



Τίτλος εργασίας:

*Αναπαραστάσεις του Καλλιτέχνη των Καλών & Εφαρμοσμένων Τεχνών στη Λογοτεχνία, την
Όπερα, την Τηλεόραση και τον Κινηματογράφο*

ΚΥΡΙΑΚΗ ΑΡΚΟΥΛΗ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ

ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΠΡΟΣΧΟΛΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ

Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών *Επιστήμες της Αγωγής*

Τέχνη & Εκπαίδευση

Διπλωματική εργασία -Τέχνη και εκπαίδευση

ΥΠΕΥΘΥΝΗ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ: Μαρία Καραΐσκου

2020 – 2021

Πίνακας περιεχομένων

Περίληψη	5
Εισαγωγή	6
Καλές Τέχνες.....	7
Εφαρμοσμένες Τέχνες.....	7
Το θεωρητικό πλαίσιο:	9
Μύθοι στην Αρχαιότητα.....	16
Μύθοι της Τέχνης από τον Μεσαίωνα έως τον 19ο αι. και μετά.....	21
Μεταφυσική.....	26
Σύντομη ιστορία της εκπαίδευσης των Καλών και Εφαρμοσμένων Τεχνών από την Αρχαιότητα ως σήμερα.....	29
Η τέχνη στο σχολείο.....	35
ΜΕΡΟΣ Α΄ - Ο επαγγελματίας καλλιτέχνης και η πίστη στο όραμα του.....	41
<i>Η Άνν Ραντ και το όραμα της για την εργασία.....</i>	<i>41</i>
<i>The Fountainhead, (1943) της Άνν Ραντ & η ομώνυμη ταινία του King Vidor, (1949) σε σενάριο της συγγραφέως (στα ελληνικά κυκλοφορεί με τον τίτλο Κοντά στον Ουρανό, Χαλύβδινες Ψυχές ή Ο Αντάρτης σε παλαιότερες εκδόσεις).....</i>	<i>46</i>
<i>Ανάλυση:.....</i>	<i>49</i>
<i>Οι τέσσερις βασικοί χαρακτήρες.....</i>	<i>51</i>
<i>Τα θετικά παραδείγματα, πρότυπα του σωστού επαγγελματία.....</i>	<i>53</i>
<i>Χάουαρντ Ρόαρκ.....</i>	<i>53</i>
<i>Χένρυ Κάμερον.....</i>	<i>65</i>
<i>Ντομνίκ Φράνκον.....</i>	<i>73</i>
<i>Γκέιλ Γουάνναντ</i>	<i>77</i>
<i>Στήβεν Μάλλορυ</i>	<i>84</i>
<i>Μάικ Ντόννιγκαν.....</i>	<i>86</i>
<i>Ωστιν Χέλλερ</i>	<i>87</i>
<i>Οι ανταγωνιστές.....</i>	<i>89</i>
<i>Πήτερ Κήτινγκ.....</i>	<i>89</i>
<i>Κάθριν Χάλσευ.....</i>	<i>94</i>
<i>Ελσγουορθ Τούχεϋ</i>	<i>96</i>
<i>Ο κύκλος των προστατευόμενων καλλιτεχνών του Έλσγουορθ.....</i>	<i>100</i>

<i>Οι Υπόλοιποι Αρχιτέκτονες, συνάδελφοι και ανταγωνιστές</i>	104
<i>Οι Πελάτες του Χάουαρντ Ρόαρκ</i>	107
<i>Άλβα Σκάρρετ</i>	111
<i>Η Ταινία</i>	111
<i>Η Τέχνη Και Η Ζωή - Ένα άβολο παράδειγμα σχετικά Με Το Art Therapy</i>	113
<i>Αναλογίες με πραγματικούς καλλιτέχνες, αρχιτέκτονες, θεωρητικούς και χρηματοδότες</i>	115
Ο Άτλας επαναστάτησε / Atlas shrugged (1957) - ένας παράδοξος ύμνος στην δικτατορία του ταλέντου	123
<i>Ανάλυση και χαρακτήρες</i>	124
<i>Η σημασία της τέχνης</i>	127
<i>Όσα δικαιολογεί το να είσαι ξεχωριστός</i>	131
Archibald Cronin - Ο τάφος του σταυροφόρου / Ένα αντικείμενο ομορφιάς (1956)	133
<i>Η πίστη στο καλλιτεχνικό όραμα και η επαγγελματική επιτυχία</i>	138
<i>Ταινίες και βιβλίο για οραματιστές, καλλιτέχνες και δημιουργούς</i>	138
<i>Μυθιστορήματα, βιβλία και νουβέλες</i>	138
<i>Σε ποιόν ανήκει το έργο του δημιουργού στον κατασκευαστή, στο κοινό ή στον πελάτη;</i>	143
<i>Το όνειρο του πρωτομάστορα Νικήτα (1999) του Άρη Φακίνου</i>	144
<i>Ταινίες</i>	145
ΜΕΡΟΣ Β'	152
Η κοινωνική ευθύνη του επαγγελματία καλλιτέχνη: Tosca του Giacomo Puccini (η όπερα όχι το θεατρικό) σε λιμπρέτο των Luigi Illica και Giuseppe Giacosa, 1900	152
<i>Αναλυτικά:</i>	157
<i>Χαρακτήρες</i>	159
<i>Φλόρια Τόσκα</i>	160
<i>Μάριο Καβαραντόσι</i>	162
<i>Βαρόνος Σκάρπια</i>	169
<i>Η τέχνη μπορεί να υπάρξει σε ένα κόσμο όπου υπάρχουν δωμάτια βασανιστηρίων;</i>	172
An artist of the floating world (Ένας καλλιτέχνης του ρέοντος κόσμου) του Kazuo Ishiguro (1986)	177
<i>Ανάλυση και χαρακτήρες:</i>	178
<i>Η μονοτυπία του Α.Κ. Χριστοδούλου από την συλλογή διηγημάτων: ο Παντοκράτορ και άλλα Διηγήματα (2019)</i>	183
Ο κύριος Κλάιν (Mr. Klein του Joseph Losey,1976)	184
<i>Η τέχνη σε δύσκολους καιρούς</i>	190
ΜΕΡΟΣ Γ'	195

Η καθημερινότητα του καλλιτέχνη ή ό,τι φαντάζονται οι περισσότεροι άνθρωποι για αυτήν - La Bohème του Giacomo Puccini, 1896 βασισμένη στο μυθιστόρημα Σκηνές Μποέμικης Ζωής του Ερίκ Μυρζέ, 1845.....	195
<i>Αναλυτικά:</i>	196
<i>Χαρακτήρες</i>	198
<i>Ασθένεια</i>	201
<i>Το βιβλίο και η όπερα</i>	203
<i>Διασκευές</i>	206
Οι παραστρατημένοι (1935).....	207
Κουαρτέτο (1928).....	208
Σάββατο βράδυ στην άκρη της πόλης (1996).....	211
Οι Άθλιοι του Παρισιού και του Λονδίνου (1933) του Τζώρτζ Όργουελ.....	211
<i>Στην πραγματική ζωή / Αναλογίες με πραγματικούς καλλιτέχνες</i>	214
<i>Ο καλλιτέχνης - εγκληματίας</i>	217
Στην πραγματική ζωή.....	219
ΜΕΡΟΣ Δ' - Ο αποτυχημένος επαγγελματίας καλλιτέχνης και δημιουργός.....	221
<i>Η εβδομήντα μέρα της δημιουργίας θεατρικό του Ιάκωβου Καμπανέλλη, 1956 & Η ταινία του Βασίλη Γεωργιάδη σε σενάριο του συγγραφέα, 1966.....</i>	<i>221</i>
<i>Αναλυτικά:</i>	222
Η ζωή Ενός Πλαστογράφου Του Ianushe Inoue (1951)	224
<i>Οι πολλές όψεις της αποτυχίας</i>	227
<i>Στην πραγματική ζωή</i>	229
ΜΕΡΟΣ Ζ' - Ο καθηγητής των εικαστικών.....	235
<i>Removed, 2013, Remember my Story, 2015.....</i>	<i>236</i>
<i>Mona Lisa smile, 2003.....</i>	<i>238</i>
<i>Λεωνής 1940 του Γιώργου Θεοτοκά.....</i>	<i>237</i>
Never let me go , 2005 του Kashuo Izighuro και η ομόθυμη ταινία (2010) του Μαρκ Ρομανεκ	239
<i>Σαν τα αστέρια στην γη του Aamir Han, 2007.....</i>	<i>240</i>
<i>The Clan, (2015) του Pablo Traberо.....</i>	<i>241</i>
<i>Η Αρραβωνιαστικιά του Αχιλλέα της Άλκη Ζέη, 1987.....</i>	<i>241</i>
<i>Στην πραγματική ζωή / Αναλογίες με πραγματικούς καλλιτέχνες</i>	242
Επίλογος.....	244
Βιβλιογραφία	255
Άρθρα.....	261
Κινηματογράφος & Όπερα.....	266

