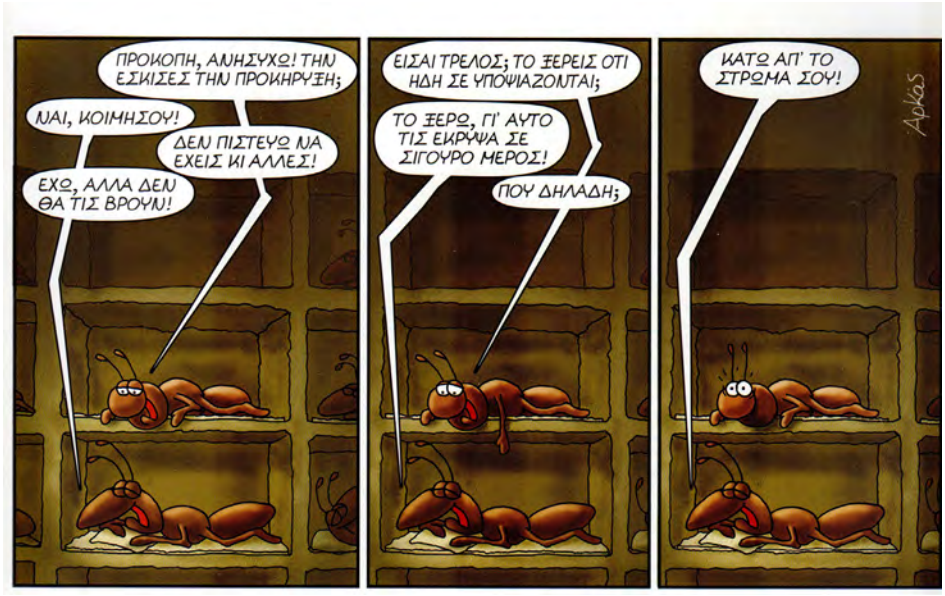
Εικόνα 548



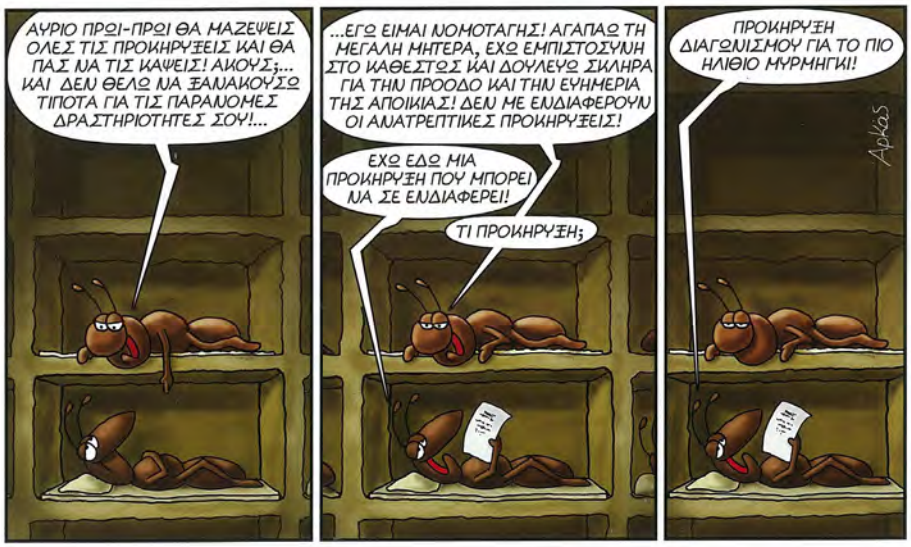
Εικόνα 549



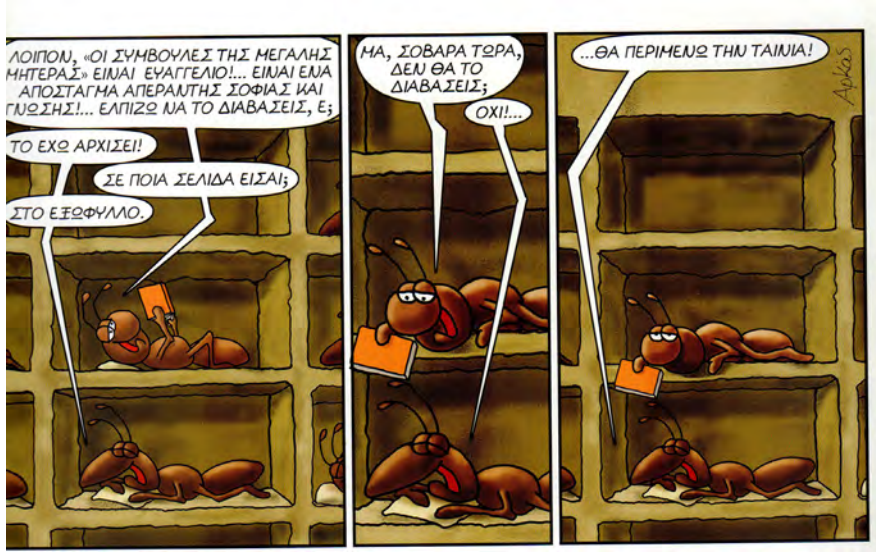
Εικόνα 550



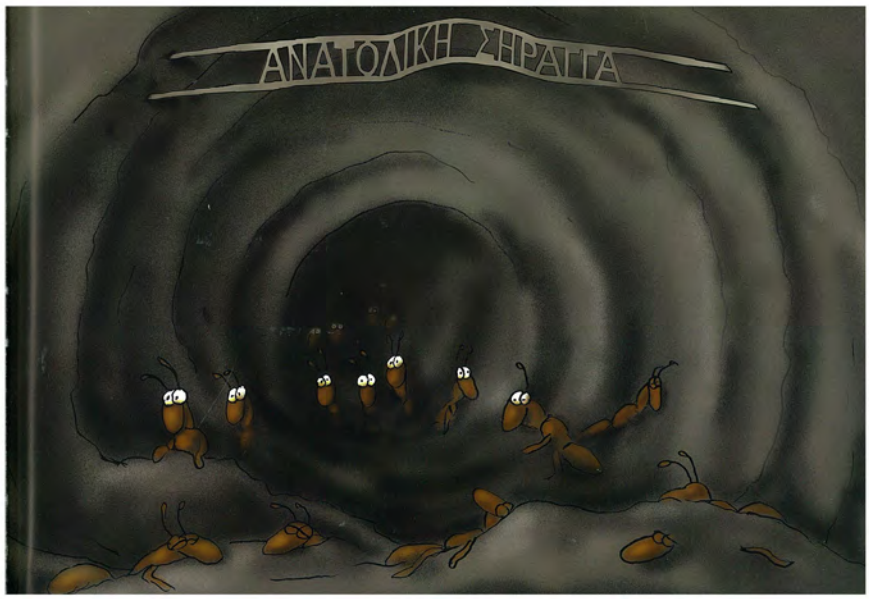
Εικόνα 551



Εικόνα 552



Εικόνα 553



Εικόνα 554



Εικόνα 555



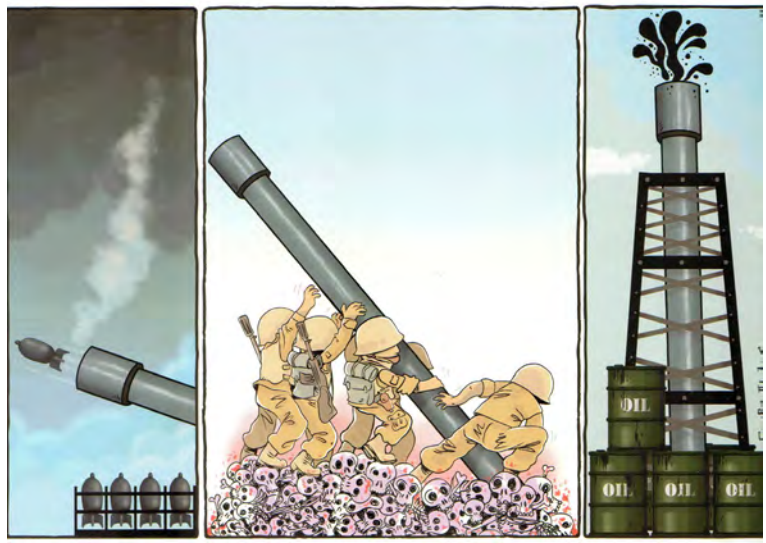
Εικόνα 556



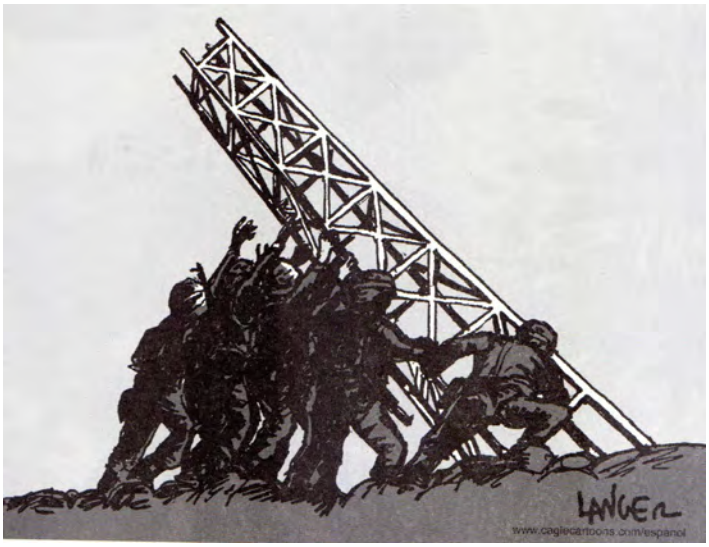
Εικόνα 557



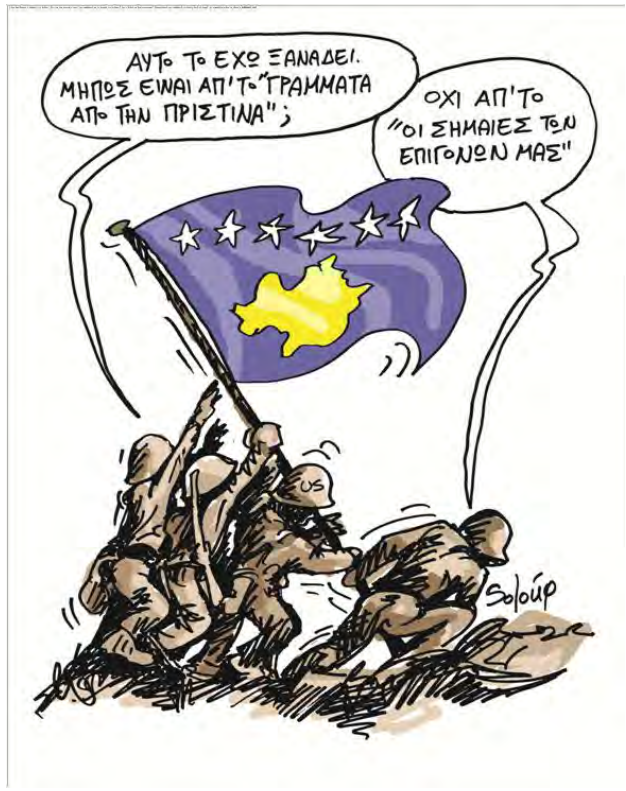
Εικόνα 558



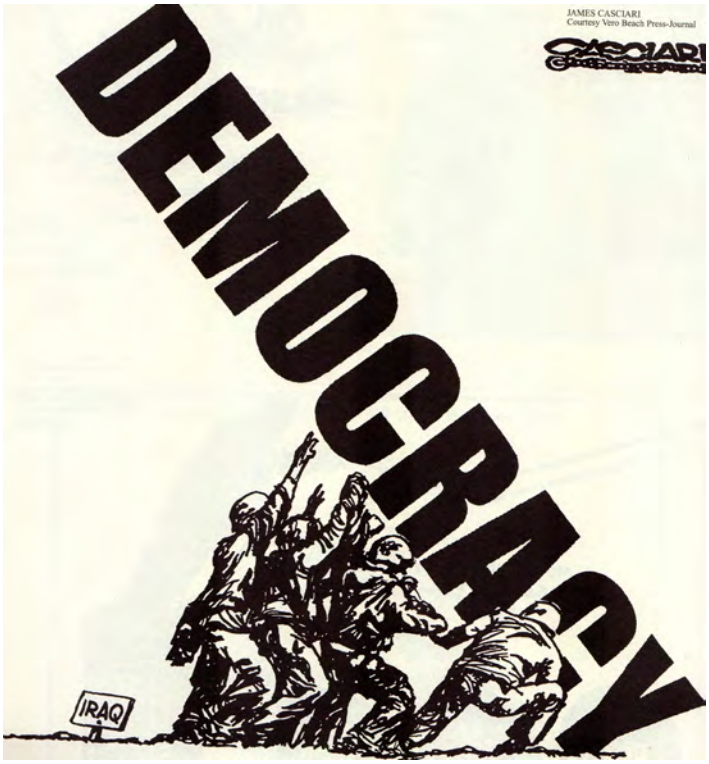
Εικόνα 559



Εικόνα 560



Εικόνα 561



Εικόνα 562



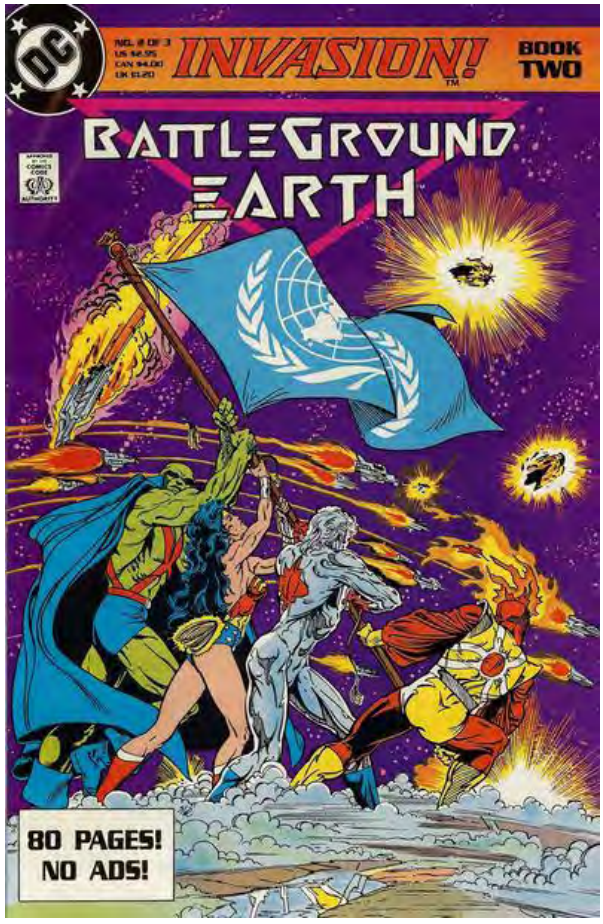
Εικόνα 563



Εικόνα 564



Εικόνα 565



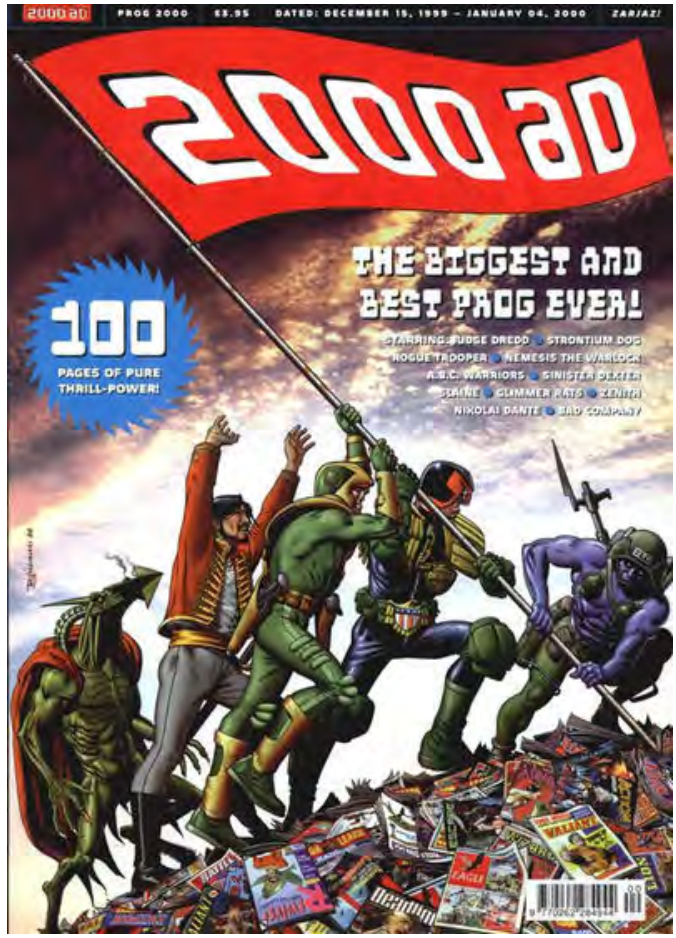
Εικόνα 566



Εικόνα 567



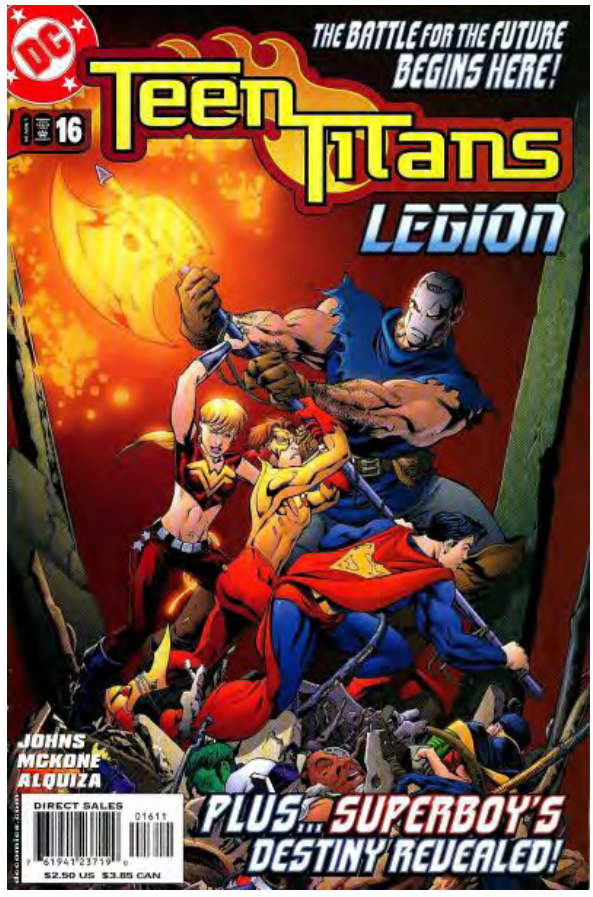
Εικόνα 568



Εικόνα 569



Εικόνα 570



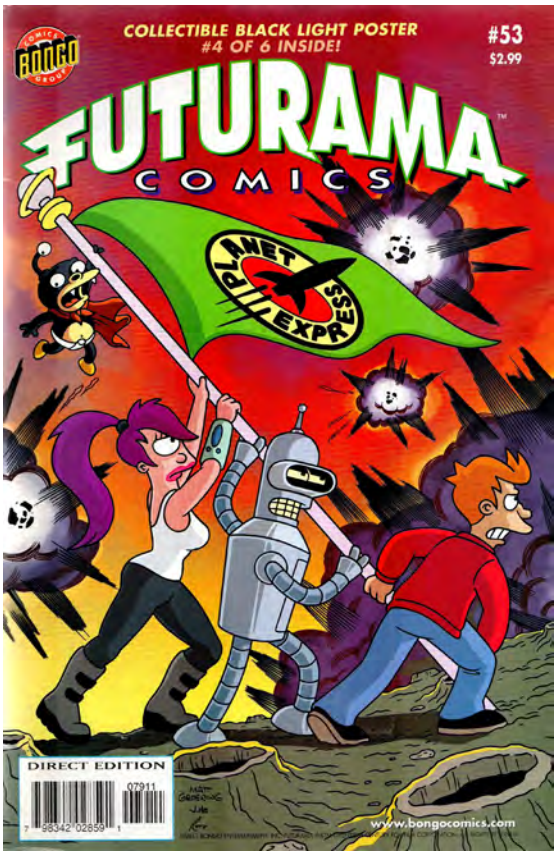
Εικόνα 571



Εικόνα 572



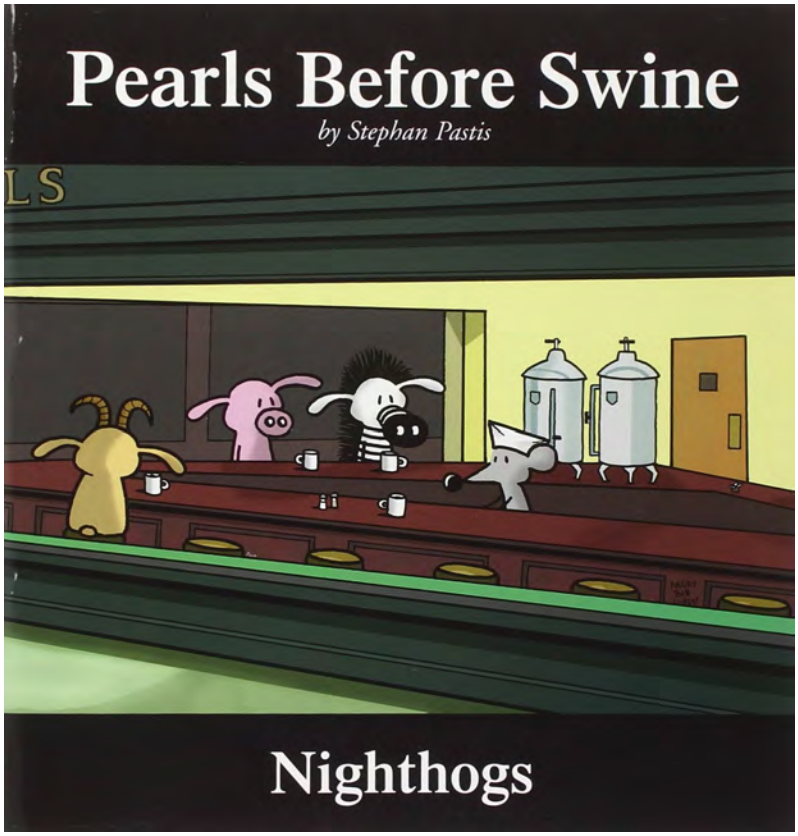
Εικόνα 573



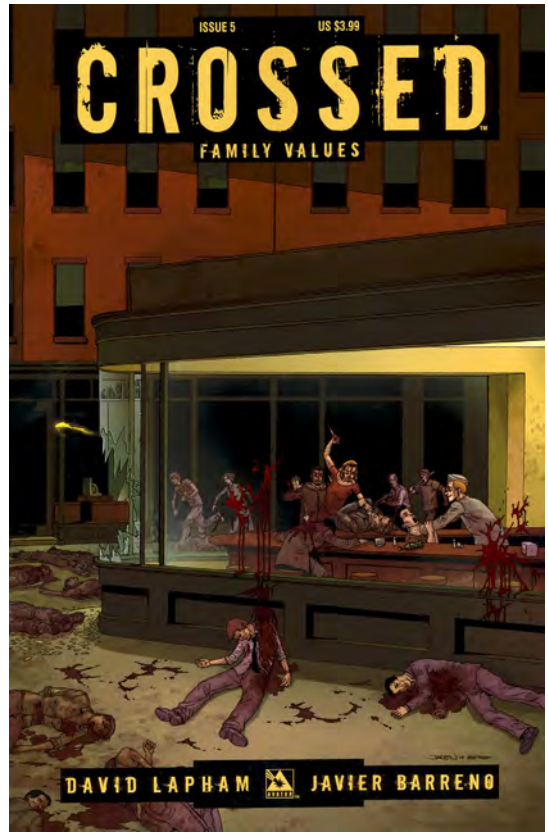
Εικόνα 574



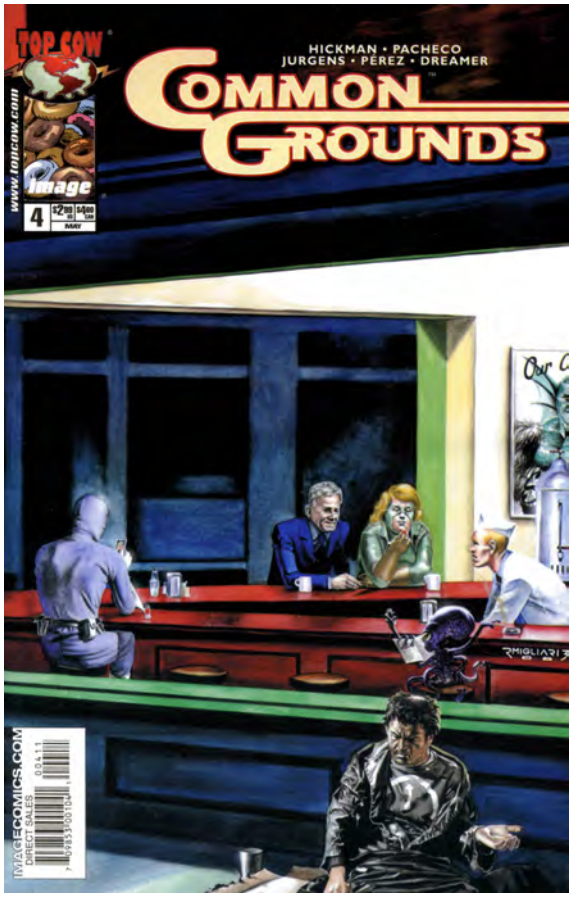
Εικόνα 575



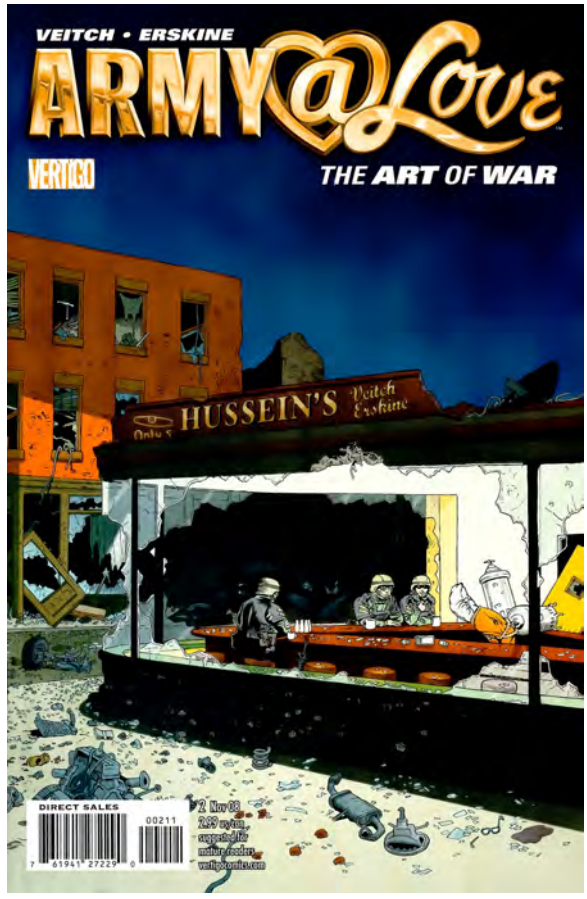
Εικόνα 576



Εικόνα 577



Εικόνα 578



Εικόνα 579



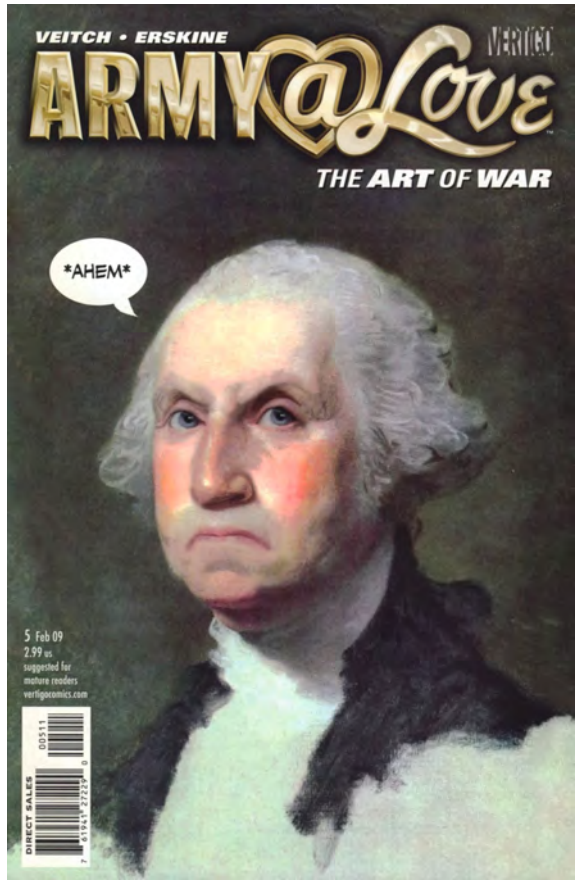
Εικόνα 580



Εικόνα 581



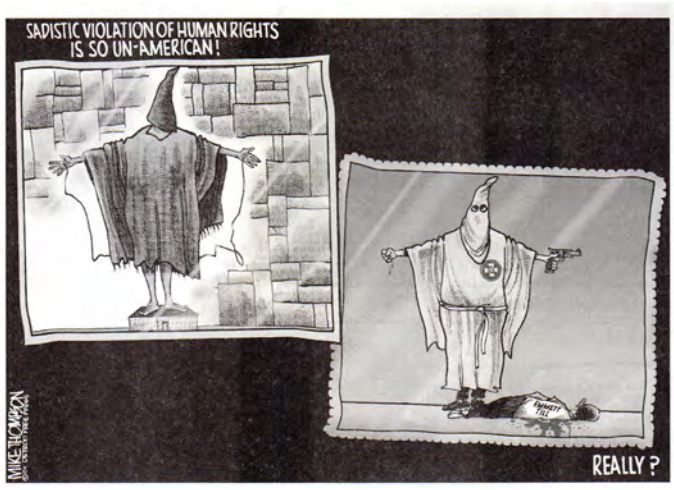
Εικόνα 582



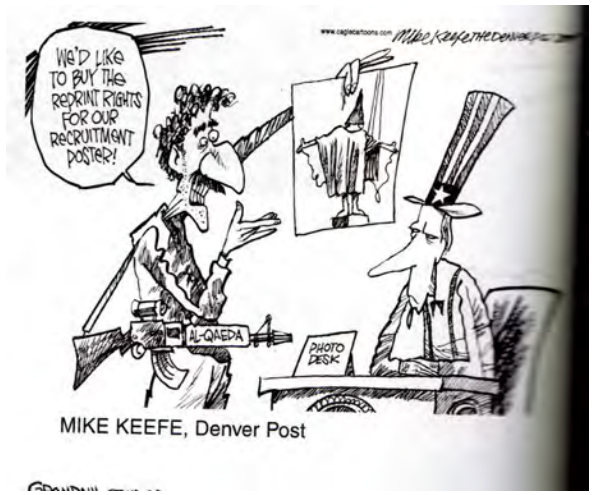
Εικόνα 583



Εικόνα 584



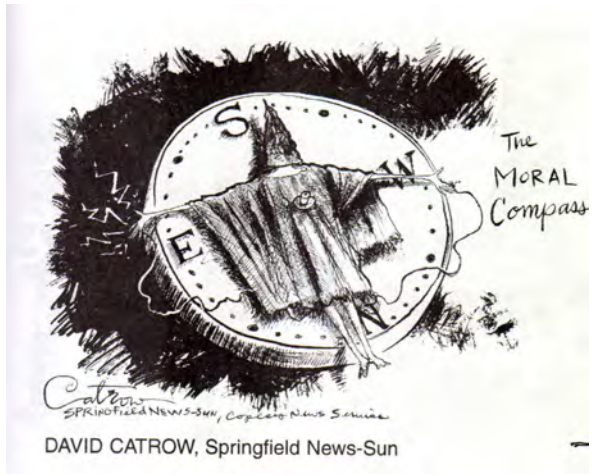
Εικόνα 585



Εικόνα 586



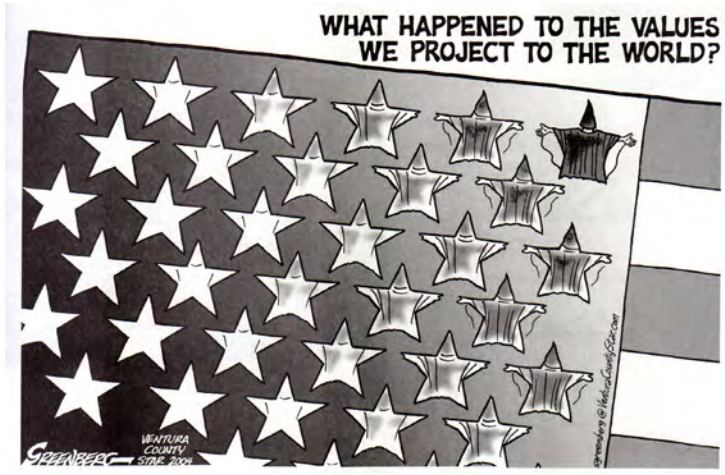
Εικόνα 587



Εικόνα 588



Εικόνα 589



Εικόνα 590



Εικόνα 591



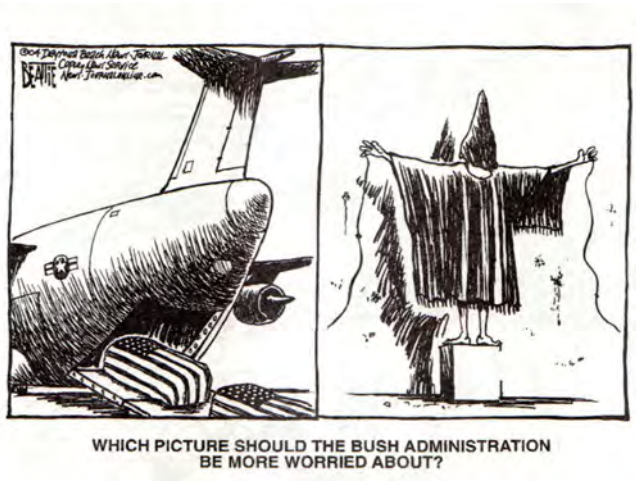
Εικόνα 592



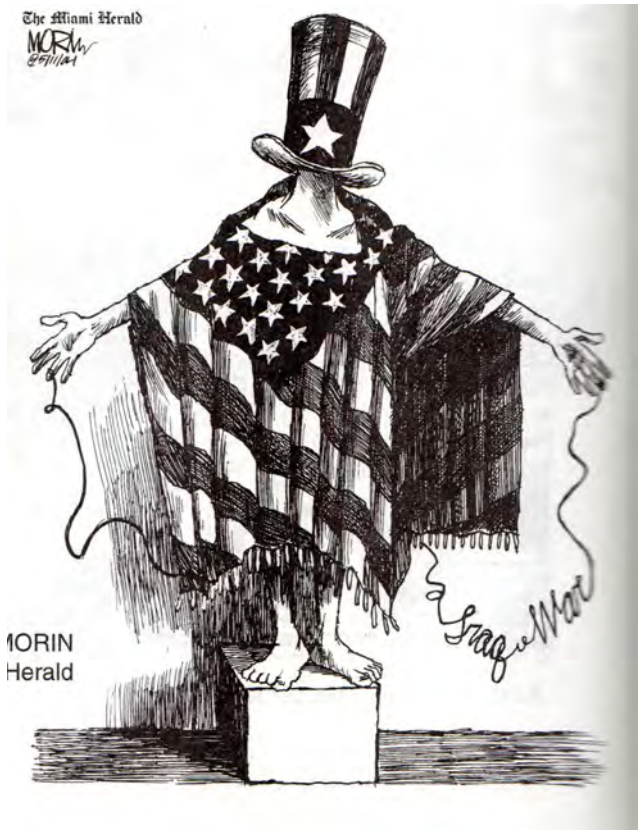
Εικόνα 593



Εικόνα 594



Εικόνα 595



Εικόνα 596



Εικόνα 597



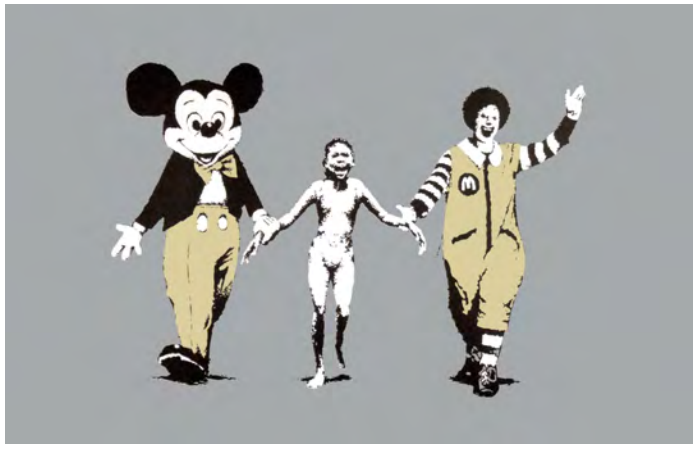
Εικόνα 598



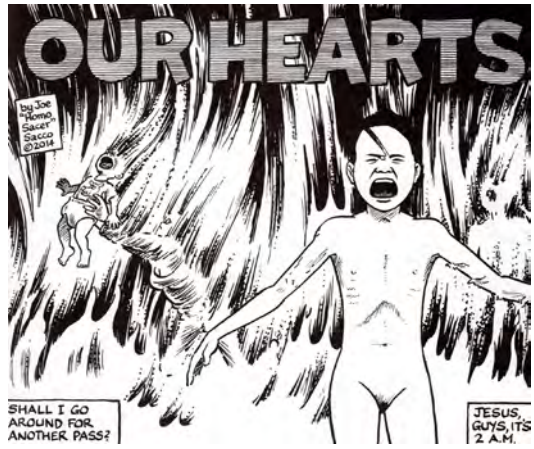
Εικόνα 599



Εικόνα 600



Εικόνα 601



Εικόνα 602



Εικόνα 603



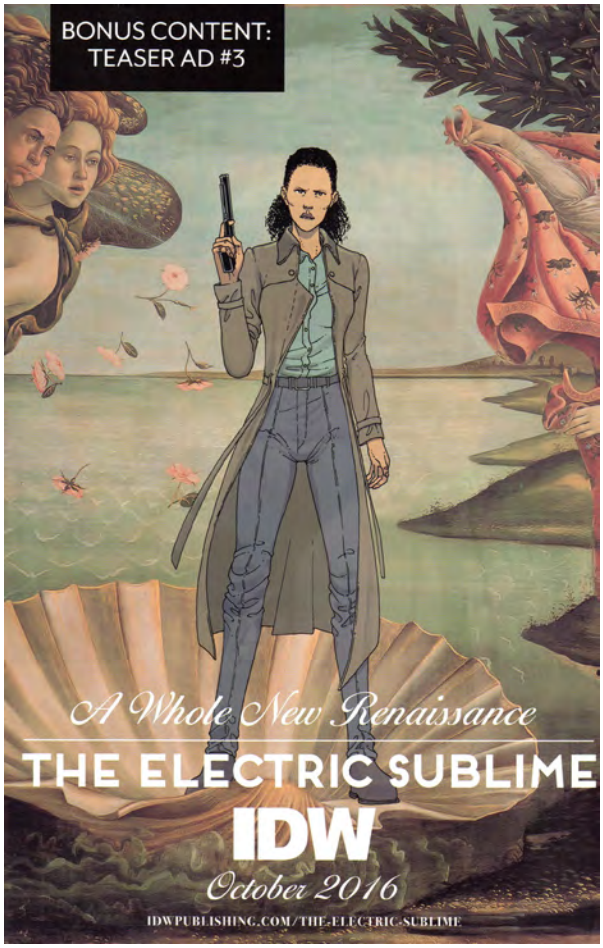
Εικόνα 604



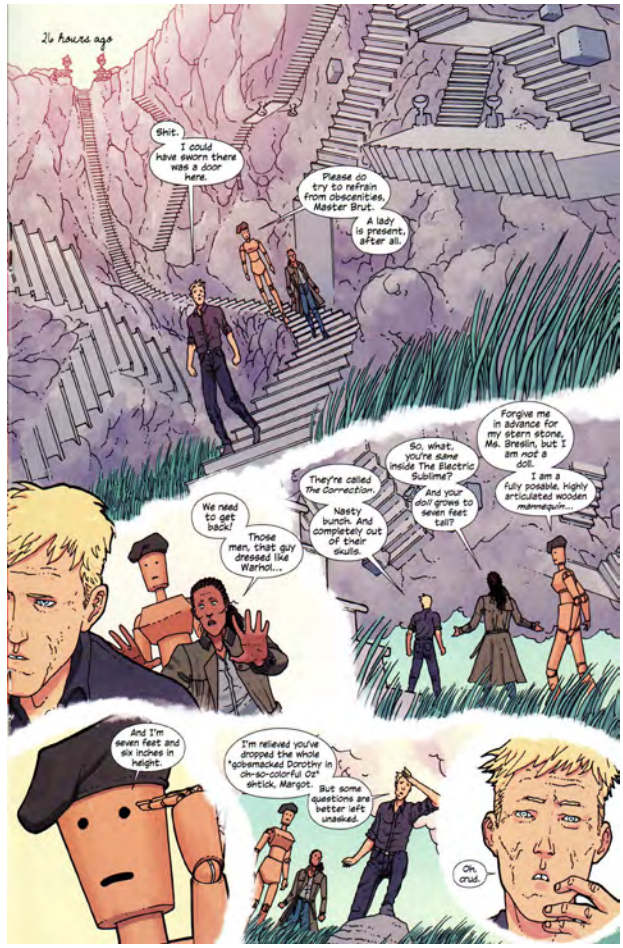
Εικόνα 605


Get Director Breslin on the line!
We're going to need the Dreampainter!
We're going to need Art Brut!

Εικόνα 606



Εικόνα 607



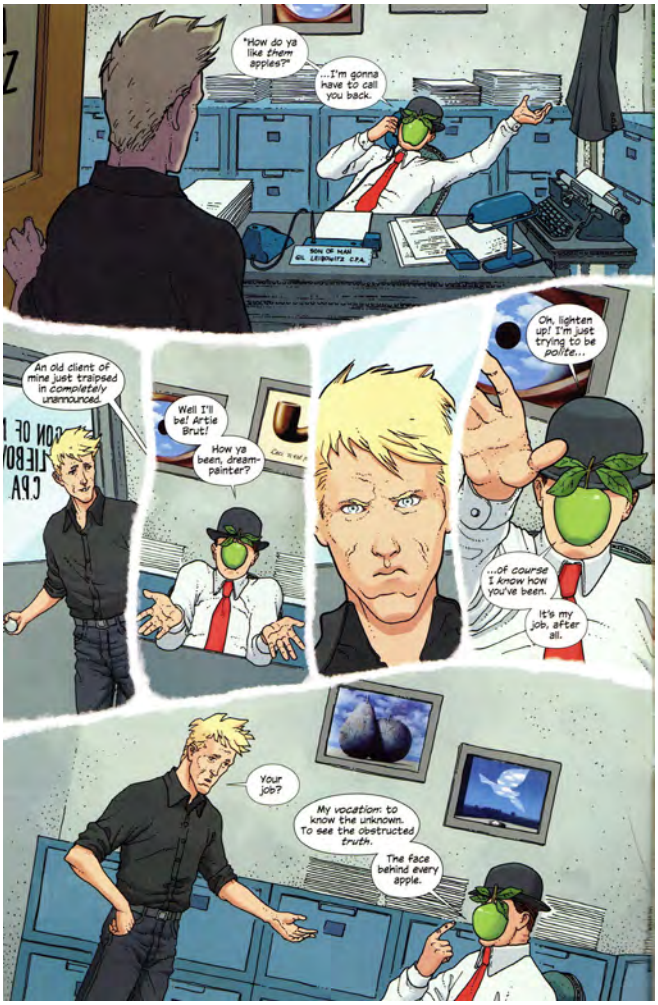
Εικόνα 608



Εικόνα 609



Εικόνα 610



Εικόνα 611



Εικόνα 612



Εικόνα 613



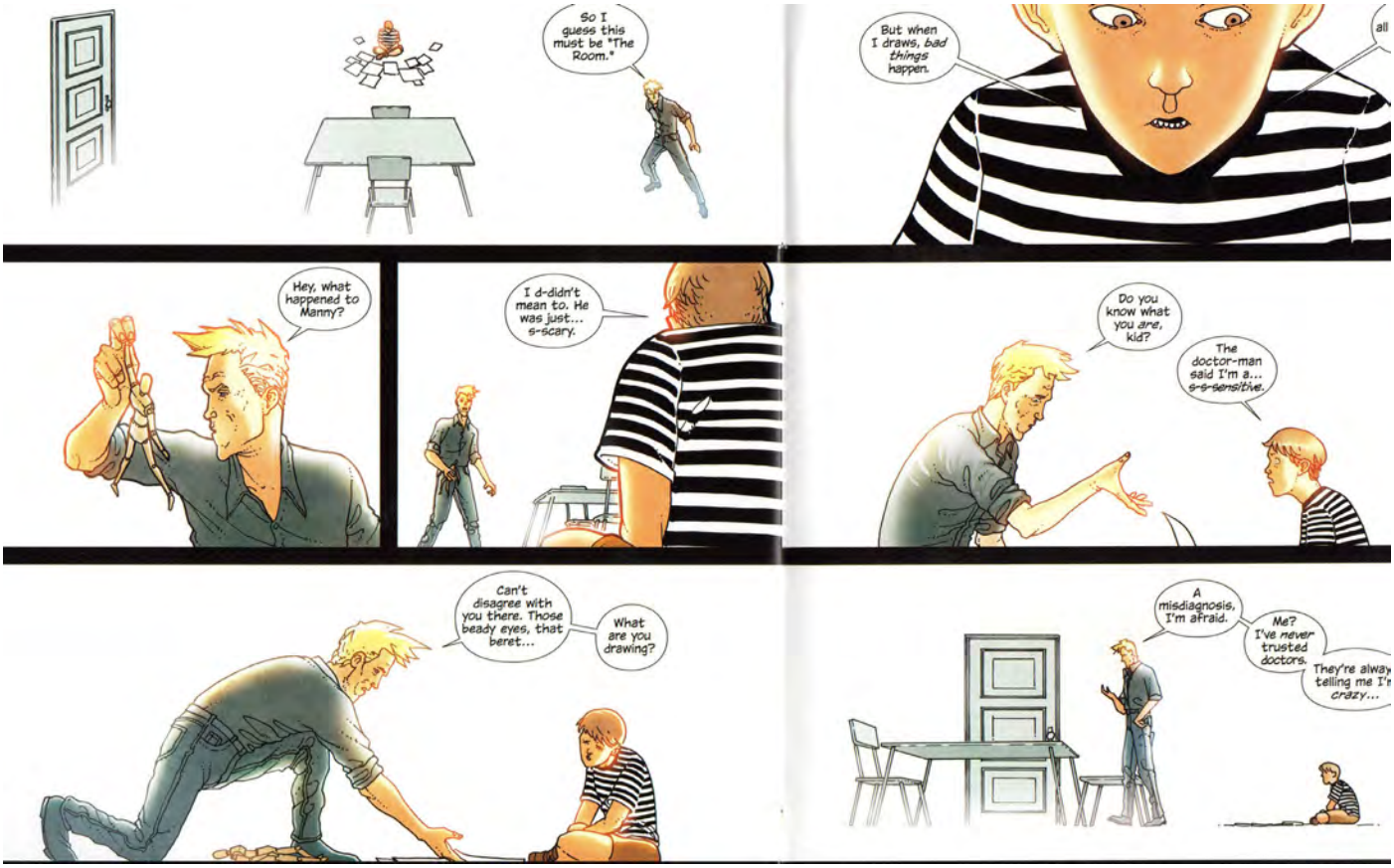
Εικόνα 614



Εικόνα 615



Εικόνα 616


So I guess this must be "The Room."
But when I draws, bad things happen.
Hey, what happened to Manny?
I d-didn't mean to. He was just... s-scary.
Do you know what you are, kid?
The doctor-man said I'm a... s-s-sensitive.
Can't disagree with you there. Those beady eyes, that beret...
What are you drawing?
A misdiagnosis, I'm afraid.
Me? I've never trusted doctors.

Εικόνα 617


EASY, CARLYLE, THIS ISN'T ONE OF YOUR ROUGH-AND-TUMBLE ALL NIGHTERS.
IT'S A DELICATE OPERATION.
HA. YOU WOULDN'T EVEN KNOW WHAT HAVING A WOMAN IN YOUR BED FEELS LIKE.
KRAUSE, HOW'S IT GOING OVER THERE?
JUST A FEW MORE SECONDS. THE RIGHT MIXTURE IS KEY FOR A SOLID FOUNDATION.
CHAPMAN. CARLYLE. ARE WE READY?
SAY THE WORD, JONES.
RIP HER OUT!
YOU DO REALIZE I'M PRICELESS, RIGHT?
PRICELESS ISN'T A STRONG ENOUGH WORD FOR YOUR BEAUTY, MY LADY.
BEEP BEEP

Εικόνα 618



Εικόνα 619



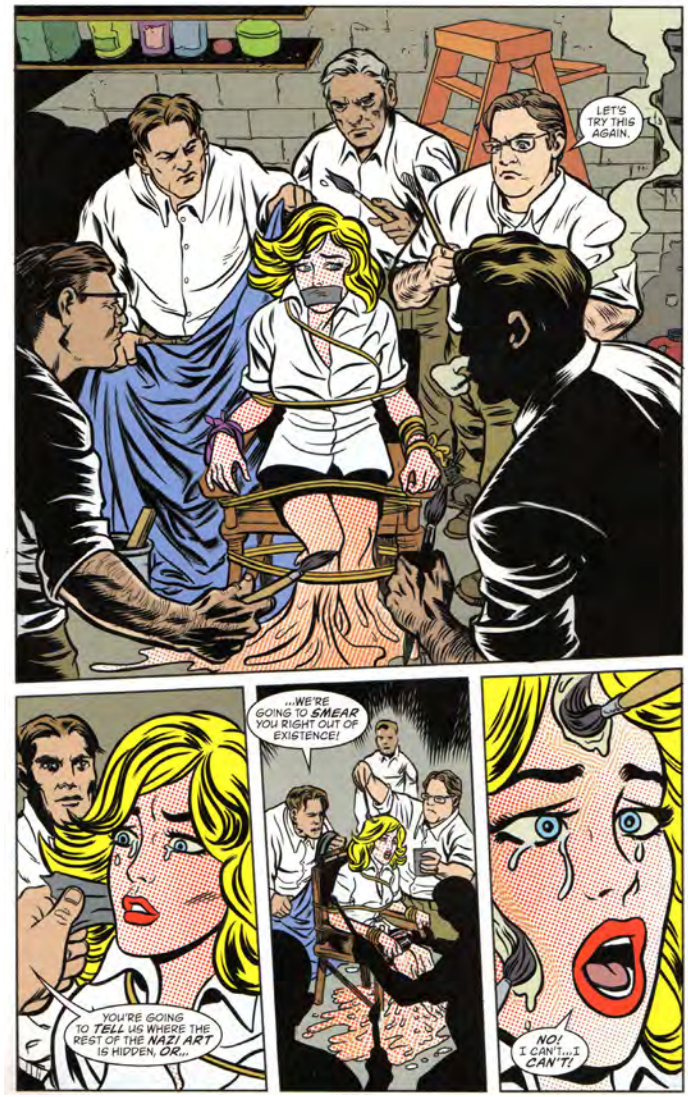
Εικόνα 620



Εικόνα 621



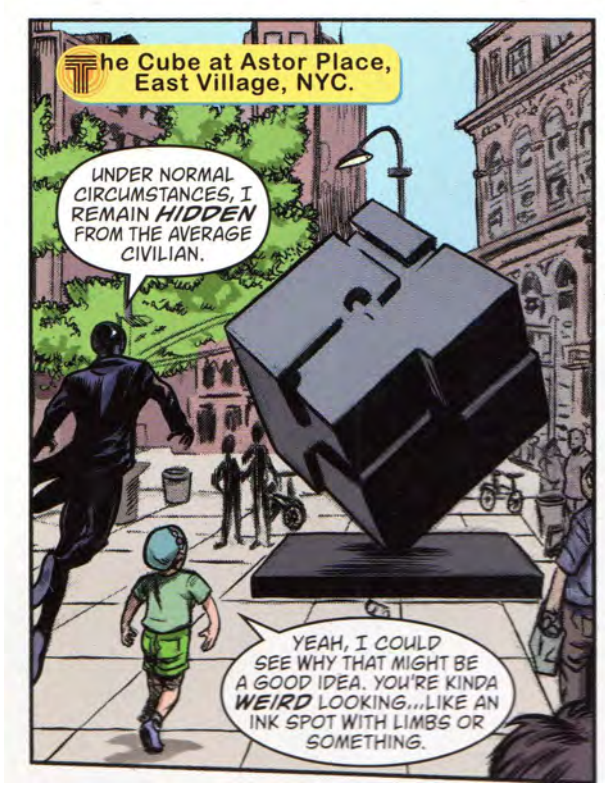
Εικόνα 622



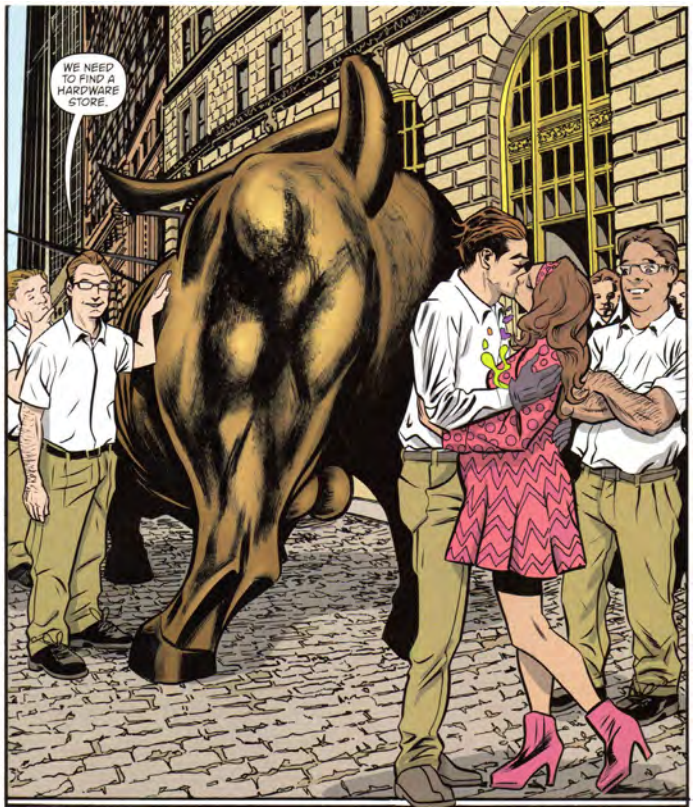
Εικόνα 623



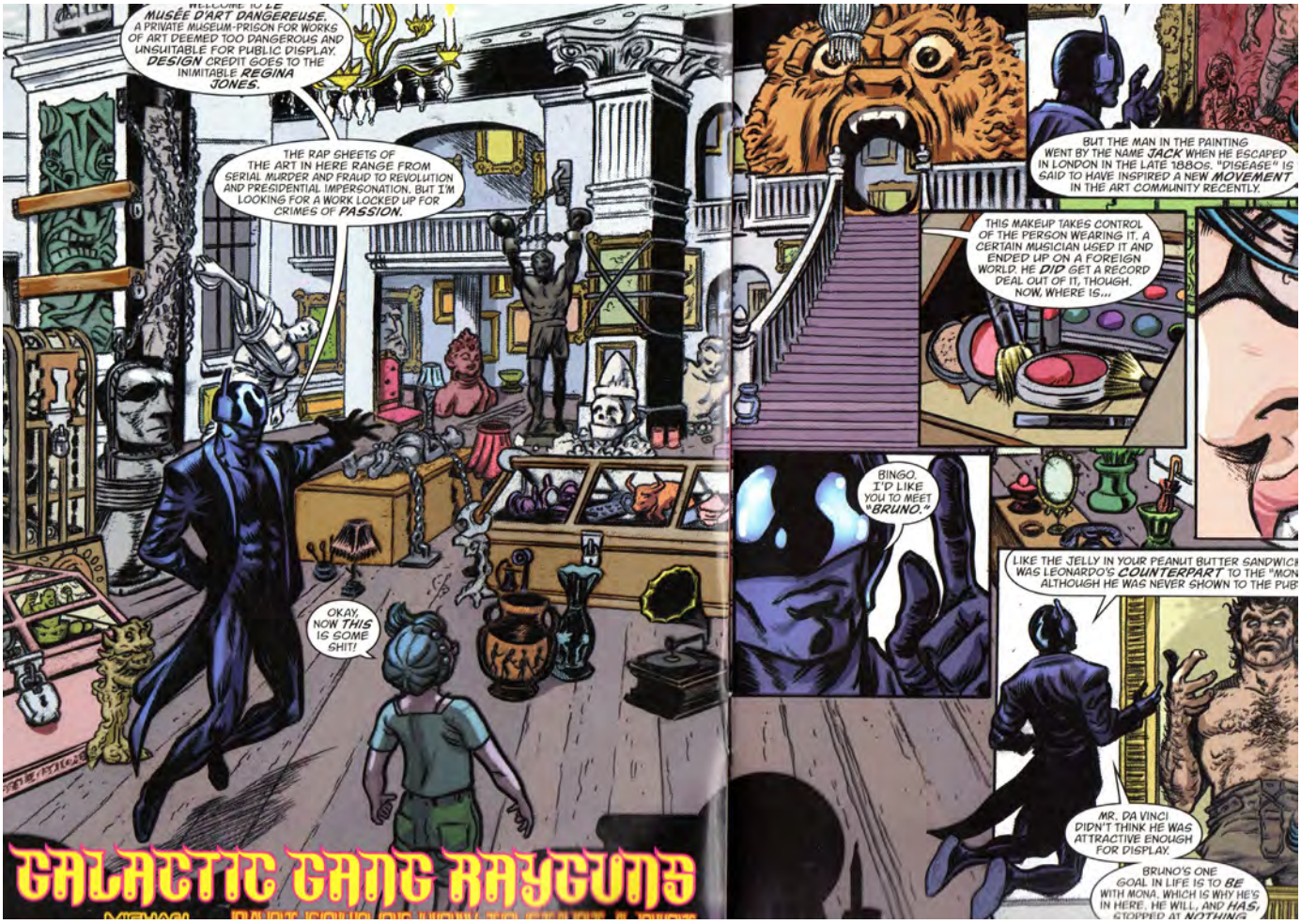
Εικόνα 624

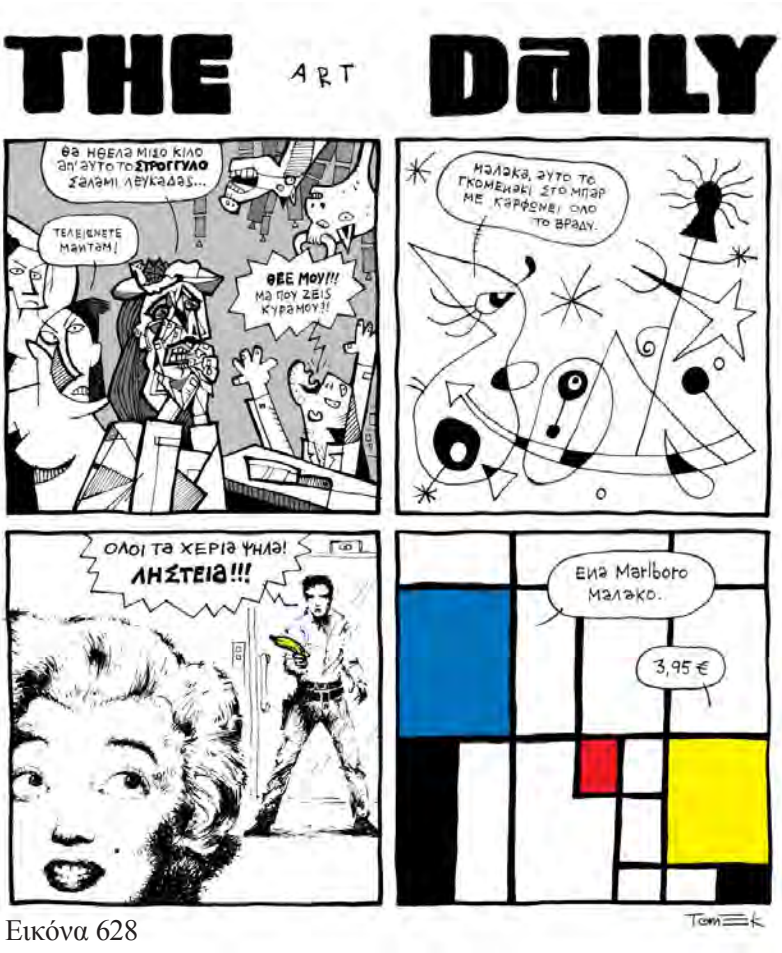


Εικόνα 625

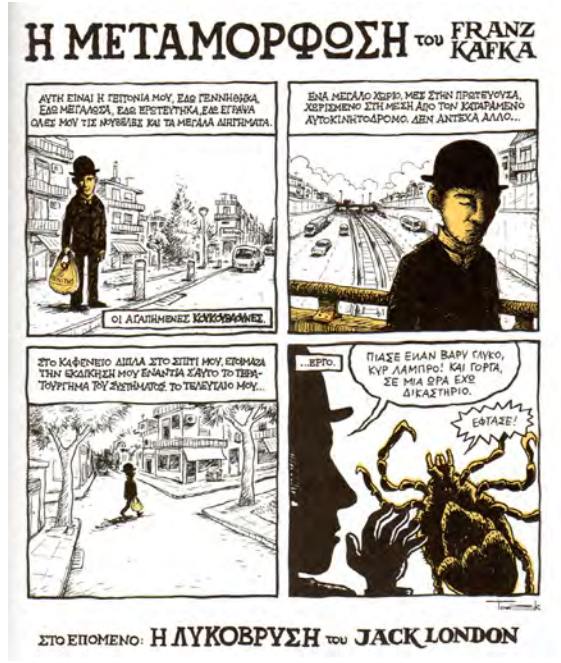


Εικόνα 626

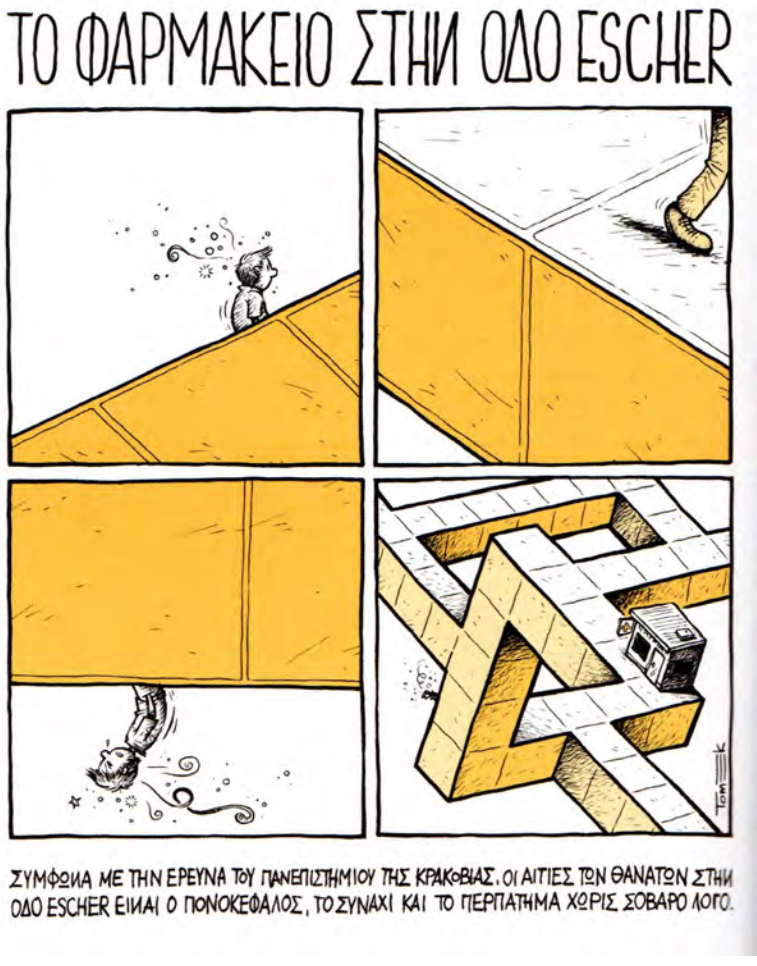

MUSÉE D'ART DANGEREUSE. A PRIVATE MUSEUM-PRISON FOR WORKS OF ART DEEMED TOO DANGEROUS AND UNSUITABLE FOR PUBLIC DISPLAY. DESIGN CREDIT GOES TO THE INIMITABLE REGINA JONES.
THE RAP SHEETS OF THE ART IN HERE RANGE FROM SERIAL MURDER AND FRAUD TO REVOLUTION AND PRESIDENTIAL IMPERSONATION. BUT I'M LOOKING FOR A WORK LOCKED UP FOR CRIMES OF PASSION.
OKAY, NOW THIS IS SOME SHIT!
BUT THE MAN IN THE PAINTING WENT BY THE NAME JACK WHEN HE ESCAPED IN LONDON IN THE LATE 1880S. "DISEASE" IS SAID TO HAVE INSPIRED A NEW MOVEMENT IN THE ART COMMUNITY RECENTLY.
THIS MAKEUP TAKES CONTROL OF THE PERSON WEARING IT. A CERTAIN MUSICIAN USED IT AND ENDED UP ON A FOREIGN WORLD. HE DID GET A RECORD DEAL OUT OF IT, THOUGH. NOW, WHERE IS...
BINGO. I'D LIKE YOU TO MEET "BRUNO."
LIKE THE JELLY IN YOUR PEANUT BUTTER SANDWICH WAS LEONARDO'S COUNTERPART TO THE "MON ALTHOUGH HE WAS NEVER SHOWN TO THE PUB
MR. DA VINCI DIDN'T THINK HE WAS ATTRACTIVE ENOUGH FOR DISPLAY.
BRUNO'S ONE GOAL IN LIFE IS TO BE WITH MONA, WHICH IS WHY HE'S IN HERE. HE WILL, AND HAS, STOPPED AT NOTHING
GALACTIC GANG RAYGUNS
Εικόνα 627



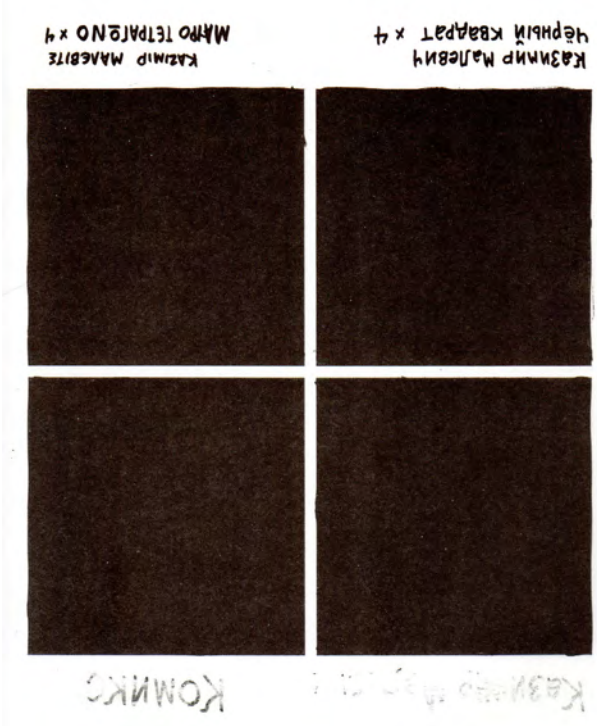
Εικόνα 628



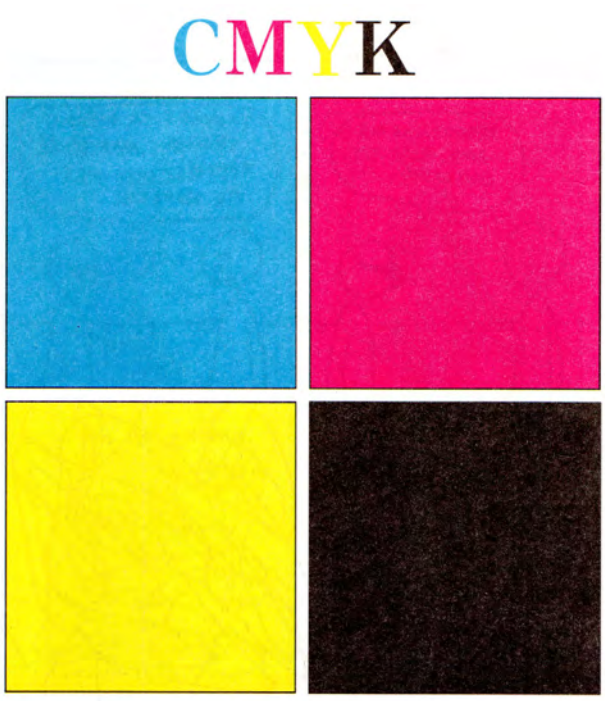
Εικόνα 629



Εικόνα 630



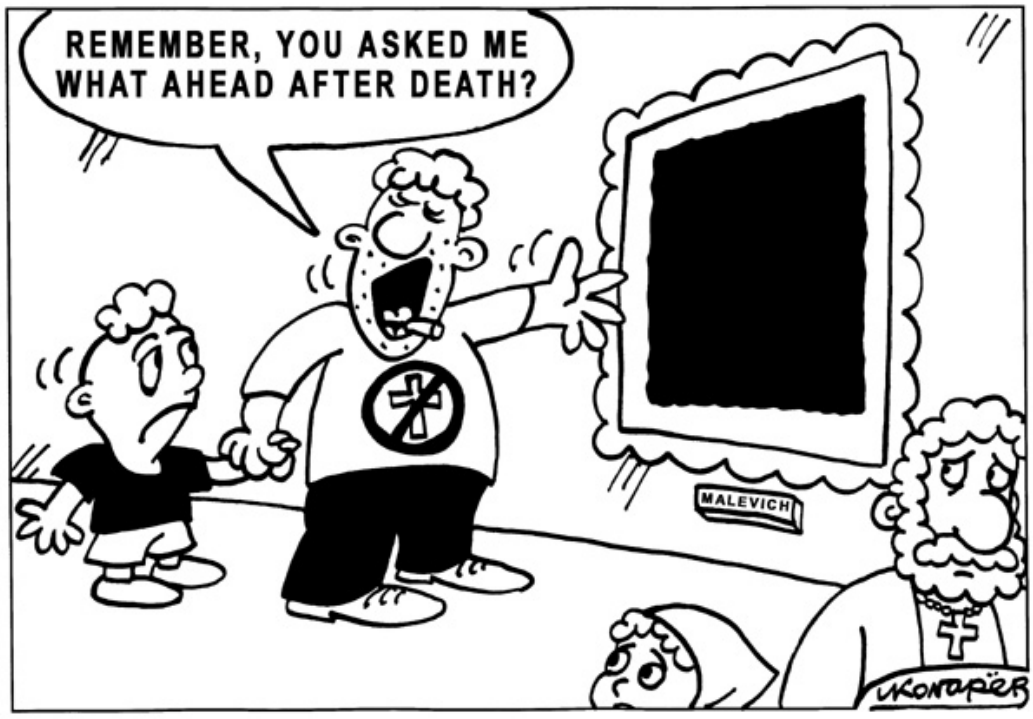
Εικόνα 631



Εικόνα 632



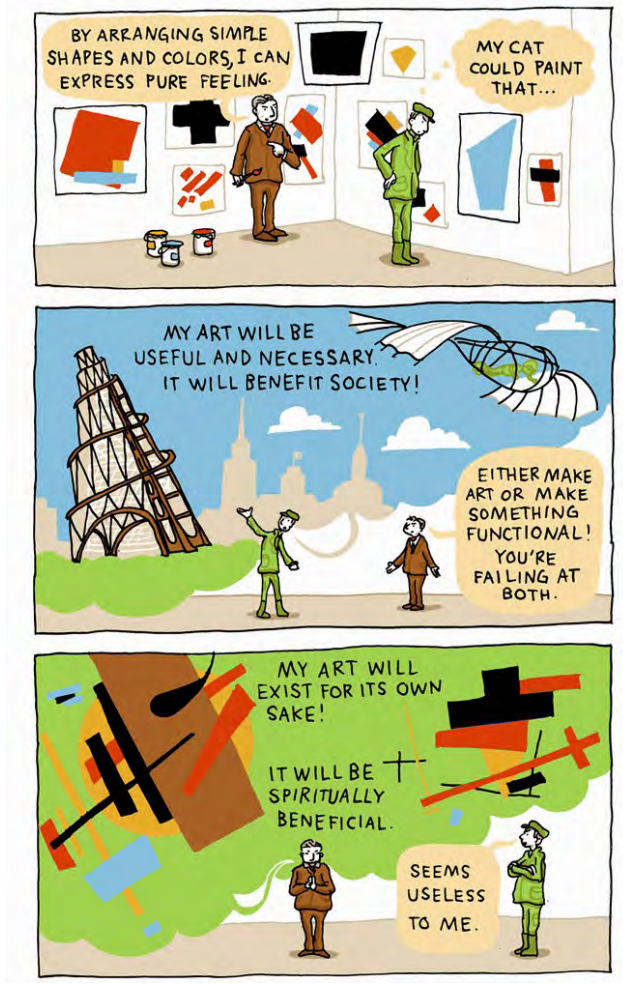
Εικόνα 633



Εικόνα 634



Εικόνα 635a



Εικόνα 635b



Εικόνα 635c


ALIEN story
BLACK SQUARE
NEE, IST'N SCHWARZES LOCH!
NEE. DAS IST DAS SCHWARZE...
NEE, IST'N SCHWARZES LOCH!
DA SCHAU, DAS SCHWARZE QUADRAT!
...QUADRAT VON MALEWITSCH!
Homage to Malewitsch - 100 Years "BLACK SQUARE"