Ταινίες Για Πραγματικούς Καλλιτέχνες.....	267
you tube:.....	269

Περίληψη

Στην εργασία εξετάζονται οι μυθοπλαστικοί χαρακτήρες καλλιτεχνών και εργαζόμενων στον χώρο της τέχνης όπως παρουσιάστηκαν στη λογοτεχνία, στον κινηματογράφο και στην όπερα. Η εργασία χωρίζεται σε τέσσερις θεματικές ενότητες που αναλύουν μια ιστορία με πρωταγωνιστή κάποιον καλλιτέχνη ή εργαζόμενο των Καλών ή των Εφαρμοσμένων Τεχνών. Στην εισαγωγή περιγράφονται καλλιτέχνες από τον χώρο της μυθολογίας, θρύλοι σχετικοί με αντικείμενα τέχνης και η λογοτεχνική ή κινηματογραφική αναπαράστασή τους. Το πρώτο μέρος της εργασίας αφορά τον επαγγελματία καλλιτέχνη και την διαδικασία πραγματοποίησης του καλλιτεχνικού του οράματος παρά τις όποιες δυσκολίες αποδοχής ή καταξίωσης. Εξετάζονται λογοτεχνικά και κινηματογραφικά έργα που μελέτησαν τον ρόλο του καλλιτέχνη ως μοναχικού οραματιστή και πρωτοπόρου και αναλύεται διεξοδικά η στάση που οδηγεί στην επαγγελματική και προσωπική επιτυχία. Στο δεύτερο μέρος, η εργασία εξετάζει το θέμα της τέχνης σε εποχές πολιτικής αναταραχής όπως πολέμους ή δικτατορίες και τη στάση που πρέπει να έχει ο εργαζόμενος στον χώρο της τέχνης απέναντι σε σημαντικά κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα. Τα έργα που μελετώνται ερευνούν το αν η διαδικασία παραγωγής ή διαχείρισης του καλλιτεχνικού έργου μπορεί να υπάρξει μέσα σε συνθήκες ολοκληρωτισμού και το κατά πόσο η τέχνη μπορεί να λειτουργήσει ως καταφύγιο σε μια σκληρή πραγματικότητα. Η ενότητα αυτή μελετά και την τέχνη προπαγάνδας και τους πραγματικούς ή φανταστικούς χαρακτήρες που την υπηρέτησαν. Το τρίτο μέρος ερευνά τα στερεότυπα της κοινωνίας γύρω από την

ζωή των καλλιτεχνών και τους μύθους γύρω από αυτήν, όπως την υποτιθέμενη σχέση των καλλιτεχνών με την παραβατικότητα, την απόρριψη των κοινωνικών συμβάσεων και τη δήθεν άρνηση τους να προσαρμοστούν σε μια λιγότερο συναρπαστική κανονικότητα ή ρουτίνα. Το τέταρτο μέρος πραγματεύεται την αποτυχία στην τέχνη και ερευνά τους λόγους που συνέβη, μέσα από κινηματογραφικά και λογοτεχνικά παραδείγματα καλλιτεχνών που ποτέ δεν κατάφεραν να καταξιωθούν ανεξάρτητα από την όποια ποιότητα του έργου τους. Το πέμπτο μέρος ερευνά τις ελάχιστες και μάλλον στερεοτυπικές απεικονίσεις του καθηγητή των εικαστικών στον κινηματογράφο και στη λογοτεχνία. Σε κάθε ενότητα αναφέρονται και αληθινοί καλλιτέχνες σε αντιπαραβολή με τους μυθοπλαστικούς χαρακτήρες. Η εργασία φιλοδοξεί να λειτουργήσει ως ένα πρακτικό ευρετήριο φανταστικών χαρακτήρων από τον χώρο της λογοτεχνίας, του κινηματογράφου και της όπερας που έχουν εργαστεί στον χώρο της Τέχνης.

λέξεις κλειδιά:

ο καλλιτέχνης - δημιουργός / μυθοπλαστικοί καλλιτέχνες / Αυν Ραντ (Ayn Rand) / Χάουαρντ Ρόαρκ (Howard Roark) / Άρης Φακινός / Σώτη Τριανταφύλλου / Αρτσιμπλαντ Κρόνιν (Archibald Cronin) / όπερα και εικαστικά / γλυπτική στον κινηματογράφο / γλυπτική στη λογοτεχνία / ζωγραφική στον κινηματογράφο / εγκληματίες καλλιτέχνες / αποτυχημένοι καλλιτέχνες / αναπαραστάσεις του καθηγητή εικαστικών τεχνών

Εισαγωγή

Η συγκεκριμένη εργασία ερευνά τους τρόπους με τους οποίους η Ελληνική και Ξένη λογοτεχνία καθώς και άλλες τέχνες (όπερα και κινηματογράφος) προσέγγισαν την προσωπικότητα του καλλιτέχνη των Καλών και Εφαρμοσμένων τεχνών και αναπαρήγαγαν, ανέτρεψαν ή αγνόησαν τα στερεότυπα που συνδέονται με αυτά τα επαγγέλματα. Αποσκοπεί στο να δείξει πώς η λογοτεχνία,

το θέατρο και η όπερα περιέγραψαν τον επαγγελματία (ή αυτόν που θα ήθελε να είναι επαγγελματίας) των εικαστικών και εφαρμοσμένων τεχνών, την ψυχολογία του και τη σχέση του με τη δουλειά του αλλά και την κοινωνία. Στην εργασία μελετώνται κυρίως καλλιτέχνες αλλά και ορισμένοι επαγγελματίες από τον χώρο της τέχνης.

Η διάκριση μεταξύ καλών και εφαρμοσμένων τεχνών υπήρξε ανάμεσα στους καλλιτέχνες από την πρώτη στιγμή που κάποιος ζωγράφισε ένα ζώο στον τοίχο ενώ κάποιος άλλος έφτιαξε ένα εργαλείο, ένα όπλο ή ένα διακοσμητικό αγγείο, αλλά η διάκριση αυτή διατυπώνεται πολλούς αιώνες αργότερα. Αν και υπάρχουν πολλές αναφορές ο William Morris στα μέσα του 19^{ου} αι. διέκρινε τη διαφορά μεταξύ των Καλών και των Εφαρμοσμένων τεχνών με τον τρόπο που το αντιλαμβανόμαστε και σήμερα. Σύμφωνα με το λεξικό της Οξφόρδης ως Καλές Τέχνες ορίζονται η ζωγραφική, η γλυπτική και η χαρακτηριστική (και πλέον και η εννοιολογική τέχνη δηλαδή εγκαταστάσεις και video art) ενώ ως εφαρμοσμένες τέχνες ορίζονται όλες όσες στοχεύουν στην διάθεση του έργου για εμπορικούς / χρηστικούς σκοπούς δηλαδή η αρχιτεκτονική, η γραφιστική, το design, η διακόσμηση, η αγγειοπλαστική, η υφαντική, η σκηνογραφία και η μόδα.

Καλές Τέχνες

«Μορφές καλλιτεχνικών έργων, ιδιαίτερα ζωγραφικής, σχεδίου και γλυπτικής που είναι φτιαγμένα έτσι ώστε να είναι περισσότερο όμορφα παρά χρήσιμα»

(Oxford learner's dictionary χ.χ. <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/fine-art>).