Εικόνα 636



Εικόνα 637a



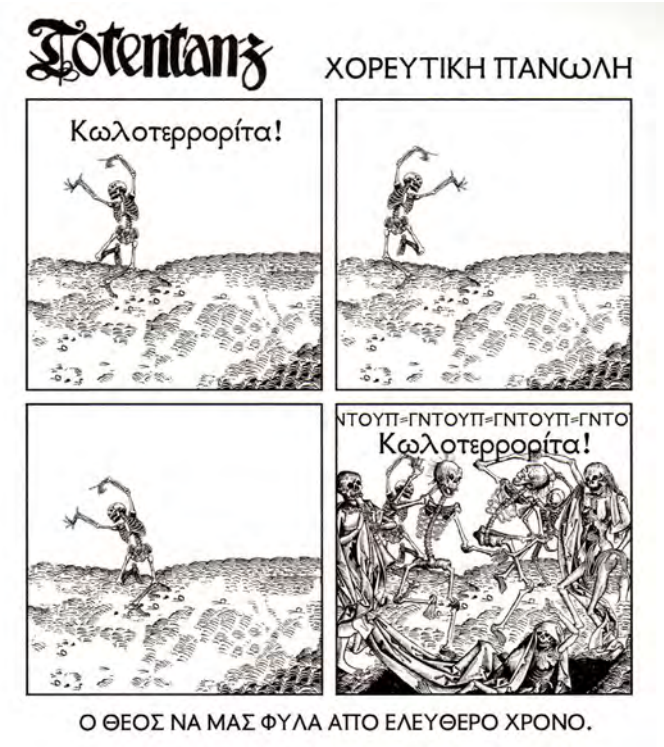
Εικόνα 637b



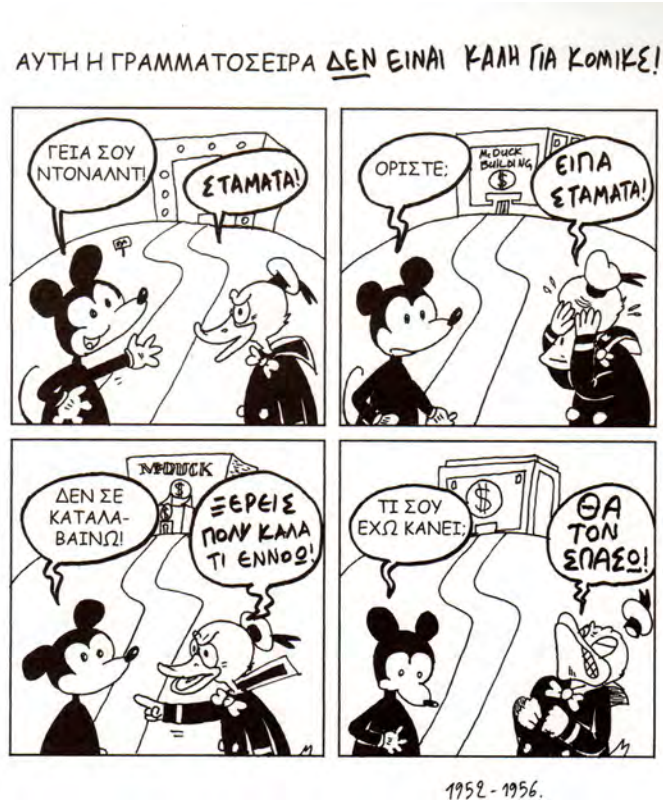
Εικόνα 638



Εικόνα 639



Εικόνα 640



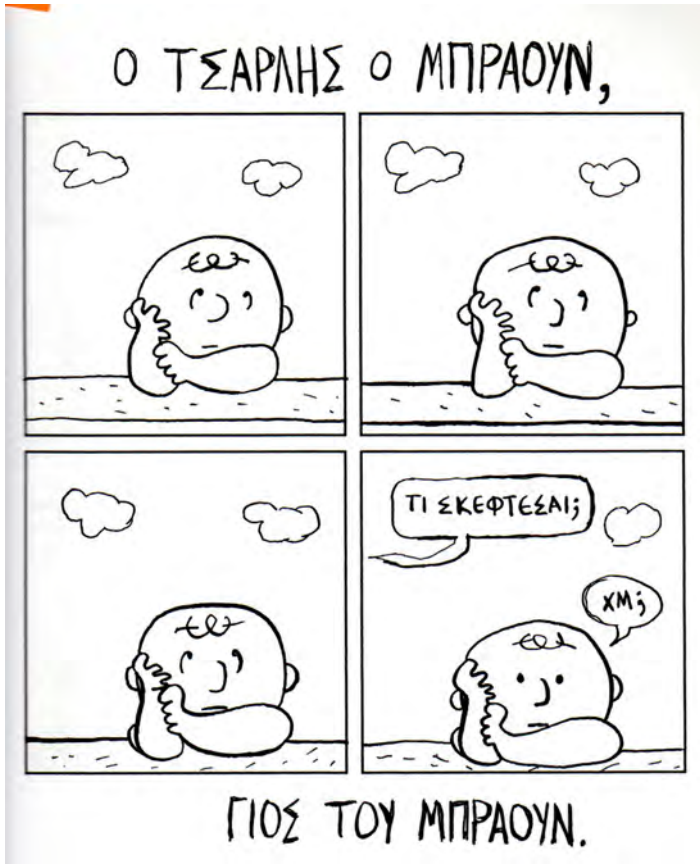
Εικόνα 641



Εικόνα 642



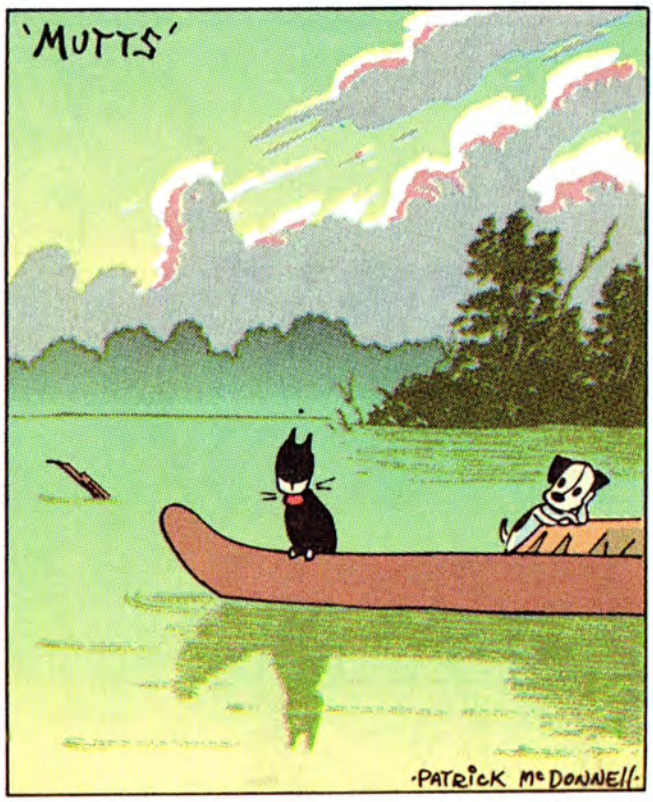
Εικόνα 643



Εικόνα 644



Εικόνα 645



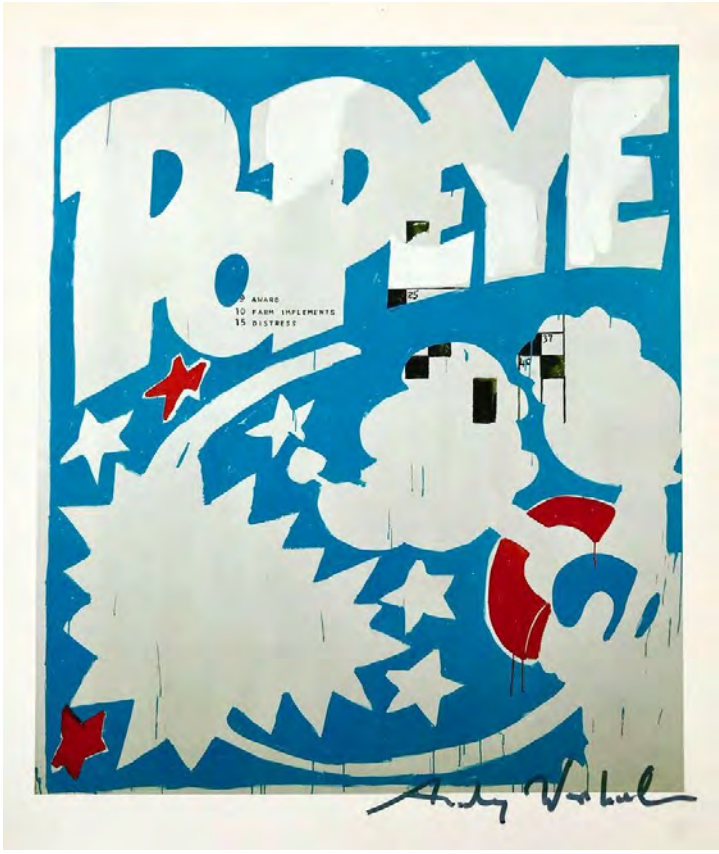
Εικόνα 646



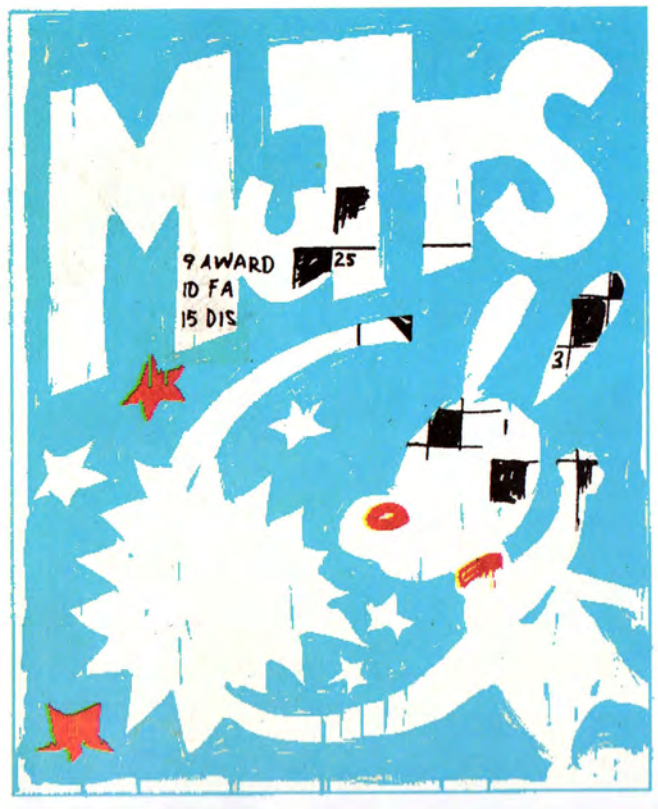
Εικόνα 647



Εικόνα 648



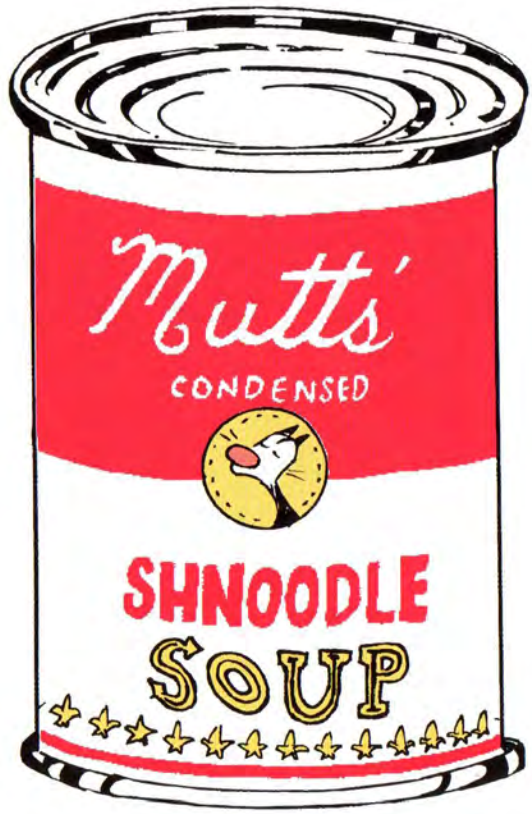
Εικόνα 649



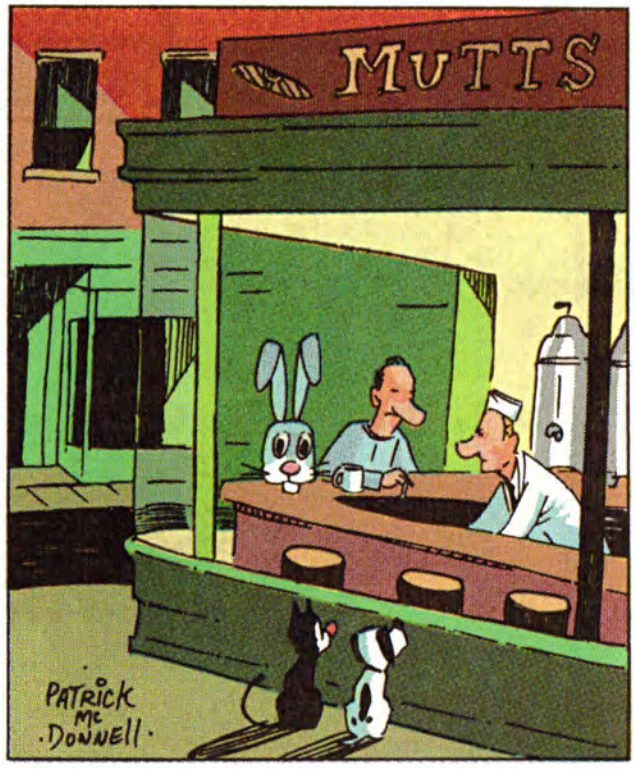
Εικόνα 650



Εικόνα 651



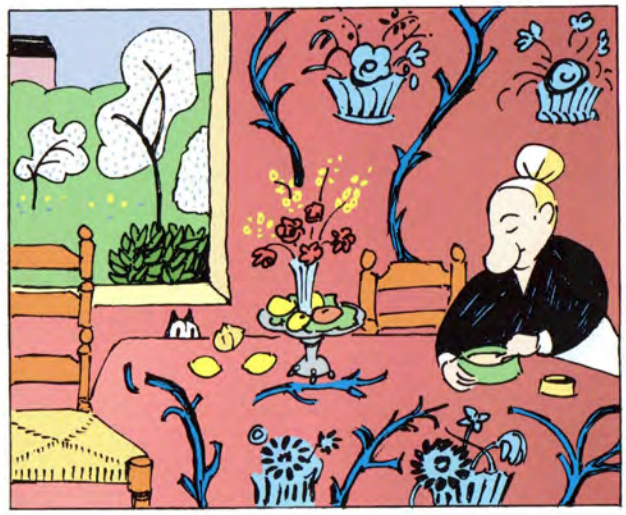
Εικόνα 652



Εικόνα 653



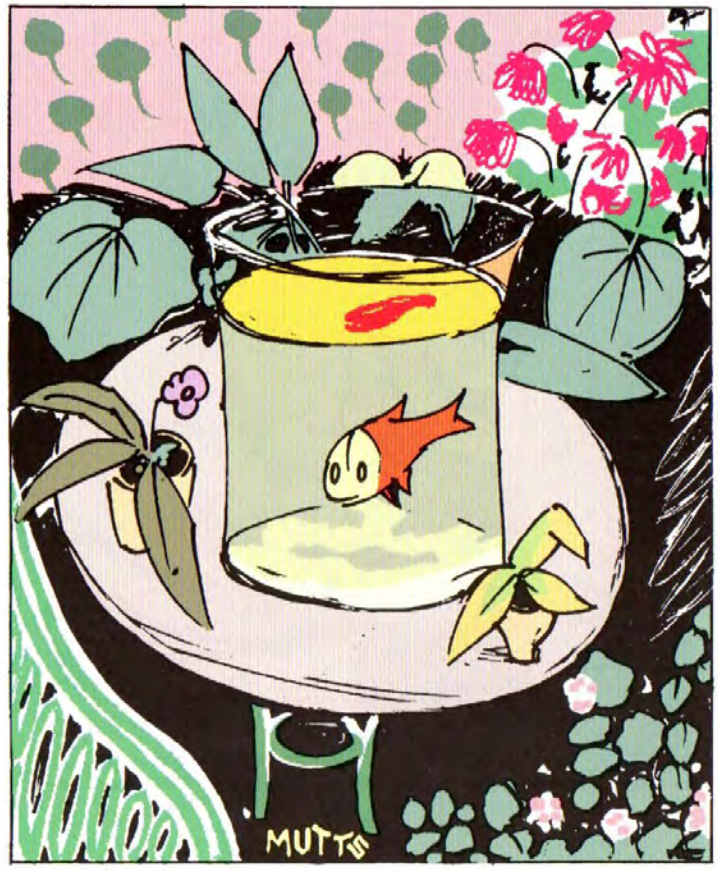
Εικόνα 654



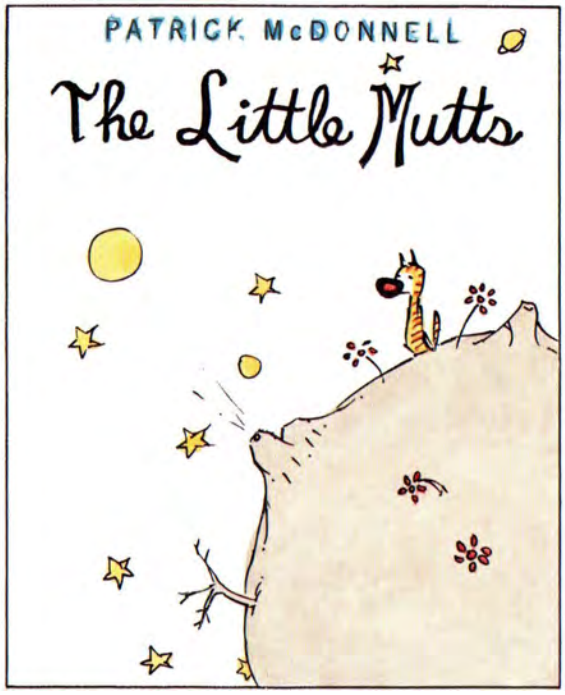
Εικόνα 655



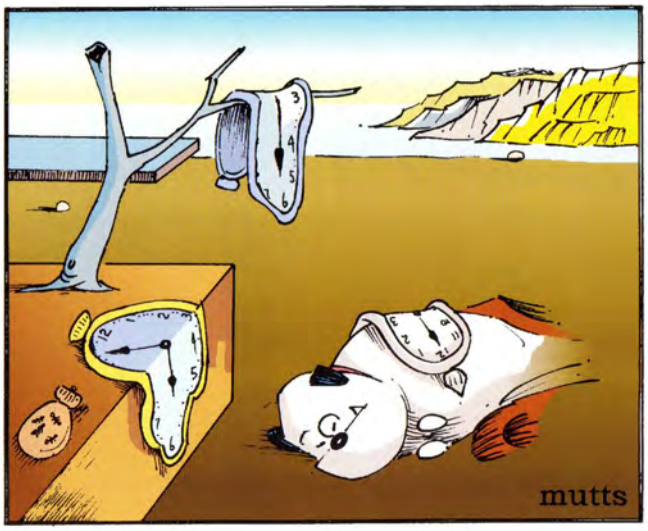
Εικόνα 656



Εικόνα 657



Εικόνα 658



Εικόνα 659



Εικόνα 660



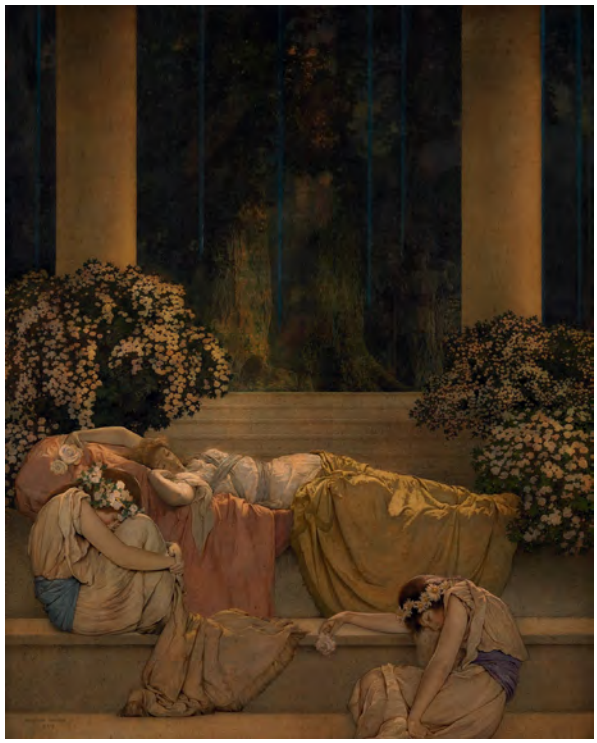
Εικόνα 661



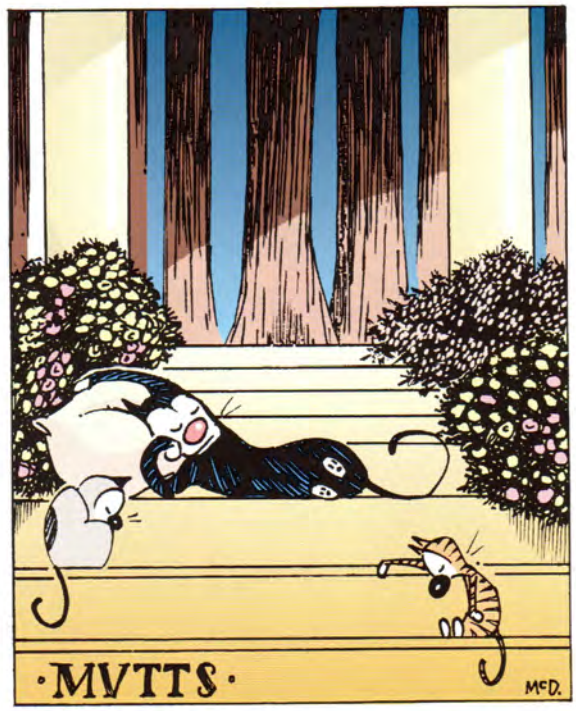
Εικόνα 662



Εικόνα 663



Εικόνα 664



Εικόνα 665



Εικόνα 666



Εικόνα 667



Εικόνα 668



Εικόνα 669



Εικόνα 670



Εικόνα 671



Εικόνα 672



Εικόνα 673



Εικόνα 674



Εικόνα 675



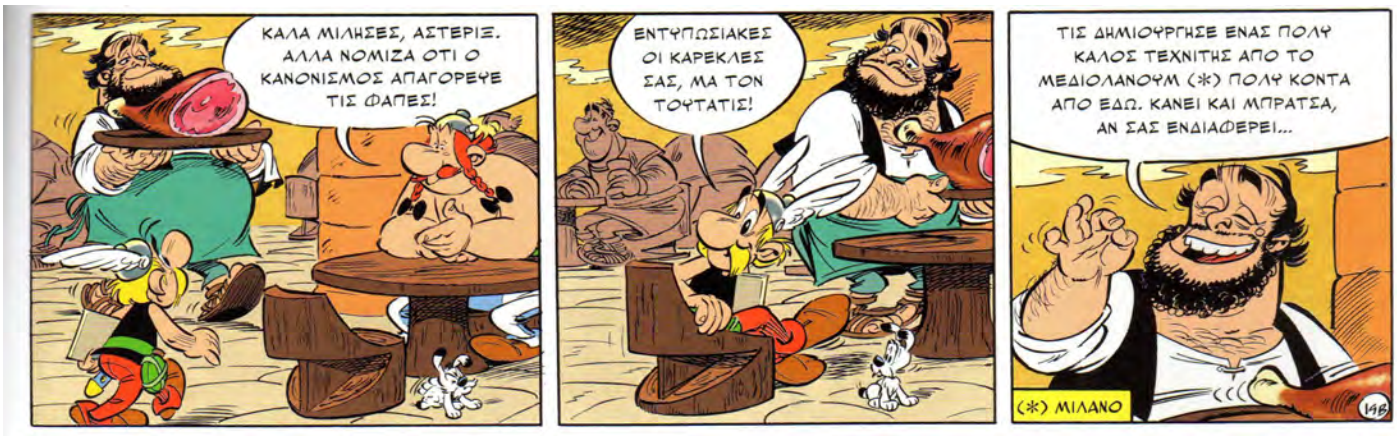
Εικόνα 676



Εικόνα 677



Εικόνα 678



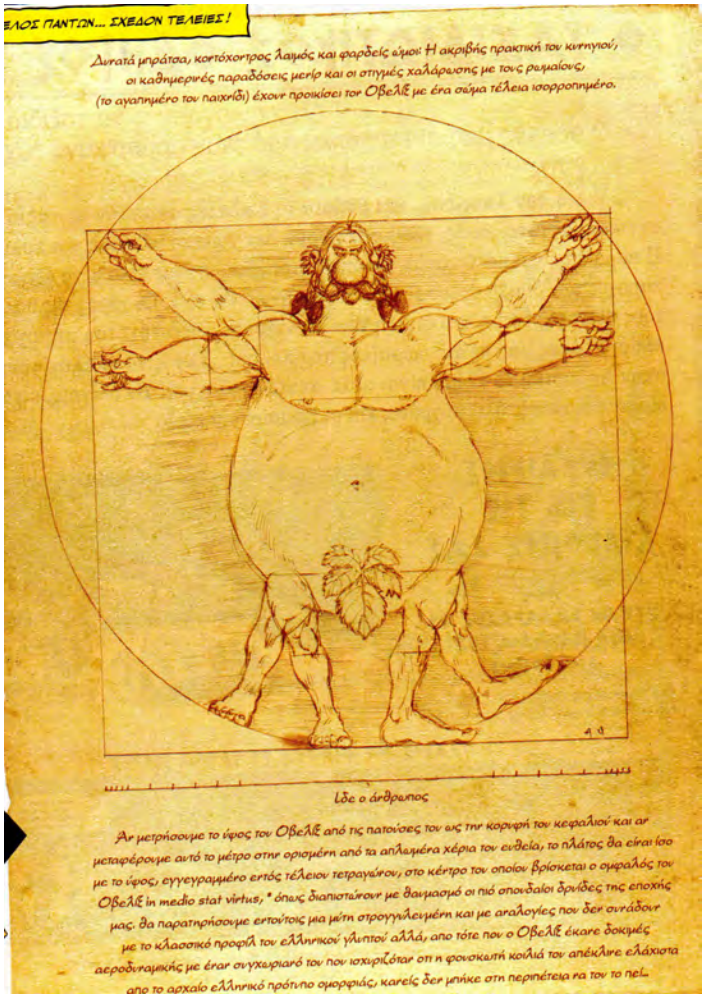
Εικόνα 679



Εικόνα 680



Εικόνα 681



Εικόνα 682



Εικόνα 683



Εικόνα 684



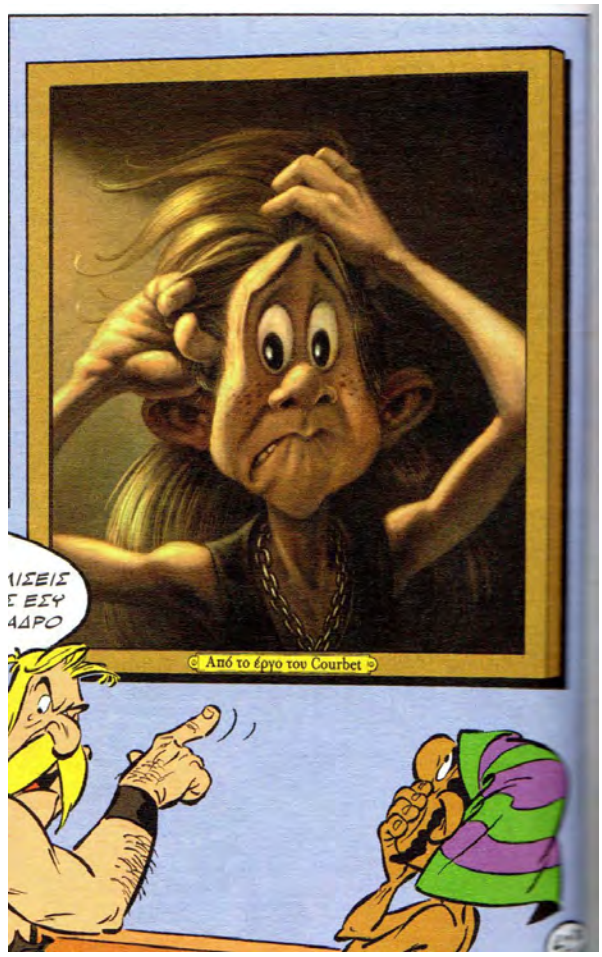
Εικόνα 685



Εικόνα 686



Εικόνα 687



Εικόνα 688



Εικόνα 689



Εικόνα 690



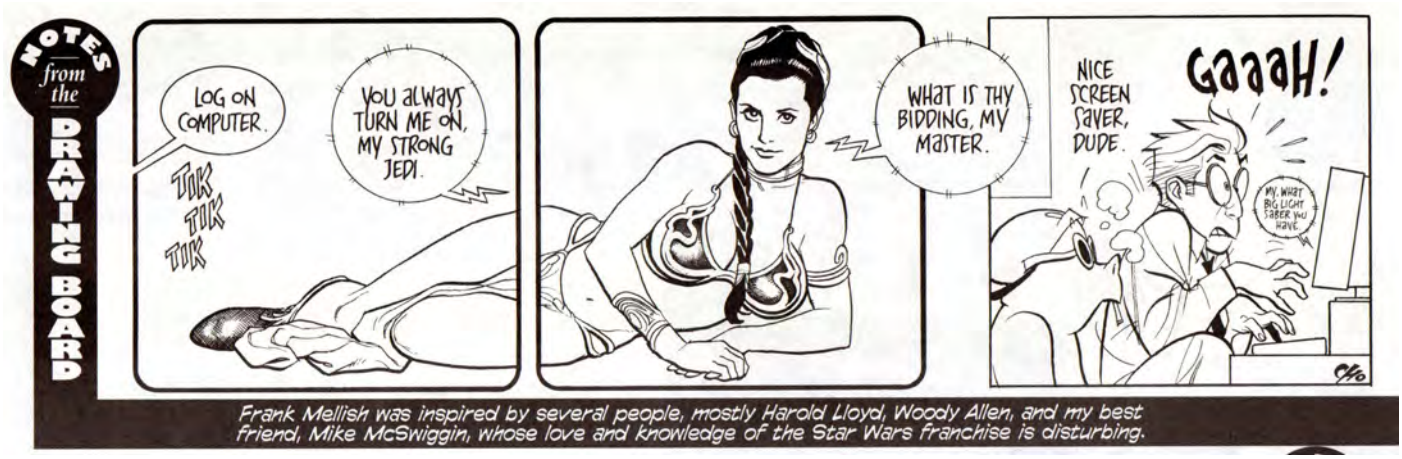
Εικόνα 691



Εικόνα 692



Εικόνα 693



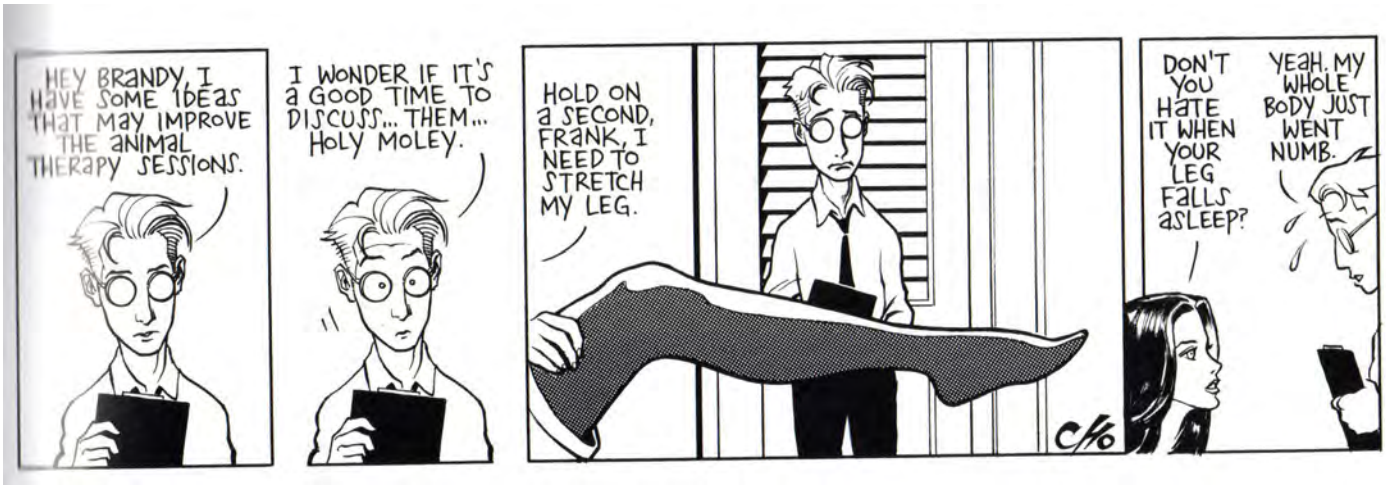
Εικόνα 694



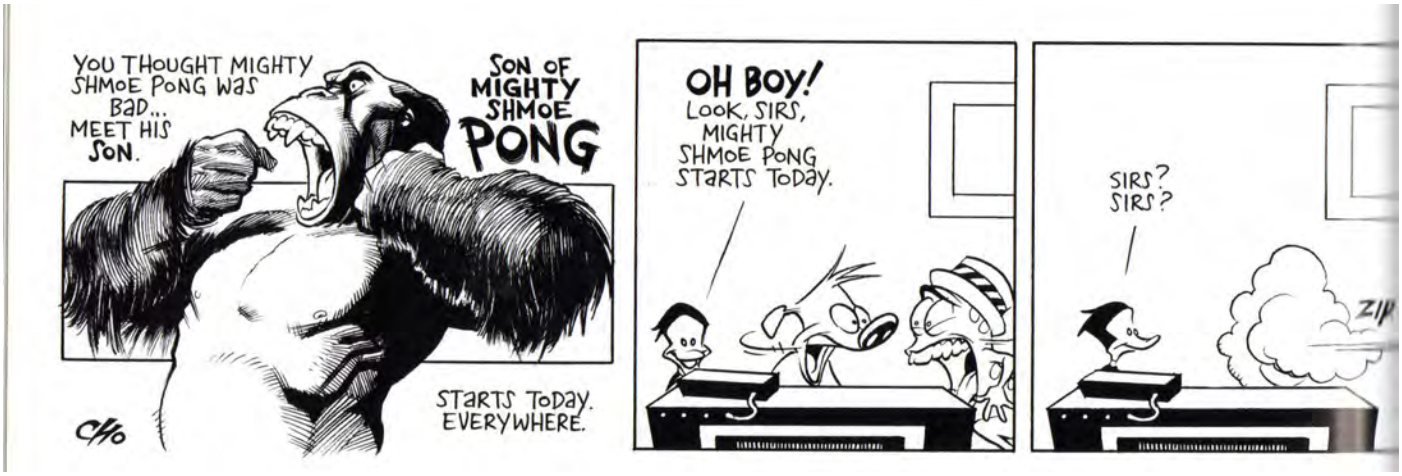
Εικόνα 695



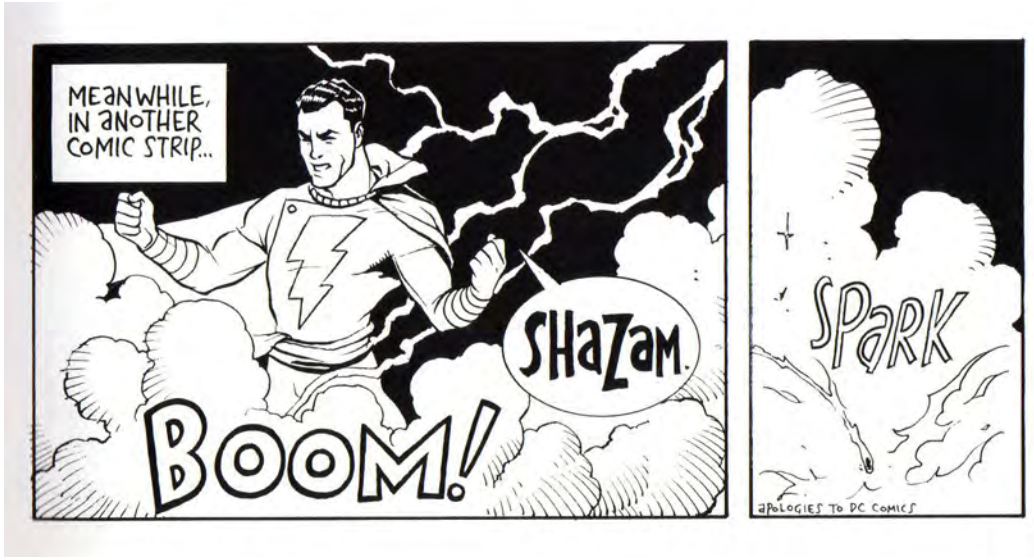
Εικόνα 696



Εικόνα 697



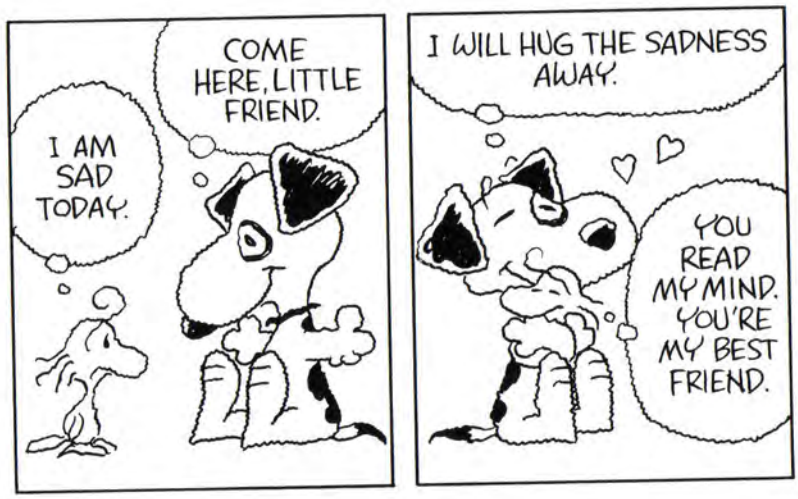
Εικόνα 698



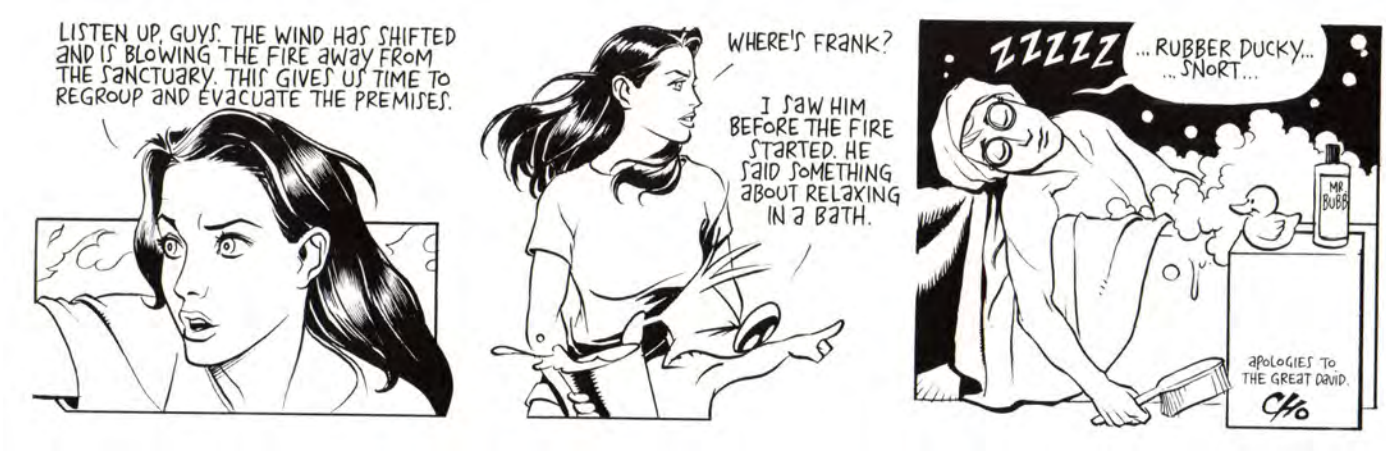
Εικόνα 699



Εικόνα 700



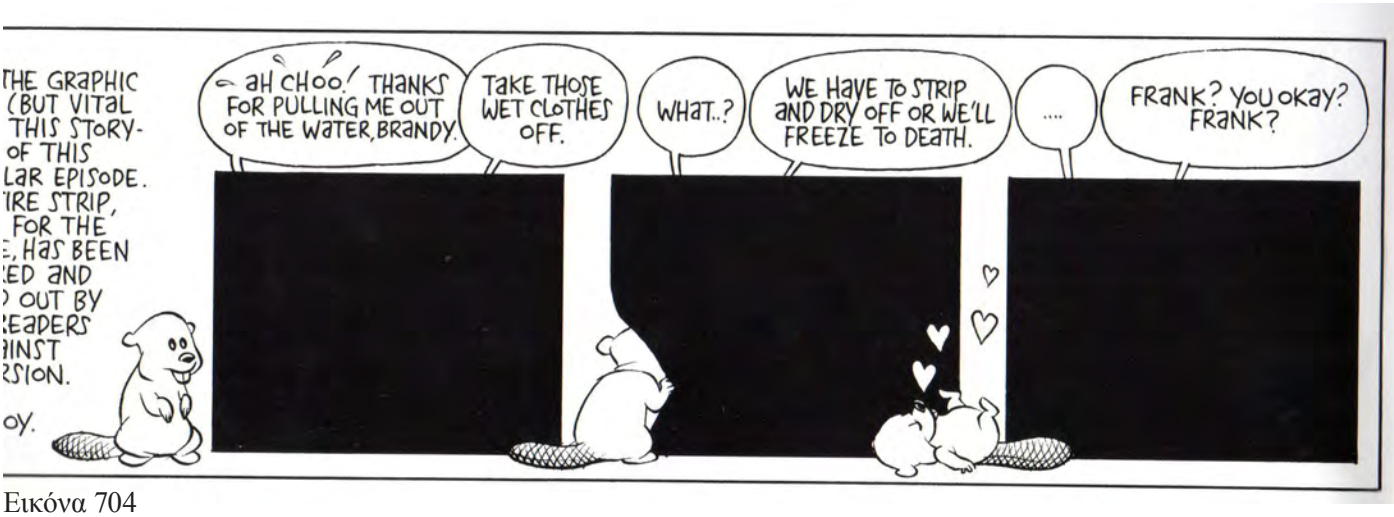
Εικόνα 701



Εικόνα 702



Εικόνα 703



Εικόνα 704



Εικόνα 705



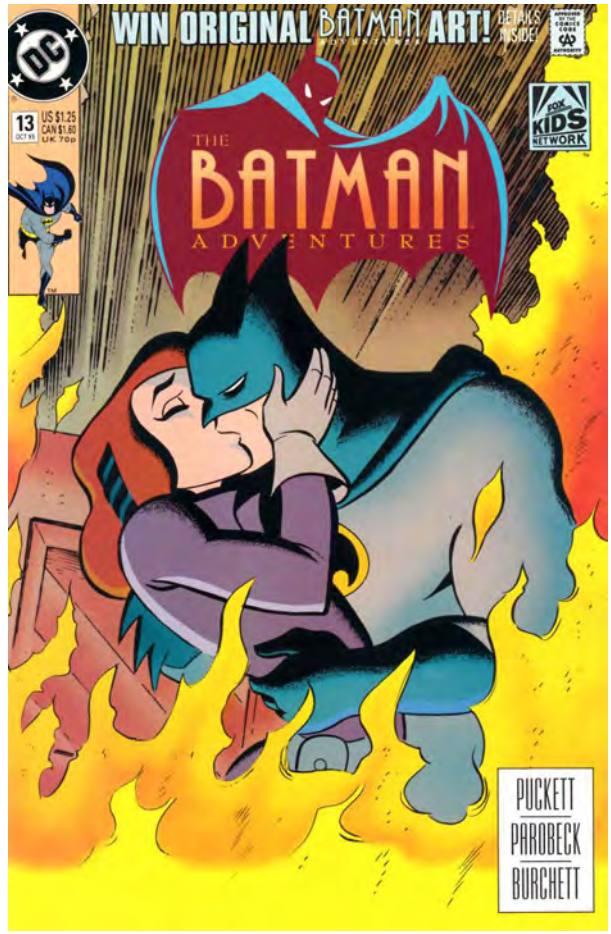
Εικόνα 706



Εικόνα 707



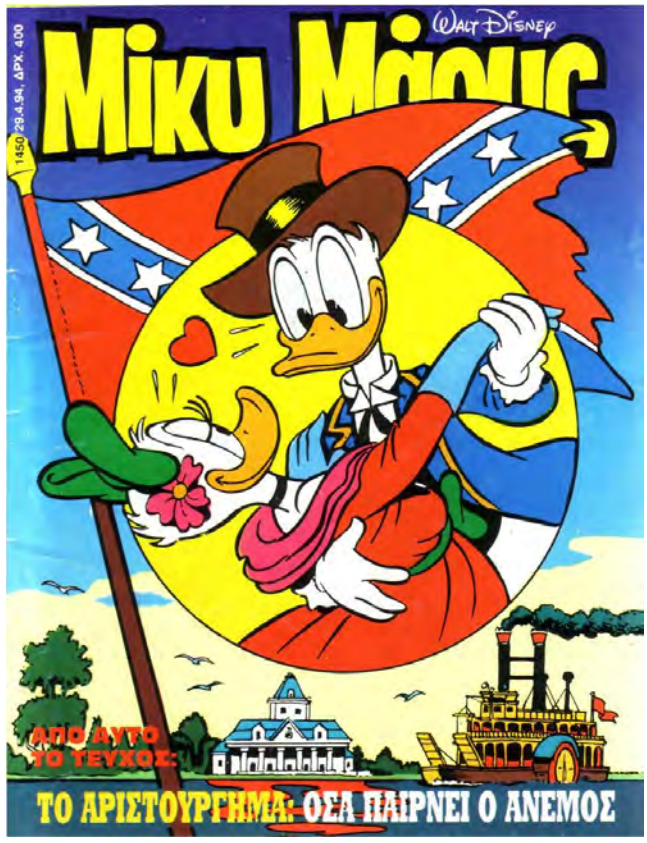
Εικόνα 708



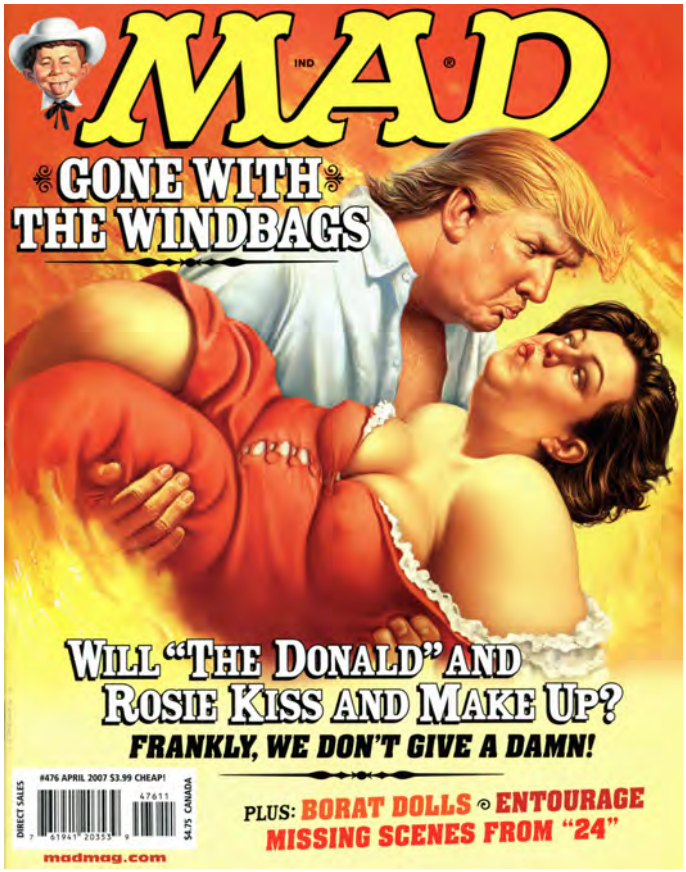
Εικόνα 709



Εικόνα 710



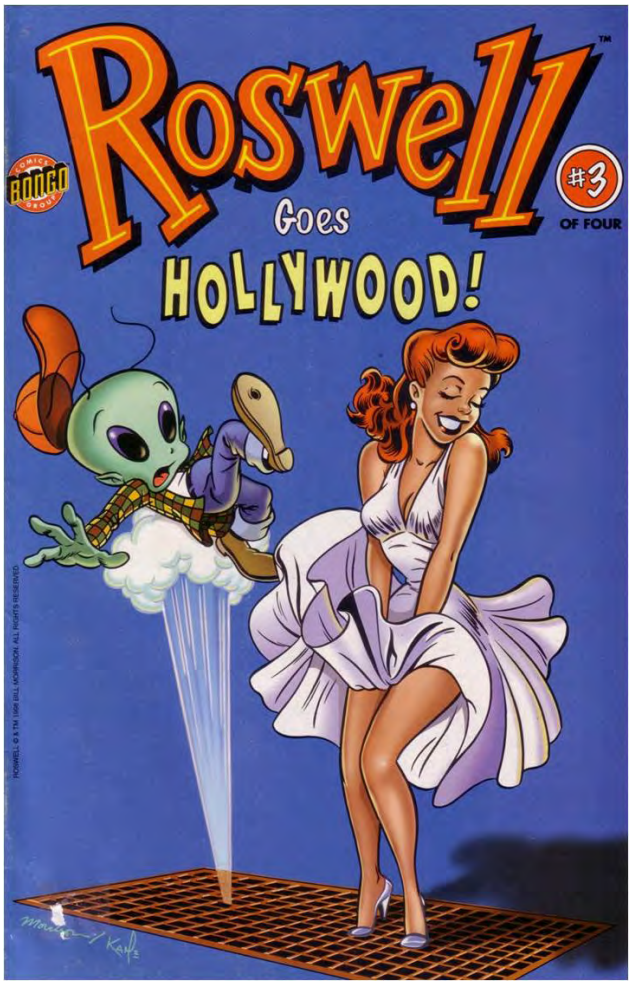
Εικόνα 711



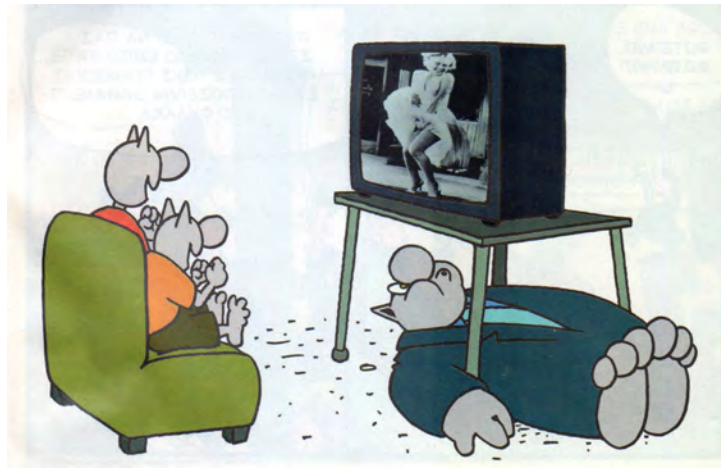
Εικόνα 712



Εικόνα 713



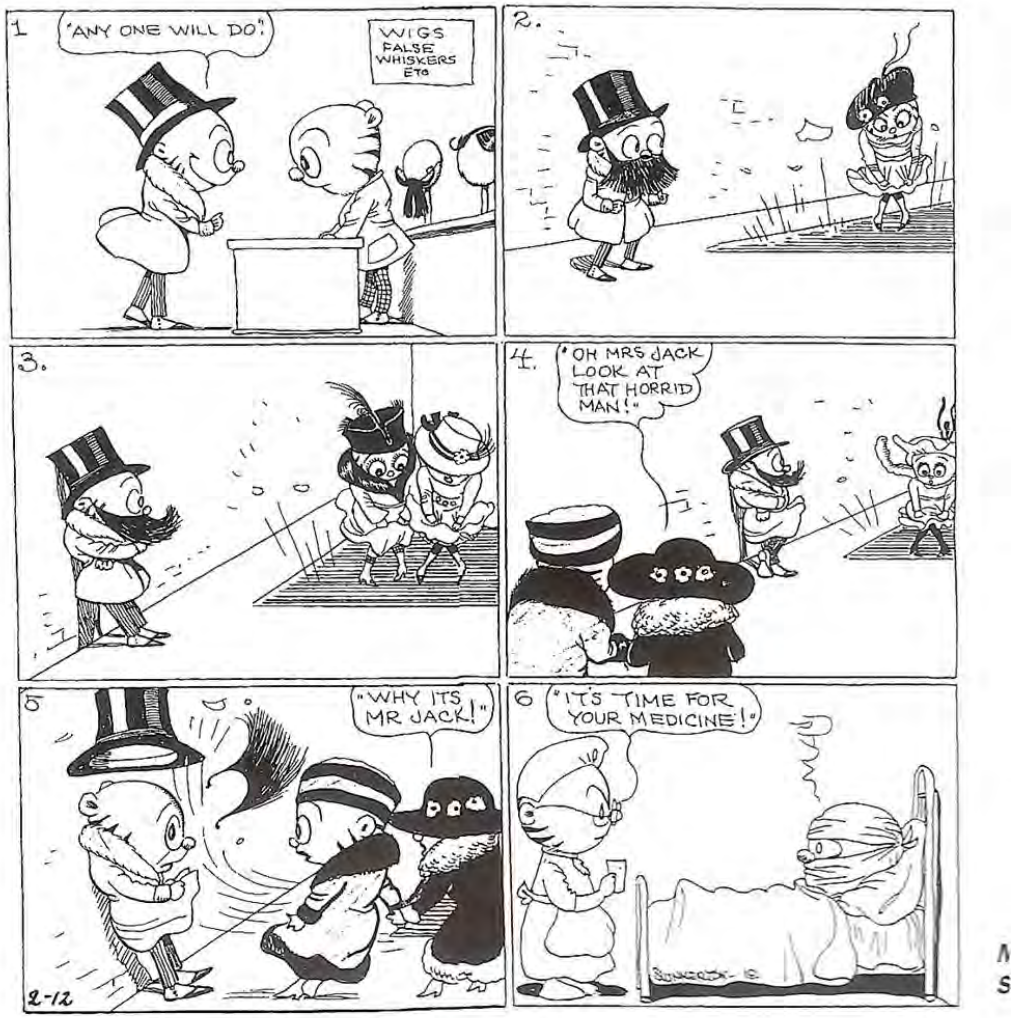
Εικόνα 714



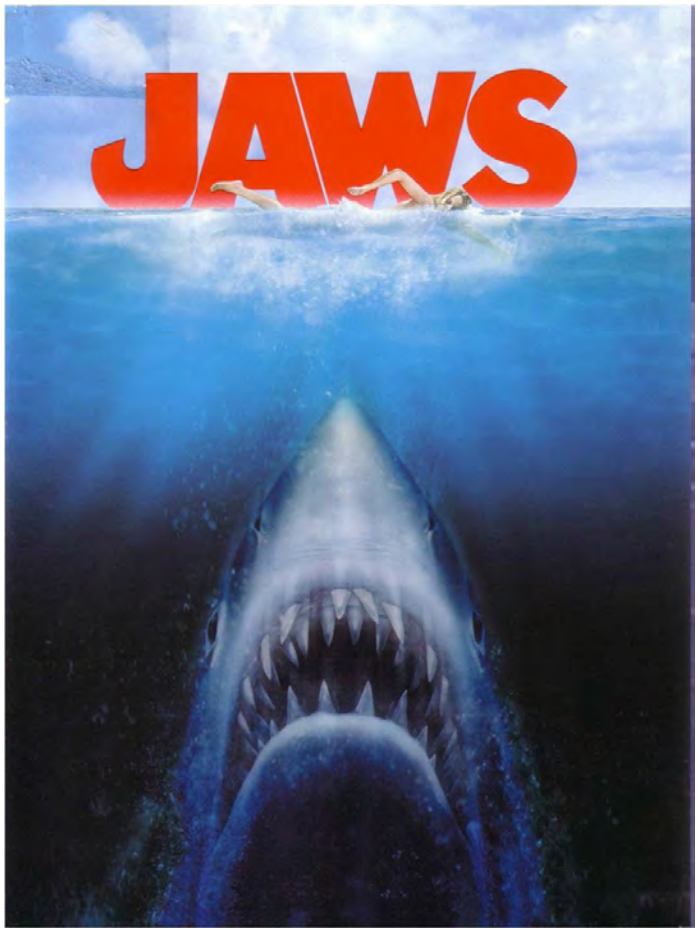
Εικόνα 715



Εικόνα 716



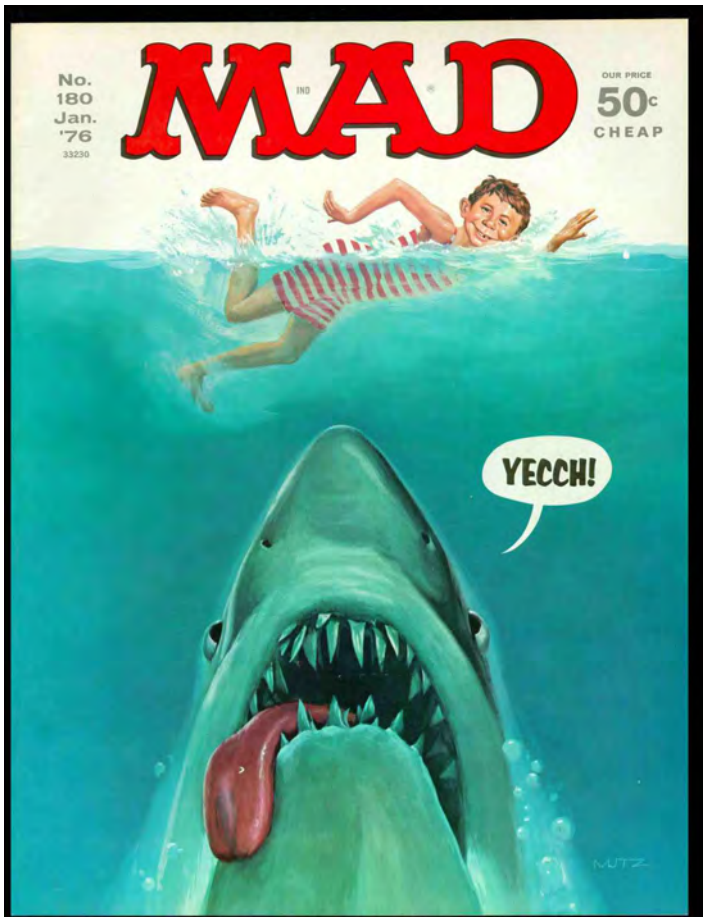
Εικόνα 717



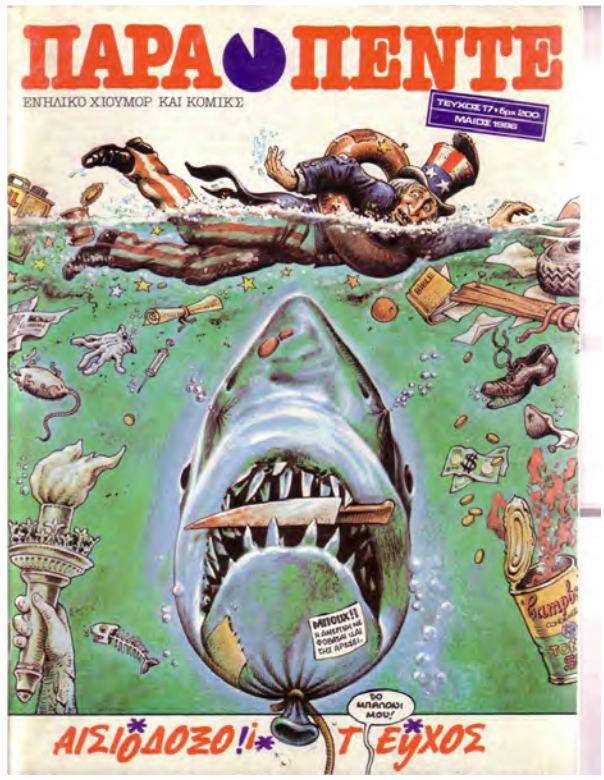
Εικόνα 718



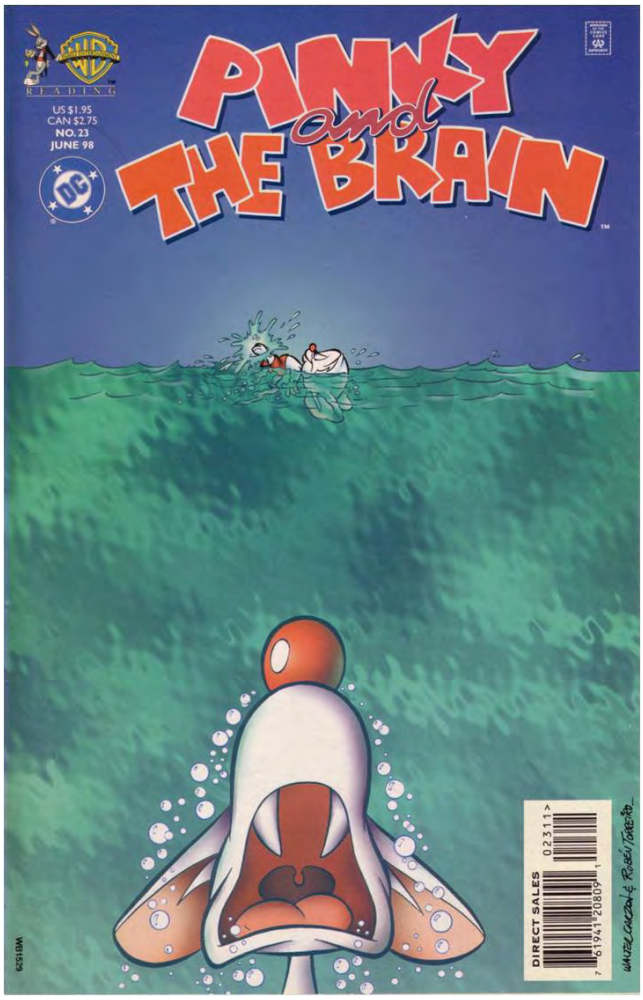
Εικόνα 719



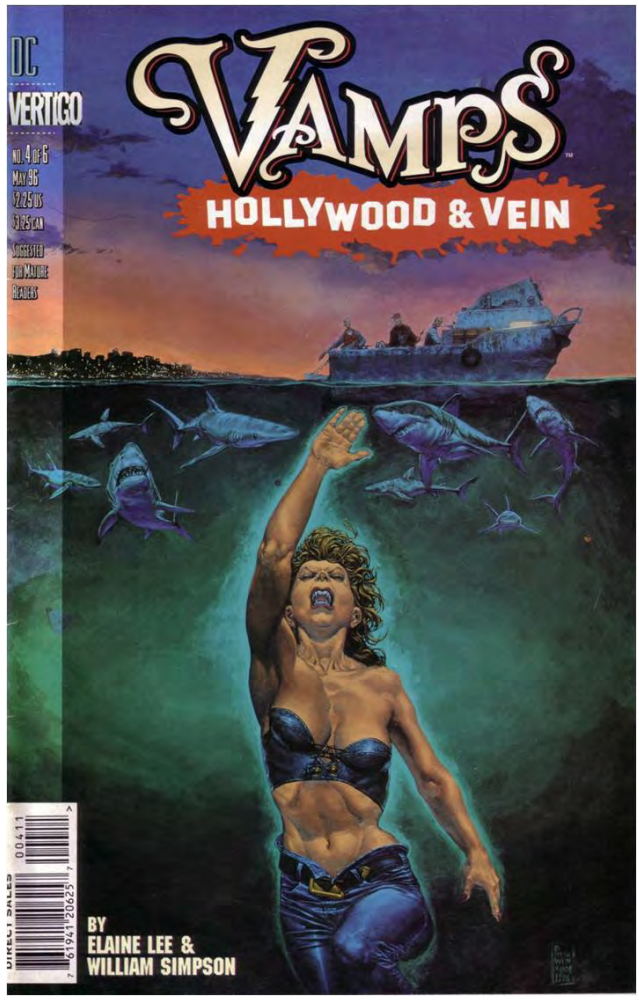
Εικόνα 720



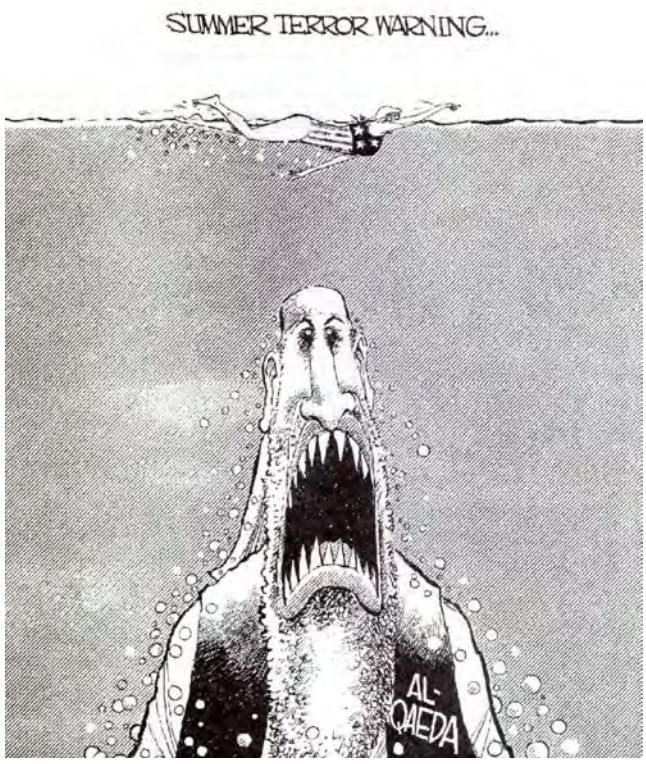
Εικόνα 721



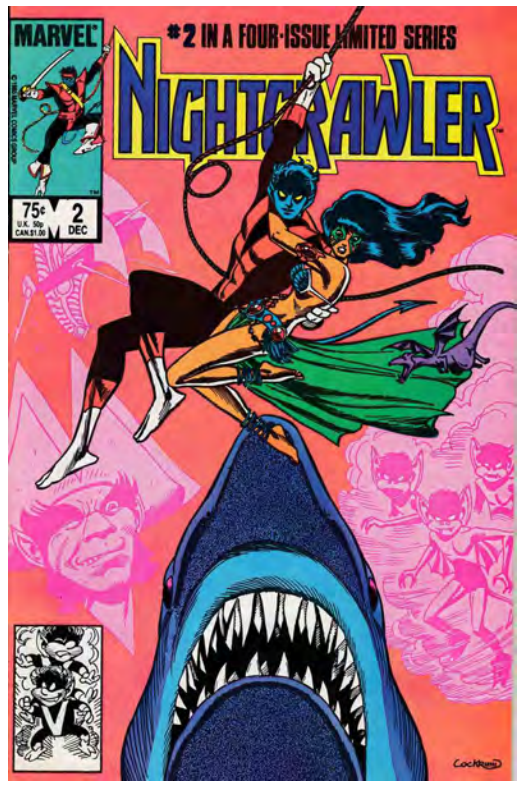
Εικόνα 722



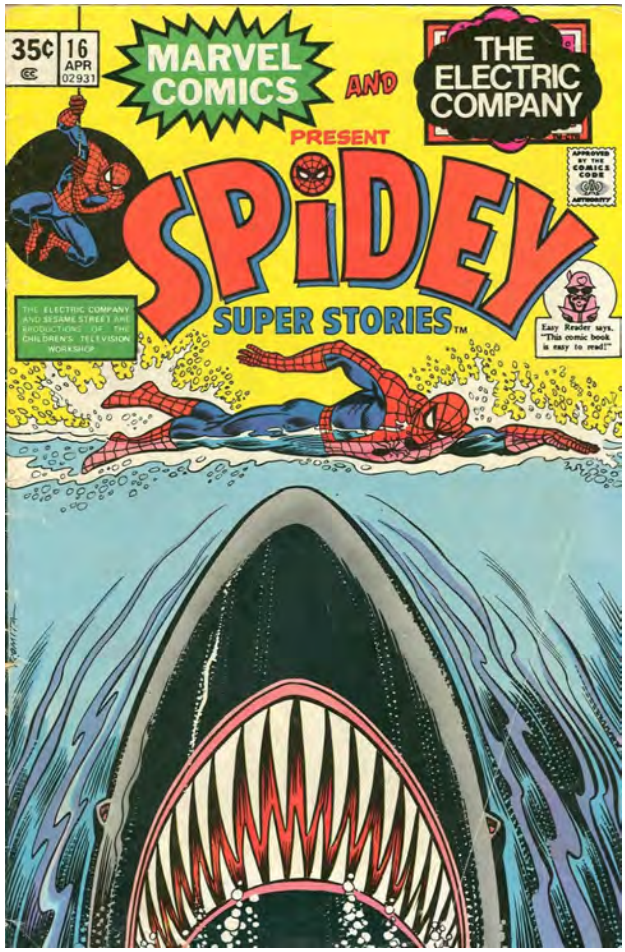
Εικόνα 723



Εικόνα 724



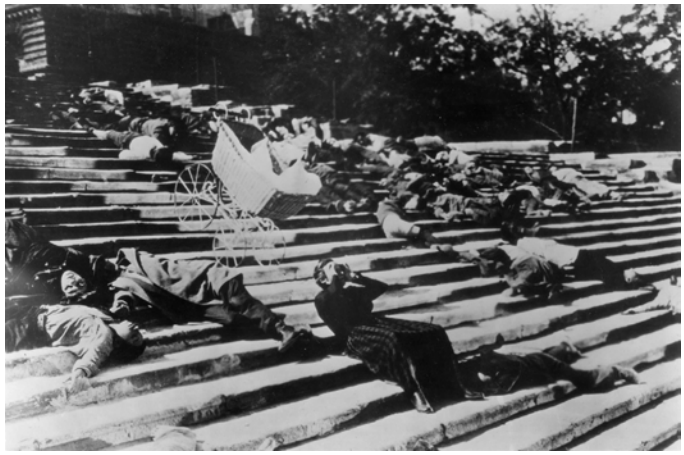
Εικόνα 725



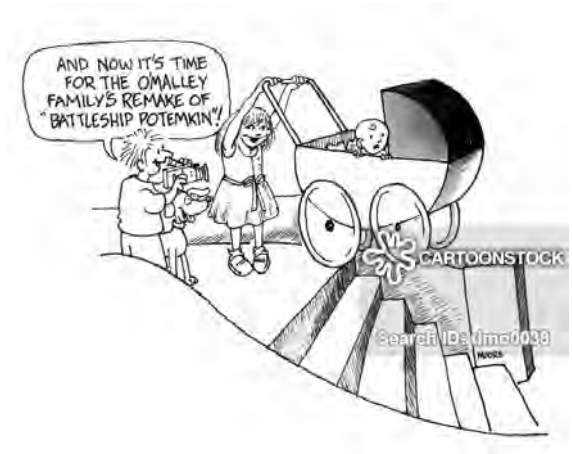
Εικόνα 726α



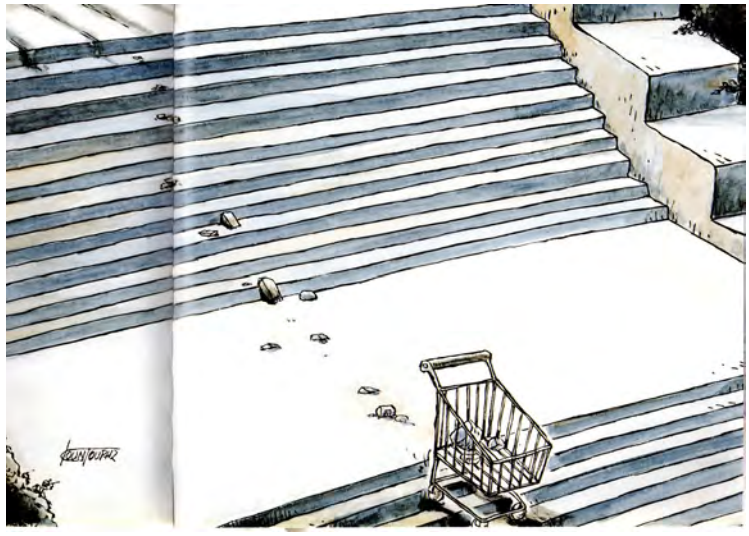
Εικόνα 727



Εικόνα 728



Εικόνα 729



Εικόνα 730



Εικόνα 731



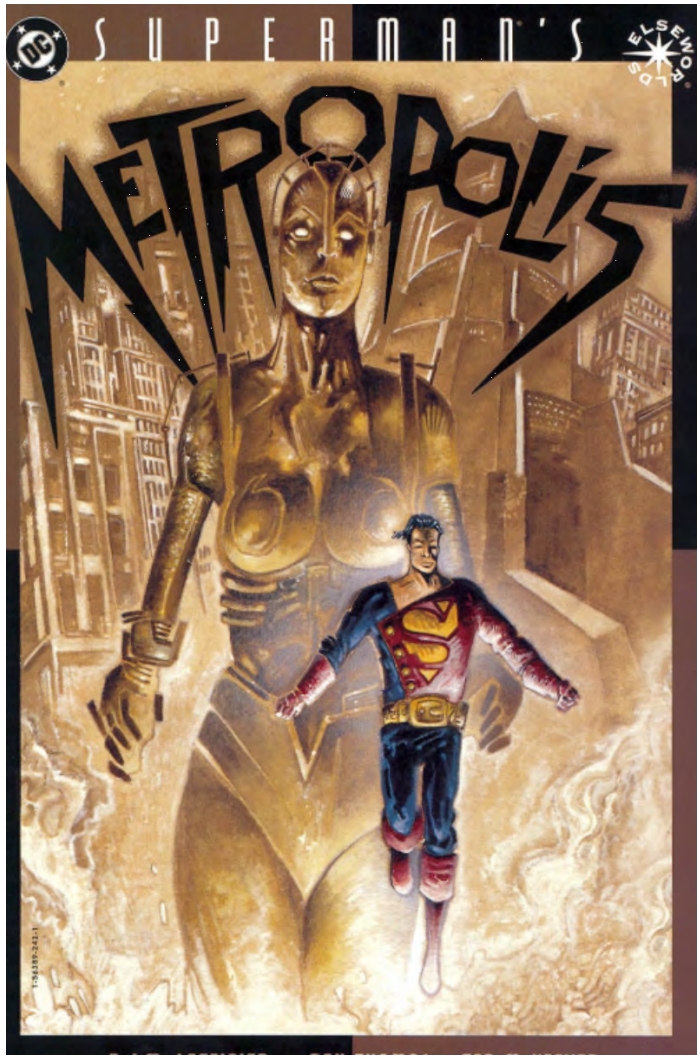
Εικόνα 732



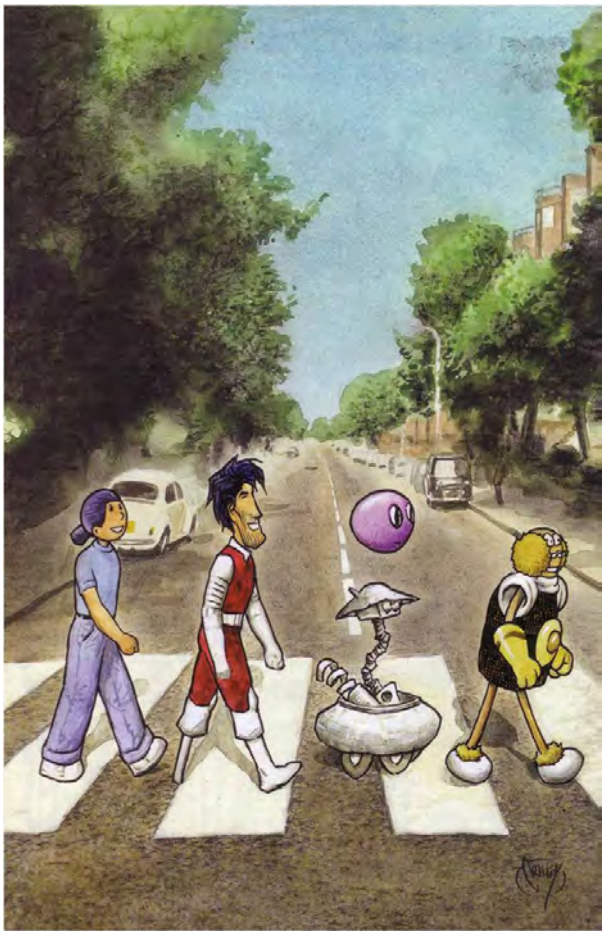
Εικόνα 733



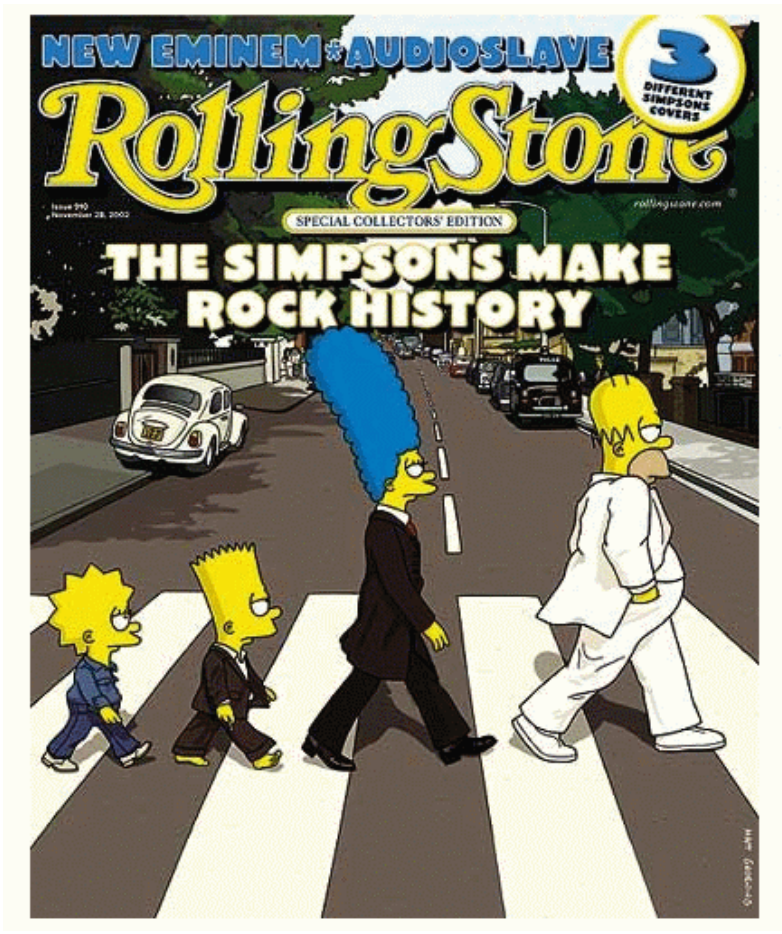
Εικόνα 734



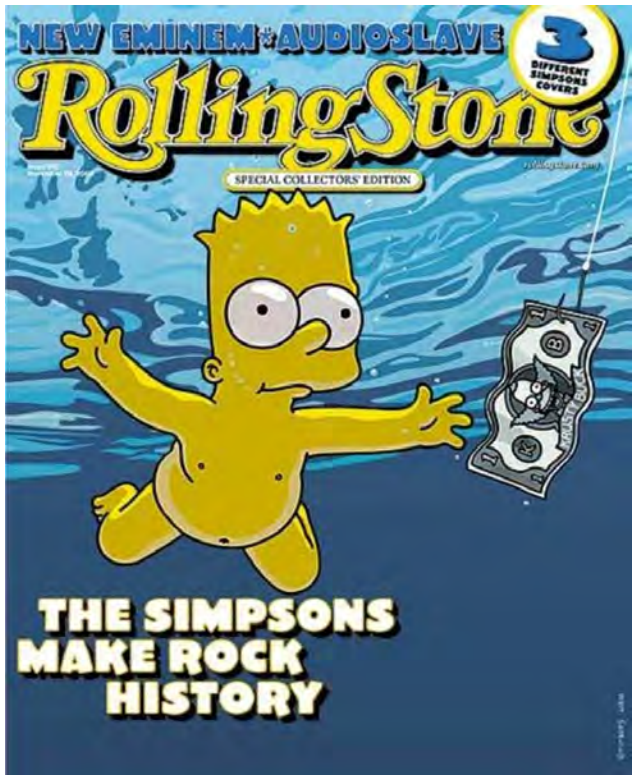
Εικόνα 735



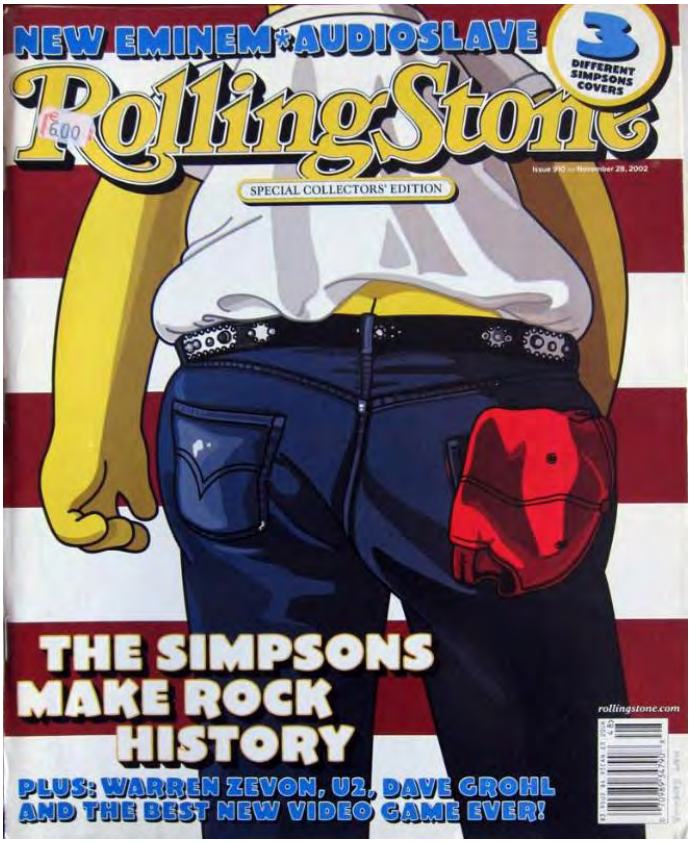
Εικόνα 736



Εικόνα 737



Εικόνα 738



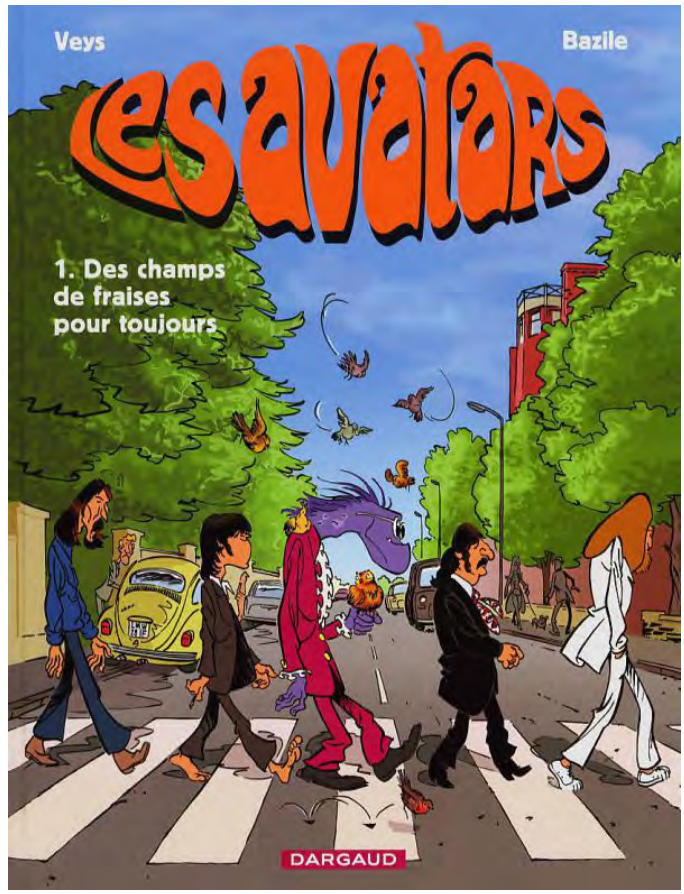
Εικόνα 739



Εικόνα 740



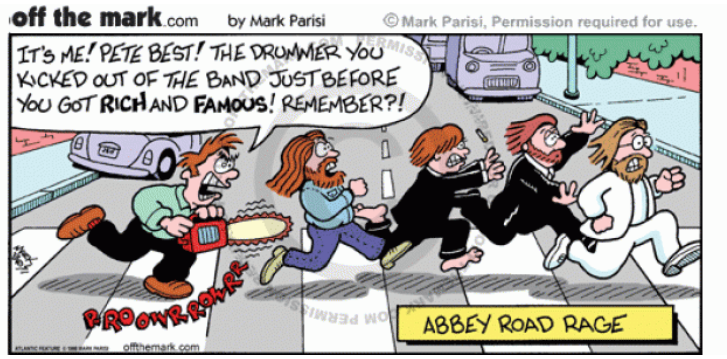
Εικόνα 741



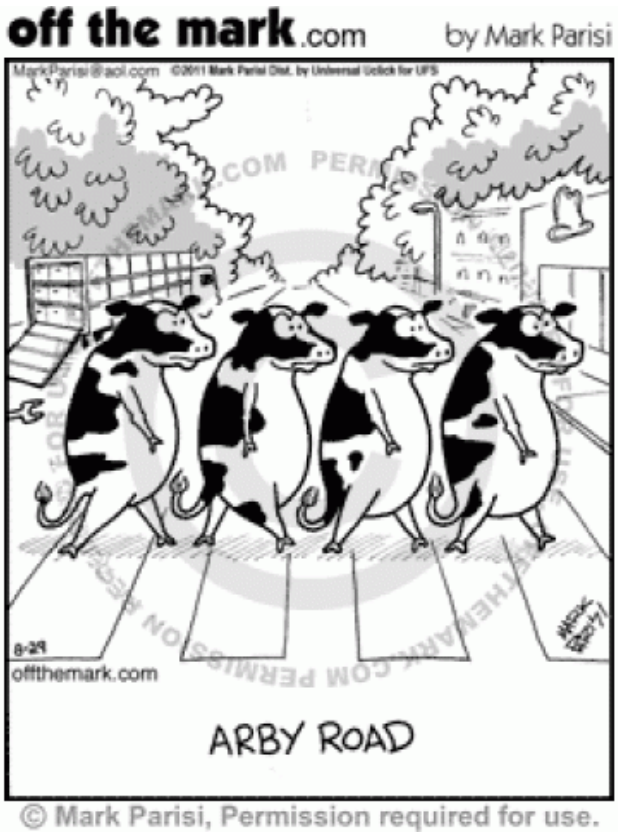
Εικόνα 742



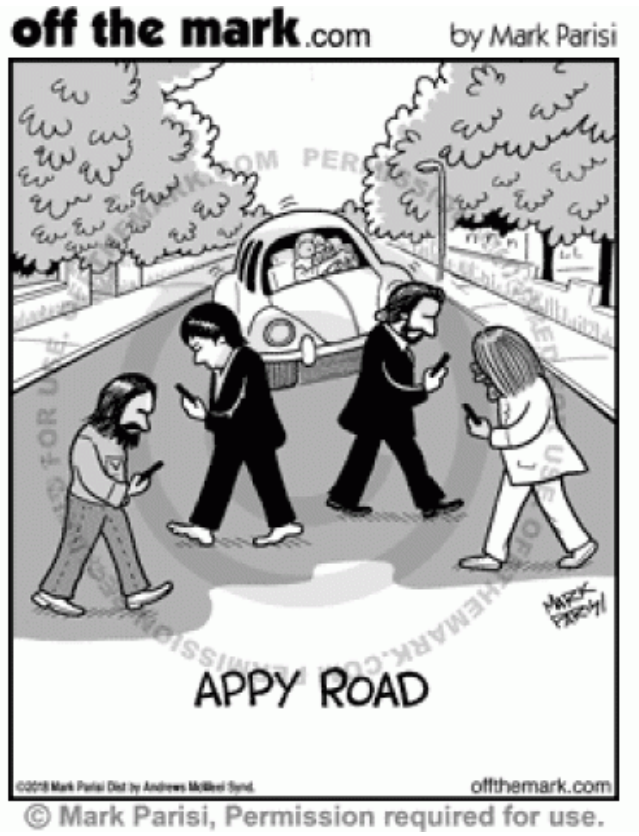
Εικόνα 743



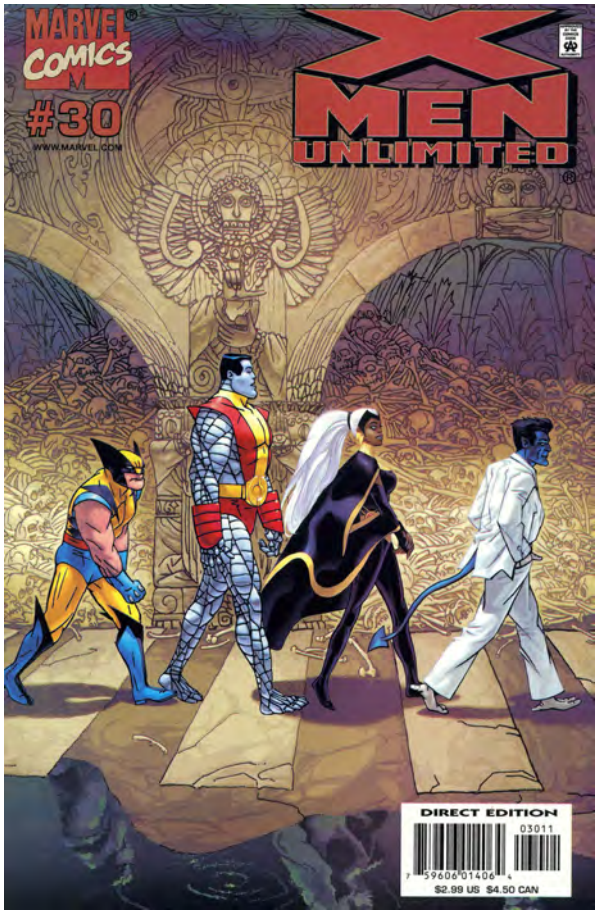
Εικόνα 744



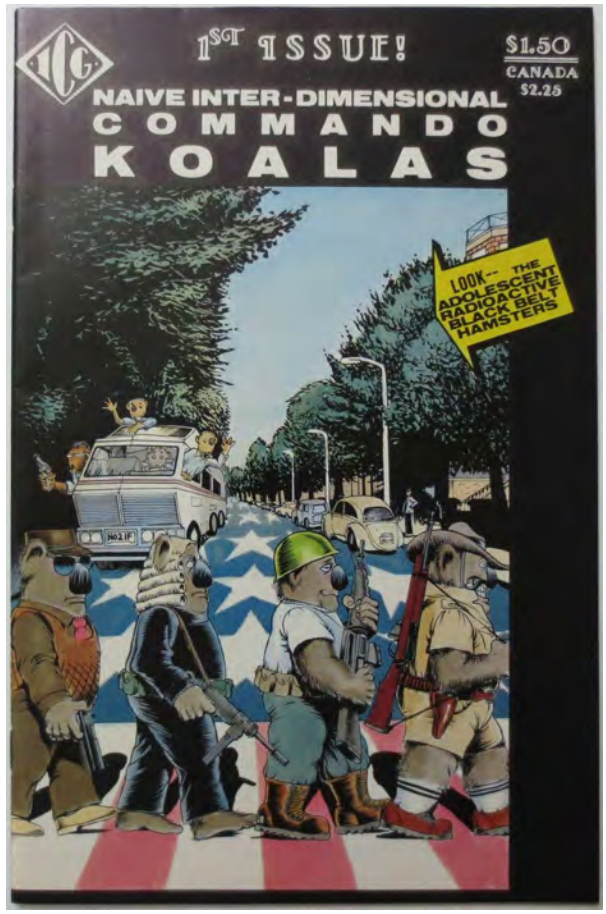
Εικόνα 745



Εικόνα 746



Εικόνα 747



Εικόνα 748



Εικόνα 749



Εικόνα 750



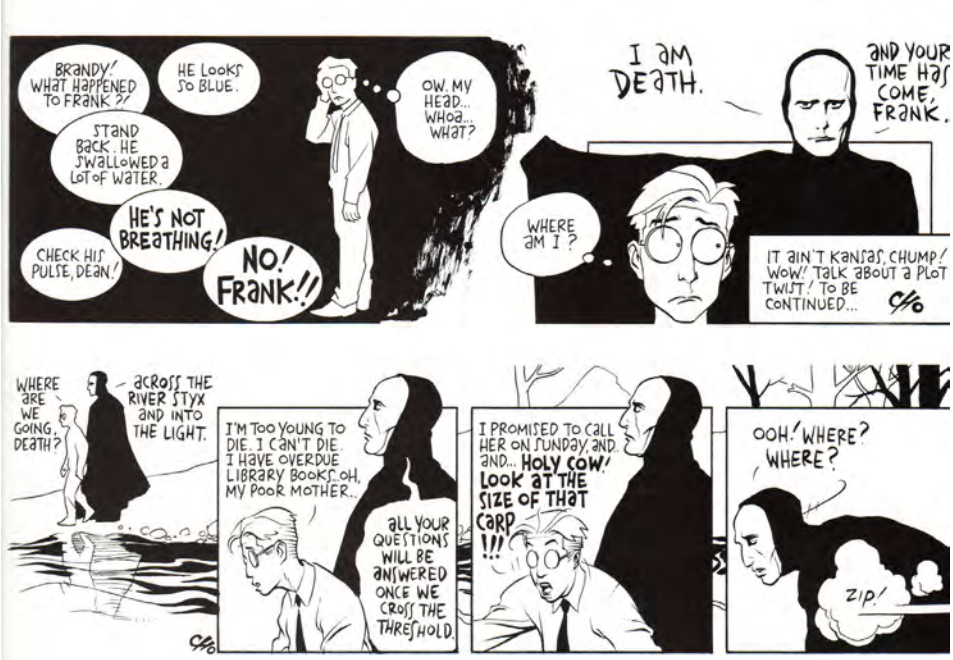
Εικόνα 751



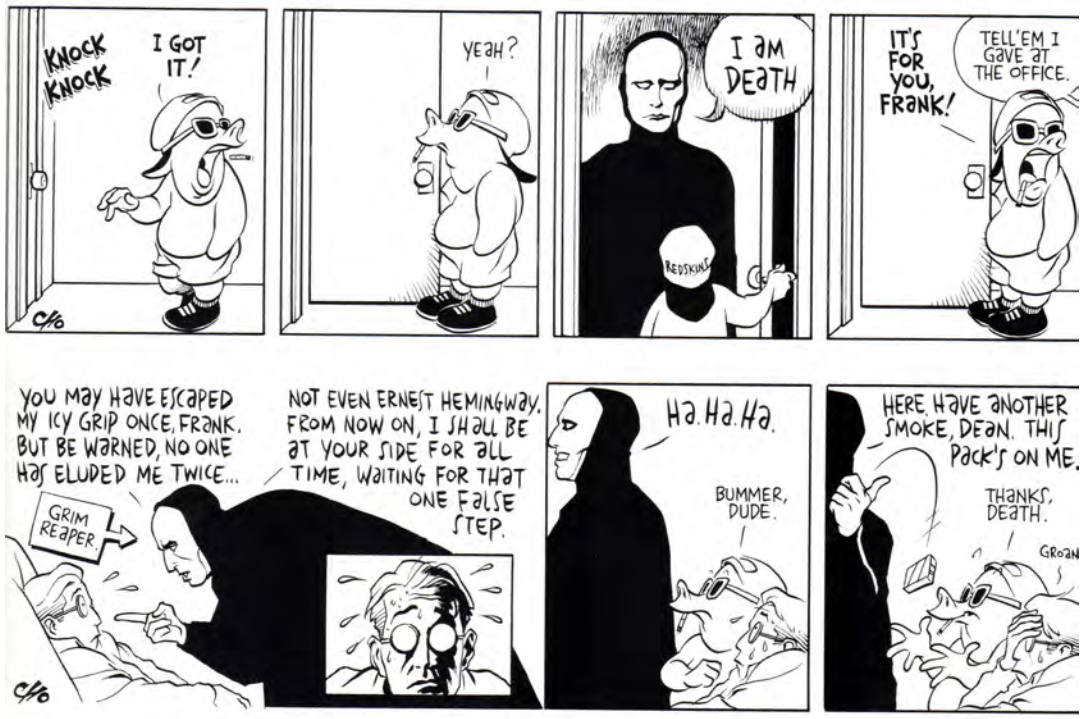
Εικόνα 752



Εικόνα 753



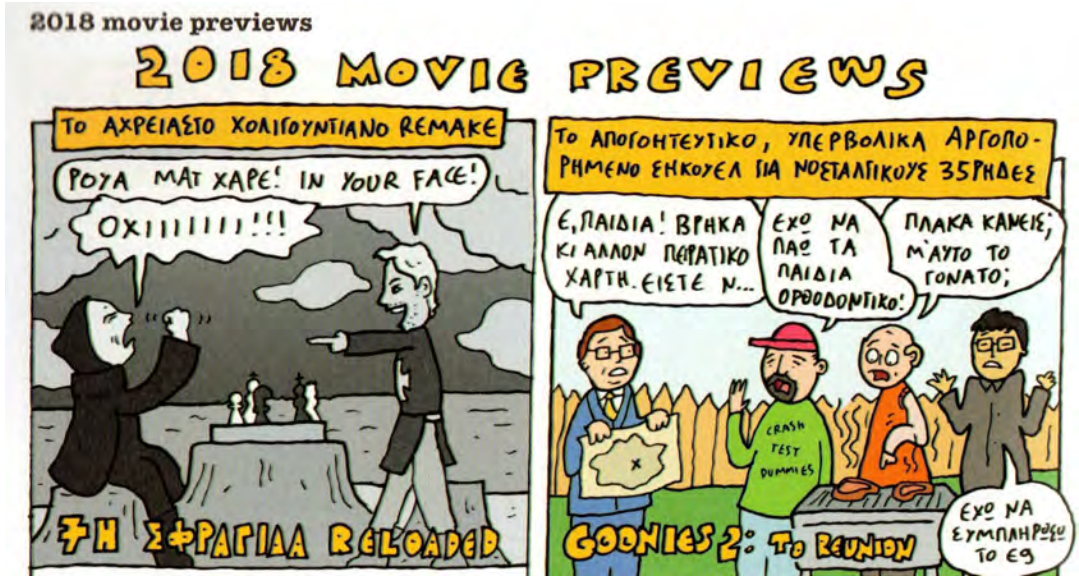
Εικόνα 754



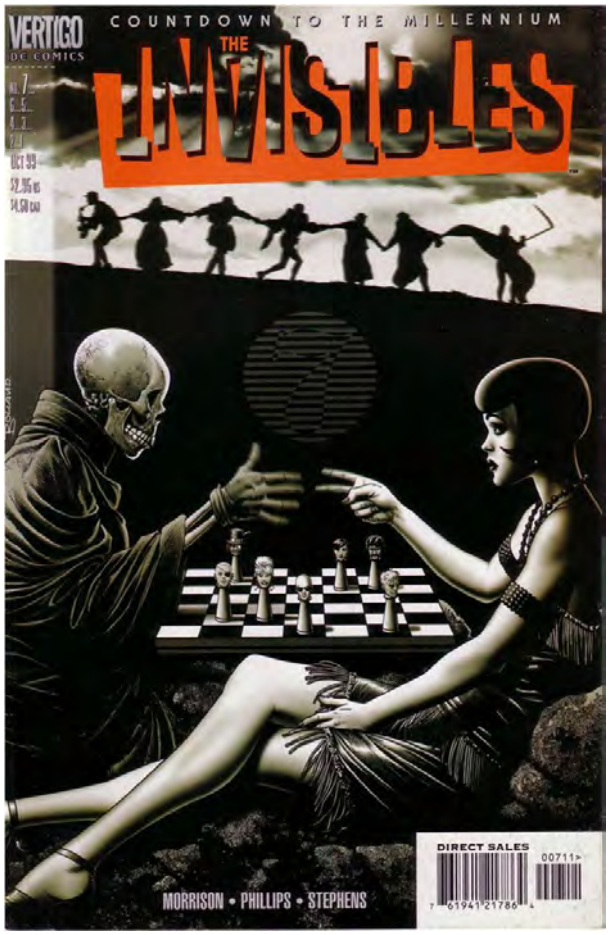
Εικόνα 755



Εικόνα 756



Εικόνα 757



Εικόνα 758



Εικόνα 759



Εικόνα 760



Εικόνα 761



Εικόνα 762



Εικόνα 763



Εικόνα 764



Εικόνα 765



Εικόνα 766



Εικόνα 767



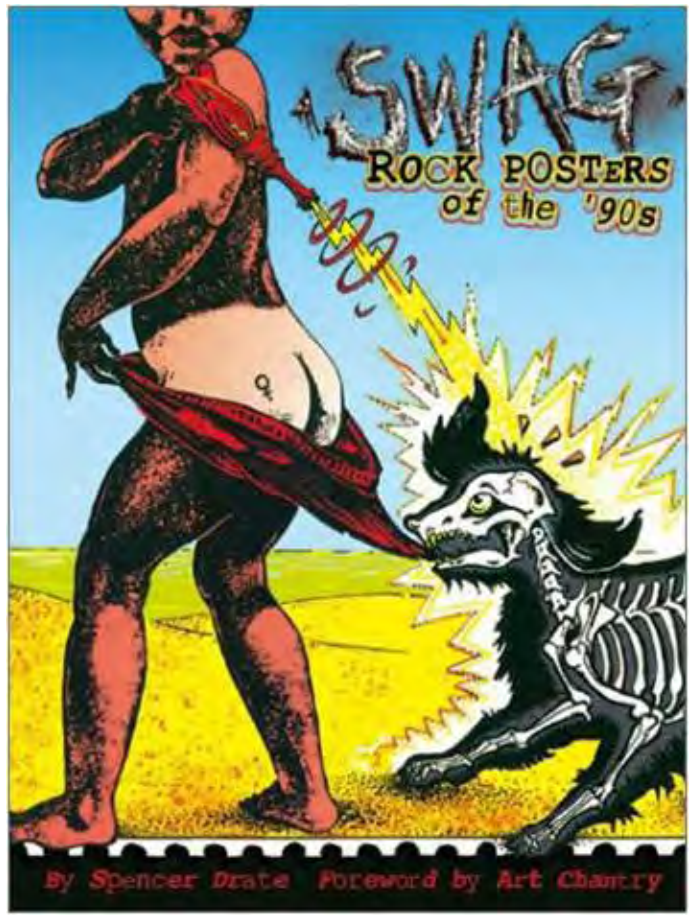
Εικόνα 768