Εφαρμοσμένες Τέχνες

Ο Chilvers (2004) τις ορίζει ως εξής:

Όρος που περιγράφει τον σχεδιασμό ή τη διακόσμηση λειτουργικών αντικειμένων έτσι ώστε να τα κάνει αισθητικά ευχάριστα. Χρησιμοποιείται για να περιγράψει την διάκριση από τις Καλές Τέχνες αν και δεν υπάρχει ξεκάθαρη διαχωριστική γραμμή. Οι εφαρμοσμένες τέχνες συχνά ταυτίζονται με τις διακοσμητικές τέχνες και το σύγχρονο σχεδιασμό προϊόντων. Παραδείγματα των εφαρμοσμένων τεχνών είναι το βιομηχανικό σχέδιο, η αρχιτεκτονική, η κεραμική, ο σχεδιασμός αυτοκινήτων, η μόδα, η καλλιγραφία, η διακόσμηση, η γραφιστική και ο σχεδιασμός χαρτών.

Έχουν επιλεγεί έργα που μπορούν να απαντήσουν αρκετά πειστικά στο ερώτημα του τι είναι ο καλλιτέχνης και ποια η χρησιμότητα του ρόλου του σε μια παραγωγική κοινωνία. Θα αναφερθούμε σε μυθοπλαστικούς χαρακτήρες κυρίως. Πραγματικοί καλλιτέχνες και οι λογοτεχνικές, κινηματογραφικές, θεατρικές, οπερετικές ή τηλεοπτικές μεταφορές της ζωής τους αναφέρονται σε περιορισμένο βαθμό. Παρατίθεται όμως φιλομορφία που αναφέρει αξιόλογες κινηματογραφικές μεταφορές των ιστοριών πραγματικών καλλιτεχνών. Κάθε φανταστικός χαρακτήρας αντιπαραβάλλεται, όπου αυτό μπορεί να γίνει, με έναν αντίστοιχο στην πραγματική ζωή και με ορισμένα υπαρκτά πρόσωπα από τον χώρο της τέχνης. Καλλιτέχνες που εκπροσωπούν άλλες τέχνες εξετάζονται μόνο σε σχέση με τους βασικούς χαρακτήρες, αν αναφέρονται στο πρωτότυπο έργο. Έτσι, αν και θα ήταν εξαιρετικά ενδιαφέρον, απουσιάζουν οι ηθοποιοί, οι μουσικοί, οι χορευτές, οι συγγραφείς, οι σκηνοθέτες, οι καλλιτέχνες του τσίρκου καθώς και οι παραγωγοί. Αναφέρονται όμως κριτικοί τέχνης, επιμελητές εκθέσεων, γκαλερίστες και έμποροι τέχνης, εκδότες εντύπων σχετικών με την τέχνη, χρηματοδότες έργων, πελάτες και συλλέκτες. Στη συγκεκριμένη εργασία ο όρος *καλλιτέχνης* αναφέρεται σε όλους ανεξαιρέτως τους δημιουργούς ανεξάρτητα του αν εργάζονται στις Καλές ή στις Εφαρμοσμένες Τέχνες διότι τα όρια αυτά είναι συχνά δυσδιάκριτα. Οι τεχνίτες που απλώς ακολουθούν οδηγίες δεν αποτελούν μέρος αυτής της μελέτης παρά μόνο αν σχετίζονται με τον καλλιτέχνη - ήρωα ή η δουλειά τους έχει καλλιτεχνικά στοιχεία. Έτσι δεν έχουν αναφερθεί κλασσικά έργα όπως το *Τζούντ ο Αφανής* (1895) του Thomas Hardy, γιατί ο

μαρμαρογλύπτης ήρωας δεν αντιμετωπίζει την εργασία του ως κάτι το αξιόλογο ούτε θέλει να προσδιορίζεται από αυτήν. Επίσης δεν μελετώνται κινηματογραφικά, λογοτεχνικά ή θεατρικά έργα, όπου ο κεντρικός χαρακτήρας είναι αξιόλογος καλλιτέχνης ή εργαζόμενος σε σχετικό επάγγελμα αλλά η σχέση του με την εργασία του επισκιάζεται από κάποιο άλλο στοιχείο της ιστορίας όπως π.χ. ο χαρακτήρας του Jack Dawson στην ταινία του James Cameron *Τιτανικός* (1997).

Υπάρχουν φυσικά και άλλα επαγγέλματα που έχουν έντονα στοιχεία εικαστικής δημιουργικότητας αλλά δεν ερευνώνται σε αυτή την εργασία όπως για παράδειγμα οι καλλιτέχνες που ασχολούνται με την δερματοστιξία (τατουάζ) ή το make up.

Το θεωρητικό πλαίσιο:

«Στην πραγματικότητα η τέχνη δεν υπάρχει. Υπάρχουν μόνο οι καλλιτέχνες»
(Gombrich, 1989, σ.15).

Σύντομη ιστορία του καλλιτέχνη αρχικά ως τεχνίτη και αργότερα ως δημιουργού

Οι ανώνυμοι καλλιτέχνες των σπηλαίων πίστευαν πως αν κατόρθωναν να σχεδιάσουν αρκετά πειστικά το ζώο που ήταν απαραίτητο για την διαβίωση της φυλής τους οι κυνηγοί θα το έπιαναν πιο εύκολα. Ο καλλιτέχνης ήταν ένα είδος μάγου που μπορούσε να κάνει τις ευχές και τις προσδοκίες της φυλής να πραγματοποιηθούν και η φυλή πίστευε πως τα σχέδια στους τοίχους της σπηλιάς μπορούσαν να ζωντανέψουν. Όταν ο άνθρωπος έφτιαξε πόλεις και σταμάτησε να είναι νομάς, γύρω στο 8.000 π.Χ., ο καλλιτέχνης των εφαρμοσμένων τεχνών δηλαδή ο αγγειοπλάστης, ο αργυροχρυσοχόος, ο υφαντής κτλ. κοινωνικά δεν ξεχώριζε από τον γλύπτη ή τον ζωγράφο. Η γνώση πήγαινε από τους γονείς στα παιδιά και αν κάποιος εκτός οικογένειας ήθελε να μάθει την τέχνη, έμπαινε στο οικογενειακό εργαστήριο ως μαθητευόμενος είτε με δίδακτρα είτε συχνότερα με παροχή δωρεάν εργασίας. Ο σκοπός όμως του καλλιτέχνη των Καλών Τεχνών εξυπηρετούσε κάτι παραπάνω από καθημερινές ανάγκες. Συνδεόταν ή με την εξουσία ή με την θρησκεία (ή και με τα

δύο) και από πολύ νωρίς έχουμε αναφορές σε διάσημους καλλιτέχνες - τεχνίτες και διδασκαλία τέχνης μέσα σε οργανωμένα εργαστήρια (π.χ. στην Αρχαία Αίγυπτο). Τα εργαστήρια μπορούσαν να είναι μέσα σε παλάτια ή ναούς. Στόχος δεν ήταν πρωτοτυπία αλλά η πιστή εκμάθηση της ήδη αποκτημένης γνώσης από τον πρωτομάστορα - δάσκαλο στους εκπαιδευόμενους - μαθητές. Ο καλλιτέχνης αρχίζει να γίνεται επώνυμος στην Αρχαία Ελλάδα, όταν πρώτα οι ζωγράφοι των αγγείων του μελανόμορφου, μετά του ερυθρόμορφου αλλά και των λευκών ληκύθων αρχίζουν να υπογράφουν τα έργα τους λίγο πριν και κατά τη διάρκεια του *Χρυσού αιώνα* στην Κλασική Αθήνα. Ο πρώτος επώνυμος ζωγράφος της αρχαίας Ελλάδας είναι ο Σοφίλος που έζησε μεταξύ 630 και 570 π.Χ. Γνωρίζουμε τα έργα των Εξηκία, Ευθυμίδα, Δούρι, κ.α. Επίσης υπάρχουν και αγγεία που έχουν διακοσμηθεί από τον ίδιο καλλιτέχνη, του οποίου όμως το όνομα αγνοούμε και αναφέρεται με άλλους προσδιορισμούς από τους αρχαιολόγους π.χ. τοπικούς όπως ο ζωγράφος του Νέσσου, της Ερέτριας κτλ. ή θεματικούς όπως ο ζωγράφος του Πανός. Τα αρχαία κείμενα αναφέρονται και σε μια σειρά ζωγράφων, το έργο των οποίων δεν έχει διασωθεί, όπως τον περίφημο Απελλή. Σε πόλεις εκτός των Αθηνών υπήρχαν και γυναίκες ζωγράφοι όπως η Τιμαρέτη και άλλες που αναφέρει ο Πλίνιος ο Πρεσβύτερος χωρίς όμως να έχουν σωθεί τα έργα τους. Οι γυναίκες συνήθως εργαζόταν κυρίως ως ανώνυμες τεχνίτριες στην υφαντουργία και στην αγγειοπλαστική. Ορισμένοι αγγειοπλάστες υπογράφουν επίσης το έργο τους και σε αυτή την περίπτωση γίνεται διάκριση μεταξύ των ρημάτων *έγραψεν* (ζωγράφησε) και *εποίησεν* (κατασκεύασε). Οι γλύπτες επίσης υπογράφουν τα έργα τους και κερδίζουν αναγνώριση για το έργο τους, όπως ο Φειδίας (που είχε και την γενική επιμέλεια των έργων στην Ακρόπολη των Αθηνών), ο Πραξιτέλης, ο Πολύγνωτος, ο Κριτίας κ.α. Υπάρχουν επώνυμοι αρχιτέκτονες όπως ο Ικτίνος και ο Καλλικράτης που έφτιαξαν τον Παρθενώνα, ο Μνησικλής που έφτιαξε το Ερεχθείο και ο Ευπαλίνος που υπήρξε και σημαντικός πολιτικός μηχανικός. Οι αρχαίοι Έλληνες φιλόσοφοι μελέτησαν την Αισθητική ως μέρος της φιλοσοφίας αλλά ο ίδιος ο καλλιτέχνης δεν αντιμετωπιζόταν ως ισάξιος με τον άνθρωπο των γραμμάτων ή τον

ποιητή. Το κοινωνικό του στάτους ήταν χαμηλό και ανάμεσα σε όσους ασχολούταν με την τέχνη υπάρχουν μέτοικοι και απελεύθεροι.

Η Σάλλα (2008) αναφέρει:

Ο Πλάτωνας πίστευε πως στην παιδαγωγική διαδικασία έπαιζαν ρόλο και οι τέχνες με αξιολογική όμως διαβάθμιση με πρώτη τη μουσική, μετά την ποίηση και τέλος τις οπτικές τέχνες (...). Οι οπτικές τέχνες μιμούνται με έναν ψευδή τρόπο φαινομενικό όχι αντικειμενικό την ιδέα του πράγματος, παραπλανούν και απομακρύνουν τον θεατή από την αντικειμενική αλήθεια. (...) Ο Αριστοτέλης δεν θεωρεί ότι υπάρχει ξεχωριστός κόσμος μορφών. Στον Αριστοτέλη οι τέχνες δεν είναι κατώτερες από άλλες πηγές γνώσης (...). Θεωρεί τον καλλιτέχνη άνθρωπο ικανό, επιδέξιο στη μίμηση, αφού μάλιστα μπορεί να παρουσιάζει μιμήσεις που δεν υπάρχουν κατ' ανάγκη στη ζωή. (σ. 32).

Ακόμα όμως και στον Αριστοτέλη, ο οποίος αναγνωρίζει την ιχνογραφία ως μέρος της βασικής εκπαίδευσης, ο καλλιτέχνης των εικαστικών τεχνών δεν παύει να είναι λίγο καλύτερος από έναν χειρώνακτη και δεν φτάνει σε αυτό τον ποιητή.

Ο Gombrich (1999) αναφέρει:

Η τέχνη συνειδητοποίησε την ελευθερία της στα εκατό χρόνια ανάμεσα στο 520 και το 420 π.Χ. περίπου. Προς το τέλος του αιώνα οι καλλιτέχνες είχαν απόλυτη συναίσθηση της δύναμης και της μαστοριάς τους. Το ίδιο συνέβαινε και με το κοινό. Μολονότι οι καλλιτέχνες θεωρούταν ακόμη βιοτέχνες και παρά το γεγονός ότι τους καταφρονούσε ίσως η υψηλή κοινωνία, ένα ολοένα μεγαλύτερο μέρος του κοινού άρχισε να ενδιαφέρεται για την δουλειά τους αυτή καθαυτή και όχι μόνο εξαιτίας του θρησκευτικού ή του πολιτικού της λόγου. (σ. 99).

Η Σάλλα (2008) παρατηρεί:

Το πνεύμα της τέχνης που επικρατεί από τα μέσα του 5^{ου} π.Χ. αι. οδηγεί στις αρχές του 4^{ου} π.Χ. αι. σε μια κλασικιστική τάση και στην ίδρυση των πρώτων σχολών τέχνης

όπως στην Σικυών της Πελοποννήσου. Η μαθητεία σε αυτήν απαιτούσε δίδακτρα και ο κύκλος σπουδών ήταν 12ετής. (σ. 26).

Από την εποχή των Ελληνιστικών χρόνων γνωρίζουμε επίσης επώνυμους καλλιτέχνες όπως ο Σκόπας. Οι Ρωμαίοι υπήρξαν σημαντικοί ζωγράφοι (π.χ. στις αριστουργηματικές τοιχογραφίες της Πομπηίας) και γλύπτες (παρά το πλήθος των ελληνικών αντιγράφων δημιούργησαν και πολλά καθαρά «Ρωμαϊκά» έργα με αυτόνομο ρεαλιστικό ύφος) και υπέγραφαν τα έργα τους. Συχνά όμως τα επιτεύγματα τους θεωρούνται πιο σημαντικά στην πολεοδομία, την αρχιτεκτονική και τη μηχανική. Ο αρχιτέκτονας και μηχανικός Βιτρούβιος για τον οποίο θα γίνει λόγος και παρακάτω, έγραψε αρχιτεκτονική και αισθητική θεωρία. Η θέση των αρχιτεκτόνων και των μηχανικών στην κοινωνία ήταν ανώτερη από αυτήν των ζωγράφων και των γλυπτών.

Ο Πλίνιος ο Πρεσβύτερος (23 - 79 μ.Χ.) αναφέρει την ιστορία του διαγωνισμού μεταξύ του Ζεύξη και του μαθητή του Πάρρασιου και μας δίνει μια ιδέα για το ιδανικό της τέχνης στην Αρχαία Ρώμη (νατουραλισμός): ο Ζεύξης ζωγράφησε ένα τόσο ρεαλιστικό πίνακα με σταφύλια που πουλιά πήγαν να τα τσιμπήσουν. Ο Παρράσιος είχε το δικό του έργο σκεπασμένο με ένα ύφασμα και κάλεσε το δάσκαλο του να το σηκώσει και να το κρίνει. Όταν όμως ο Ζεύξης προσπάθησε να σηκώσει το κάλυμμα είδε πως ήταν ζωγραφισμένο και παραδέχτηκε καλοπροαίρετα την ήττα του. Σύμφωνα με την Σάλλα (2008) :

Γύρω στο 200 π.Χ. στην Ρώμη η ελληνιστική τέχνη είχε μεγάλη αποδοχή από την κοινωνία. Και ενώ η κτίση ποιοτικών αντικειμένων χαρακτήριζε τους κατόχους τους ως ανθρώπους με λεπτή κουλτούρα οι δημιουργοί των έργων παρέμεναν απλώς τεχνίτες με μικρή κοινωνική αναγνώριση. Στον αντίποδα βρισκόταν οι μουσικοί και οι ποιητές που έχαιραν ιδιαίτερης θέσης και εκτίμησης. Οι καλλιτέχνες της αρχαιότητας δεν θεωρούταν τίποτε περισσότερο από επιδέξιους τεχνίτες (σ. 26).

Ο Σενέκας ακόμη σύμφωνα με την Σάλλα (2008) αναφέρει:

Προσφέρουμε προσευχές και θυσίες στα αγάλματα των θεών αλλά περιφρονούμε τους γλύπτες που τα έφτιαξαν». Και ο Πλούταρχος σχολιάζει: «Κανείς ευγενής νέος κοιτάζοντας τον Δία της Ολυμπίας ή την Ήρα του Άργους δεν θα επιθυμήσει να γίνει ένας Φειδίας ή ένας Πολύκλειτος», τονίζοντας πως η ανάγκη για δημιουργικότητα δεν χαρακτηρίζει τις ανώτατες τάξεις. (σ. 37).