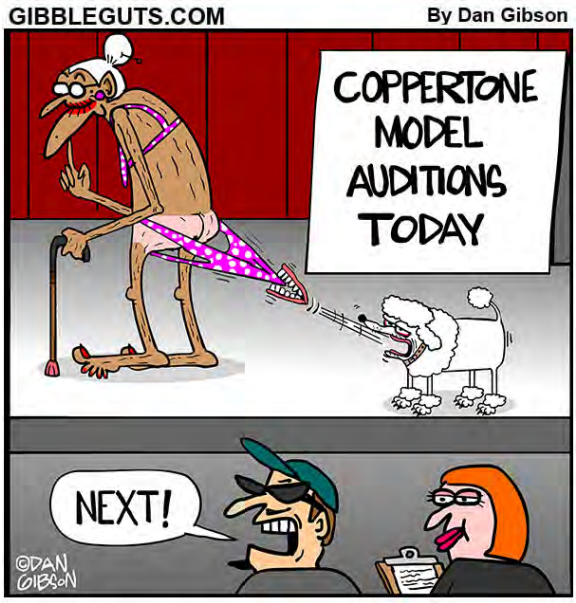
Εικόνα 769



Εικόνα 770



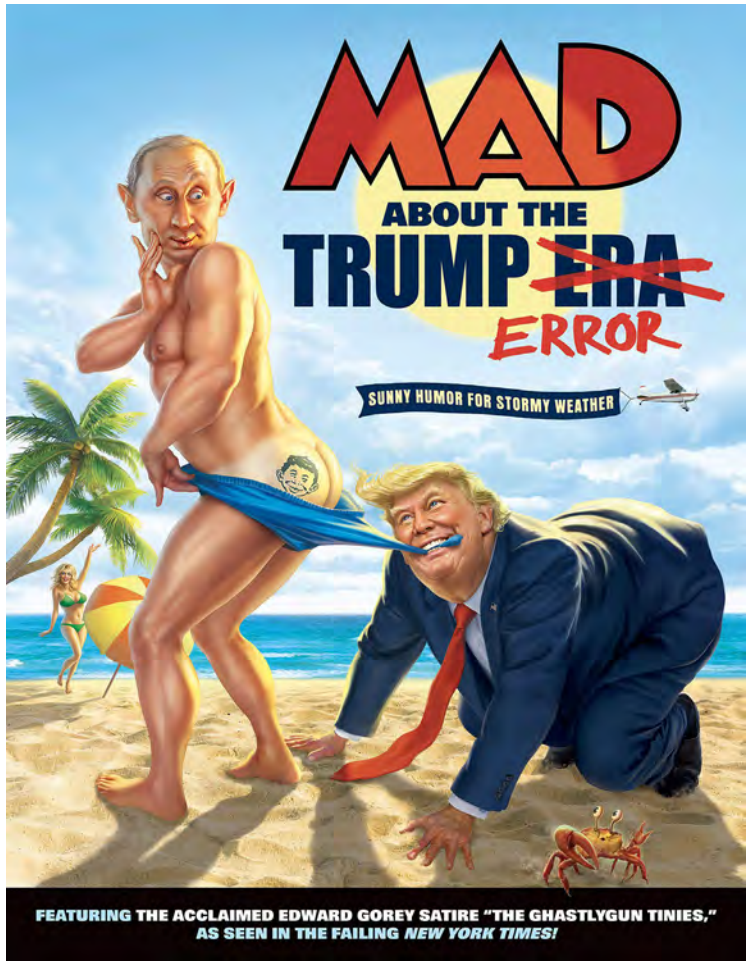
Εικόνα 771



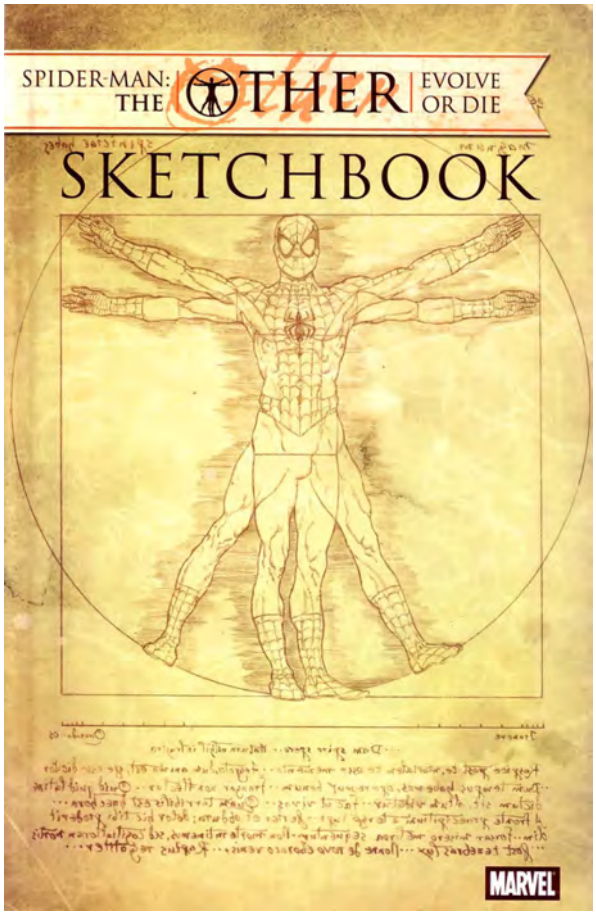
Εικόνα 772



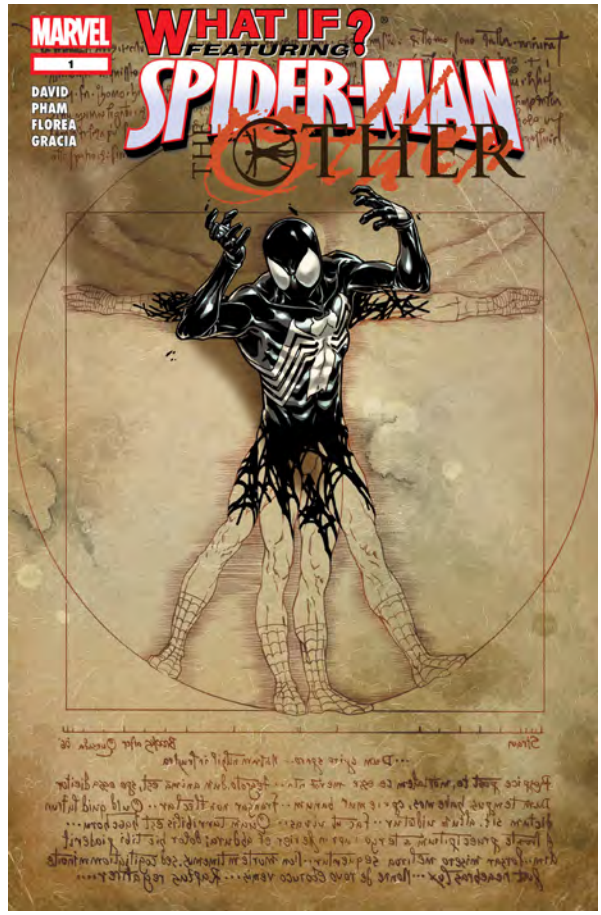
Εικόνα 773



Εικόνα 774



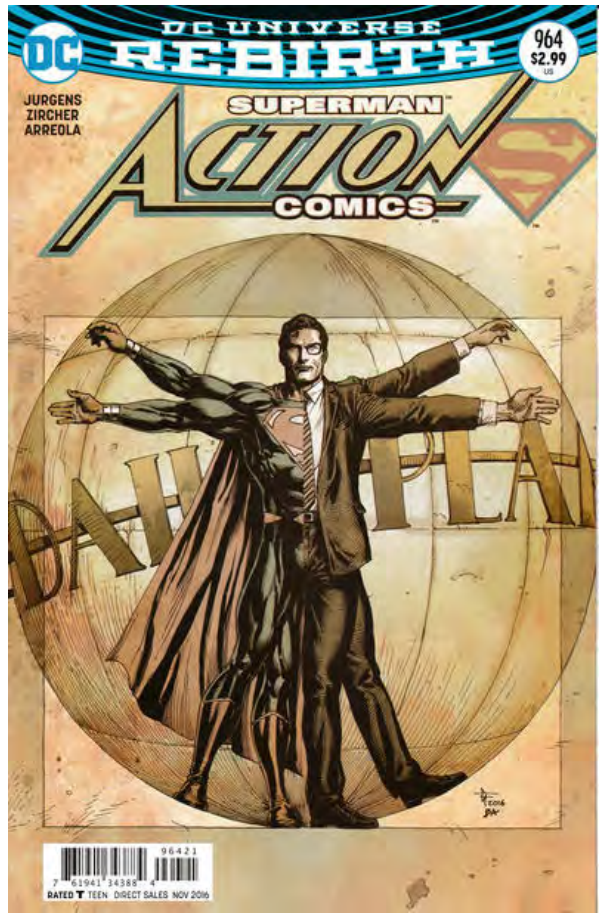
Εικόνα 775



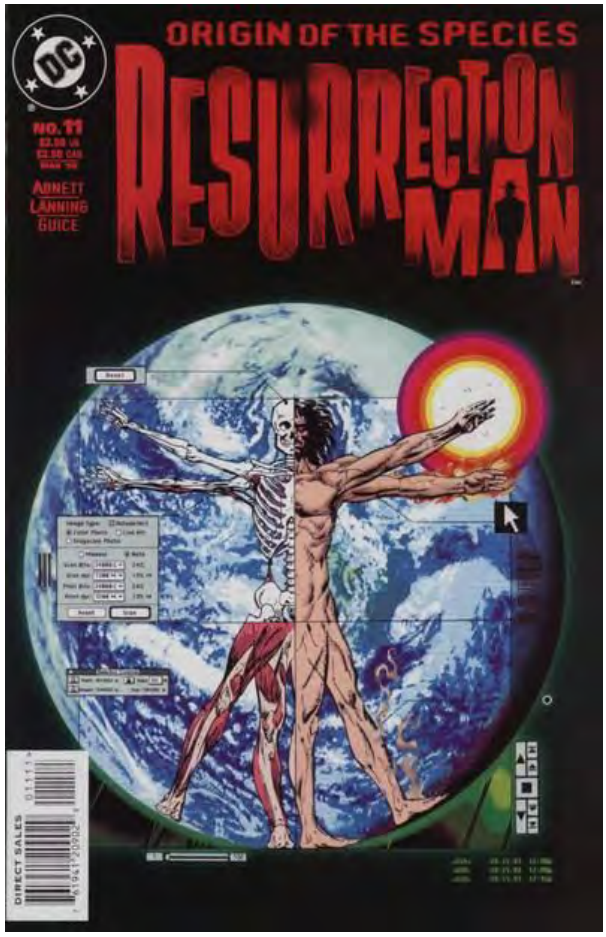
Εικόνα 776



Εικόνα 777



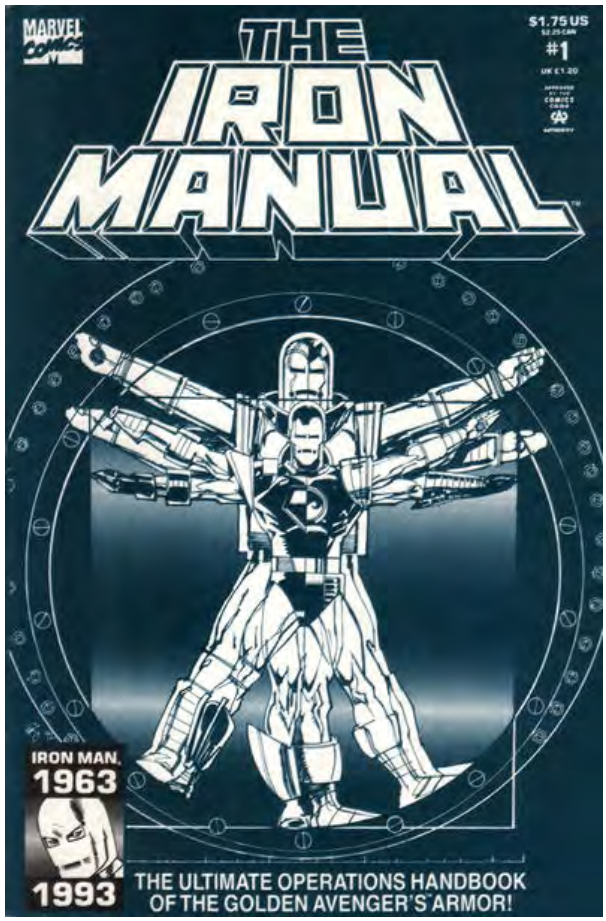
Εικόνα 778



Εικόνα 779



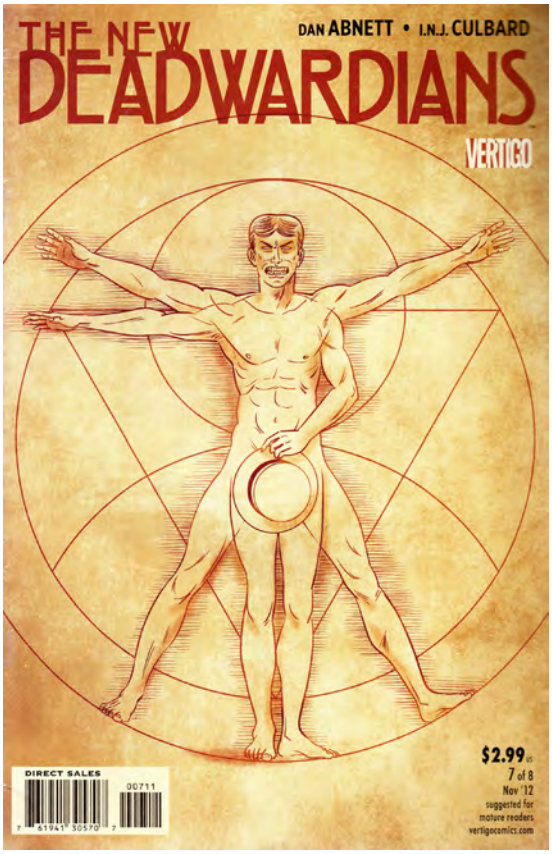
Εικόνα 780



Εικόνα 781



Εικόνα 782



Εικόνα 783



Εικόνα 784



Εικόνα 785



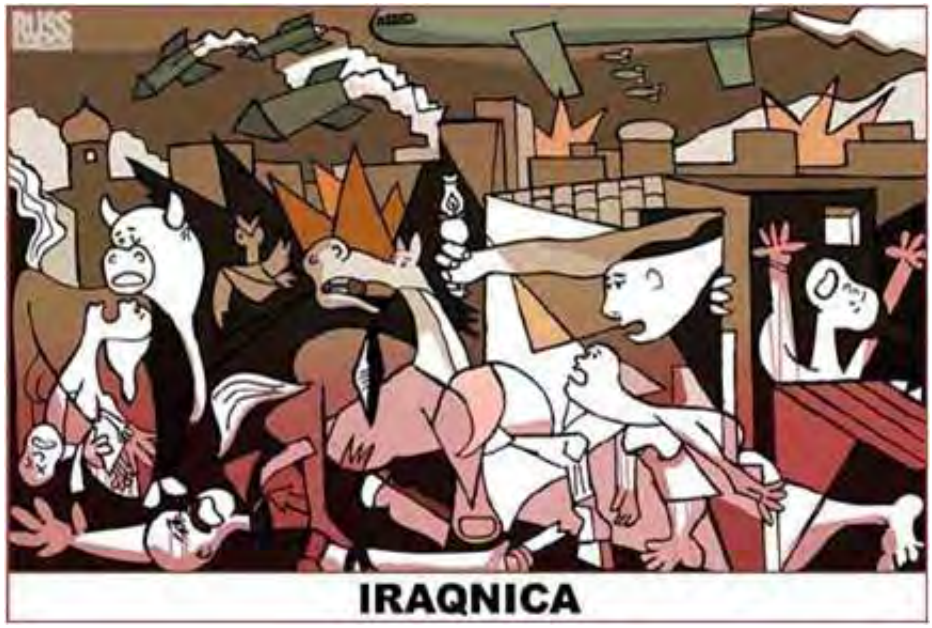
Εικόνα 786



Εικόνα 787



Εικόνα 788



Εικόνα 789



Εικόνα 790



Εικόνα 791



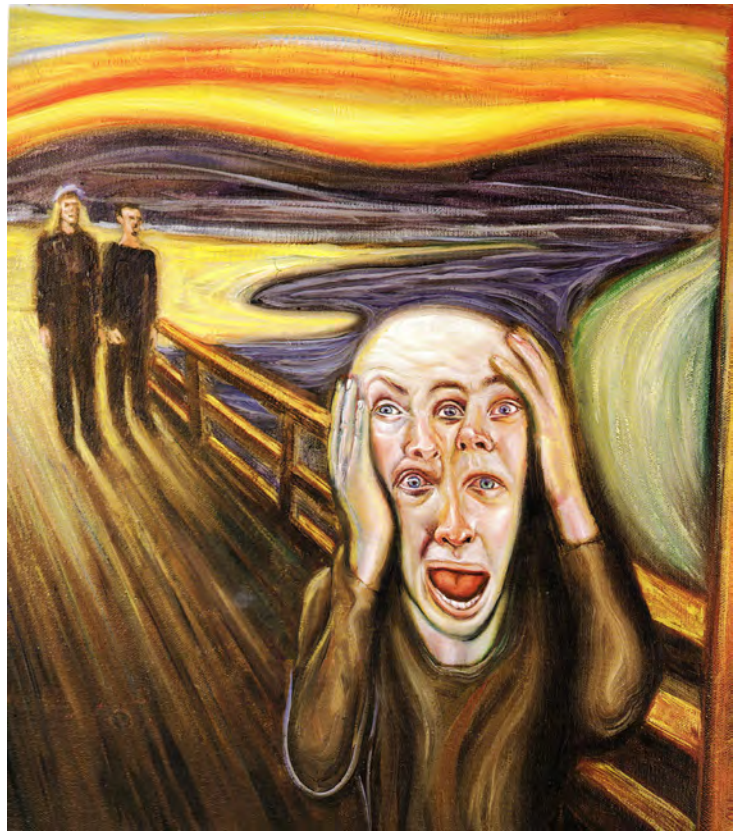
Εικόνα 792



Εικόνα 793



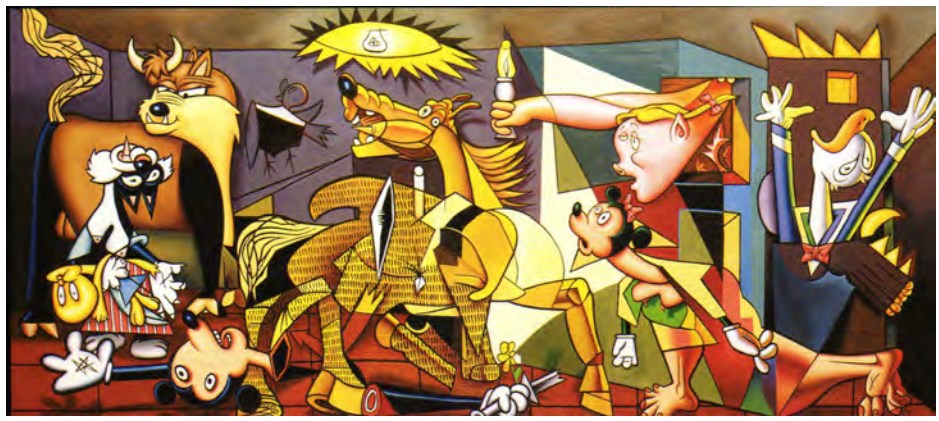
Εικόνα 794



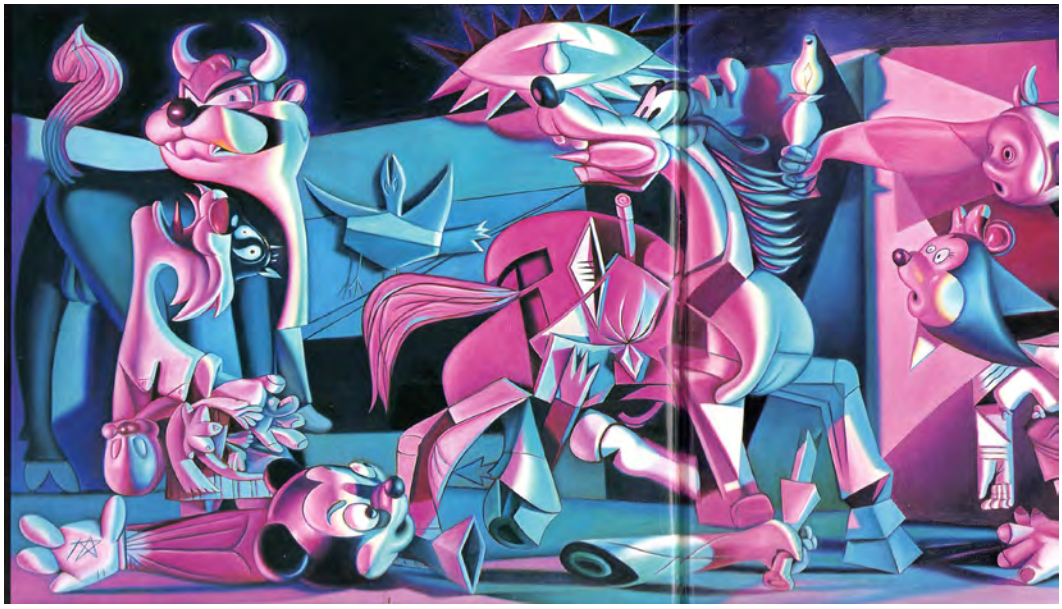
Εικόνα 795



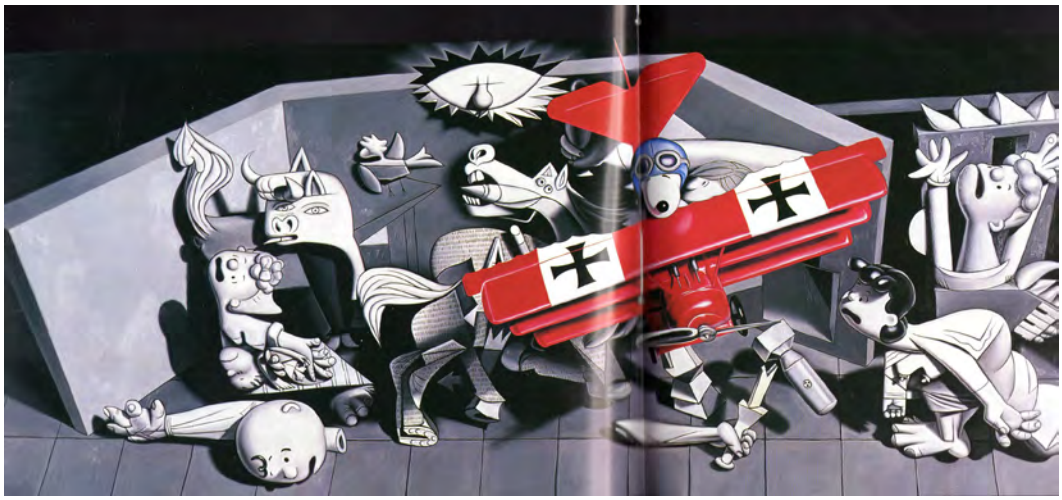
Εικόνα 796



Εικόνα 797



Εικόνα 798



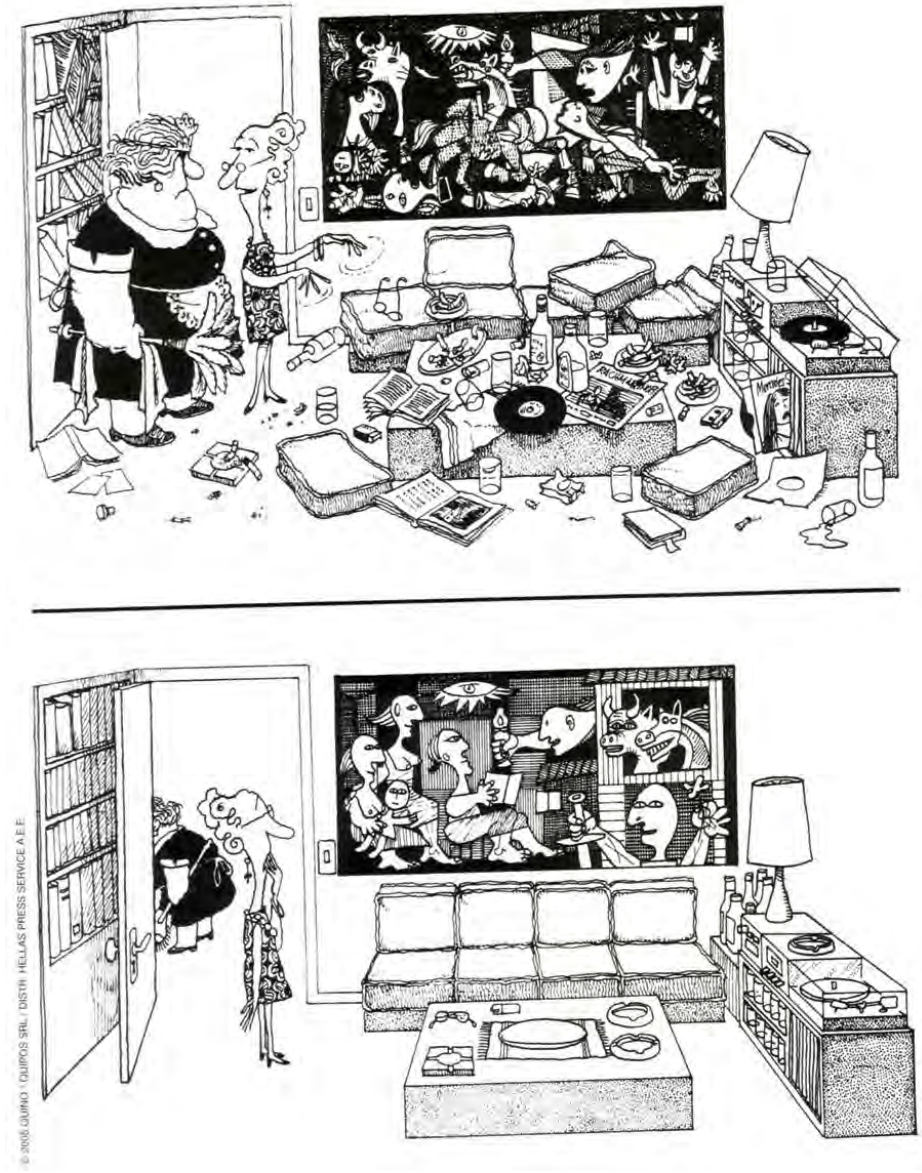
Εικόνα 799



Εικόνα 800



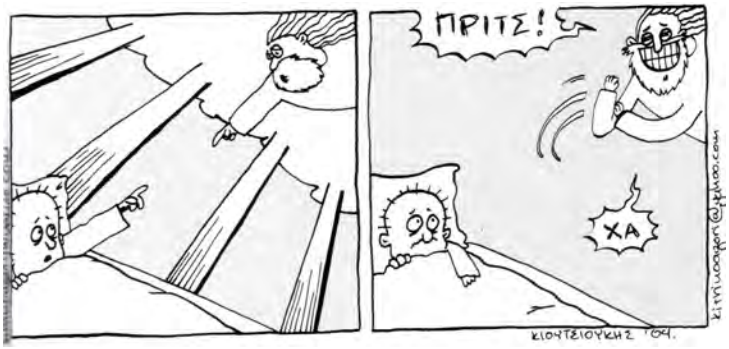
Εικόνα 801



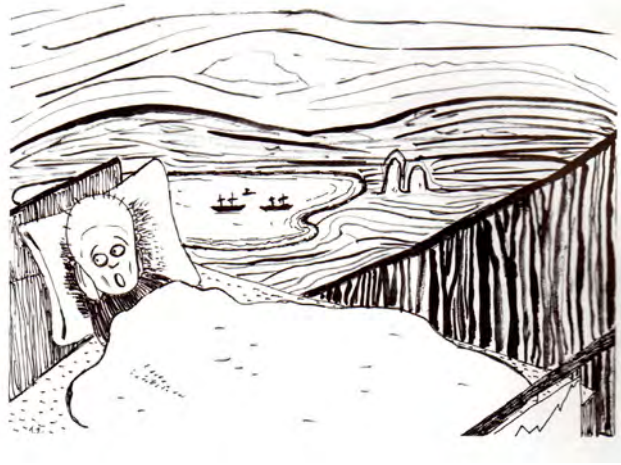
Εικόνα 802



Εικόνα 803

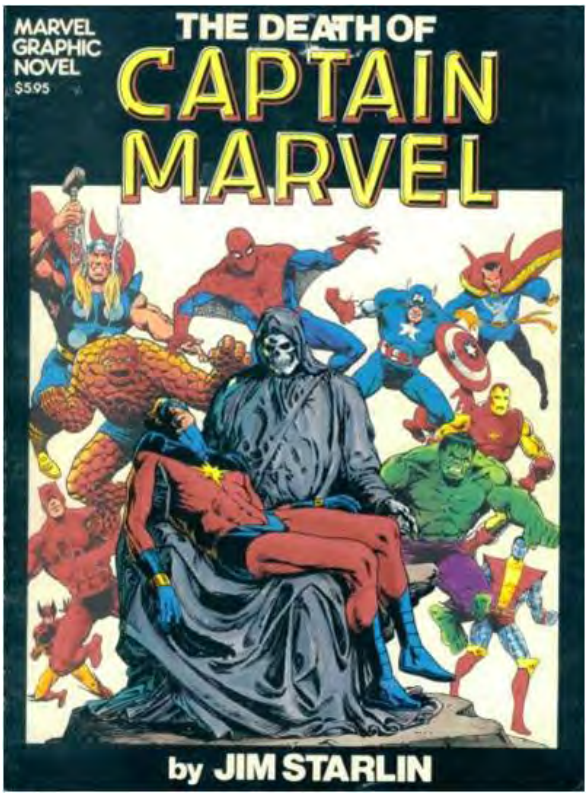


Εικόνα 804


Εικόνα 805



Εικόνα 806



Εικόνα 807



Εικόνα 808



Εικόνα 809



Εικόνα 810



Εικόνα 811



Εικόνα 812



Εικόνα 813



Εικόνα 814



Εικόνα 815



Εικόνα 816



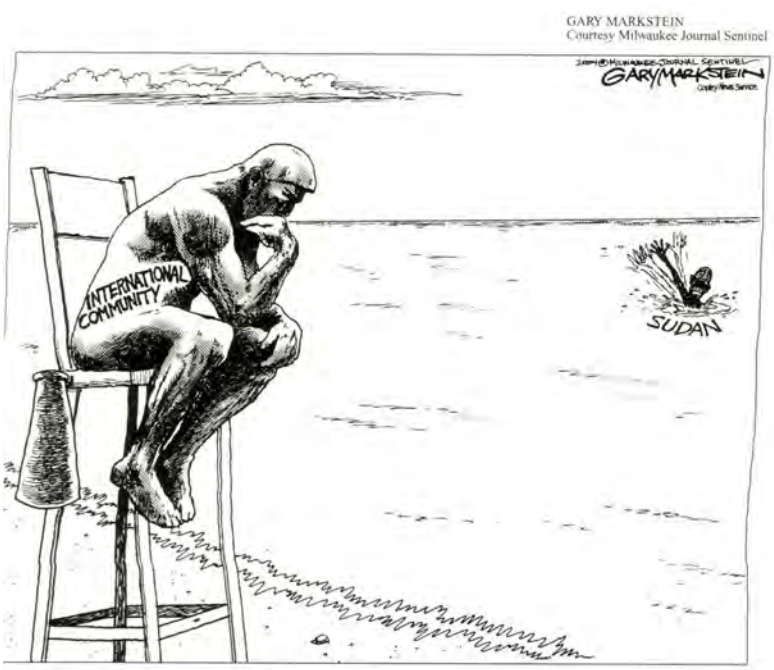
Εικόνα 817



Εικόνα 818



Εικόνα 819



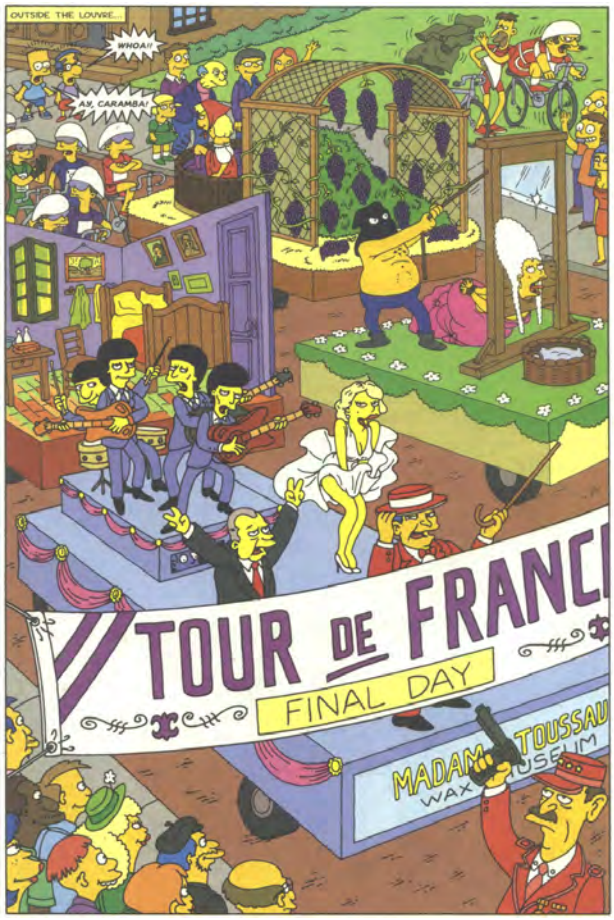
Εικόνα 820



Εικόνα 821


INSIDE THE LOUVRE...
COME ON, MILHOUSE, YOU'VE BEEN STARING AT THAT PAINTING FOR TWENTY MINUTES!
"GABRIELLE D'ESTREES ET SA SOUER" -SCHOOL OF FOUNTAINBLEAU
SHE'S NAKED, BART! JUST LIKE THAT PICTURE YOUR MOM PAINTED OF MR. BURNS... ONLY NOT CREEPY!
C'MON, MILHOUSE, WE'RE HERE TO SEE THE TECHNOLOGICAL PROGRESS THAT A BOY'S BEST FRIEND HAS ACHIEVED THROUGH THE YEARS.
"THE HISTORY OF THE SLING SHOT EXHIBIT THIS WAY
HEY, THIS ISN'T THE SLINGSHOT EXHIBIT.
THIS IS WHERE THE MONA LISA IS...OR WAS.
DA VINCI'S "MONA LISA"
ZO, BART SIMPSON, A MOST UNPLEASANT SURPRISE, NO?
WUH? HOW DO THEY KNOW YOUR NAME?

Εικόνα 822



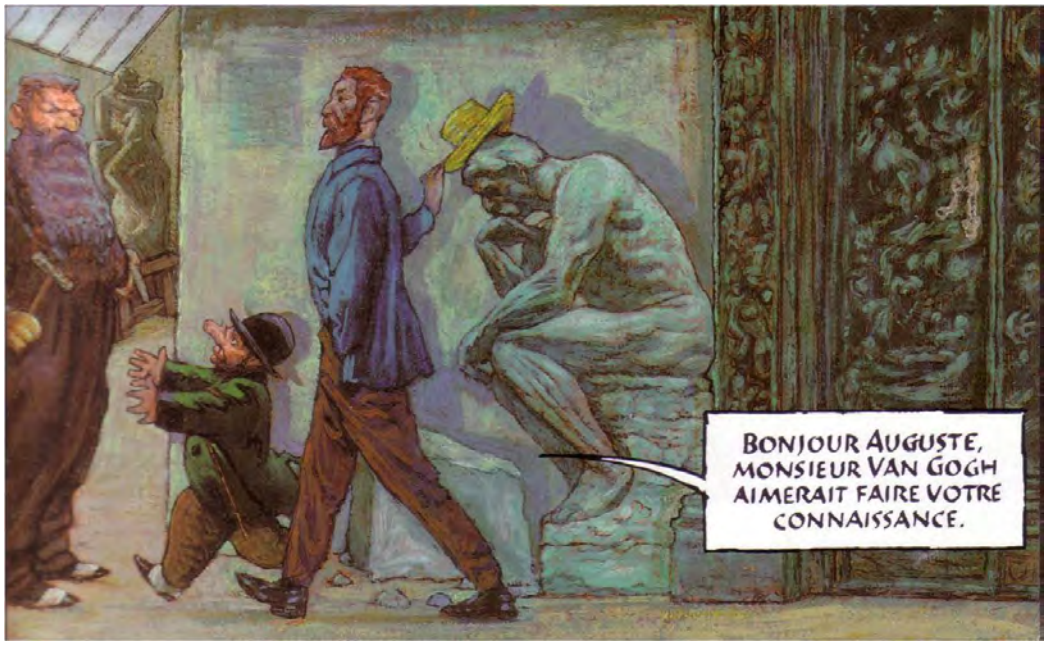
Εικόνα 823



Εικόνα 824



Εικόνα 825



Εικόνα 826



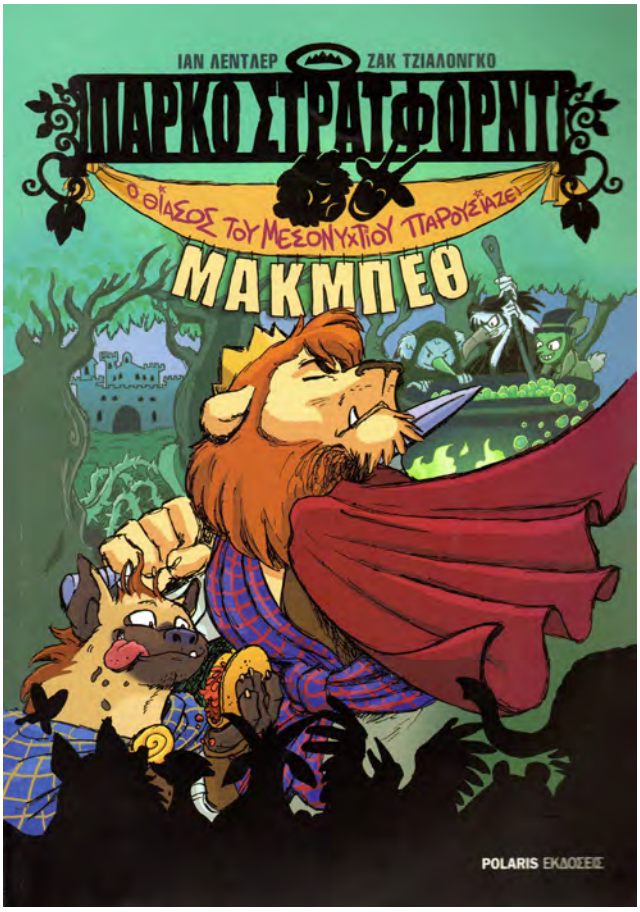
Εικόνα 827



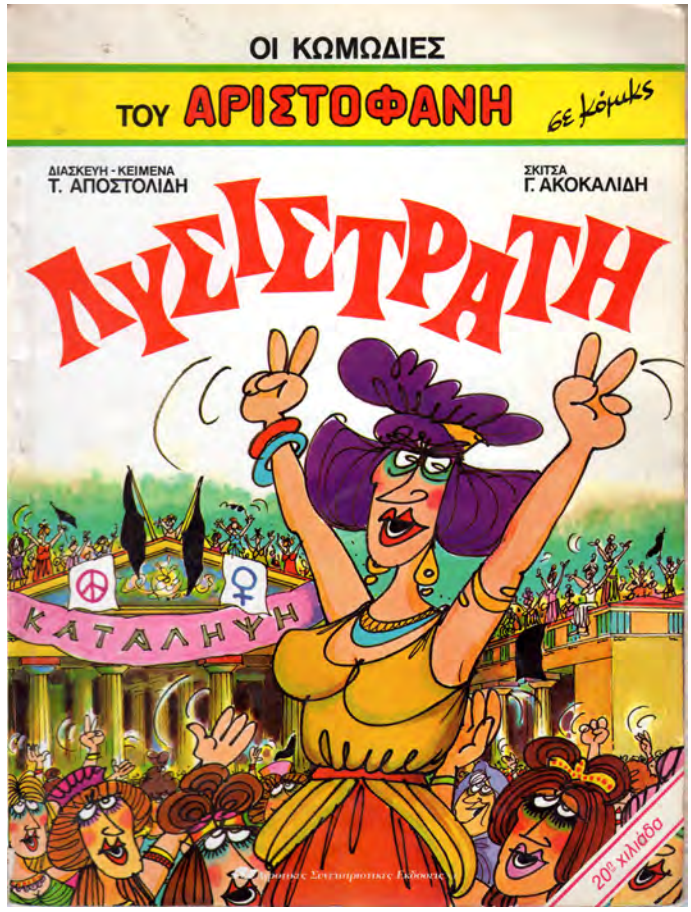
Εικόνα 828



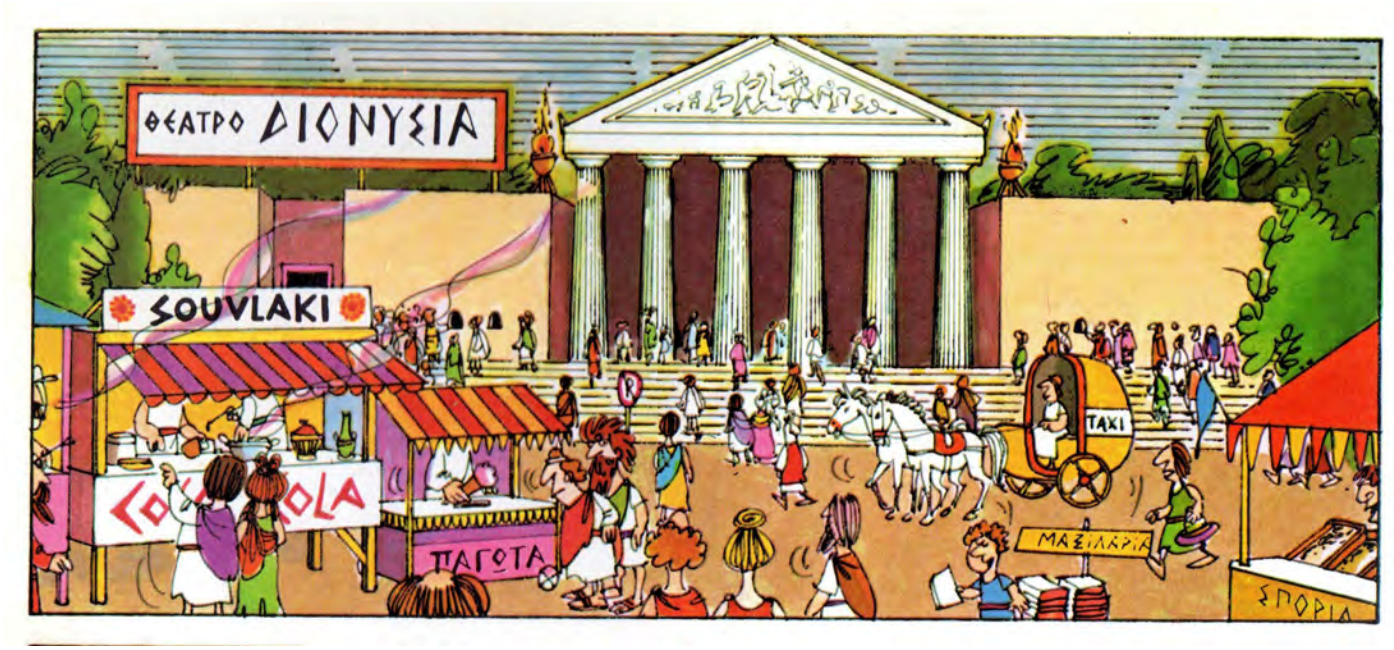
Εικόνα 829



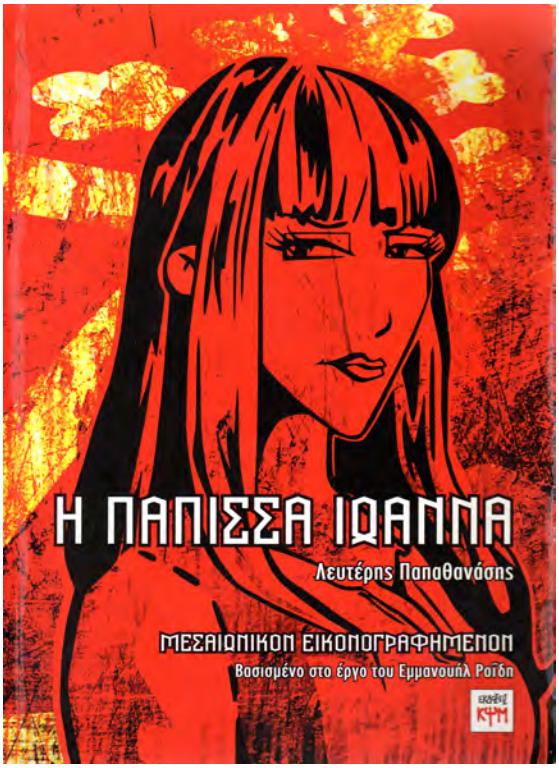
Εικόνα 830



Εικόνα 831



Εικόνα 832



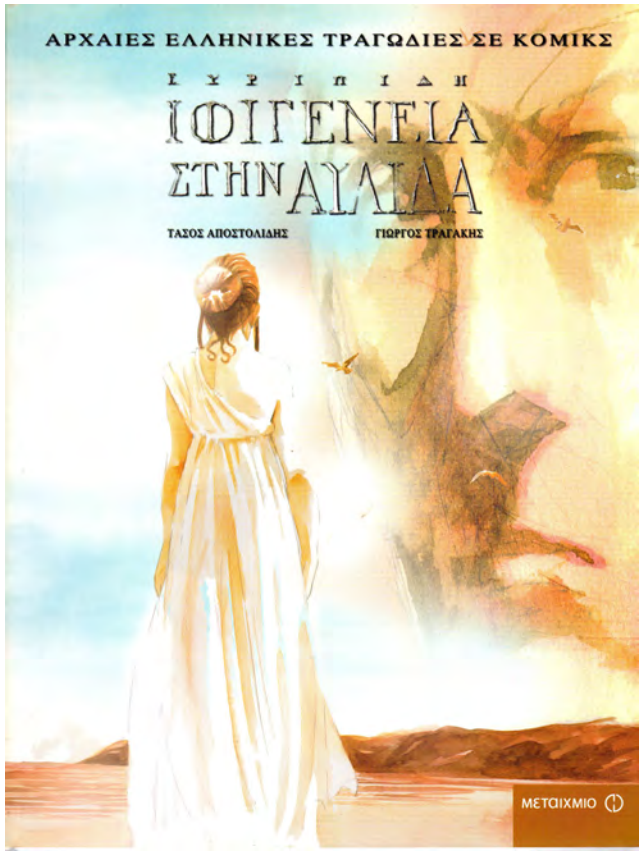
Εικόνα 833



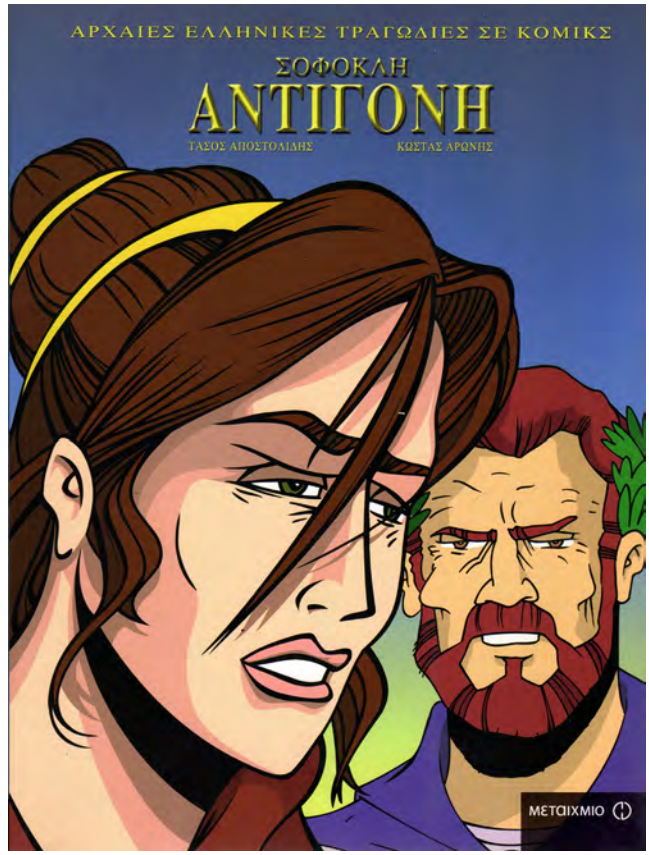
Εικόνα 834



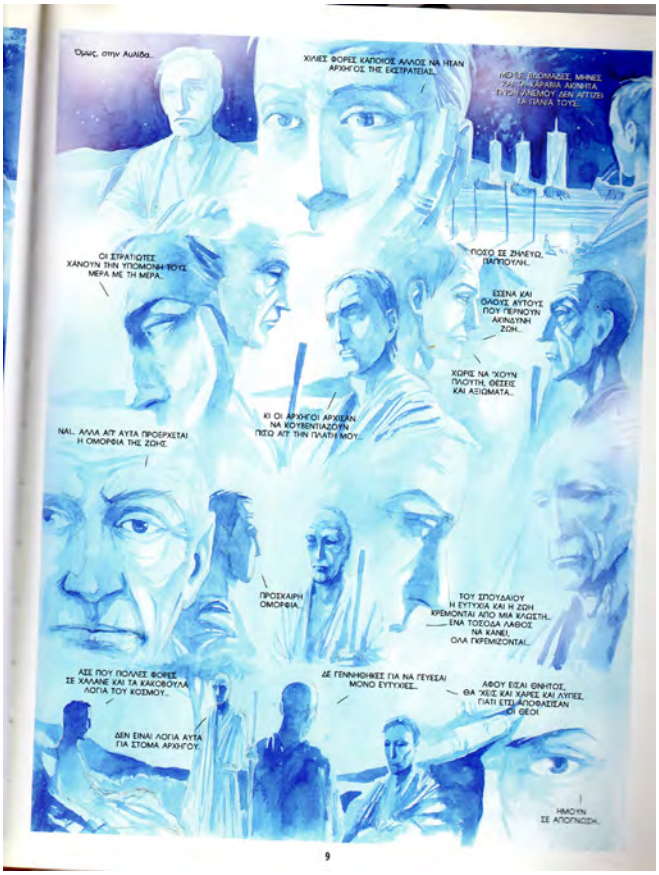
Εικόνα 835



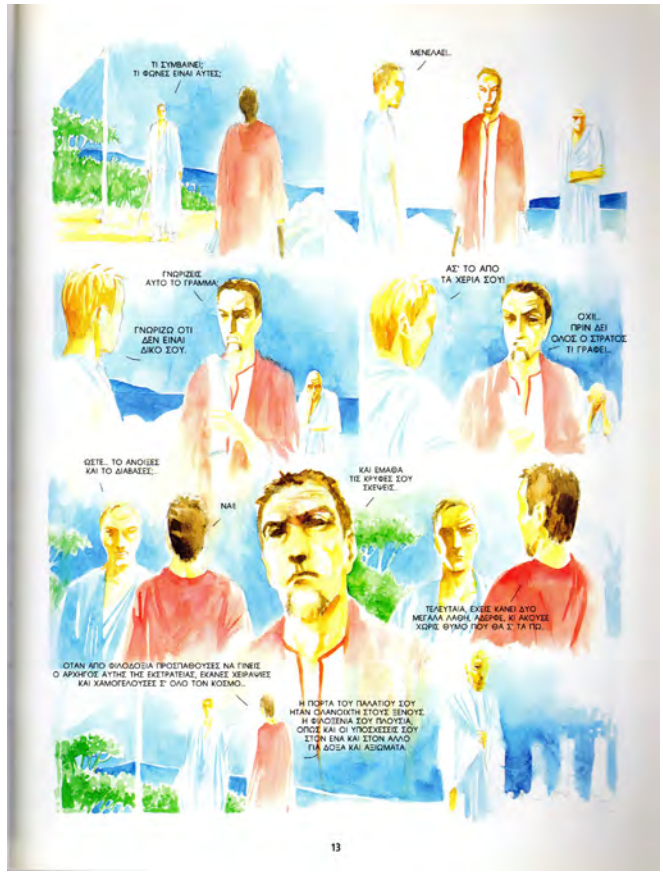
Εικόνα 836



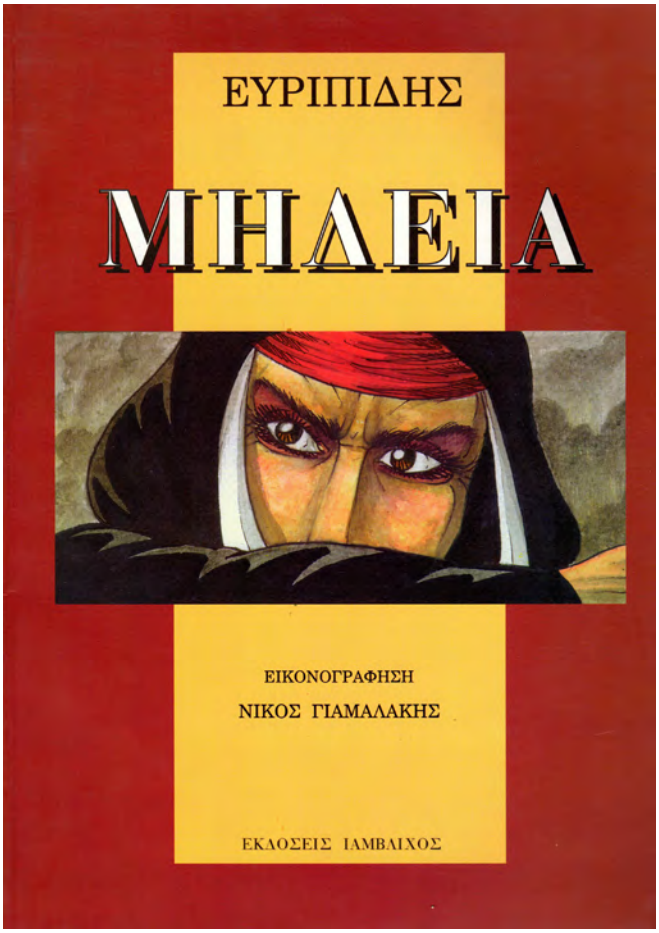
Εικόνα 837



Εικόνα 838



Εικόνα 839



Εικόνα 840



Εικόνα 841



Εικόνα 842



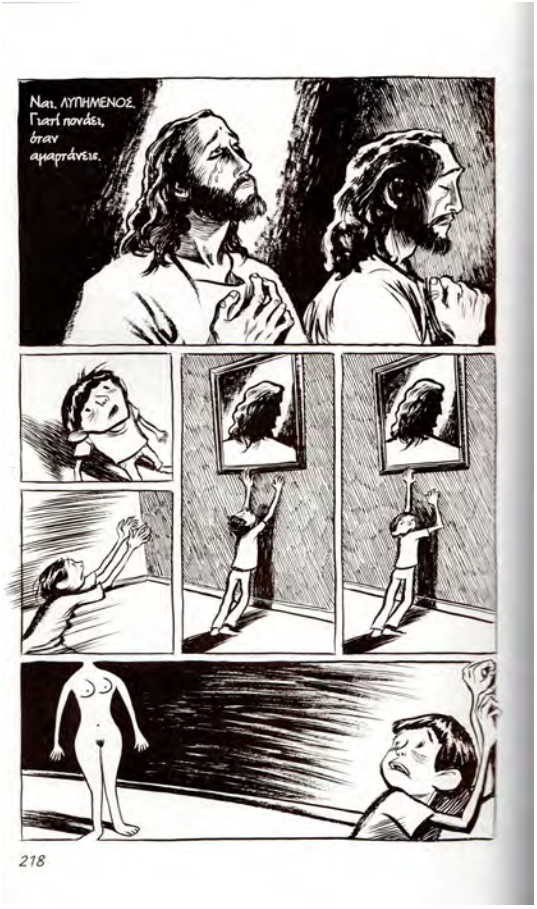
Εικόνα 843



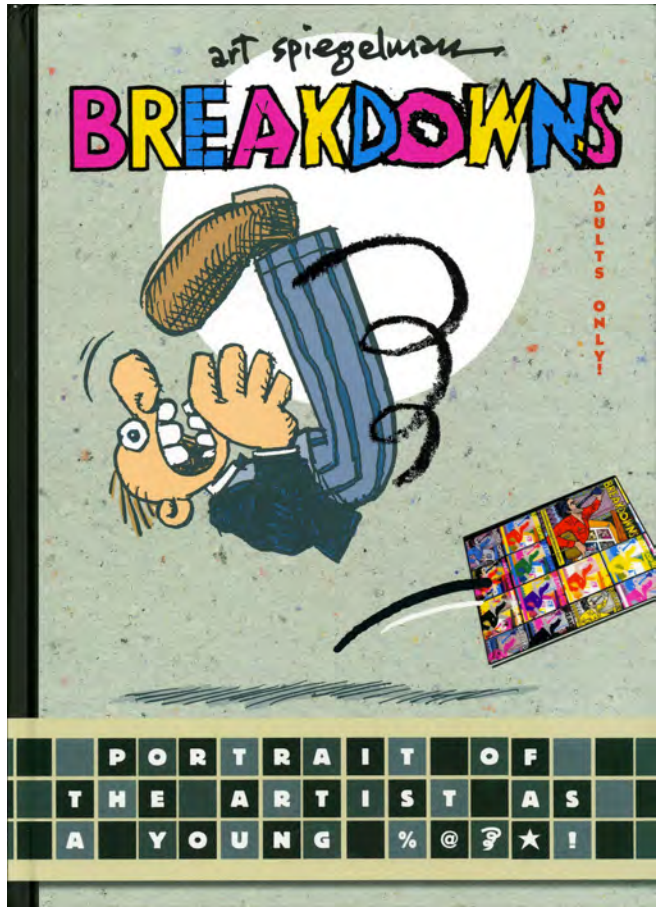
Εικόνα 844



Εικόνα 845



Εικόνα 846



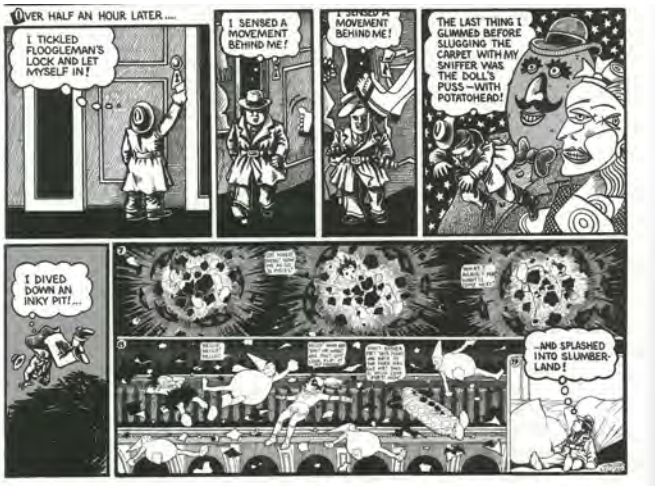
Εικόνα 847



Εικόνα 848



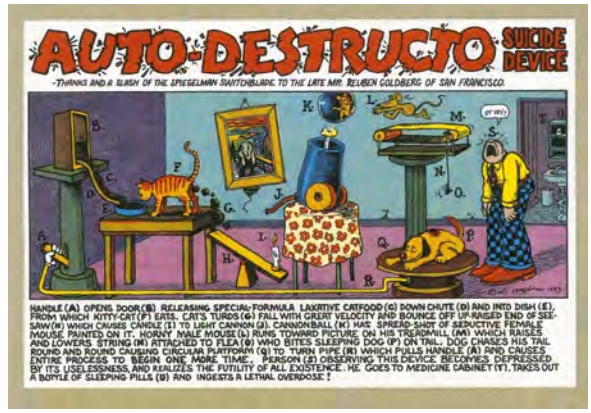
Εικόνα 849



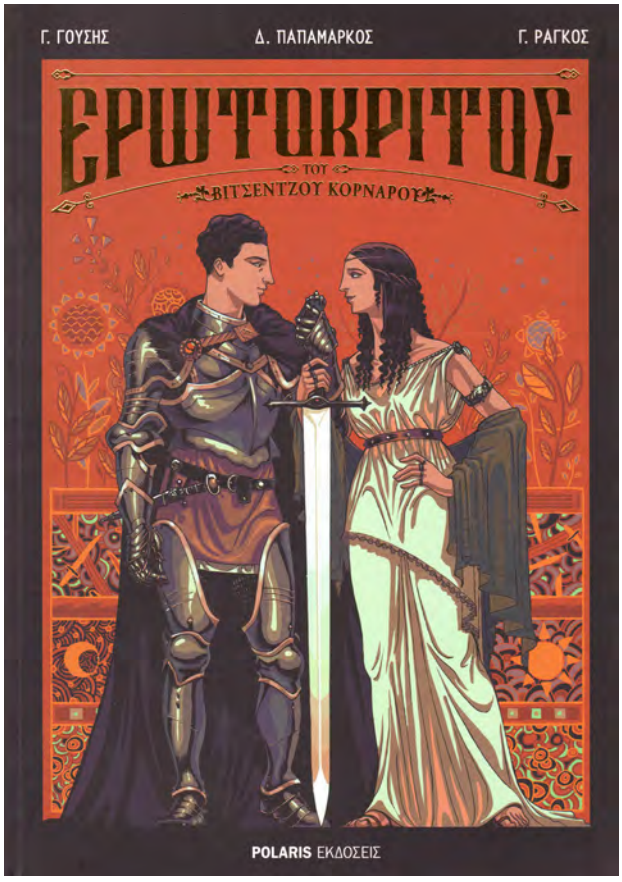
Εικόνα 850



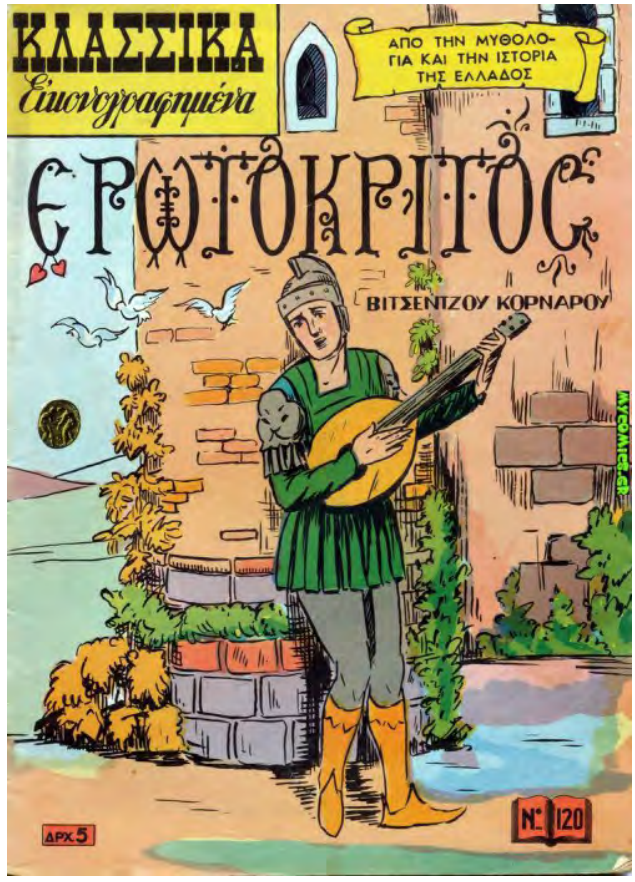
Εικόνα 851



Εικόνα 852



Εικόνα 853



Εικόνα 854



Εικόνα 855



Εικόνα 856



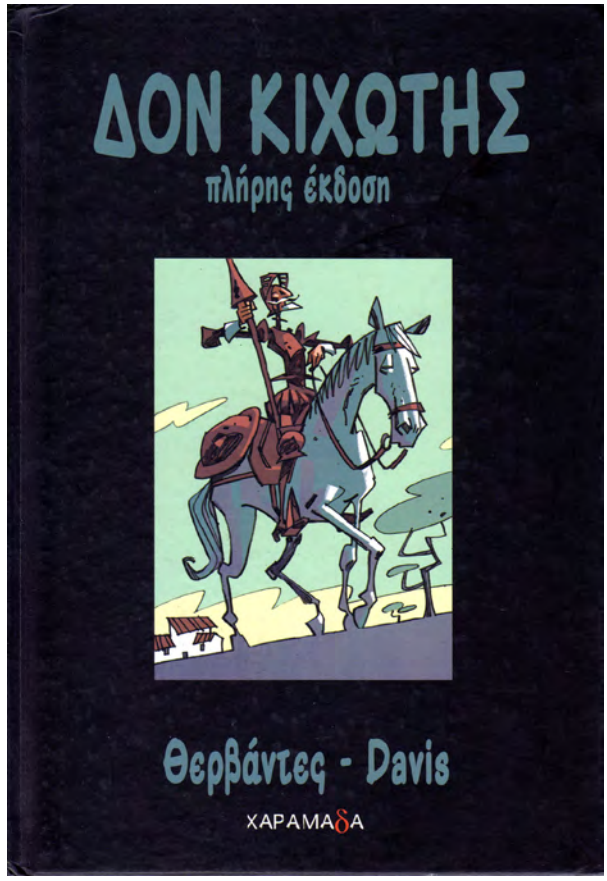
Εικόνα 857



Εικόνα 858



Εικόνα 859



Εικόνα 860



Εικόνα 861



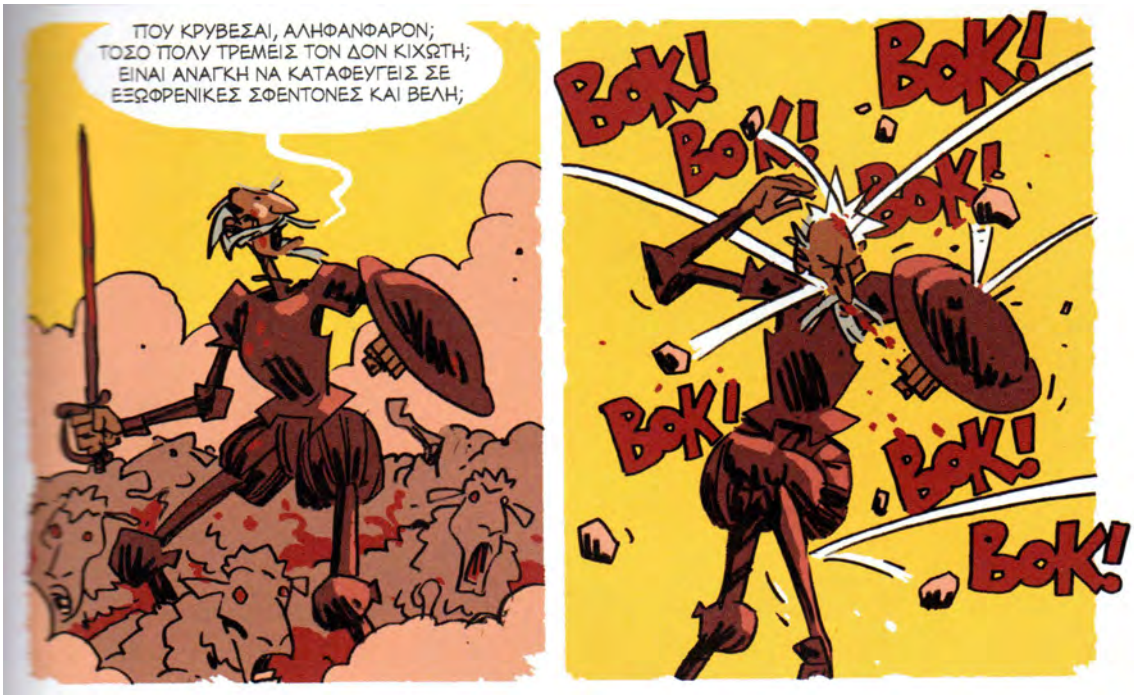
Εικόνα 862



Εικόνα 863



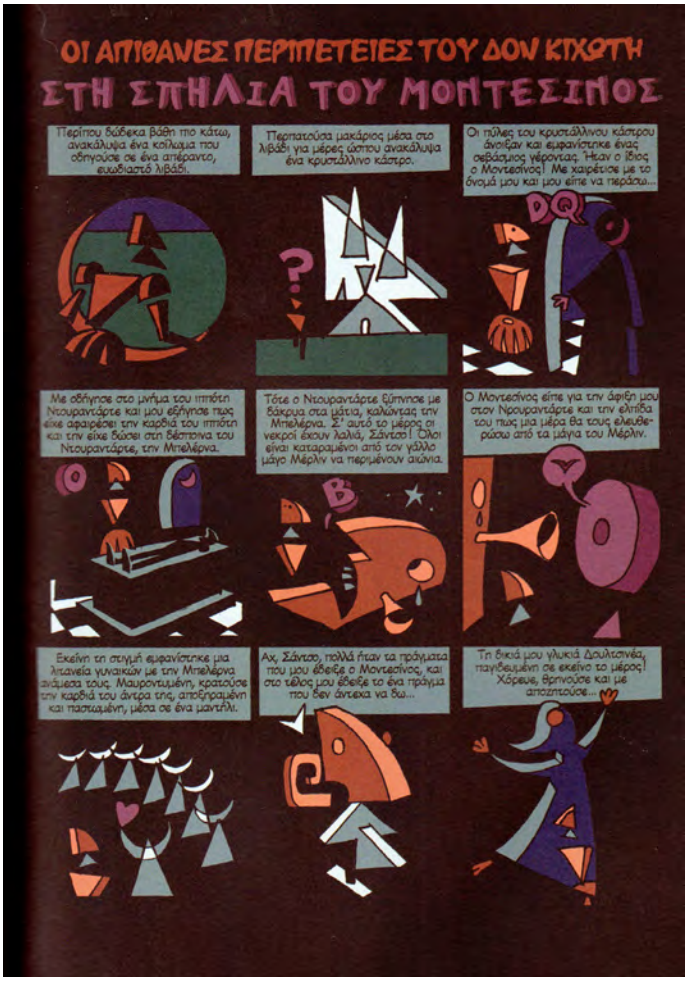
Εικόνα 864



Εικόνα 865



Εικόνα 866



Εικόνα 867



Εικόνα 868



Εικόνα 869



Εικόνα 870



Εικόνα 871



Εικόνα 872



Εικόνα 873



Εικόνα 874



Εικόνα 875



Εικόνα 876



Εικόνα 877



Εικόνα 878



Εικόνα 879



Εικόνα 880



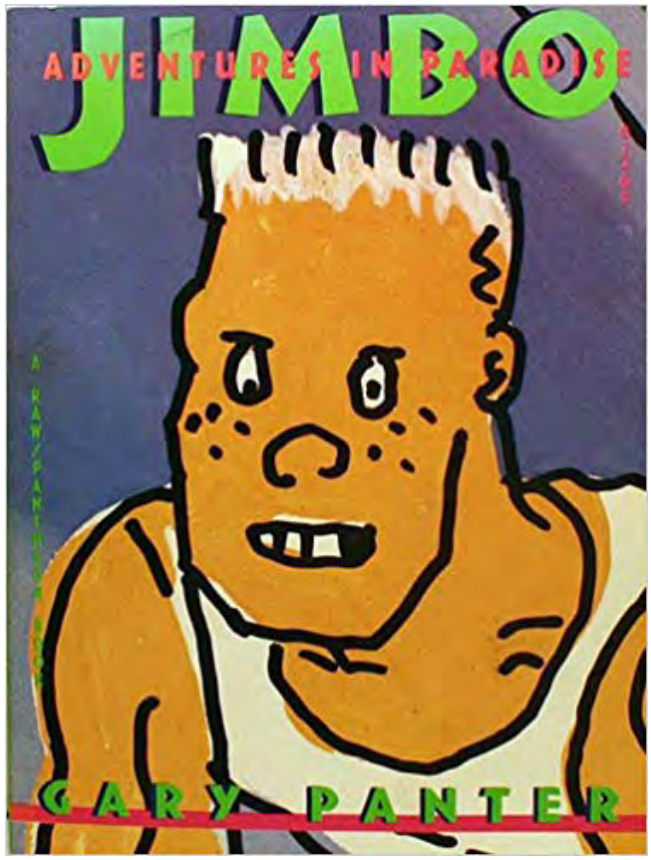
Εικόνα 881



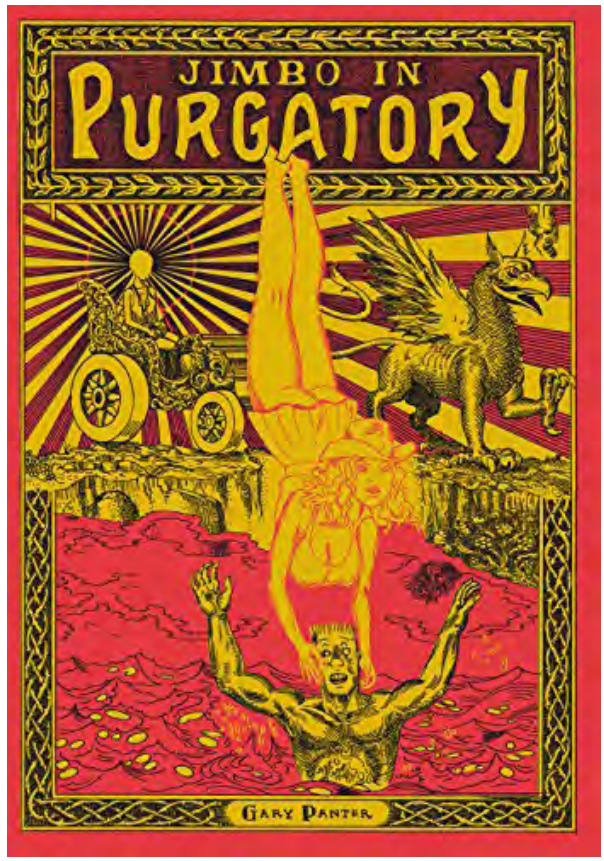
Εικόνα 882



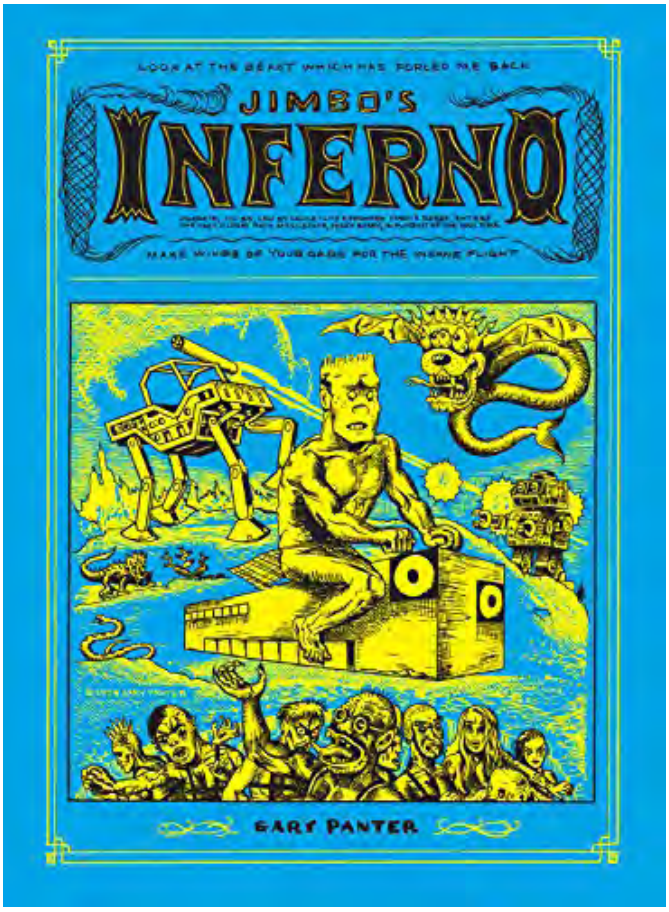
Εικόνα 883



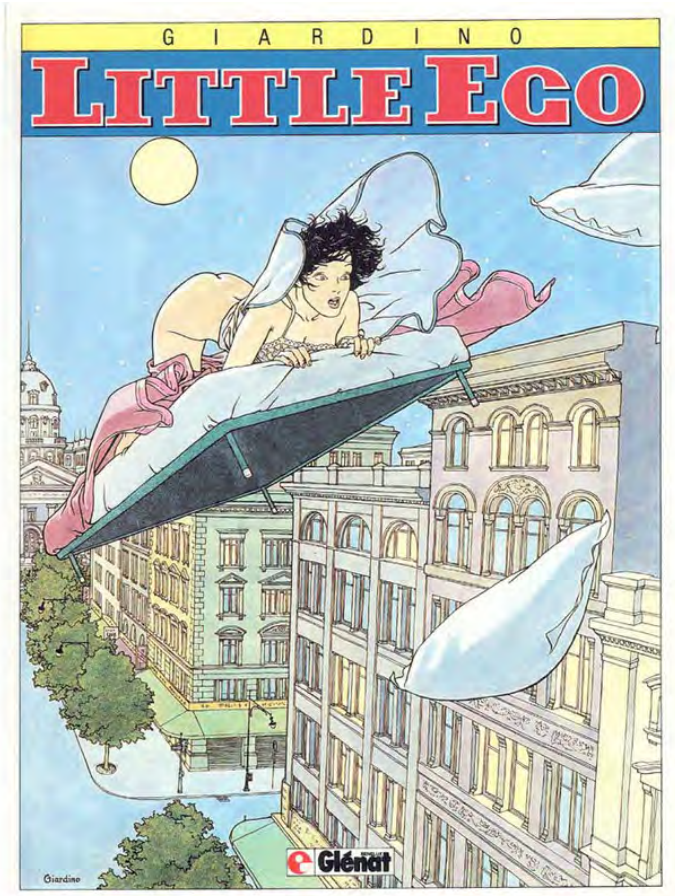
Εικόνα 884



Εικόνα 885



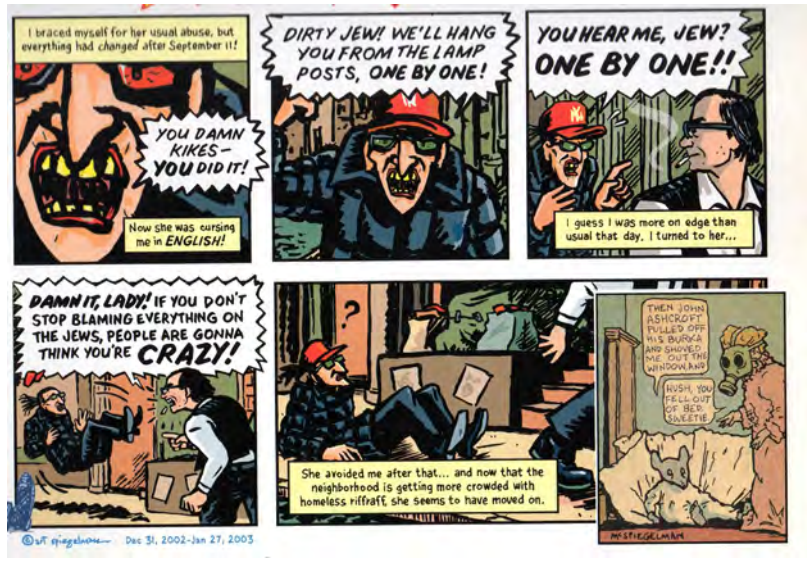
Εικόνα 886



Εικόνα 887



Εικόνα 888



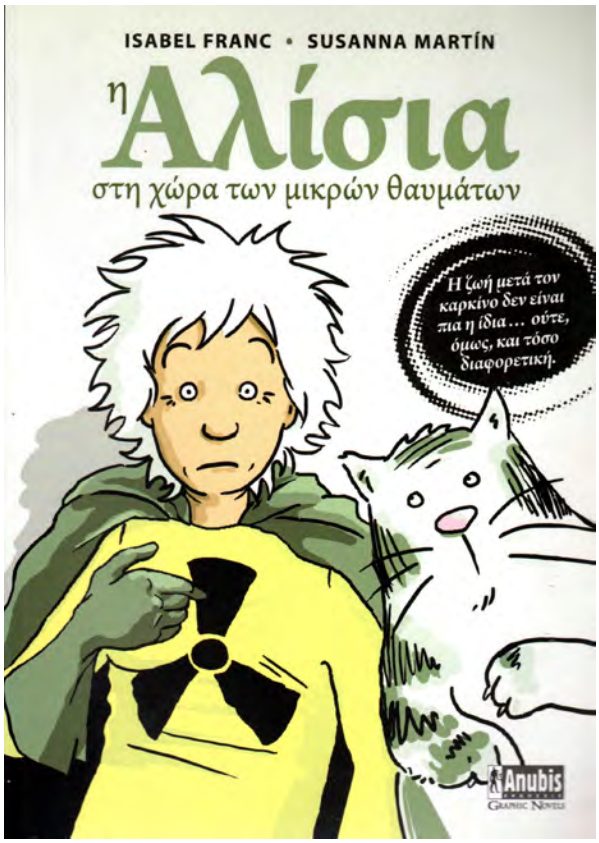
Εικόνα 889



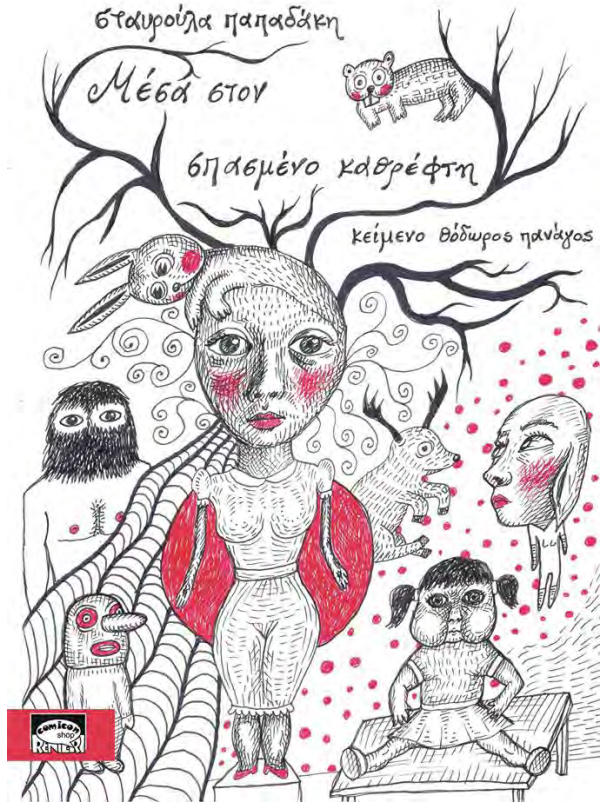
Εικόνα 890



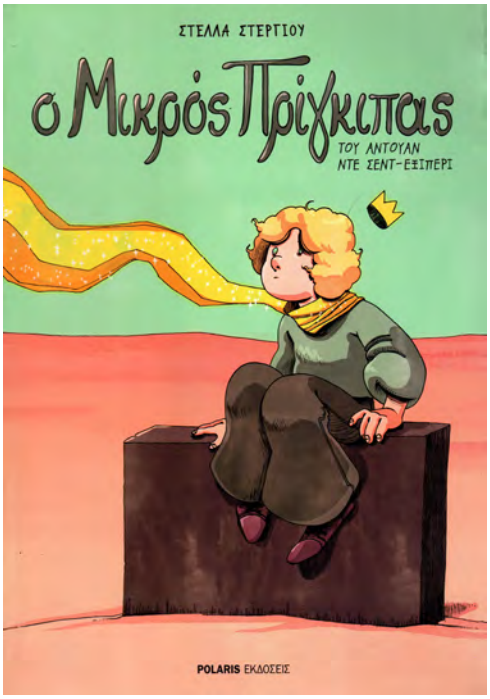
Εικόνα 891



Εικόνα 892



Εικόνα 893



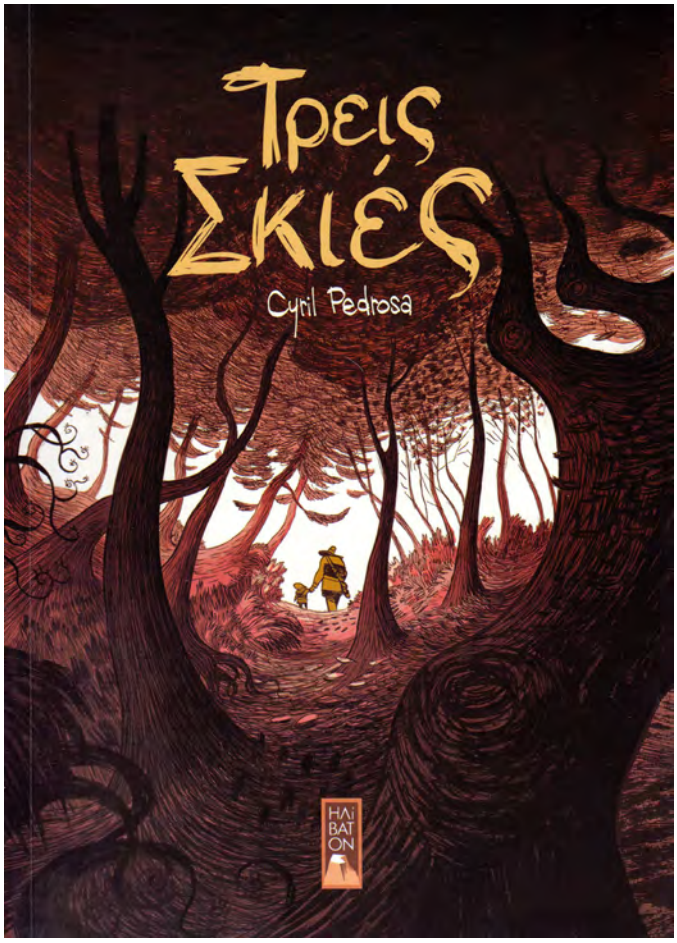
Εικόνα 894



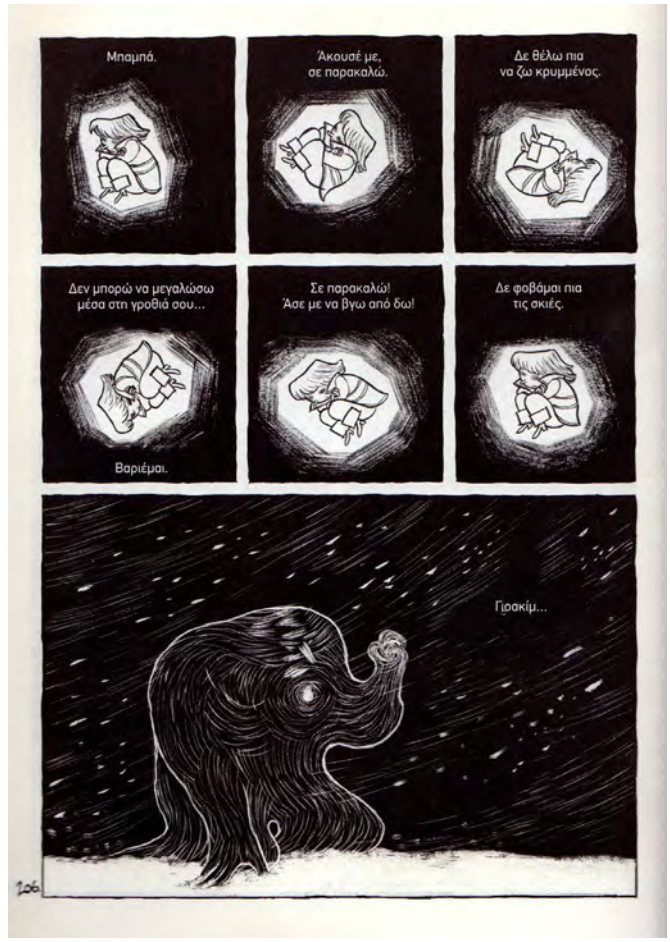
Εικόνα 895



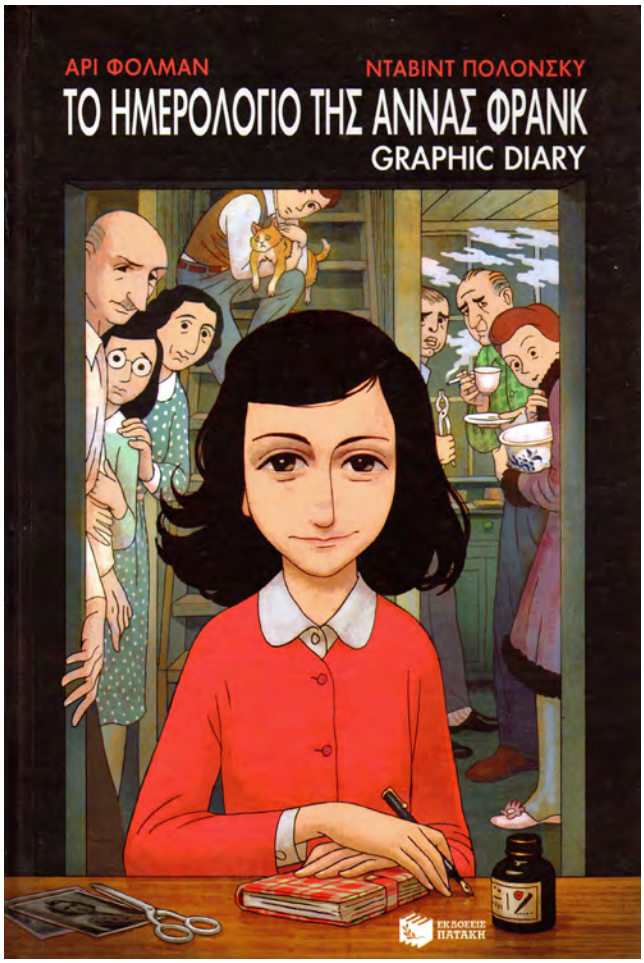
Εικόνα 896



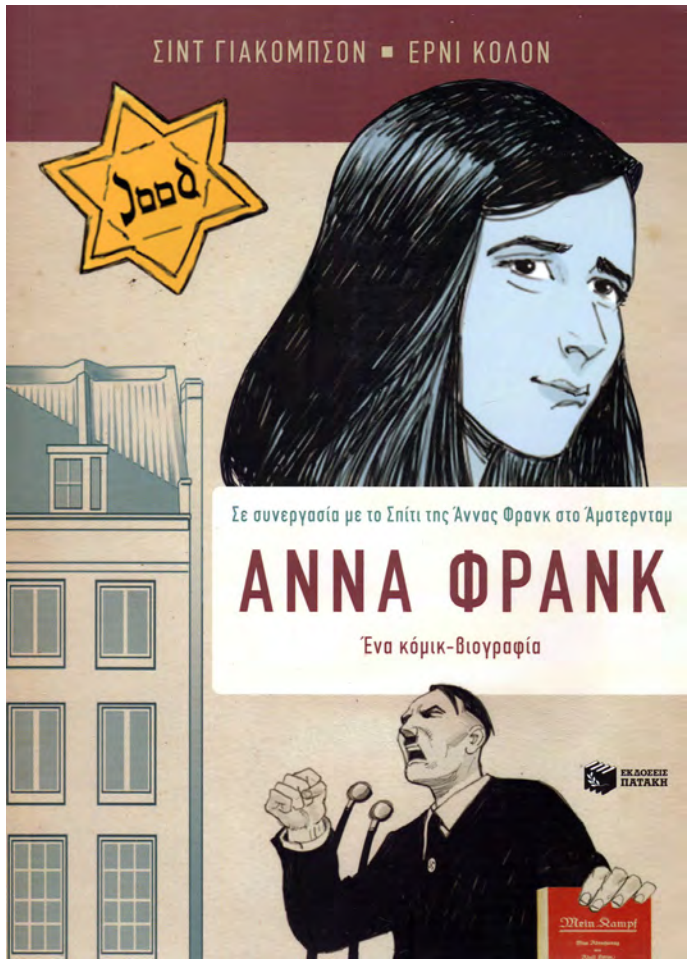
Εικόνα 897



Εικόνα 898



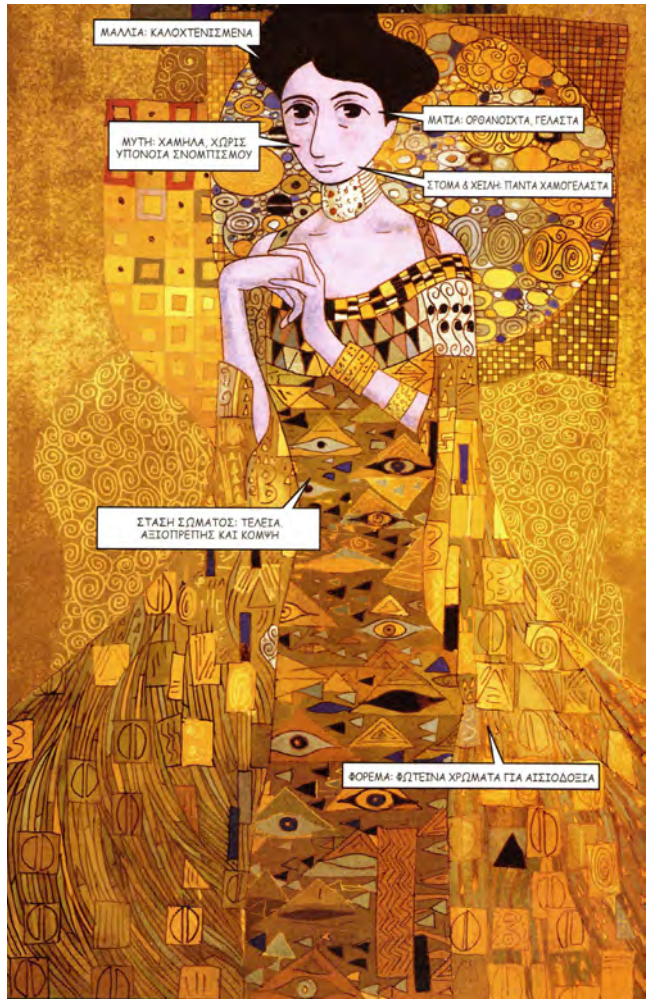
Εικόνα 899



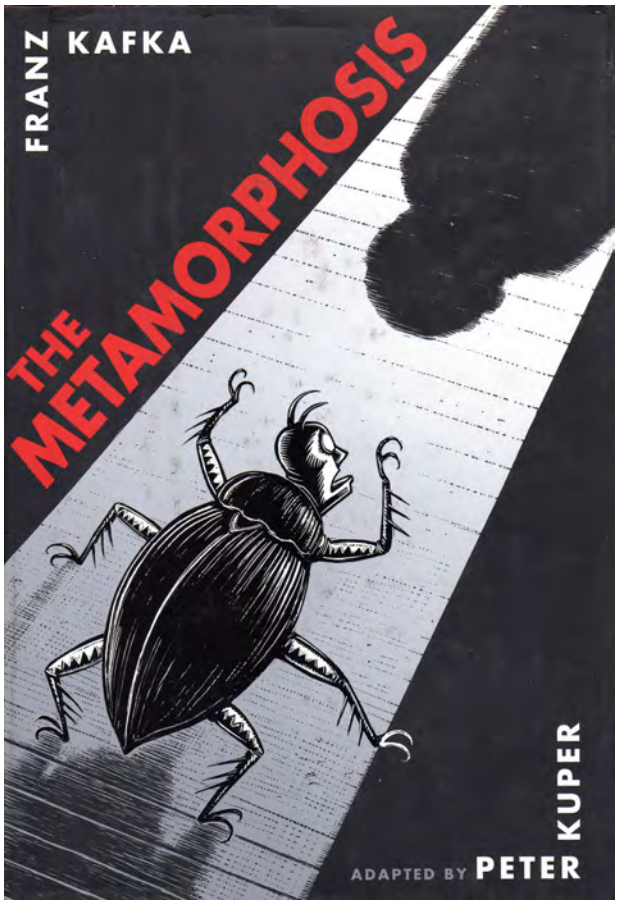
Εικόνα 900



Εικόνα 901



Εικόνα 902



Εικόνα 903



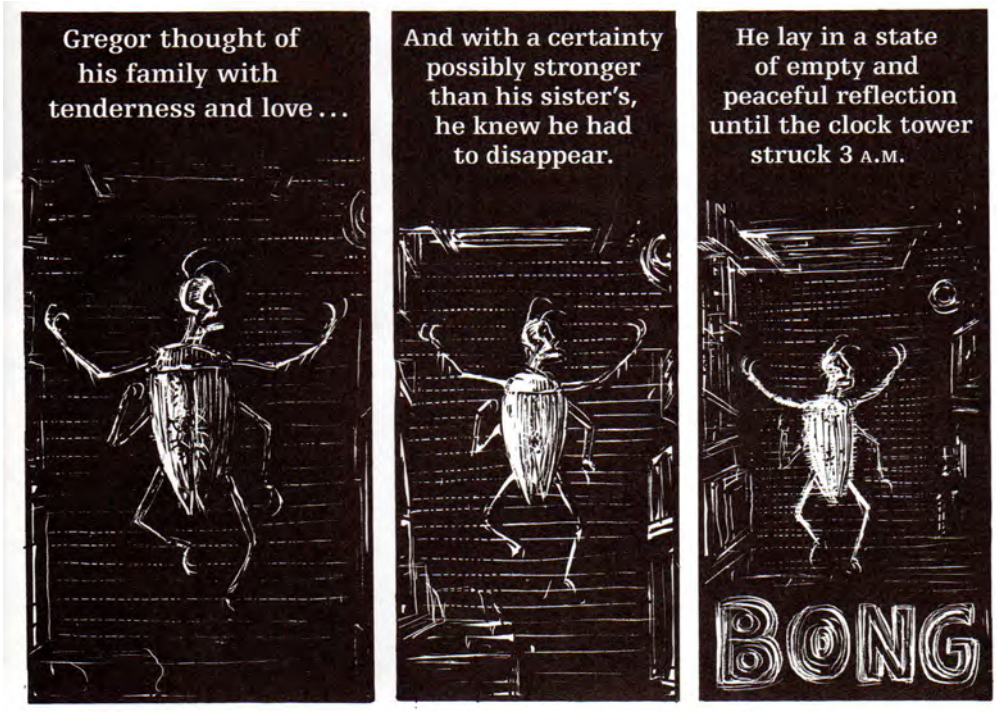
Εικόνα 904



Εικόνα 905



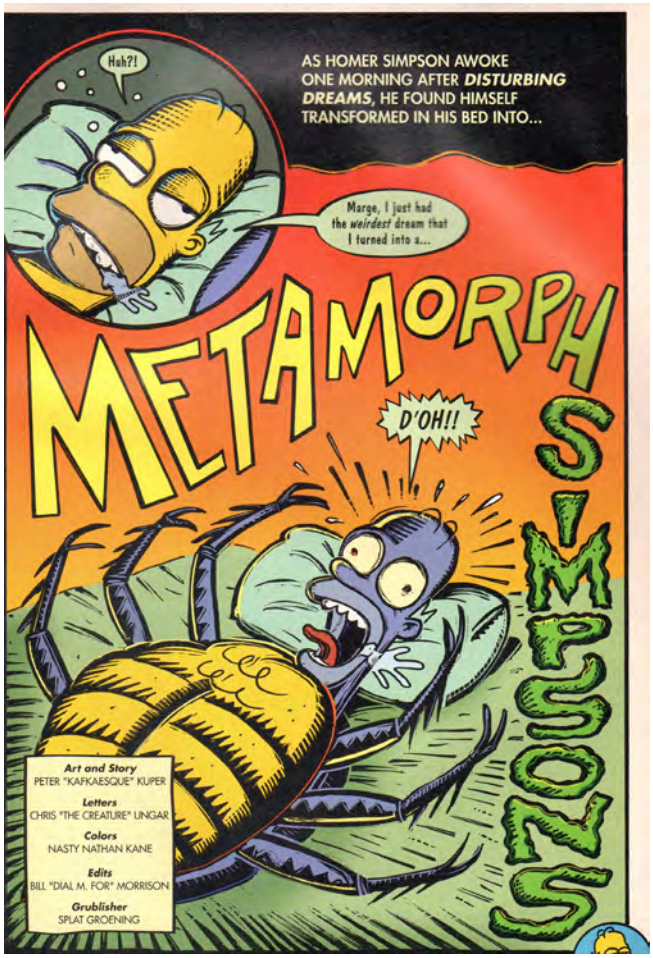
Εικόνα 906



Εικόνα 907



Εικόνα 908



Εικόνα 909



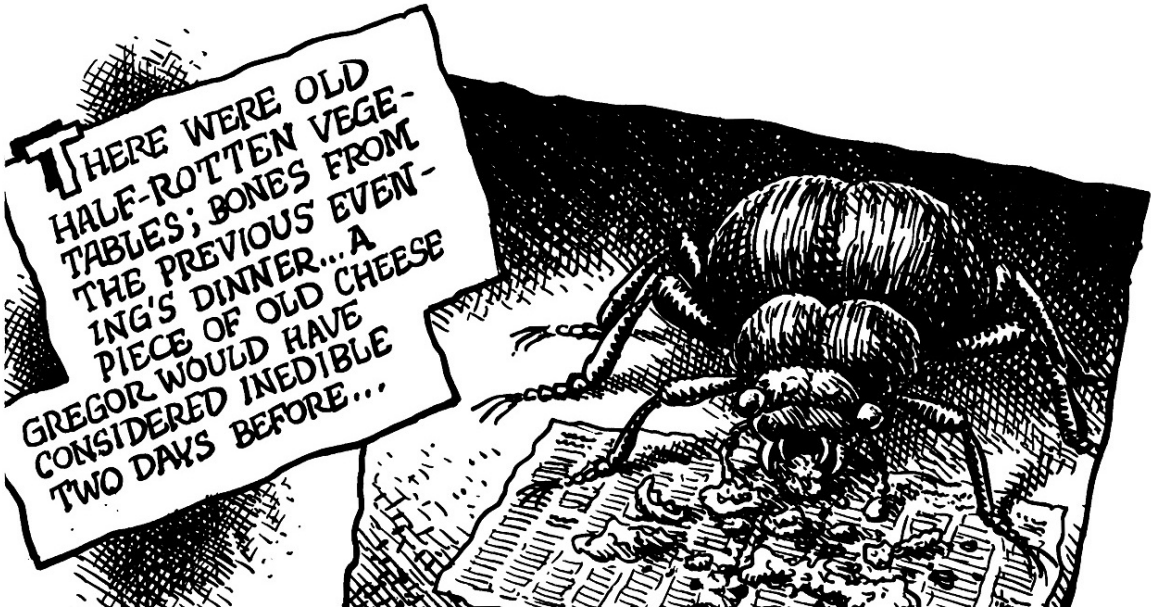
Εικόνα 910



Εικόνα 911



Εικόνα 912



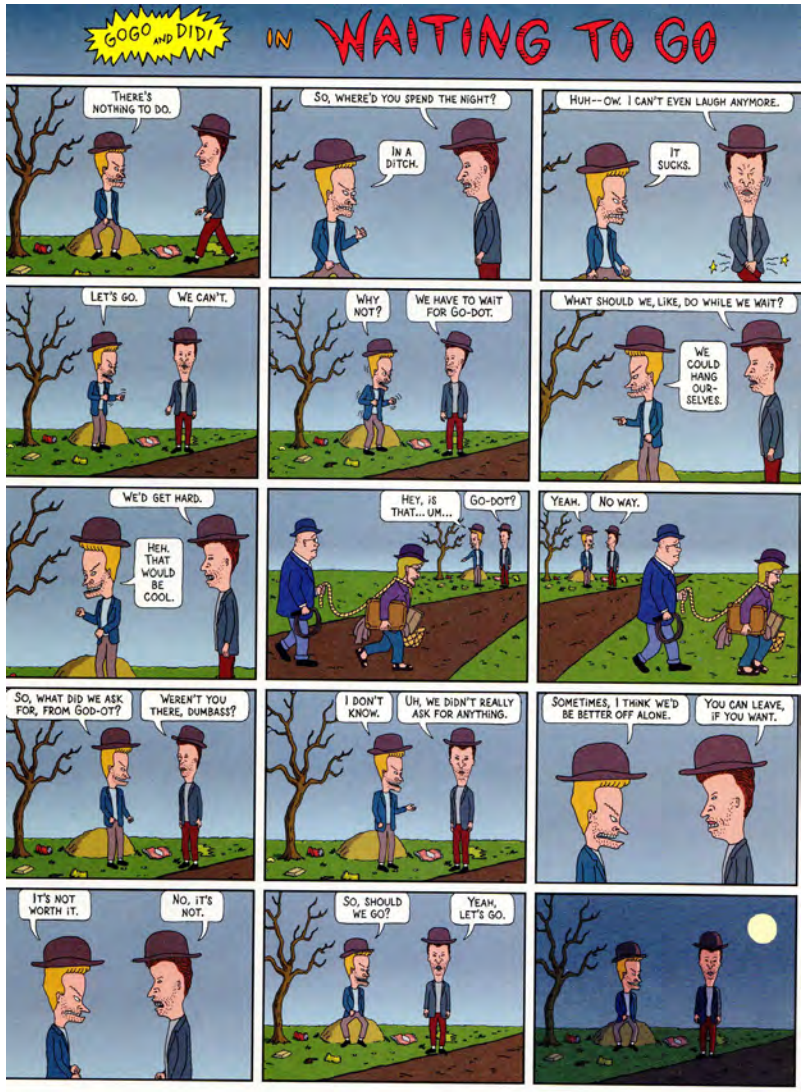