Οι καλλιτέχνες ξαναγίνονται ανώνυμοι κατά την διάρκεια του Μεσαίωνα σε Ανατολή και Δύση, όπου ταυτίζονται με τον τεχνίτη που έχει ως μόνο σκοπό το να υμνήσει τον Θεό. Στη Δύση οργανώνονται στις περίφημες συντεχνίες, όπου ο καλλιτέχνης ή ο τεχνίτης (αυτά ταυτίζονται) είναι μέλος μιας κλειστής ομάδας που κρατά τις επαγγελματικές τακτικές της μυστικές, εκπαιδεύει και βρίσκει δουλειά στα μέλη της (συνήθως παιδιά μελών της συντεχνίας), τα οποία όμως δεν μπορούν ούτε να αφήσουν την πόλη, χωρίς άδεια, ούτε να αναλάβουν εργασίες, χωρίς την άδεια της συντεχνίας, στην οποία και δίνουν μέρος των κερδών τους. Τα μοναστήρια και η Εκκλησία αναλαμβάνουν συχνά την περίτεχνη διακόσμηση των χειρόγραφων. Μαζί με τους βασιλιάδες και τους φεουδάρχες, η Εκκλησία είναι σχεδόν αποκλειστικά ο κύριος εργοδότης για την κατασκευή μεγάλων κτιρίων. Τότε φτιάχτηκαν σημαντικοί Βυζαντινοί ναοί και οι Μεγάλοι Καθεδρικοί. Αρκετοί από τους μοναχούς είναι και οι ίδιοι καλλιτέχνες ή αρχιτέκτονες όπως ο δημιουργός του Γοτθικού στυλ, ηγούμενος Abbot Suger (1081- 1151 μ.Χ.).

Όπως παρατηρεί η Σάλλα (2008)

Κατά τον Μεσαίωνα (...) οι επίσκοποι και οι καρδινάλιοι καθόριζαν τη μορφή, το πλαίσιο και τα αισθητικά χαρακτηριστικά του επί παραγγελία έργου. Ο ρόλος του καλλιτέχνη περιοριζόταν στη λύση των τεχνικών προβλημάτων που σχετιζόταν με την κατασκευή του. Στην Αναγέννηση οι μαικήνες άφηναν στον καλλιτέχνη τις αποφάσεις, ωστόσο φρόντιζαν να επιλέγουν καλλιτέχνες που είχαν απόψεις όμοιες με τις δικές τους. (σ. 21).

Κατά την διάρκεια της Αναγέννησης οι καλλιτέχνες αρχίζουν τα σπάνε τα δεσμά των συντεχνιών και της Εκκλησίας και να γίνονται αυτόνομοι και επώνυμοι, εργάζονται πλέον με παραγγελίες από διάφορους εργοδότες, ανεξάρτητα από συντεχνίες, κάτι που ισχύει μέχρι τα μέσα του 19^{ου} αι, όταν η εφεύρεση της φωτογραφίας θέτει νέα ερωτήματα για τον ρόλο της αναπαραστατικής τέχνης.

Σύμφωνα με την Σάλλα (2008):

Μόνο η Αναγέννηση θα νομιμοποιήσει πλήρως την όραση ως επαρκή αίσθηση πρόσληψης και αναπαράστασης του κόσμου, μια νομιμοποίηση της οποίας το βάρος θα φέρει στο εξής ακέραια ο δυτικός πολιτισμός (...) το γεγονός αυτό συνδέεται με την εκκοσμίκευση των δυτικών κοινωνιών και με την συνακόλουθη γέννηση της εμπειρικής επιστημονικής σκέψης, η οποία δίνει προνομιακή θέση στην όραση, την πλέον μονοδιάστατη αίσθηση (σ. 21).

Η Βιομηχανική επανάσταση θέτει νέα ερωτήματα σχετικά με τον ρόλο των Εφαρμοσμένων Τεχνών σε μια εποχή μαζικής παραγωγής. Την εποχή αυτή έχουμε τη γέννηση των στερεοτύπων του *Μοναχικού καλλιτέχνη* και του *Καταραμένου Καλλιτέχνη* και από τον 20^ο αι. και μετά με τα πολλά διαφορετικά κινήματα έχουμε τον *Καλλιτέχνη ως Πρωτοπόρο*. Τίθεται τότε και το ερώτημα της διάκρισης μεταξύ των Καλών και των Εφαρμοσμένων τεχνών, καθώς αμφότεροι κλήθηκαν να απαντήσουν στο ζήτημα της χρησιμότητας του αντικειμένου της τέχνης. Η μαζική αναπαραγωγή των χρηστικών αντικειμένων έθεσε το ερώτημα του εξειδικευμένου τεχνίτη που, για να ξεχωρίσει από τον βιομηχανικό εργάτη, θα έπρεπε να προσφέρει ένα πιο ιδιαίτερο προϊόν. Η εφεύρεση της φωτογραφίας έθεσε νέα ερωτήματα για τον ρόλο της ζωγραφικής. Τα μεγάλα κινήματα του 19^{ου} αι. τόσο στις Καλές όσο και στις Εφαρμοσμένες τέχνες προσπάθησαν να απαντήσουν σε αυτά τα ζητήματα και να επαναπροσδιορίσουν τον ρόλο του καλλιτέχνη. Αυτό γίνεται σαφέστερο από το τέλος του 19^{ου} έως τις αρχές του 20^{ου} αι.

Όλη η σύγχρονη τέχνη αντιμετώπισε τον καλλιτέχνη ως άτομο ξεχωριστό και ιδιαίτερο που μπορεί να διαμορφώσει τα σημαντικά γεγονότα της εποχής του με την δουλειά του, ακόμα κι αν ο ίδιος ήταν συχνά περιθωριοποιημένος. Τα ποικίλα καλλιτεχνικά ρεύματα του 20^{ου} αι., ανεξάρτητα από τις διαφορές τους, αναγνώριζαν τον δημιουργό ως κάτι σημαντικό. Στις αρχές του 20^{ου} αι το κίνημα του *Μοντερνισμού* ενδυναμώνει την πεποίθηση πως ο καλλιτέχνης είναι ένας ορθολογιστής οραματιστής, που το έργο του μπορεί να έχει πολλαπλές πρακτικές εφαρμογές σε όλα τα πεδία της ανθρώπινης δραστηριότητας και κτίζει κάτι νέο. Ο σύγχρονος καλλιτέχνης παρομοιάζεται με αρχιτέκτονα που δομεί το έργο του με έναν συνδυασμό λογικής και προσωπικής έκφρασης. Εμπνέεται από τη σύγχρονη τεχνολογία και τα επιτεύγματα της.

«Στη σύγχρονη εποχή, ο καλλιτέχνης είναι συνήθως μέλος μια καλλιτεχνικής ομάδας (Woffe, 1975). Την παρέμβαση όμως την υφίσταται μέσα από την κριτική και την κυρίαρχη άποψη του θεωρητικού της τέχνης». (Σάλλα, 2008 σ. 21).

Τα ιδανικά του Μοντερνισμού αμφισβητήθηκαν, από την πρώτη στιγμή της γέννησης του, με πολλαπλά κινήματα, αλλά από την δεκαετία του '70 και μετά έχουμε την επέλαση του *Μετά – Μοντέρνου*, όπου ο καλλιτέχνης καλείται να επαναπροσδιορίσει τον ρόλο του στην κοινωνία. Αντί για δομή προβάλλεται η έννοια της αποδόμησης και της αμφισβήτησης της ίδιας της σημασίας της ικανότητας του καλλιτέχνη ως δημιουργού. Αναδεικνύεται η αποσπασματικότητα αντί για τη γραμμική αφήγηση, το χαοτικό, το ειρωνικό και το απρόβλεπτο αντί για αυτό που εκφράζει μια ιδέα με σαφήνεια. Η διαδικασία της καταστροφής μπορεί να γίνει το ίδιο σημαντική με αυτή της δημιουργίας.