Εικόνα 913



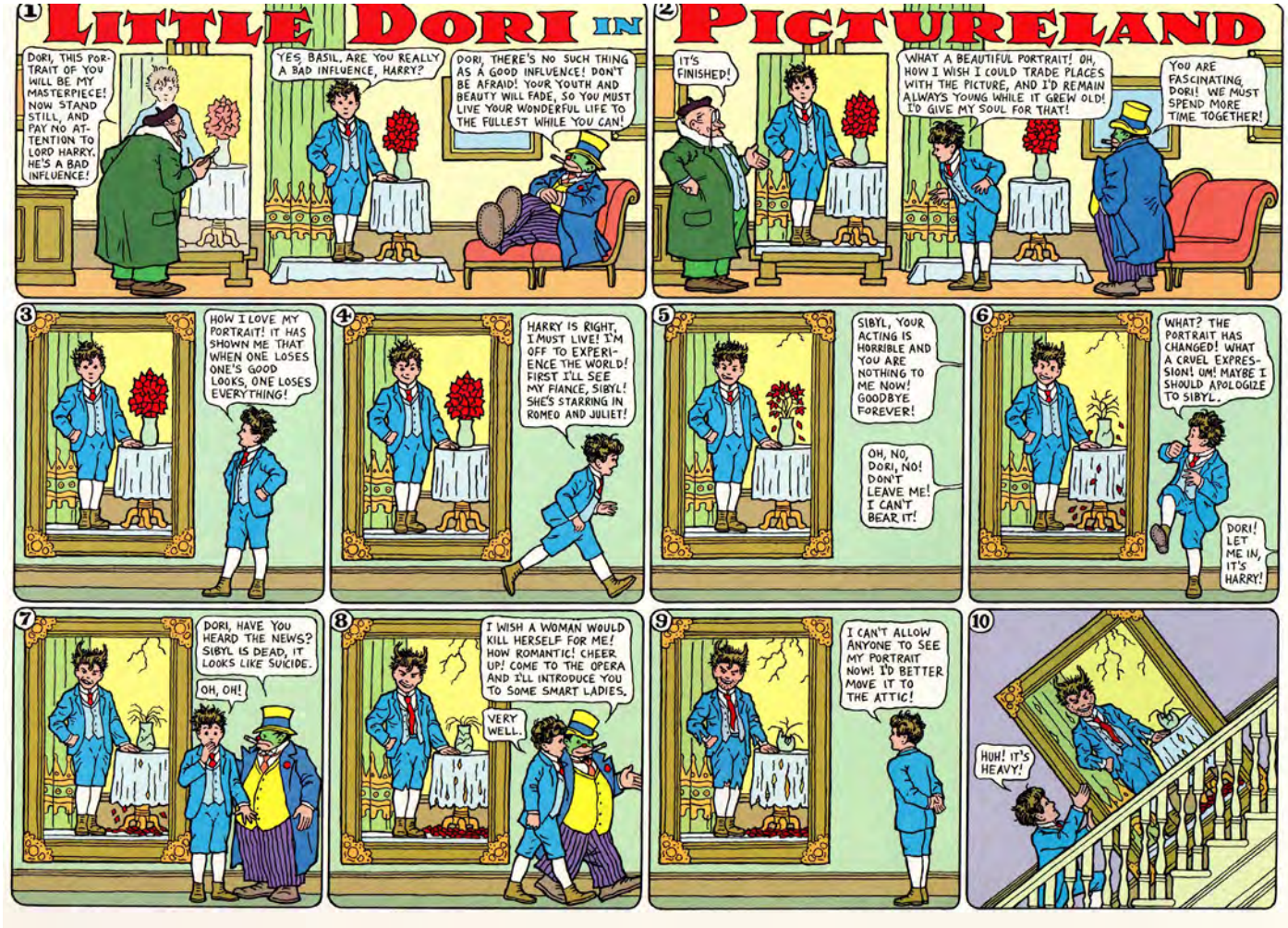
Εικόνα 914



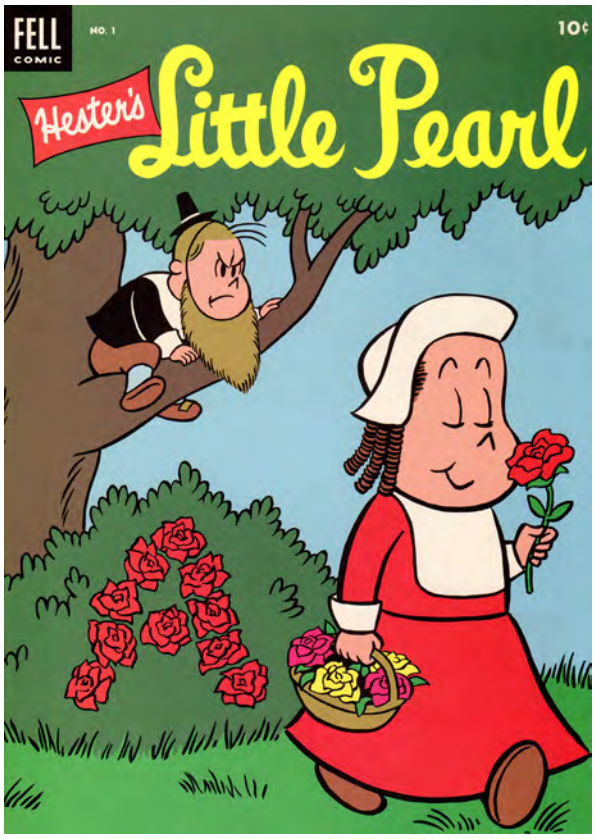
Εικόνα 915



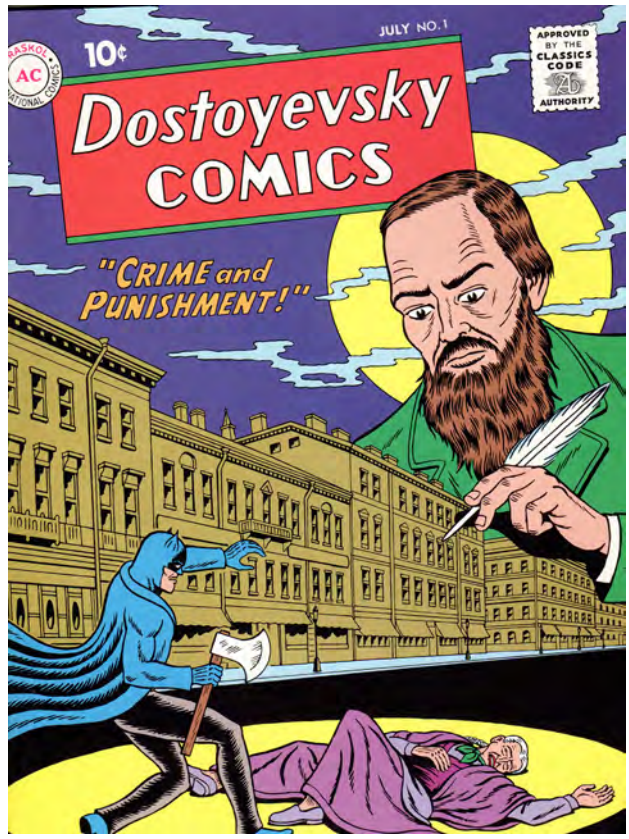
Εικόνα 916



Εικόνα 917



Εικόνα 918



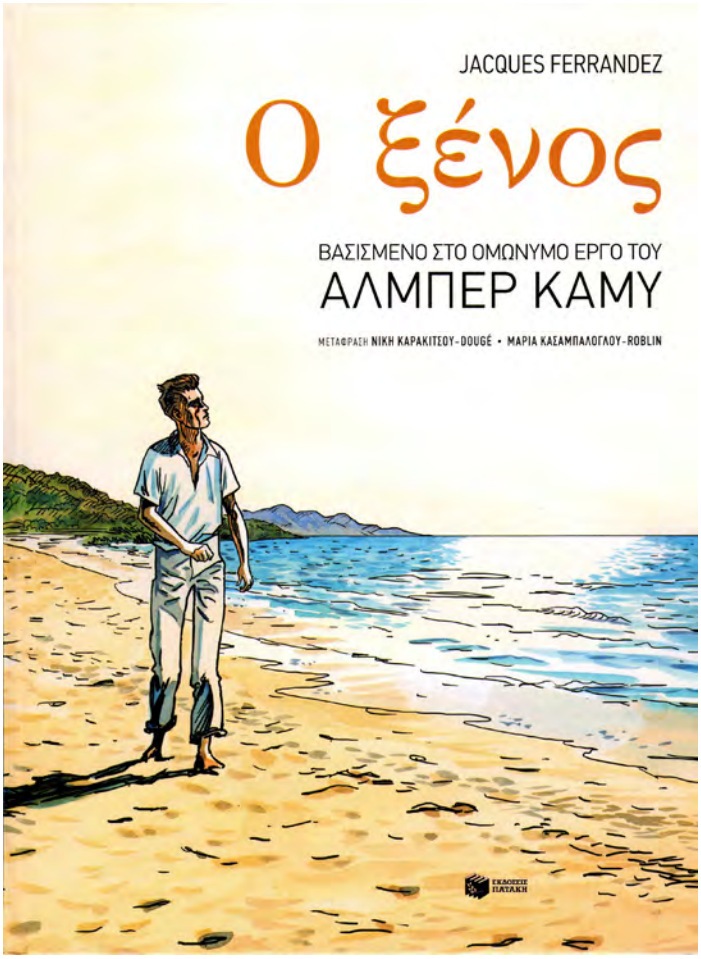
Εικόνα 919



Εικόνα 920a



Εικόνα 920b



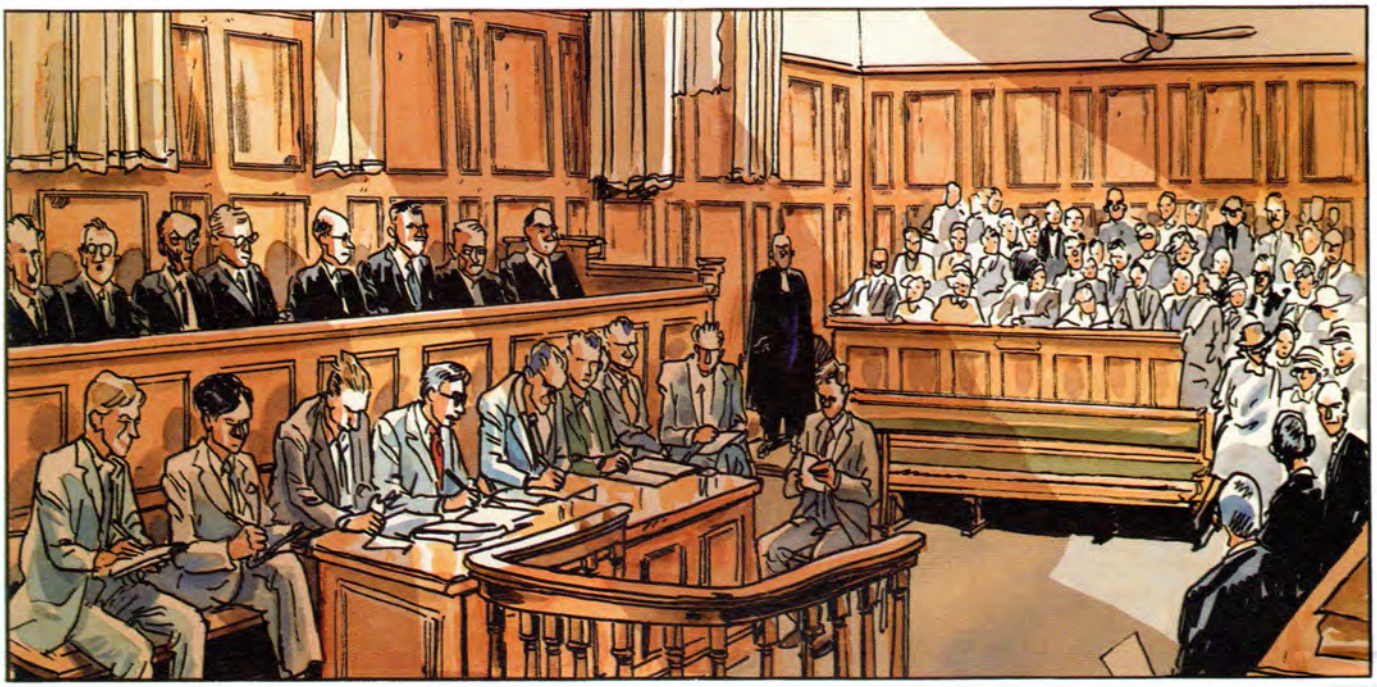
Εικόνα 921



Εικόνα 922



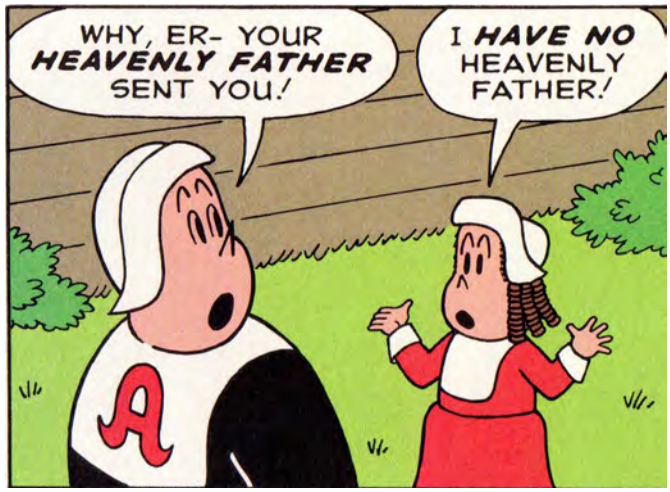
Εικόνα 923



Εικόνα 924



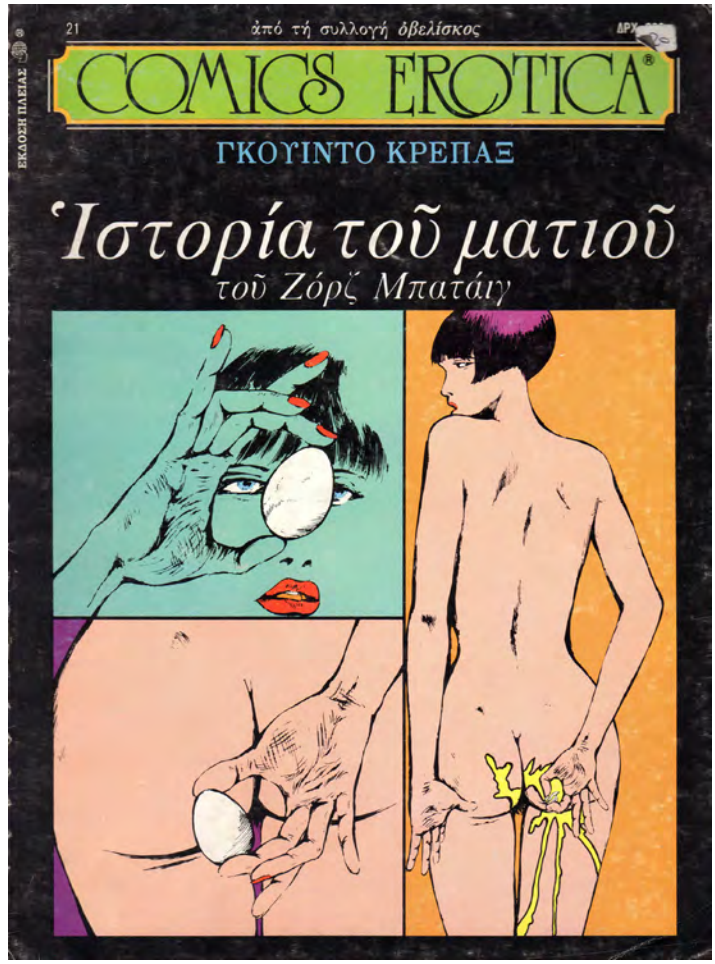
Εικόνα 925



Εικόνα 926

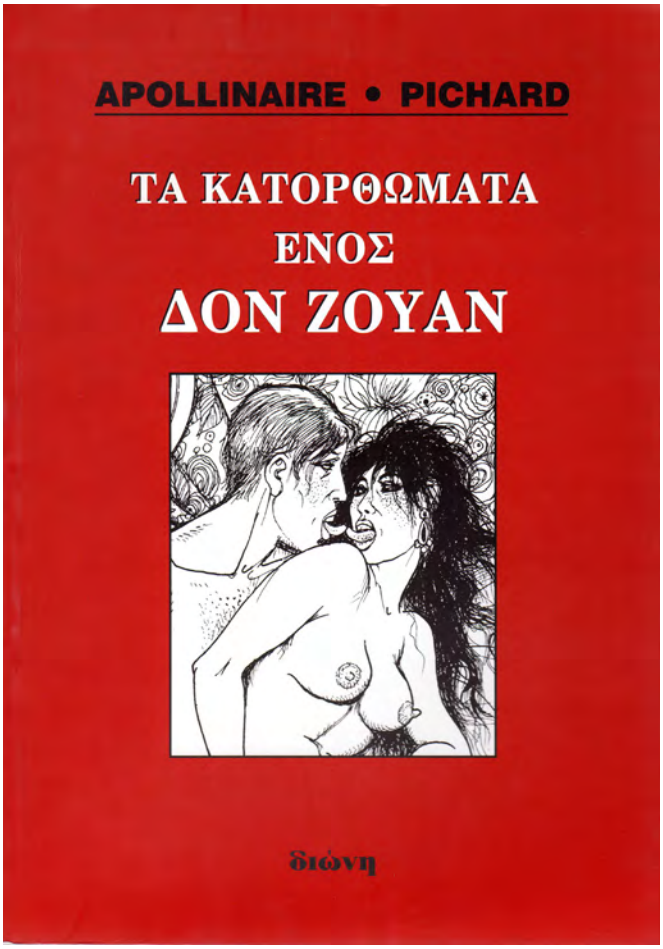


Εικόνα 927



Εικόνα 928

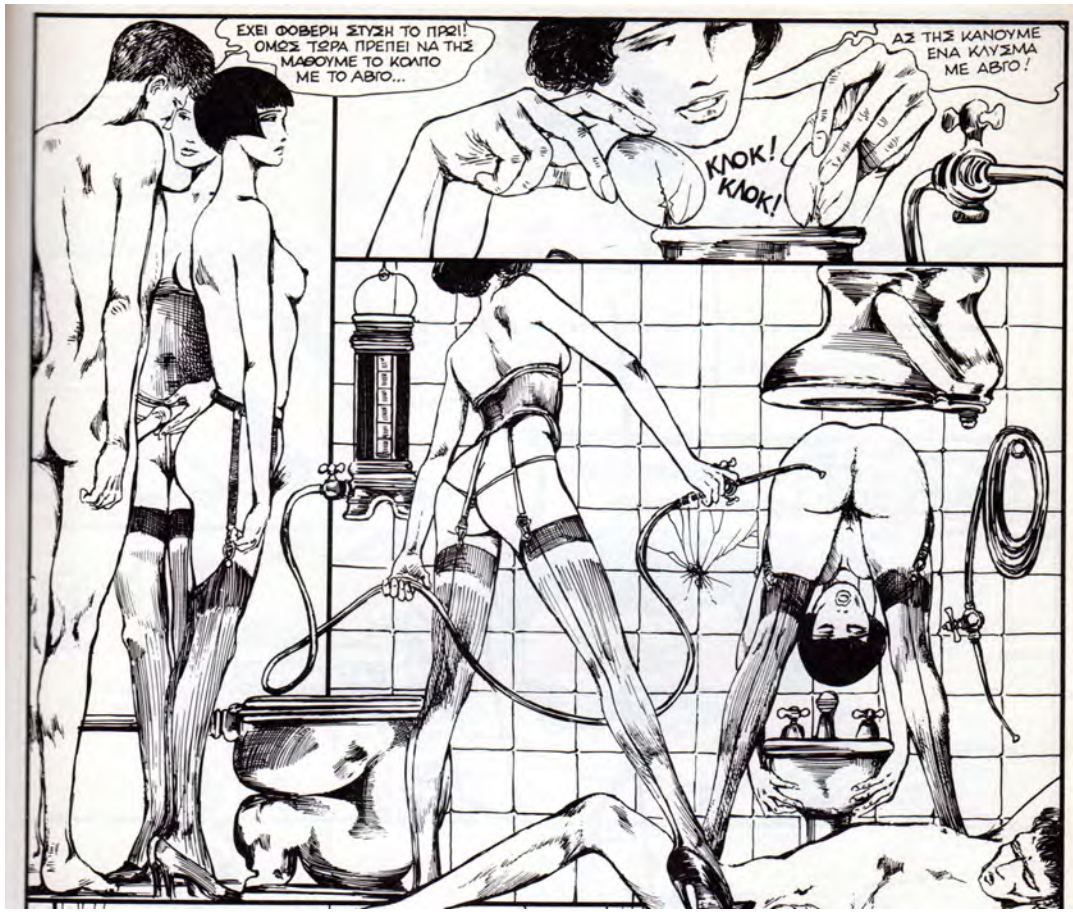

ΘΑ ΜΠΟΡΟΥΣΑ ΝΑ ΗΜΟΥΝ ΕΓΩ ΑΥΤΗ Η ΚΟΠΕΛΑ!
ΑΝ ΚΑΙ ΕΙΝΑΙ ΠΟΛΥ ΠΙΟ ΝΕΑ ΑΠΟ ΜΕΝΑ... ΘΑ ΜΠΟΡΟΥΣΕ ΝΑ ΕΙΝΑΙ ΚΟΡΗ ΜΟΥ! ΕΙΝΑΙ ΠΑΡΑΞΕΝΟ ΠΑΡ'ΟΛΑ ΑΥΤΑ... ΕΓΩ ΣΤΗΝ ΗΛΙΚΙΑ ΤΗΣ ΔΕΝ ΗΜΟΥΝ ΕΤΣΙ...
ΙΣΩΣ ΕΠΕΙΔΗ ΔΕΝ ΕΙΧΑ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ ΜΕ ΤΟΥΣ ΓΟΝΕΙΣ ΜΟΥ...
ΤΩΡΑ ΕΙΝΑΙ ΠΟΥ... ΜΠΑ... ΤΙΠΟΤΑ... ΕΤΣΙ ΚΙ ΑΜΙΩΣ ΕΙΜΑΙ ΟΛΟΜΟΝΑΧΗ... ΔΕΝ ΠΡΕΠΕΙ ΝΑ ΝΤΡΕΠΟΜΑΙ... ΘΕΛΩ ΝΑ ΔΩ ΑΝ ΕΙΜΑΙ ΙΚΑΝΗ...
ΘΑ ΦΑΝΤΑΣΤΩ ΤΗΝ ΙΔΙΑ ΙΣΤΟΡΙΑ... ΟΜΩΣ ΜΕ ΤΟ ΔΙΚΟ ΜΟΥ ΤΡΟΠΟ!
ΚΑΙ ΦΥΣΙΚΑ, Η ΗΡΩΙΔΑ ΘΑ ΕΙΜΑΙ ΕΓΩ...
12
Εικόνα 929



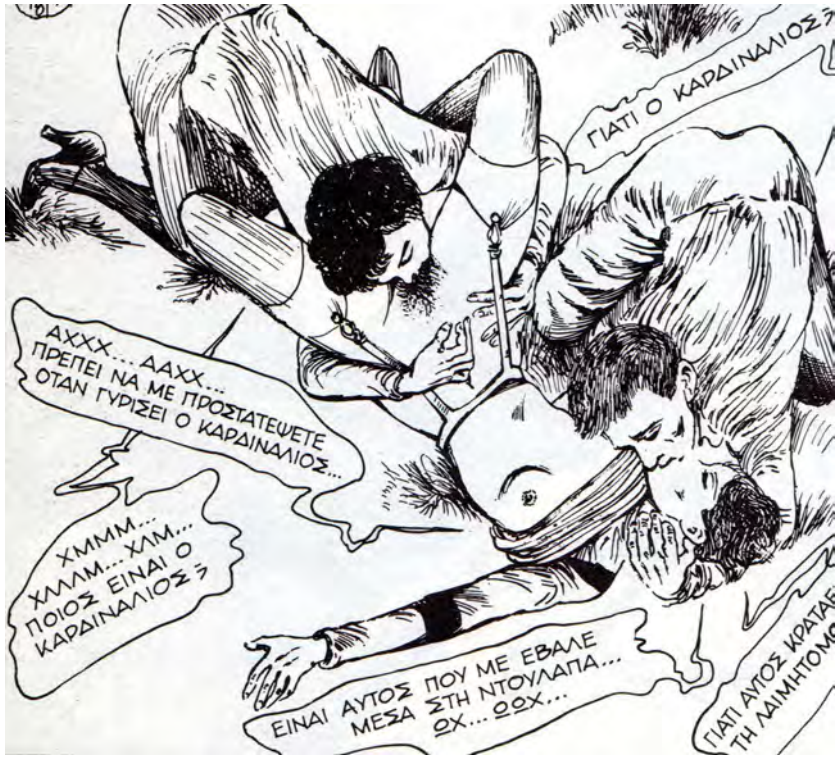
Εικόνα 930



Εικόνα 931



Εικόνα 932



Εικόνα 933



Εικόνα 934



Εικόνα 935



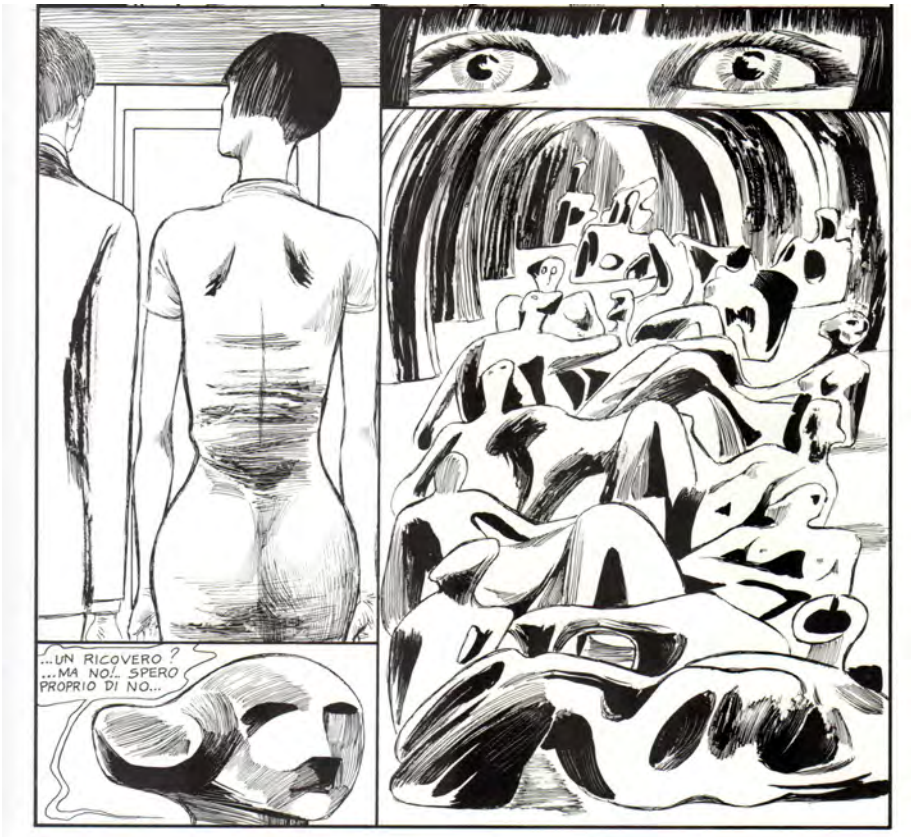
Εικόνα 936



Εικόνα 937



Εικόνα 938



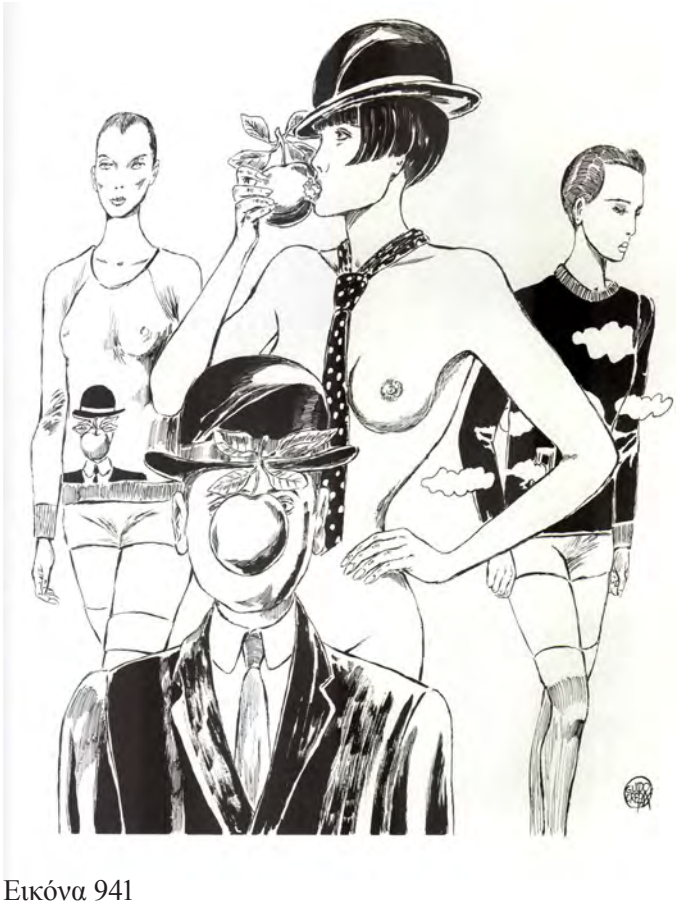
Εικόνα 939



Εικόνα 940a



Εικόνα 940b



Εικόνα 941



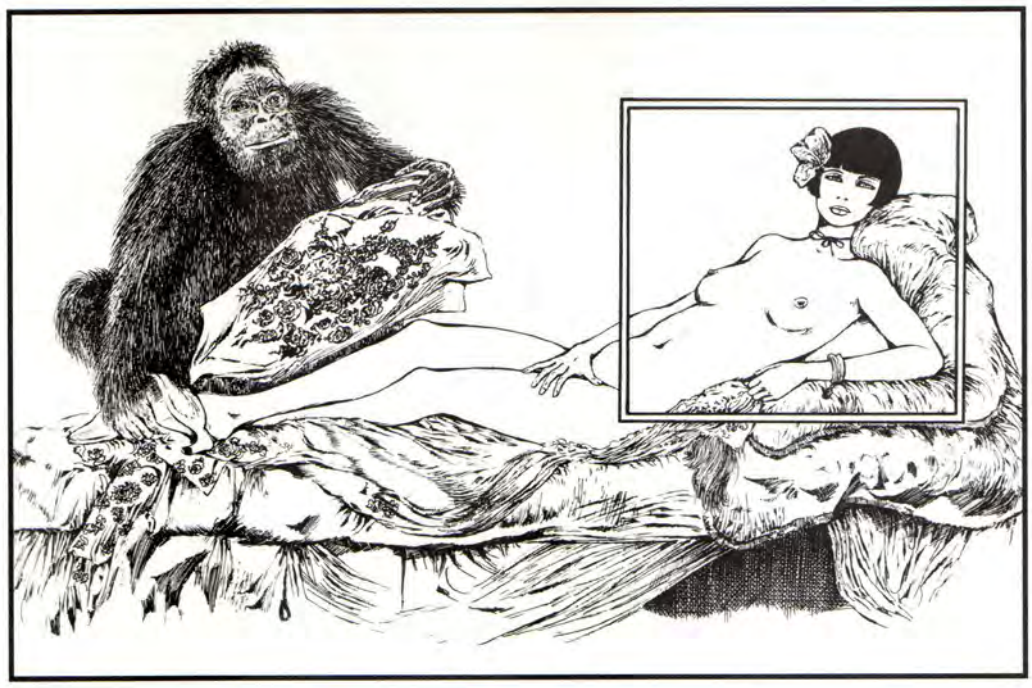
Εικόνα 942



Εικόνα 943



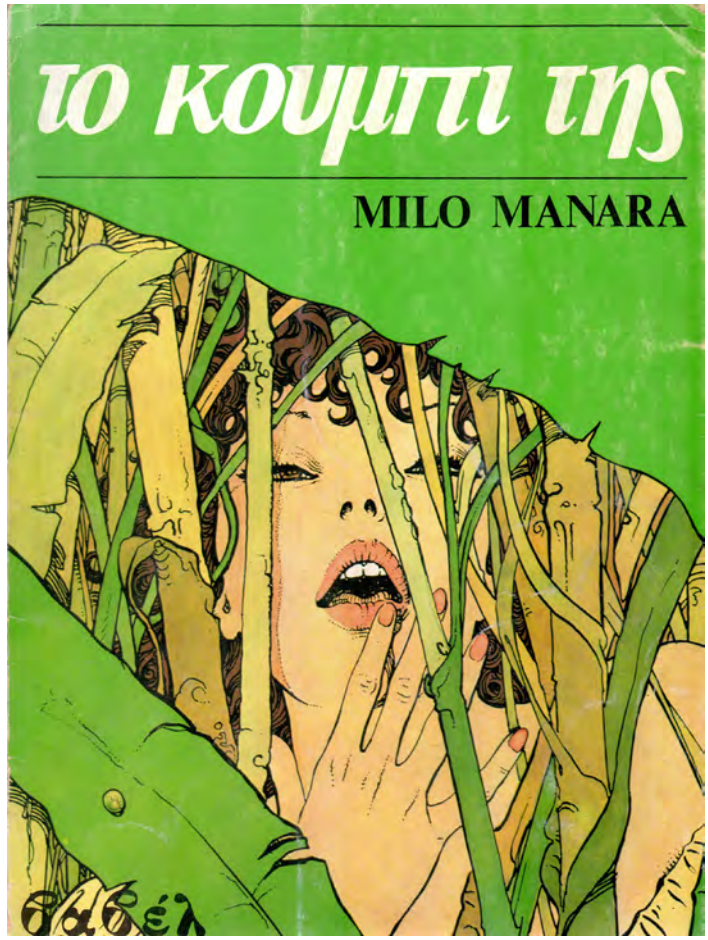
Εικόνα 944



Εικόνα 945



Εικόνα 946



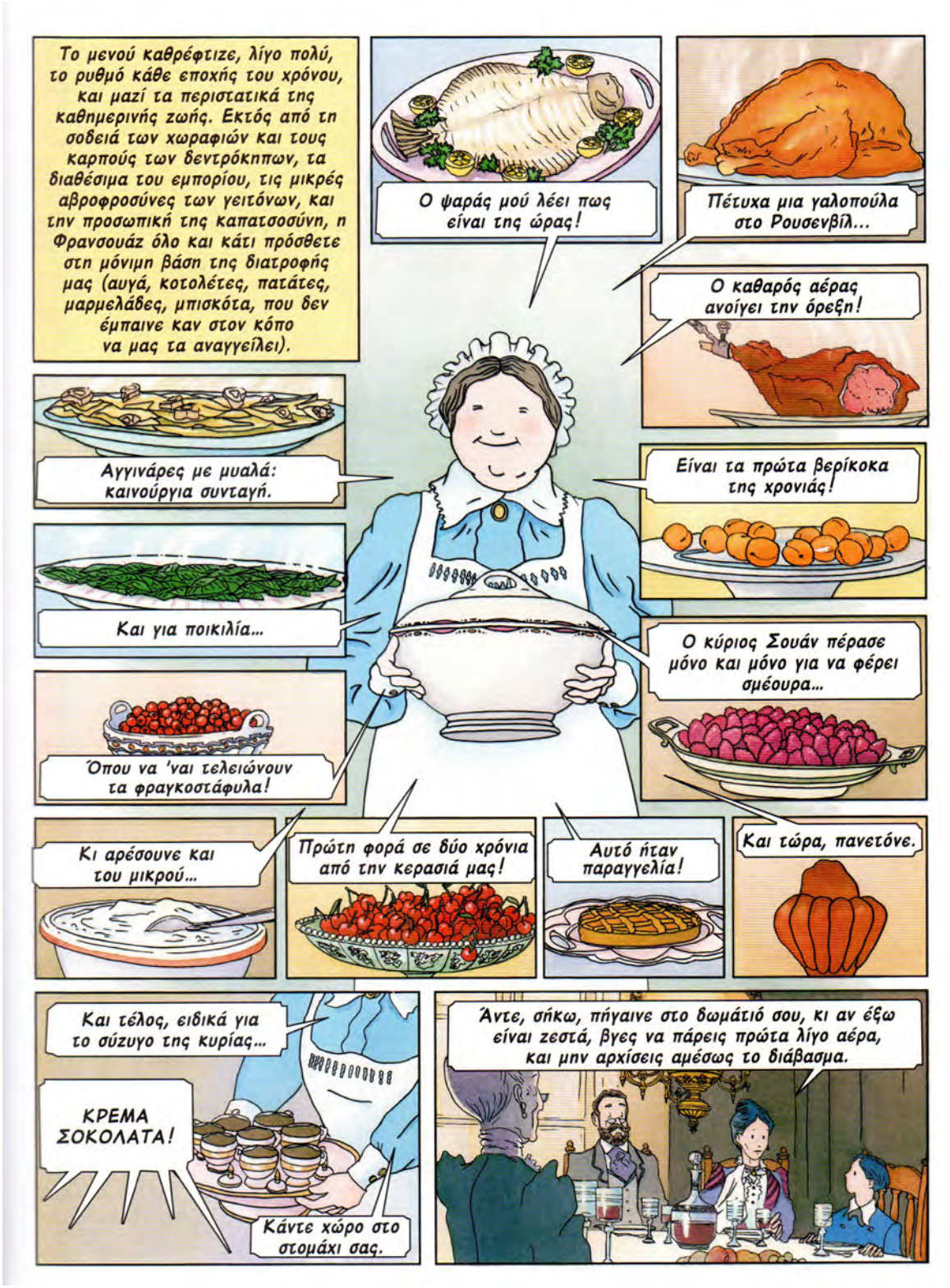
Εικόνα 947



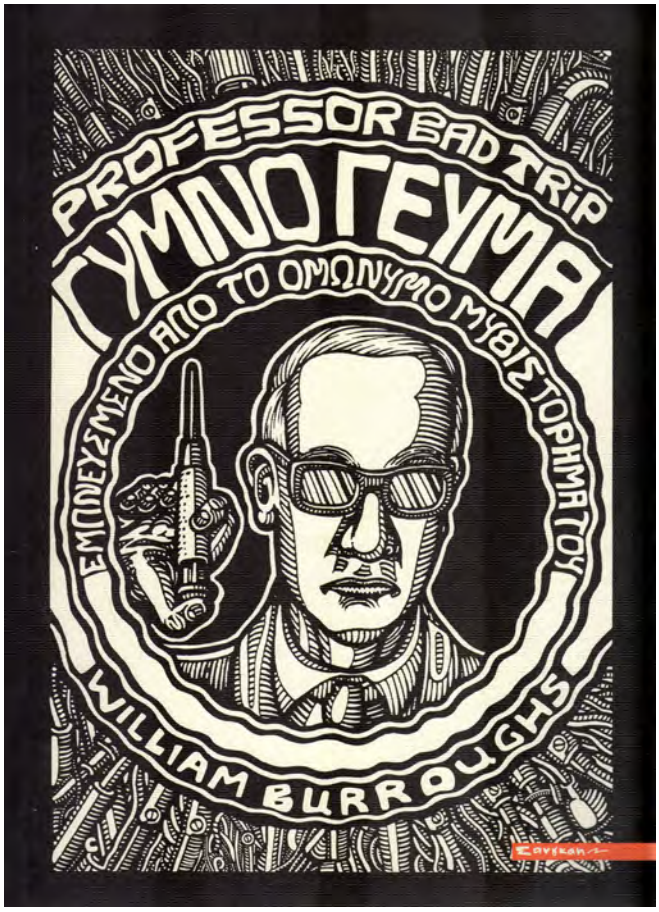
Εικόνα 948



Εικόνα 949


Το μενού καθρέφτιζε, λίγο πολύ, το ρυθμό κάθε εποχής του χρόνου, και μαζί τα περιστατικά της καθημερινής ζωής. Εκτός από τη σοβειά των χωραφιών και τους καρπούς των δεντρόκηπων, τα διαθέσιμα του εμπορίου, τις μικρές αβροφροσύνες των γειτόνων, και την προσωπική της καπατσοσύνη, η Φρανσουάζ όλο και κάτι πρόσθετε στη μόνιμη βάση της διατροφής μας (αυγά, κοτολέτες, πατάτες, μαρμελάδες, μπισκότα, που δεν έμπαινε καν στον κόπο να μας τα αναγγείλει).
Ο ψαράς μού λέει πως είναι της ώρας!
Πέτυχα μια γαλοπούλα στο Ρουσενβίλ...
Ο καθαρός αέρας ανοίγει την όρεξη!
Αγγινάρες με μυαλά: καινούργια συνταγή.
Είναι τα πρώτα βερίκοκα της χρονιάς!
Και για ποικιλία...
Ο κύριος Σουάν πέρασε μόνο και μόνο για να φέρει σμέουρα...
Όπου να 'ναι τελειώνουν τα φραγκοστάφυλα!
Κι αρέσουνε και του μικρού...
Πρώτη φορά σε δύο χρόνια από την κερασιά μας!
Αυτό ήταν παραγγελία!
Και τώρα, πανετόνε.
Και τέλος, ειδικά για το σύζυγο της κυρίας...
ΚΡΕΜΑ ΣΟΚΟΛΑΤΑ!
Κάντε χώρο στο στομάχι σας.
Άντε, σήκω, πήγαινε στο δωμάτιό σου, κι αν έξω είναι ζεστά, βγες να πάρεις πρώτα λίγο αέρα, και μην αρχίσεις αμέσως το διάβασμα.

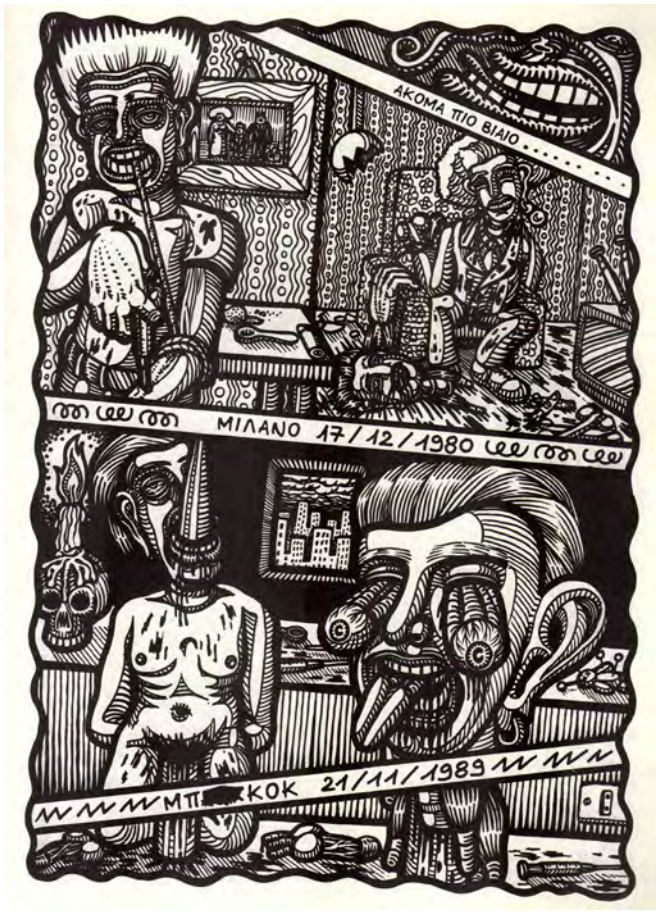
Εικόνα 950



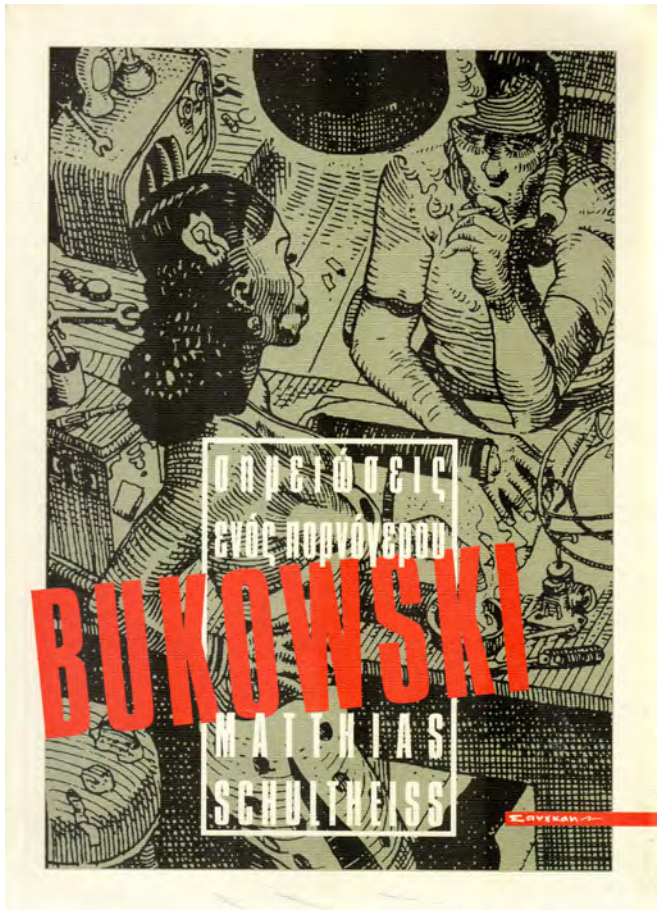
Εικόνα 951



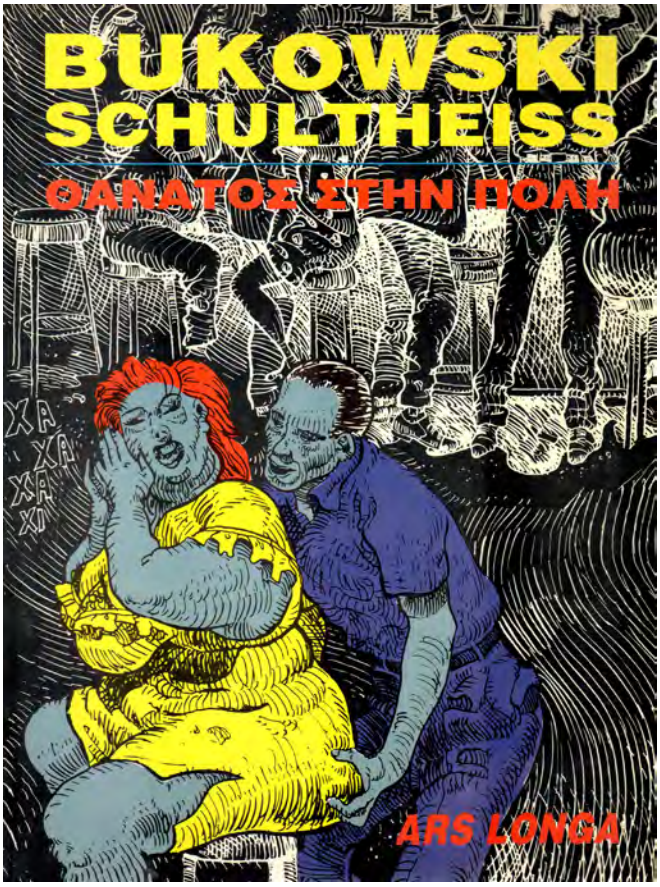
Εικόνα 952



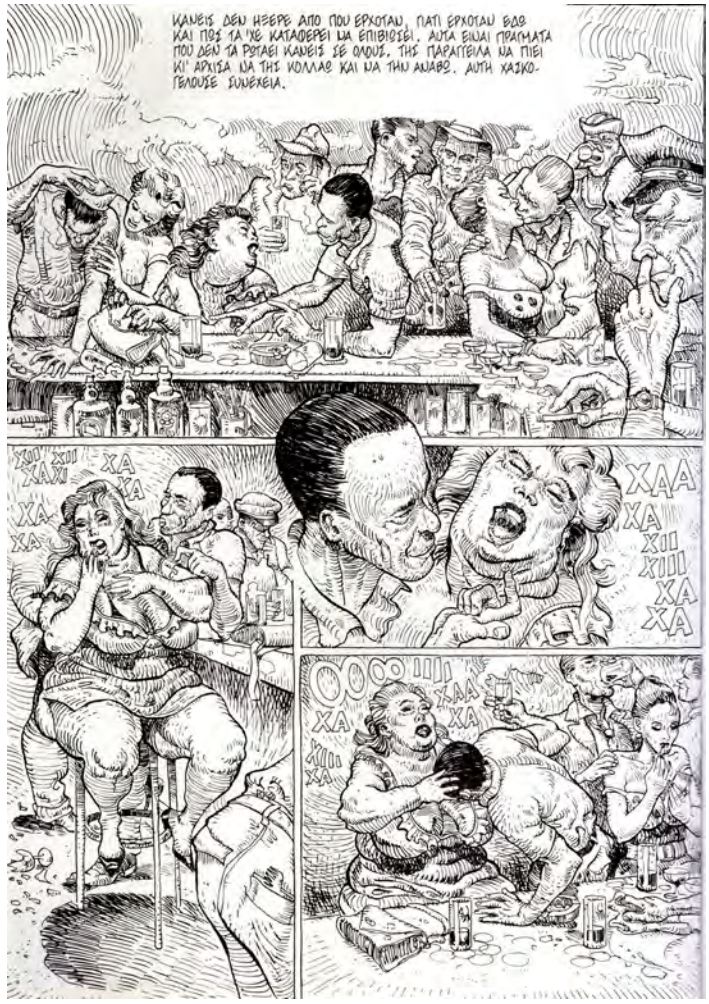
Εικόνα 953



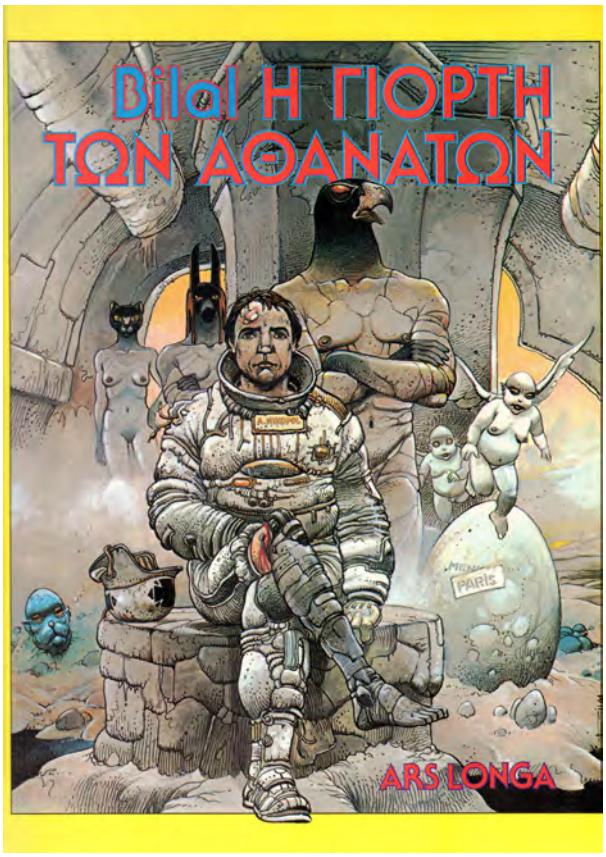
Εικόνα 954



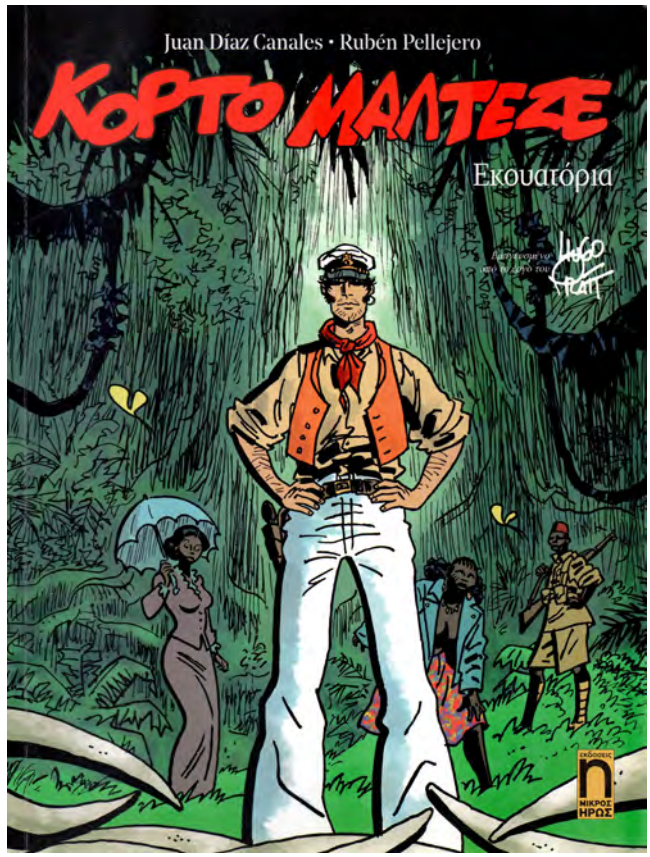
Εικόνα 955



Εικόνα 956



Εικόνα 957



Εικόνα 958

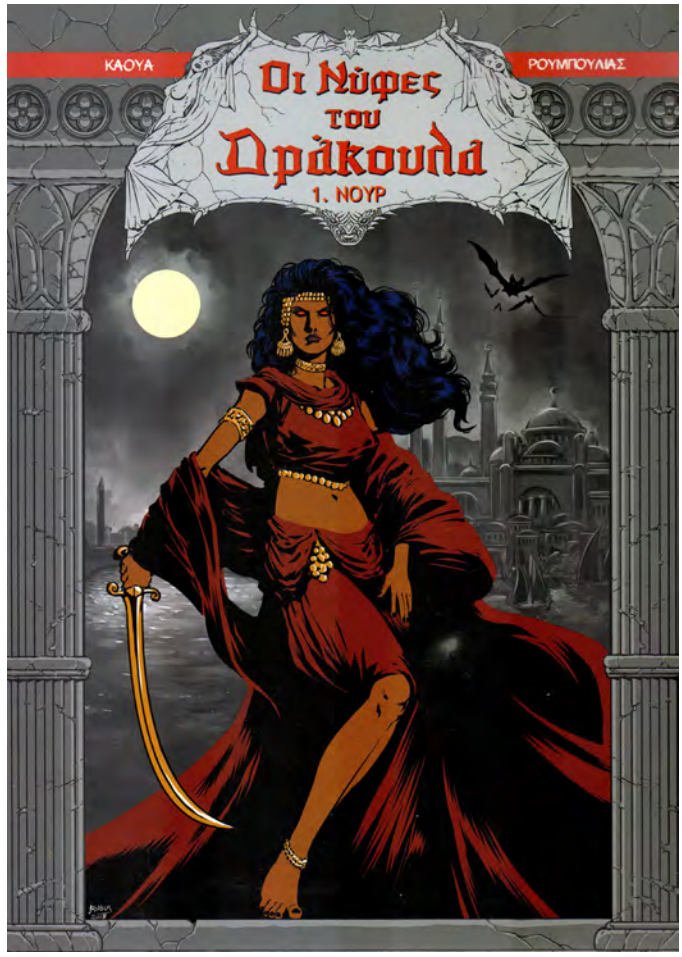

"...Ο ΠΙΟ ΟΜΟΡΦΟΣ ΚΑΙ Ο ΠΙΟ ΣΟΦΟΣ ΑΠ' ΤΟΥΣ ΑΓΓΕΛΟΥΣ
ΘΕΕ ΠΟΥ Η ΜΟΙΡΑ ΣΕ ΠΡΟΔΟΣΕ ΚΑΙ ΔΕΝ ΣΟΥ ΨΕΛΝΟΥΝ ΥΜΝΟΥΣ
Ω ΣΑΤΑΝΑ, ΤΗ ΜΑΥΡΗ ΜΟΥ ΚΑΚΟΜΟΙΡΙΑ ΛΥΠΗΣΟΥ!"
ΜΠΑΜΠΑ...
ΠΕΡΑΣΑΝ ΕΒΔΟΜΑΔΕΣ. Η ΝΕΑ ΣΥΜΜΟΡΙΚΗ ΕΞΟΥΣΙΑ ΣΥΝΤΟΝΙΣΜΕΝΗ ΑΠΟ ΤΟΝ ΑΛΣΙΝΤ ΝΙΚΟΠΟΛ-ΥΙΟ, ΑΓΩΝΙΖΕΤΑΙ ΚΟΥΤΣΑ-ΣΤΡΑΒΑ ΓΙΑ ΤΟ ΚΑΙΝΟΥΡΙΟ ΚΑΘΕΣΤΩΣ ΙΣΟΠΟΛΙΤΕΙΑΣ...
ΣΤΑ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΑ ΚΑΙ ΕΝΕΡΓΕΙΑΚΑ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ ΠΡΟΣΤΙΘΕΝΤΑΙ Η ΑΠΕΙΛΗ ΠΟΛΕΜΟΥ (ΚΥΡΙΩΣ ΜΕ ΤΙΣ ΠΟΛΕΙΣ ΤΟΥ ΒΟΡΡΑ ΚΑΙ ΤΗΣ ΔΥΣΗΣ).
ΣΤΑ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ ΣΥΝΥΠΑΡΞΗΣ ΜΕ ΤΙΣ ΕΞΩΓΗΙΝΕΣ ΦΥΛΕΣ (ΤΟ ΠΛΗΘΟΣ ΤΩΝ ΑΓΓΕΛΩΝ ΤΟΥ ΝΤΙΦΙΝΤΑ ΠΟΥ ΚΑΤΟΙΚΟΥΝ ΣΤΗΝ ΠΑΛΑΓΙΑ ΤΩΝ ΠΑΡΙΣΙΩΝ ΜΕΓΑΛΩΝΕΙ ΜΕΡΑ ΜΕ ΤΗ ΜΕΡΑ) ΠΡΟΣΤΙΘΕΝΤΑΙ ΟΙ ΤΡΟΜΟΚΡΑΤΙΚΕΣ ΕΠΙΘΕΣΕΙΣ ΑΠΟ ΦΑΣΙΣΤΙΚΕΣ ΟΜΑΔΕΣ ΠΟΥ ΑΝΑΣΥΝΤΑΣΣΟΝΤΑΙ ΣΥΝΕΧΩΣ.
ΣΤΑ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ ΣΥΓΧΩΝΕΥΣΗΣ ΤΩΝ ΔΥΟ ΠΕΡΙΦΕΡΕΙΩΝ ΤΕΛΟΣ, ΠΡΟΣΤΙΘΕΝΤΑΙ ΚΑΙ ΟΙ ΦΟΒΕΡΟΙ ΚΙΝΔΥΝΟΙ ΕΠΙΔΗΜΙΩΝ ΚΑΙ ΒΙΟΛΟΓΙΚΩΝ ΜΕΤΑΛΛΑΓΩΝ (ΠΑΡΑ ΤΟ ΚΛΕΙΣΙΜΟ ΤΟΥ ΔΙΑΣΤΗΜΟΔΡΟΜΙΟΥ ΚΑΙ ΤΑ ΑΞΙΕΠΑΙΝΑ ΜΕΤΡΑ ΑΠΟΣΤΕΙΡΩΣΗΣ)
ΤΟ ΠΑΡΙΣΙ ΤΟΥ 2023, ΕΥΑΛΩΤΟ ΑΛΛΑ ΕΛΕΥΘΕΡΟ, ΕΤΟΙΜΑΖΕΤΑΙ ΝΑ ΑΡΜΕΝΙΣΕΙ ΣΕ ΘΟΛΑ ΜΕΡΑ ΧΩΡΙΣ ΤΟΥ ΕΛΕΥΘΕΡΩΤΗ ΤΟΥ, ΤΟΥ ΑΜΟΙΡΟ, ΑΞΙΟΛΥΠΗΤΟ, ΔΥΣΤΥΧΙΣΜΕΝΟ
ΑΛΣΙΝΤ ΝΙΚΟΠΟΛ
ΤΕΛΟΣ
ΔΥΤΕ ΚΥΡΙΕ ΣΟΥΜΠΛΑΝ! ΝΤΥΘΕΙΤΕ ΘΑ ΚΡΥΟΛΟΓΗΣΕΤΕ!
"ΣΥ ΠΟΥ ΟΛΑ ΤΑ ΓΡΙΚΑΣ, ΤΡΑΝΕ ΡΗΤΑ ΤΟΥ ΚΑΤΩ ΚΟΣΜΟΥ ΚΑΙ ΓΙΑΤΡΕΥΤΗ ΠΟΝΕΤΙΚΕ ΚΑΘΕ ΑΠΡΙΑΣ ΑΝΘΡΩΠΟΥ,..."
Ω ΣΑΤΑΝΑ ΤΗ ΜΑΥΡΗ ΜΟΥ ΚΑΚΟΜΟΙΡΙΑ ΛΥΠΗΣΟΥ..."
ΧΑ ΧΑ ΧΑ ΧΑ ΧΑ ΧΑ
ΚΕΙΜΕΝΟ-ΣΧΕΔΙΟ-ΧΡΩΜΑ

Εικόνα 959

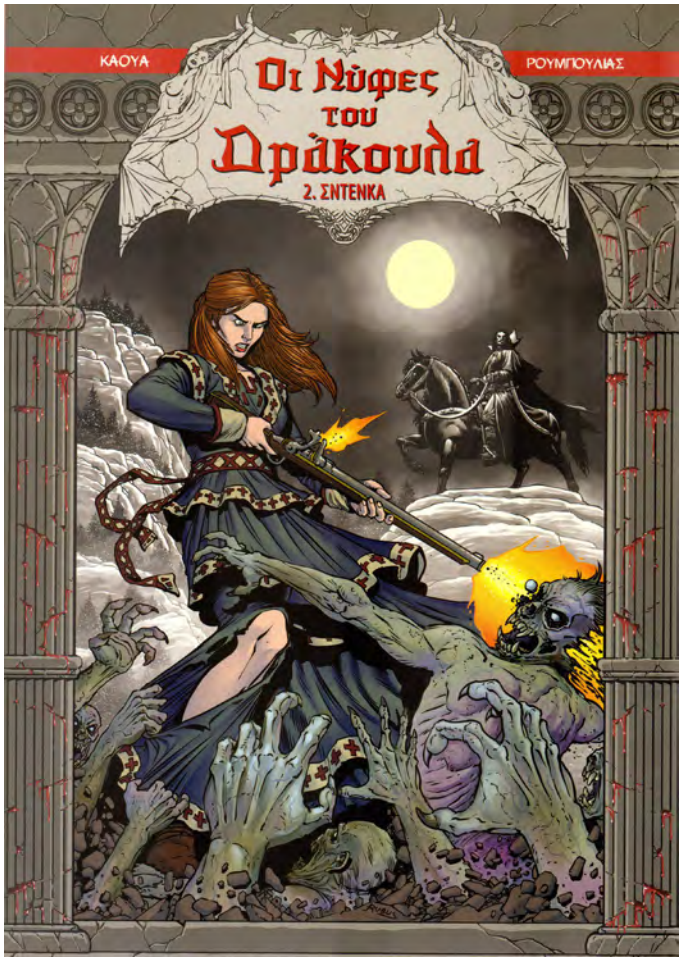

ΜΠΡΑΒΟ!
ΥΠΕΡΟΧΟ!
ΠΟΤΕ ΘΑ ΑΠΟΦΑΣΙΣΕΙΣ ΝΑ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΤΑ ΠΟΙΗΜΑΤΑ ΣΟΥ, ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΕ;
Ω, ΔΕΝ ΕΧΩ ΚΑΜΙΑ ΙΔΙΑΙΤΕΡΗ ΑΝΑΓΚΗ!
ΖΩ ΚΑΛΑ ΜΕ ΤΟΝ ΜΙΣΘΟ ΤΟΥ ΥΠΑΛΛΗΛΟΥ! ΜΕΧΡΙ ΠΟΥ ΜΠΟΡΩ ΝΑ ΣΕ ΠΡΟΣΚΑΛΕΣΩ ΝΑ ΠΙΟΥΜΕ ΕΝΑΝ ΚΑΦΕ! ΠΑΜΕ!
ΝΟΜΙΖΑ ΟΤΙ ΘΑ ΕΡΘΕΙΣ ΜΕ ΤΗΝ ΑΙΝΤΑ!
ΠΡΟΤΙΜΗΣΕ ΝΑ ΠΑΕΙ ΓΙΑ ΜΙΑ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΜΕ ΤΟΝ ΣΠΟΥΔΑΙΟ ΑΓΓΛΟ ΠΟΥ ΕΣΤΕΛΕ ΕΔΩ Η ΜΗΤΡΟΠΟΛΗ!
ΤΟΝ ΟΥΙΝΣΤΟΝ ΤΣΩΡΤΣΙΛ, ΜΙΑ ΠΟΛΥ ΑΤΥΧΗΣ ΕΠΙΣΚΕΨΗ, ΜΕ ΤΗΝ ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΤΩΝ ΠΡΑΓΜΑΤΩΝ ΕΔΩ ΣΤΗΝ ΑΙΓΥΠΤΟ!
Εικόνα 960



Εικόνα 961



Εικόνα 962



Εικόνα 963



Εικόνα 964



Εικόνα 965



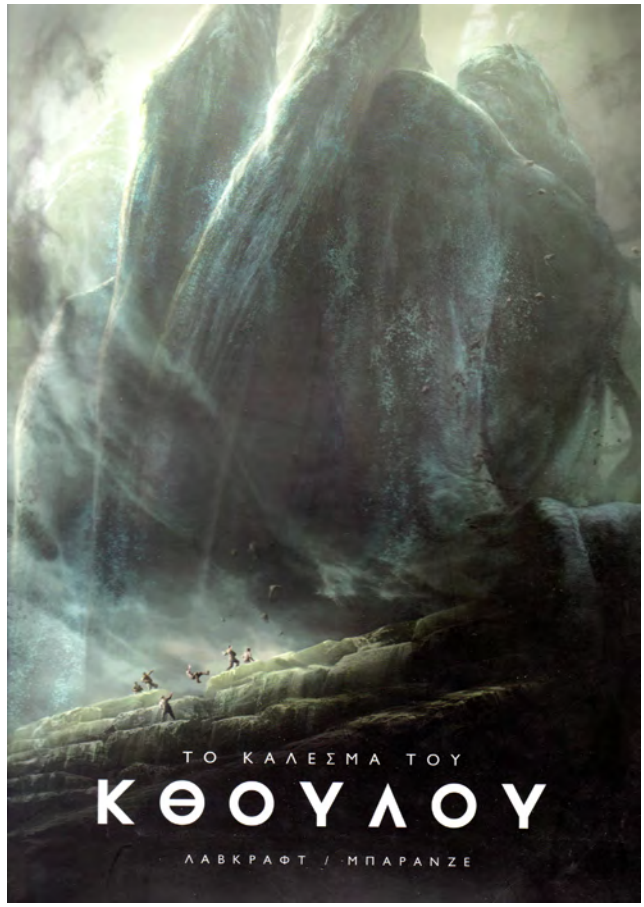
Εικόνα 966



Εικόνα 967



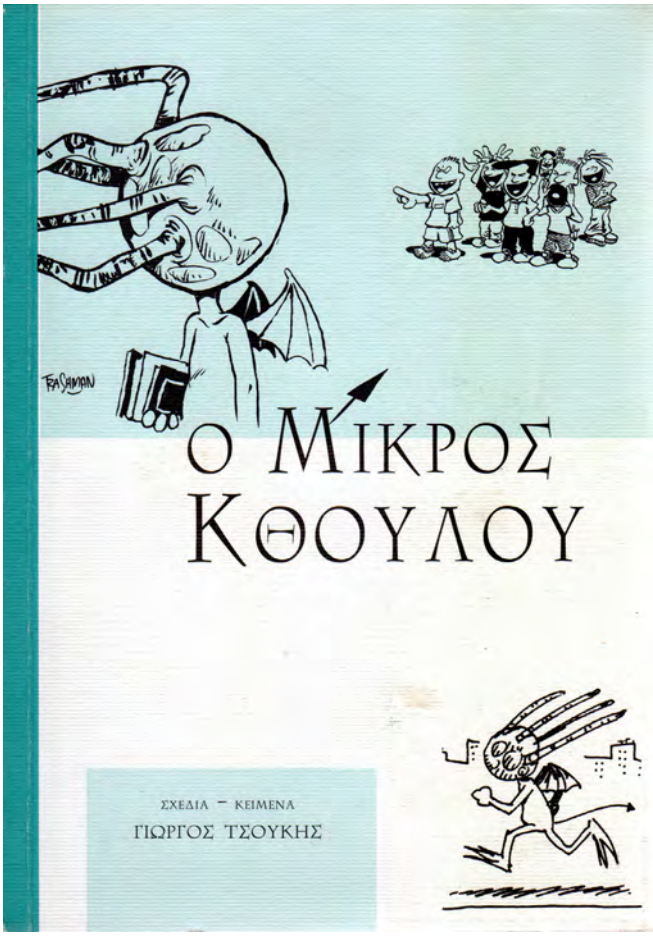
Εικόνα 968



Εικόνα 969



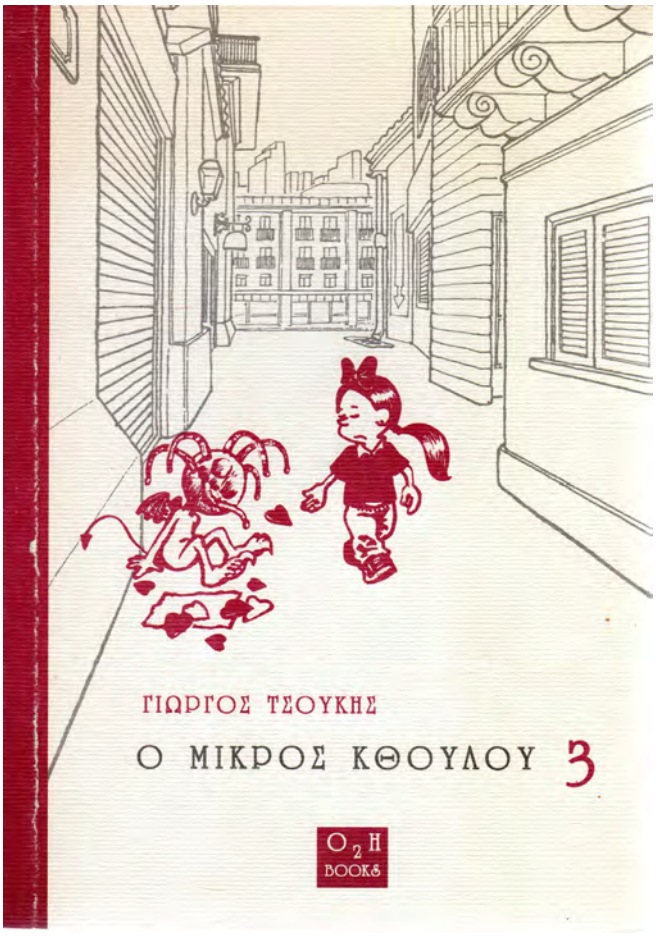
Εικόνα 970



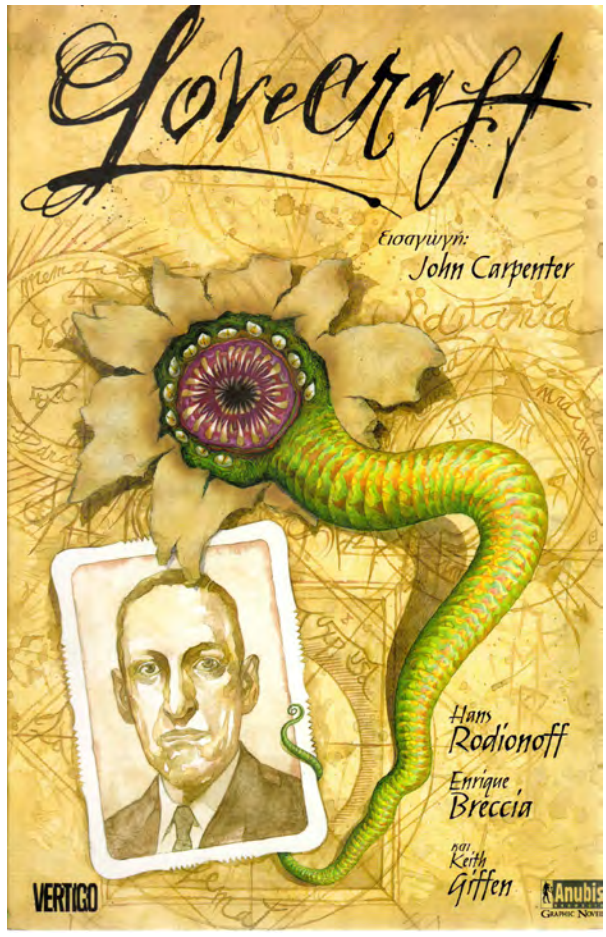
Εικόνα 971



Εικόνα 972



Εικόνα 973



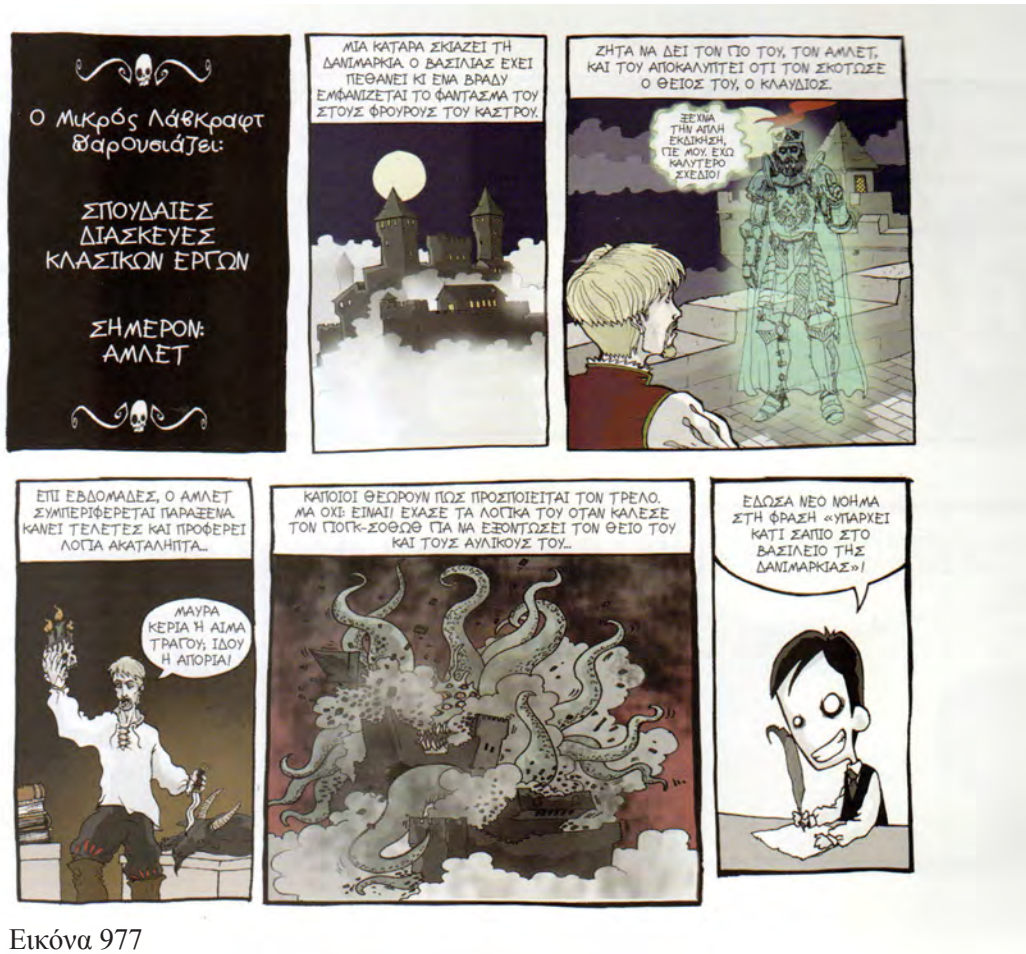
Εικόνα 974



Εικόνα 975



Εικόνα 976



Εικόνα 977



Εικόνα 978



Εικόνα 979



Εικόνα 980



Εικόνα 981



Εικόνα 982



Εικόνα 983



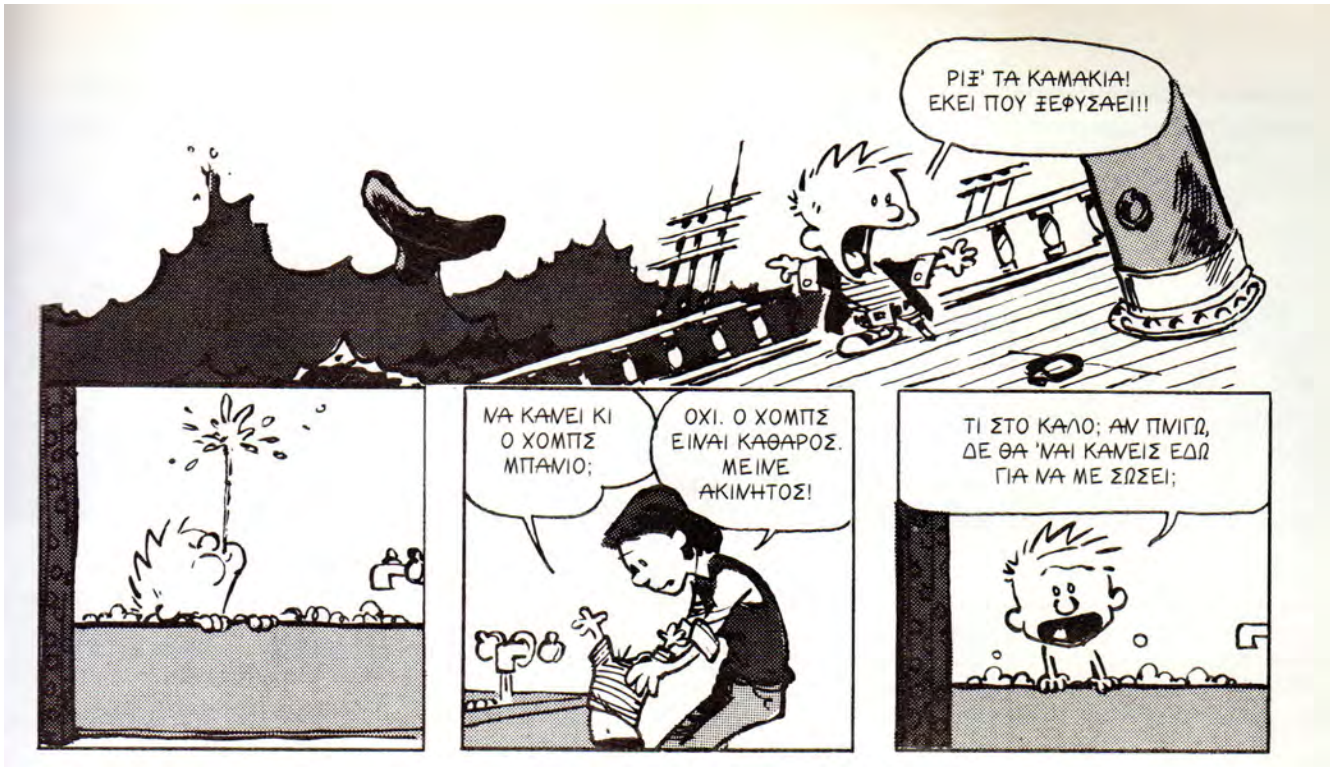
Εικόνα 984



Εικόνα 985



Εικόνα 986



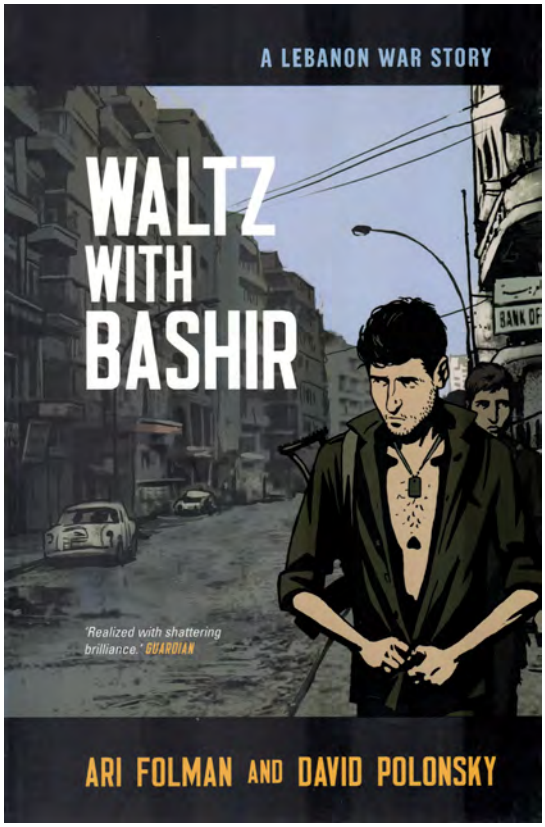
Εικόνα 987



Εικόνα 988



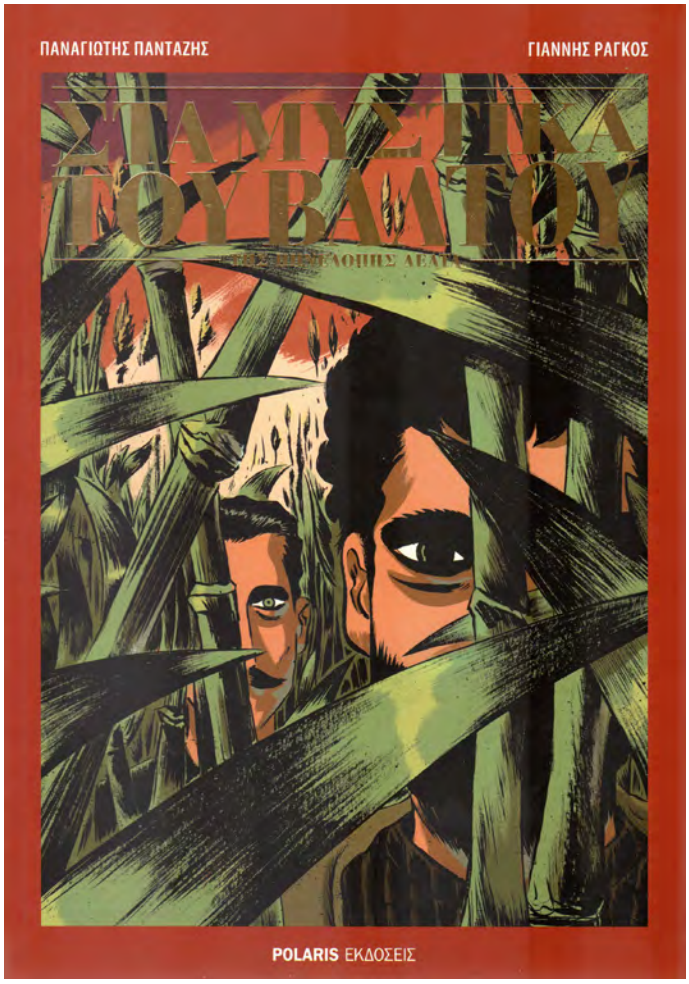
Εικόνα 989



Εικόνα 990



Εικόνα 991



Εικόνα 992



Εικόνα 993



Εικόνα 994



Εικόνα 995



Εικόνα 996



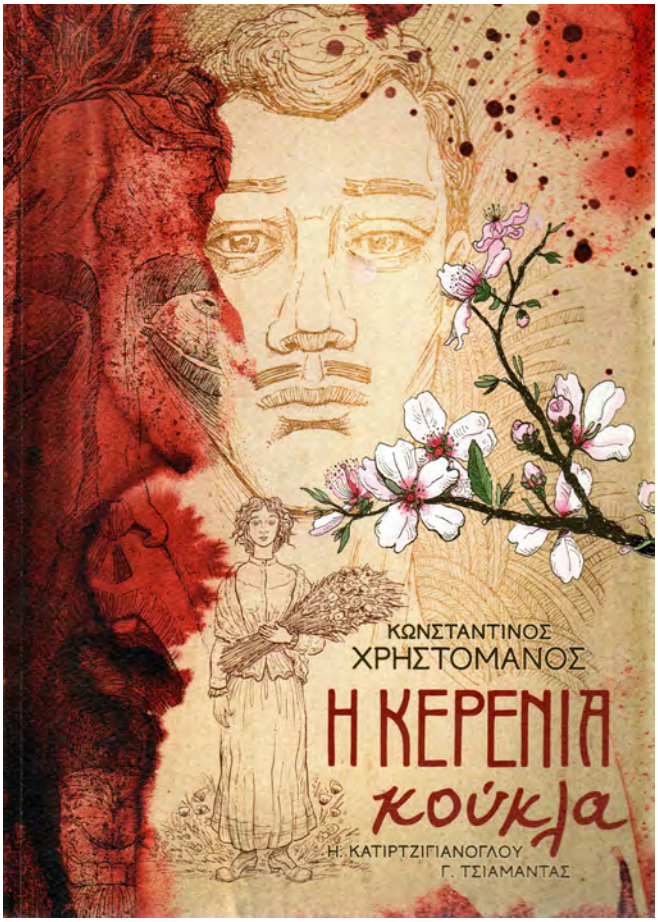
Εικόνα 997



Εικόνα 998



Εικόνα 999



Εικόνα 1.000



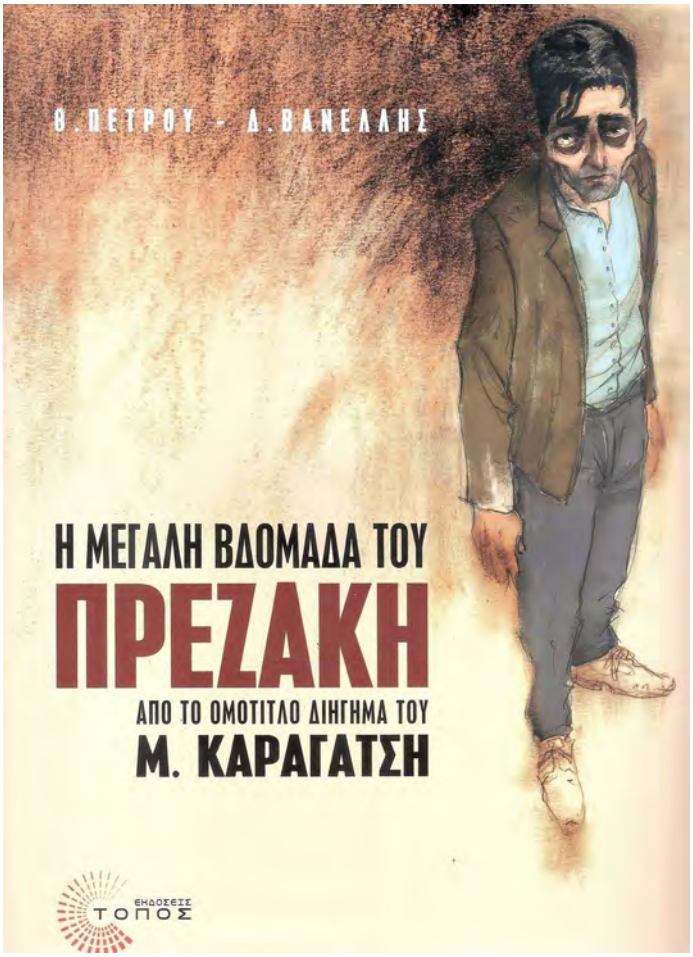
Εικόνα 1.001



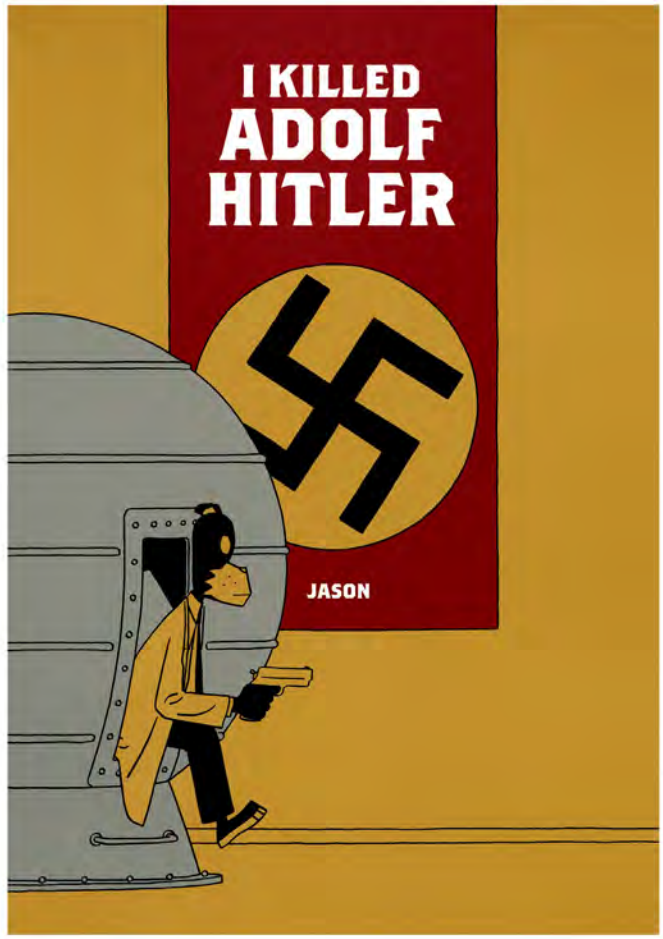
Εικόνα 1.002



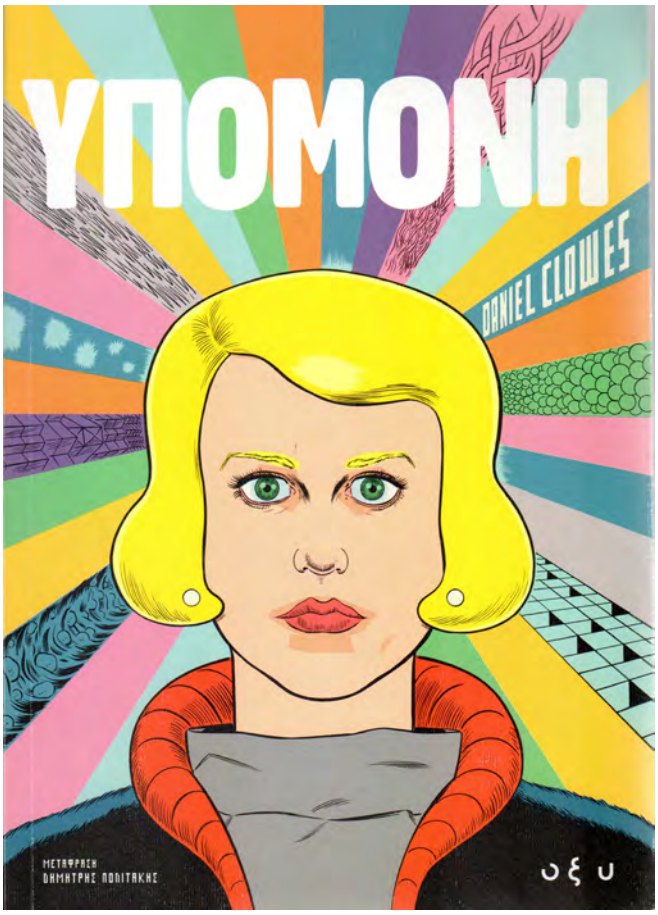
Εικόνα 1.003



Εικόνα 1.004



Εικόνα 1.005



Εικόνα 1.006



Εικόνα 1.007


RAAGHH!
B-BLINDED!
PLEASE... PLEASE, LORD! LOOK DOWN ON Y-YOUR SERVANT!
HEAL ME SO THAT I MIGHT CONTINUE MY QUEST!
SNAP
DON'T WORRY, PAL.
WHEN IT COMES TO IMPRACTICAL PURSUITS, I GOT YA COVERED.
BLAM
MY GRACE!
YOU... YOU'VE KILLED HIM!
WHO'RE YOU?
ON SECOND THOUGHT...
...NEVER MIND.
KABOW
CONSIDER THE WINDMILL TILTED.

Εικόνα 1.008


UH...
THAT...
...WAS DIFFERENT.
YOU'RE ON BOARD THE PEQUOD NOW, STRANGER.
I'M CAPTAIN AHAB, EXTENDING YOU MY HOSPITALITY.
AND WHO MIGHT YOU BE?
CALL ME...
...ISHMAEL.
BUT THAT... THAT'S MY NAME.
OOOH, NEAT!
LET'S SEE WHAT ELSE WE HAVE IN COMMON, HMM?
FOR INSTANCE... I'VE GOT A KNIFE IN MY HAND.
SHUNK
AND YOU'VE GOT ONE RIPPING YOUR LUNGS TO RIBBONS.
HRRK--
ALL RIGHT, SAILORS!
LET'S GET ON WITH IT!
"FROM HELL'S HEART... FOR HATE'S SAKE..."
YOU KNOW HOW IT GOES.

Εικόνα 1.009


...THIS SOUNDS HOT.
RREEAARGH! IT BURNS!
THE THING ABOUT VAMPIRES... THEY BURN LIKE DRY WOOD.
ONLY YOU CAN PREVENT FANG-FIRES.
HEH.
SO...YOU HAVE DESTROYED ONE OF MY JACKALS...
DO YOU THINK THERE ARE NOT A DOZEN...A HUNDRED...WOMEN WHO WOULD WILLINGLY GIVE THEMSELVES TO THE NIGHT?
AND EVEN THOUGH THEY FEAR THE FLAMES, THEY WOULD FALL UPON YOU AGAIN IF I DESIRED IT.
WOW...THAT'S COLD.
YOU'RE A LOT MORE OF AN &#$% THAN YOU COME ACROSS IN ALL THOSE MOVIES.
NNAAAARRGGH!

Εικόνα 1.010


SEE...
I'VE BEEN HAVING A REAL TOUGH TIME LATELY.
I'VE BEEN HOPPING AROUND THE IDEAVERSE, TRYING TO KILL OFF ALL THE CLASSICS, Y'KNOW?
TURNS OUT, THOUGH, YOU GUYS ARE A LOT TOUGHER THAN I EXPECTED.
HNN--
I FIGURED I COULD USE SOME BACK-UP.
YOU KNOW... SOMEONE I COULD COUNT ON.
BUT...
...THIS IS A MISUSE OF SCIENCE.
MY CREATURE IS NOT A MECHANISM OF DEATH.
IT'S--
CRACK
SO...THAT'S WHAT IT FEELS LIKE...DOING THE DIRTY WORK YOURSELF.
HOW LIBERATING.
Εικόνα 1.011


Y-YOU GUYS...
RRR
...GOT ME ALL WRONG.
I DO NOT THINK SO.
BALOO IS RIGHT. YOU REEK OF BLOOD.
YOU SMELL LIKE A KILLER.
AND SMELLS DON'T LIE.
SMELLS AND HIPS, JUNGLE BOY. SMELLS AND HIPS...
BUT YOU'RE STILL ALL MIXED UP.
I'M PLANNING ON KILLING YOU, SURE.
BUT YOU'VE GOT ME WRONG IF YOU THINK I'M WORKING ALONE.
I'VE LEARNED THE VALUE OF OUTSOURCING!
SHERE KHAN!
RRRRAGGHH!
Εικόνα 1.012


BWAHAHAHAHA!
DID YOU SEE THAT? DID YOU?
THE LITTLE MERMAID... NAMOR?
BWAHAHAHA!
WHAT I WOULDN'T GIVE TO SEE THE SUB-MARINER'S FACE WHEN HE FOUND OUT HE WAS INSPIRED BY A... A...MERMAID!
GUESS I WON'T GET THAT CHANCE, THOUGH, HUH?
JUST LIKE THAT, NAMOR DOESN'T EXIST ANYMORE.
AND NOW THAT WE'VE GOT CONTROL OF THIS SUB...

Εικόνα 1.013


NN-NO...
ALL... ALMIGHTY...
ALMIGHTY GOD...ENOUGH!
ENOUGH.
ENOUGH?
'FRAID NOT.
I FEEL YOUR PAIN, CAP.
I REALLY DO.
I WANT TO BE FINISHED WITH MY TASK AS MUCH AS YOU DO.

Εικόνα 1.014



Εικόνα 1.015



Εικόνα 1.016


THEY'RE DYING OFF. FOLDING IN UPON THEMSELVES.
NEW ONES TAKE THEIR PLACES AND THEY DIE TOO, LIKE FRUIT FLIES ONLY LIVING FOR THE MOMENT.
PRETTY SOON, THERE'LL BE NOTHING LEFT.
THEN I'LL BE GONE, TOO. ONE FOR ALL.
BUT IF I NEVER EXISTED... I NEVER STARTED DOWN THIS PATH... I NEVER...
YIELD, MADMAN.
I DON'T KNOW HOW YOU'RE STILL ALIVE, BUT YIELD.
STILL ALIVE?
I'M STILL ALIVE BECAUSE IT'S NOT WORKING!
SHNK
URK!
SOMETHING'S WRONG.
NO FAIR!
I'M NOT THE ONLY ONE WITH A HEALING FACTOR, AM I?
AND HERE I WAS...SO PROUD OF MYSELF.
I DIDN'T JUST KILL THE MUSKETEERS.

Εικόνα 1.017


"THIS IS YOUR MOMENT."
REMEMBER, HOLMES.
REMEMBER!
"MY FATHER'S FAMILY NAME BEING PIRRIP, AND MY CHRISTIAN NAME PHILIP, MY INFANT TONGUE COULD MAKE OF BOTH NAMES NOTHING LONGER OR MORE EXPLICIT THAN PIP."
"SING, GODDESS, THE ANGER OF PELEUS' SON ACHILLEUS AND ITS DEVASTATION..."
"CALL ME..."
"CALL ME..."
"CALL ME... ISHMAEL!"
ISHMAEL.
YES. KEEP THE IDEAS ALIVE, HOLMES.
SET THE BONE.
KEEP THEM ALIVE.
REMEMBER.
END?
Εικόνα 1.018