Καλλιτέχνης πλέον είναι αυτός που έχει την ιδέα και δεν είναι αναγκαίο να την πραγματοποιήσει ο ίδιος (εννοιολογική τέχνη). Οι εφαρμοσμένες τέχνες ισορροπούν ανάμεσα στο μαζικό και το αποκλειστικό, ανάμεσα στο χρηστικό και στο καλλιτεχνικό. Η ασάφεια αυτή συχνά μετατοπίζει, στις εικαστικές τέχνες, το βάρος από τον καλλιτέχνη στον επιμελητή (curator), στα στελέχη της διοίκησης των μουσείων και στους συλλέκτες, ενώ στις εφαρμοσμένες τέχνες, στην

επιχείρηση ή στον φορέα που έχει προσλάβει τον designer. Νέες προκλήσεις όπως τα social media, η 4^η Βιομηχανική επανάσταση, οι πωλήσεις ψηφιακών έργων (NFT), τα κρυπτονομίσματα και η κλιματική αλλαγή αναγκάζουν ακόμα μια φορά τον καλλιτέχνη αλλά και όποιον άλλο επαγγελματία ασχολείται με τις τέχνες να πρέπει να προσδιορίσει, ακόμα μια φορά, τον ρόλο του.

Το αν ο καλλιτέχνης είναι τεχνίτης ή διανοούμενος, η διάκριση μεταξύ Καλών και Εφαρμοσμένων τεχνών, η εννοιολογική τέχνη και τα όρια των Καλών Τεχνών και των Εφαρμοσμένων Τεχνών πρέπει να απαντηθούν ξανά.

Μύθοι στην Αρχαιότητα

Οι θεότητες που ασχολούνται με την τέχνη και τη δημιουργία στην αρχαιότητα είναι πολλές. Οι εικαστικές τέχνες ταυτίζονται συνήθως με την κατασκευή κάθε είδους αντικειμένων και τη δημιουργικότητα.

Ο σιδηρουργός θεός της φωτιάς Ήφαιστος είναι ο προστάτης όλων των τεχνιτών και κατασκευαστών. Αν και φτιάχνει χρηστικά έργα, τα δημιουργήματά του συχνά είναι απaráμιλλης ομορφιάς και τεχνικής. Ο Ήφαιστος είναι γεροδεμένος αλλά άσχημος με σκληρά χαρακτηριστικά και κουτσός, γιατί η μητέρα του η Ήρα δεν άντεχε, όταν γεννήθηκε, να βλέπει την ασχήμια του και τον πέταξε στο κενό από τον Όλυμπο. Η θεότητα της θάλασσας, Θέτις, τον περιέθαλψε, τον μεγάλωσε και τον βοήθησε να φτιάξει το σιδηρουργείο του μέσα στη θάλασσα. Η πραγματική μητέρα του τον δέχεται πίσω στον Όλυμπο μόνο όταν η Θέτιδα της λέει πως ο Ήφαιστος της έχει φτιάξει τα κοσμήματά της - αντικείμενα για τα οποία η Ήρα είχε εκδηλώσει θαυμασμό. Έτσι τον ανεβάζει στον Όλυμπο και ο Ήφαιστος εργάζεται για τους θεούς. Ο συμβολισμός για την αποδοχή του καλλιτέχνη δεν είναι ακριβώς αισιόδοξος: ο δημιουργός που δεν έχει τα αποδεκτά χαρακτηριστικά όχι μόνο περιθωριοποιείται αλλά και κακοποιείται ακόμη και από την ίδια του την οικογένεια και μάλιστα από την μητέρα του. Όταν όμως καταξιώνεται μέσω της εργασίας που

προσφέρει στα μέλη μιας άλλης κοινότητας, τότε μπορεί να τον δεχτεί πίσω και η δική του, κυρίως όμως επειδή εξυπηρετεί τα συμφέροντα της.

Ο Ήφαιστος παντρεύεται τη θεά του έρωτα και της ομορφιάς, Αφροδίτη, αλλά ο γάμος τους δεν είναι ευτυχισμένος, καθώς εκείνη τον απατά με τον θεό του επιθετικού πολέμου, Άρη. Ο Ήφαιστος χωρίζει την Αφροδίτη, αφού πρώτα την παγιδεύει μαζί με τον εραστή της σε ένα δίχτυ από μεταλλικές κλωστές, έχοντας καλέσει όλους τους θεούς να επιβεβαιώσουν πως έχει όλο το δίκιο με το μέρος του. Η ομορφιά και ο έρωτας - ισχυρίζεται ο μύθος - δεν μπορεί να ταιριάζει μαζί με την σκληρή δουλειά του δημιουργού. Η τέχνη του Ήφαιστου υπηρετεί πάντα το θέλημα των θεών και ιδιαίτερα του πατέρα του Δία. Ο Ήφαιστος φτιάχνει τα σύνεργα που δένουν τον Προμηθέα στον Καύκασο για να τιμωρηθεί, επειδή δώρισε τη φωτιά στους ανθρώπους. Για να ολοκληρωθεί η εκδίκηση των θεών, δημιουργεί επίσης την Πανδώρα που ο Δίας την ζωντανεύει και την παντρεύει με τον αδελφό του Προμηθέα, Επιμηθέα. Η επιπόλαιη Πανδώρα ανοίγει ένα κουτί που της έδωσαν ως δώρο οι θεοί, με όρο να μην το ανοίξει ποτέ. Από το κουτί βγαίνουν όλες οι καταστροφές και οι θλίψεις που πέφτουν πάνω στην ανθρωπότητα αλλά διασώζεται μόνο η ελπίδα. Ο μύθος του Προμηθέα, αν και δεν αναφέρεται άμεσα σε καλλιτέχνη, μπορεί να συσχετιστεί με τη δημιουργικότητα, καθώς περιγράφει τις δυσκολίες που μπορεί να αντιμετωπίσει κάθε πρωτοπόρος και οραματιστής. Σύμφωνα με τον Λουκιανό, ο άνθρωπος ήταν δημιούργημα του Τιτάνα Προμηθέα και φτιάχτηκε από πηλό και φωτιά, όπως και τα ζώα. Ο αδερφός του Προμηθέα, ο Επιμηθέας, χάρισε στα ζώα διάφορα χαρακτηριστικά που θα τους επέτρεπαν να επιβιώσουν αλλά δεν έδωσε τίποτα χρήσιμο στον άνθρωπο. Έτσι ο Προμηθέας έκλεψε τη φωτιά από το εργαστήριο του Ήφαιστου και την έδωσε στους ανθρώπους. Για την πράξη του αυτή δέθηκε στον Καύκασο, όπου ένας αητός του έτρωγε κάθε μέρα το συκώτι, αλλά ως αθάνατος δεν μπορούσε να πεθάνει. Τον ελευθέρωσε αργότερα ο Ηρακλής. Η απελευθέρωση του Προμηθέα είναι το θέμα της τραγωδίας του Αισχύλου *Προμηθέας Δεσμώτης*. Έσωσε μάλιστα ξανά τους ανθρώπους, όταν προειδοποίησε τον γιο του

Δευκαλίωνα με την γυναίκα του την Πύρρα να γεμίσουν μια κιβωτό με ζώα και προμήθειες, για να σωθούν από τον κατακλυσμό με τον οποίο ο Δίας τιμώρησε τους ανθρώπους.

Στον αντίποδα του Ήφαιστου βρίσκεται η θεά της σοφίας και του ηρωικού πολέμου Αθηνά, που προστατεύει την υφαντουργία και τη χειροτεχνία. Με την Αθηνά συνδέεται και ο μύθος της Αράχνης που αναφέρει ο Οβίδιος. Η Αράχνη ήταν μια διάσημη για την ικανότητα της υφάντρα από τη Μικρά Ασία που τόλμησε να προκαλέσει την θεά διαδίδοντας παντού πως τα υφαντά της ήταν καλύτερα από αυτά της θεάς Αθηνάς. Η Αθηνά μεταμορφώθηκε μια μέρα σε ηλικιωμένη γυναίκα και συμβούλεψε την Αράχνη να ζητήσει συγγνώμη για την βλασφημία της, λέγοντας της πως κανείς θνητός δεν πρέπει να συγκρίνει τα δημιουργήματα του με αυτά των θεών. Η Αράχνη απάντησε πως λέει μόνο την αλήθεια και αν είχε προσβληθεί θα μπορούσε κάλλιστα να έρθει να την προκαλέσει η ίδια η θεά. Η Αθηνά τότε αποκαλύφθηκε και ξεκίνησαν οι δύο τους να εργάζονται στον αργαλειό. Το έργο της Αθηνάς έδειχνε τους βλάσφημους θνητούς να τιμωρούνται από τους θεούς. Της Αράχνης ήταν ωραιότερο και έδειχνε τα πάθη και τις αδυναμίες των θεών, ιδιαίτερα τις ερωτικές περιπέτειες του Δία που αποπλάνησε και ξεγέλασε πολλές θνητές. Η θεά θύμωσε με το έργο της Αράχνης και την έδειρε με την σαΐτα του αργαλειού, αφού πρώτα έσκισε σε κομμάτια το υφαντό της και το πέταξε. Η Αράχνη ταπεινωμένη κρεμάστηκε. Η εκδίκηση της Αθηνάς δεν σταμάτησε εδώ αλλά μεταμόρφωσε την Αράχνη στο γνωστό έντομο λέγοντας της πως πάντα θα μείνει σε αυτή την κατάσταση και αυτή και οι απόγονοι της. Ο μύθος αναφέρεται με μεγάλη σαφήνεια στη λογοκρισία, είναι μια σαφής κριτική απέναντι στην εξουσία και αναφέρεται στην πικρία του Οβίδιου απέναντι στον αυτοκράτορα Αύγουστο που τον είχε τότε εξορίσει από την Ρώμη.

(WordPress, 2021 Ovid and the Censored Voice <https://web.colby.edu/ovid-censorship/censorship-in-ovids-myths/weaving-and-writing-censorship-in-arachne/>).

Αξίζει να αναφερθεί πως αν και ο μύθος έχει πολλές παραλλαγές, συχνά αυτές επικεντρώνονται στο ζήτημα της βλασφημίας και όχι σε αυτό της λογοκρισίας ενώ η πράξη της

Αθηνάς να αφήσει με κάποιον τρόπο την Αράχνη να συνεχίσει το επάγγελμα της παρουσιάζεται ως πράξη ελέους και όχι ως ταπείνωσης (Ακρίτας, 1986, σ. 47-50).

Ο μύθος μπορεί να διαβαστεί με φεμινιστική οπτική ως μια σκοτεινή παραβολή για τη γυναικεία δημιουργικότητα που πρέπει να παραμείνει εντός των ορίων του σπιτιού, αλλιώς διαταράσσει τα καθιερωμένα που μόνο μια παρθένα θεά μπορεί να υπερβεί. Μια άλλη εκδοχή αυτής της ιδέας είναι ο μεσαιωνικός μύθος μιας άλλης υφάντρας, της Λαίδης του Shallot, που τιμωρείται με θάνατο, όταν αφήνει τον αργαλειό της, για να δει τον πραγματικό κόσμο που ως τότε μπορούσε να δει μόνο μέσα από έναν καθρέπτη. Ο μύθος έχει γίνει ποίημα από τον Alfred Tennyson (1832) και ενέπνευσε πολλούς πίνακες του κινήματος των Προ - Ραφαηλιτών, μια ομάδα καλλιτεχνών που ερεύνησε τη σχέση μεταξύ Καλών και Εφαρμοσμένων τεχνών. Ο πιο γνωστός πίνακας είναι αυτός του John William Waterhouse (1888).

Οι υπόλοιποι θεοί των τεχνών είναι ο θεός της μουσικής Απόλλωνας που τον ακολουθούν οι εννέα θεότητες Μούσες που καθεμιά προστατεύει μια τέχνη: η Καλλιόπη την Επική και Ηρωική ποίηση, η Κλειώ την καταγραφή της Ιστορίας, η Ευτέρπη την τέχνη του αυλού, η Τερψιχόρη τον χορό, η Ερατώ την ερωτική ποίηση, η Μελπομένη την τραγωδία, η Θάλεια την Κωμωδία, η Πολύμνια τους ιερούς ύμνους και η Ουρανία την Αστρονομία.

Ιδιαίτερες θεότητες είναι ο Διόνυσος του κρασιού και ο ακόλουθος του, ο κερασφόρος και τραγοπόδαρος θεός Πάνας, που παίζει ένα πνευστό όργανο από καλάμια, την σύριγγα. Ο Διόνυσος και ο Πάνας αντιπροσωπεύουν το ξέφρενο πνεύμα του γλεντιού με την ακολουθία τους από Σάτυρους και Μαινάδες. Ένας από τους πιο σκοτεινούς μύθους που σχετίζεται με το είδος της μουσικής αυτής είναι ο μύθος του Μαρσύα, ενός Σάτυρου που προκάλεσε τον Απόλλωνα σε διαγωνισμό μουσικής. Όταν έχασε, ο Απόλλωνας τον έγδαρε ζωντανό. Ο μύθος συμβολίζει με μακάβριο τρόπο την κυριαρχία του Απολλώνιου πνεύματος ενάντια στον πρωτογονισμό του Διονυσιακού πνεύματος.

Ο Ερμής είναι ο θεός του εμπορίου, των κλεφτών αλλά και των ορίων. Είναι ο αγγελιαφόρος των θεών και συνοδεύει τους νεκρούς στον Άδη και όλες αυτές οι πλευρές του συνδέονται με τη δημιουργικότητα. Είναι επίσης ο εφευρέτης τόσο της λύρας της του Απόλλωνα όσο και της σύριγγας (σουραύλι από καλάμια) του Πάνα αλλά και ο κατασκευαστής των ζαριών καθώς προστατεύει τα τυχερά παιχνίδια. Συνδέεται με μια σειρά από μαγικά αντικείμενα: έχει φτερωτά σανδάλια και κράνος, έναν μανδύα που κάνει αυτόν που τον φοράει αόρατο και ένα χρυσό σπαθί με το οποίο ο Περσέας αποκεφάλισε την Μέδουσα. Ο γλύπτης Luciano Garbati, το 2008 έφτιαξε μια νέα εκδοχή του μύθου που έγινε σύμβολο του κινήματος *#Me too*. Το άγαλμα δείχνει τη Μέδουσα να αποκεφαλίζει τον Περσέα, σε μια ανάποδη διασκευή της εικονογράφησης του μύθου από τον Benvenuto Cellini (1545-1554). Σύμβολο του Ερμή είναι το *κηρύκειο*, ένα ραβδί ελιάς ή δάφνης με φτερά στην κορυφή που γύρω του τυλίγονται δύο φίδια. Ο Ερμής συμβολίζει το εμπορικό πνεύμα της δημιουργικότητας.

Υπάρχουν πολλοί μύθοι που αναφέρονται σε θνητούς καλλιτέχνες στην αρχαιότητα. Ο πιο γνωστός αφορά τον θρυλικό αρχιτέκτονα του Λαβύρινθου της Κνωσού και σπουδαίο τεχνίτη Δαίδαλο. Η ιστορία του αναφέρεται στον Πλίνιο, τον Πausανία, στον Βιργίλιο και στον Οβίδιο. Ο μύθος του Δαίδαλου και του Ίκαρου λειτουργεί ως ένας πολύ σημαντικός συμβολισμός για τα όρια της καλλιτεχνικής δημιουργίας και τις σχέσεις της με την εκάστοτε εξουσία: προσπαθώντας να ξεφύγουν από τον βασιλιά Μίνωα που τους έχει φυλακισμένους και εκμεταλλεύεται προς ίδιον όφελος το ταλέντο του Δαίδαλου, ο Δαίδαλος φτιάχνει ψεύτικα φτερά από κερί και φτερά πουλιών. Προειδοποιεί το γιο του Ίκαρο να μην πετά κοντά στον Ήλιο αλλά, ενώ η απόδραση είναι επιτυχής, εκείνος παρακούει την πατρική εντολή, το κερί λιώνει και πνίγεται στη θάλασσα. Ο Δαίδαλος μετά καταφεύγει στη Σικελία, στην αυλή του βασιλιά Κόκκαλου. Ο Μίνωας που καταδιώκει τον Δαίδαλο, επειδή ο τελευταίος γνωρίζει πολλά για τα μυστικά της Κνωσού, φτάνει στην αυλή και ζητά από τον Κόκκαλο να περάσει μια κλωστή μέσα από ένα τρυπημένο σπειροειδές κοχύλι. Ο Δαίδαλος βάζει λίγο μέλι στην άκρη του κοχυλιού και δένοντας ένα κοχύλι στο πόδι του μερμηγκιού λύνει τον

γρίφο. Ο Μίνωας απαιτεί την άμεση παράδοση του Δαίδαλου και ο Κόκκαλος που δεν μπορεί να κάνει διαφορετικά συμφωνεί αλλά οι κόρες του βασιλιά προσκαλούν τον βασιλιά Μίνωα να κάνει πρώτα ένα λουτρό και εκεί τον σκοτώνουν με βραστό νερό.

Ο θάνατος του Ίκαρου σύμφωνα με κάποιες αφηγήσεις είναι τιμωρία για τη δολοφονία ή την απόπειρα δολοφονίας του ανιψιού του Δαίδαλου, που ήταν πιο ταλαντούχος από κείνον και έτσι ο Δαίδαλος τον γκρέμισε από την Ακρόπολη αλλά η θεά Αθηνά τον μεταμόρφωσε σε πουλί. Η ιστορία του Δαίδαλου θα μπορούσε να διαβαστεί ως μια παραβολή τόσο σε σχέση με τη ματαιοδοξία του καλλιτέχνη όσο και με την εξάρτηση από έναν απαιτητικό και όχι πάντα λογικό εργοδότη.

Αξιοσημείωτη είναι η ιστορία του Πυγμαλίωνα που αναφέρεται στον Οβίδιο, βασισμένη σε ένα ελληνιστικό έργο του Φιλοστέφανου, με θέμα την ιστορία της Κύπρου. Ο γλύπτης Πυγμαλίωνας αποφασίζει να αφιερωθεί στην τέχνη και να μην έχει ερωτικές σχέσεις με γυναίκες. Φτιάχνει λοιπόν μια μέρα ένα άγαλμα γυναίκας από ελεφαντόδοντο και προσεύχεται στη θεά Αφροδίτη, ζητώντας της να το ζωντανέψει. Όντως αυτό γίνεται και η αληθινή κοπέλα παντρεύεται τον Πυγμαλίωνα με τον οποίο αποκτούν ένα γιο, τον Πάφο. Η κοπέλα ονομάζεται Γαλάτεια από μεταγενέστερους συγγραφείς. Ο μύθος και ο τεράστιος συμβολισμός του σχετικά με τις σχέσεις των δύο φύλων ενέπνευσε πλήθος σύγχρονων παραλλαγών. Ανάμεσα στους συγγραφείς και ποιητές που προσέγγισαν τον μύθο είναι οι William Morris, Robert Graves, Andrew Lang, Friedrich Schiller, Nathaniel Hawthorne, H.P. Lovecraft, E.T.A. Hoffmann, Jorge Luis Borges, Isaac Asimov, Henry James, George Bernard Shaw κ.α. Έχει επίσης μεταφερθεί σε πολλές ταινίες και θεατρικά. Η ιδέα πίσω από το γλυπτό που ζωντανεύει είναι το πώς ένας άντρας εκπαιδεύει μια γυναίκα έτσι, ώστε να γίνει η ιδανική σύντροφος για εκείνον.

Μύθοι της Τέχνης από τον Μεσαίωνα έως τον 19ο αι. και μετά

«Η καταφυγή του καλλιτέχνη στην *ιδιορρυθμία* σχετίζεται άμεσα με την απώλεια του σαφούς κοινωνικού ρόλου που ενσάρκωνε στο πλαίσιο των παραδοσιακών θεσμών: Η αυξανόμενη

μελαγχολία του καλλιτέχνη συνδέεται άμεσα με την αυξανόμενη κοινωνική του αχρηστία»

(Δασκαλοθανάσης, 2017, σ. 26)

Τον 19^ο αι. οι κυρίαρχοι μύθοι για τον καλλιτέχνη είναι αυτοί του *Καταραμένου καλλιτέχνη*, του *Μοναχικού καλλιτέχνη* και του *Μποέμ*. Συχνά - αλλά όχι απαραίτητα - ο καλλιτέχνης μπορεί να εντάσσεται και στις τρεις τυπολογίες. Ο *Καταραμένος καλλιτέχνης* είναι σε μεγάλο βαθμό δημιουργήμα των κινημάτων Ρομαντισμού και του Αισθητισμού. Στον Ρομαντισμό ο καλλιτέχνης είναι ένα ηρωικό ον που μπορεί να θυσιάσει την ζωή του για μια ανώτερη ιδέα π.χ. την τέχνη, την ελευθερία ή τον έρωτα. Έχει έντονα πάθη, εξαρτήσεις, ασθένειες (βλ. μυθολογία της φυματίωσης) και δεν συμβιβάζεται με μια συμβατική ζωή. Ο Βρετανός ποιητής λόρδος Μπάιρον (George Gordon Byron 1788 -1824) και ο Γερμανός συγγραφέας Γκαίτε (Johann Wolfgang von Goethe (1749 - 1832) με το έργο του *Τα πάθη του Νεαρού Βέρθερου* (1774) σε μεγάλο βαθμό δημιούργησαν αυτόν τον μύθο. Ο *Μοναχικός καλλιτέχνης* είναι περισσότερο αποτέλεσμα του δεύτερου μισού του 19 αι. και ηρωοποιεί τον καλλιτέχνη που εργάζεται μόνος του συχνά σε δύσκολες οικονομικές συνθήκες για να πραγματοποιήσει το όραμα του.

Στο κίνημα του *Αισθητισμού* προβάλλεται ο καλλιτέχνης που ζει τη ζωή του σαν να ήταν έργο τέχνης, είναι ηδονιστής και θέλει να ζήσει κάθε εμπειρία, ακόμα και αν αυτή είναι επιβλαβής. Μερικοί από τους μύθους που αφορούν υπαρκτούς καλλιτέχνες της Αναγέννησης προέρχονται από το έργο του Giorgio Vasari *The Lives of the Most Excellent Painters* (1550). Ο Vasari χρησιμοποιεί τόσο ιστορικά στοιχεία όσο και αστικούς μύθους που δεν βασίζονται πάντα σε πραγματικά περιστατικά. Ορισμένοι μύθοι αφορούν τις τραγικές ζωές πραγματικών καλλιτεχνών και περιστατικά που σχετίζονται με μέρη του σώματος τους. Ένας από αυτούς αφορά στο κομμένο αυτί και τον πρόωρο θάνατο του Ολλανδού Μετά - Ιμπρεσιονιστή ζωγράφου Vincent Van Gogh (1853 - 1890). Ο Van Gogh έκοψε το αυτί του σε μια κρίση πανικού. Οι ειδικοί προσπαθούν να βρουν τις αιτίες αυτές της κρίσης, που μπορεί να οφείλονταν είτε σε ψυχολογικά είτε σε σωματικά αίτια όπως στερητικά συμπτώματα από το αλκοόλ ή σε επιληψία. Επίσης δεν γνωρίζουμε αν ο θάνατος του

(αυτοπυροβολήθηκε σε ηλικία 37 ετών) ήταν ατύχημα ή αυτοκτονία. Τα γράμματα του καλλιτέχνη στον αδελφό του Τεό δείχνουν έναν άνθρωπο συγκροτημένο και με καθαρή σκέψη.

Αξιοσημείωτος είναι και ο μύθος που αφορά στα μαλλιά της Elisabeth Siddal (1829 -1862). Η καλλιτέχνης υπήρξε μοντέλο των Προ - Ραφαηλιτών, ζωγράφος, ποιήτρια και σύζυγος του Dante Gabriel Rossetti. Εξαρτημένη για χρόνια από τα οπιούχα ναρκωτικά, αυτοκτόνησε σε ηλικία 32 ετών, με υπερβολική δόση λαβδάνου μετά από μια αποτυχημένη εγκυμοσύνη. Ο Rossetti έθαψε μαζί της τα χειρόγραφα ποιήματα του αλλά επτά χρόνια αργότερα αποφάσισε να τα εκδώσει. Άνοιξε με άδεια τον τάφο, για να τα πάρει πίσω και σύμφωνα με τους μάρτυρες το σώμα της ήταν άθικτο και τα κόκκινα μαλλιά της είχαν μακρύνει. Η ιστορία αυτή κατά πολλούς ήταν διαφημιστικό κόλπο του ίδιου του Rossetti και του εκδότη του.

Ένας τρίτος μύθος που αφορά πάλι το ταλαιπωρημένο σώμα του καλλιτέχνη είναι η εμμονή του Joseph Beuys με το λίπος. Ο J. Beuys (1921- 1986) έφτιαξε πολλά γλυπτά με λίπος. Ισχυρίστηκε πως κατά την διάρκεια του Β' Παγκοσμίου πολέμου, όταν ήταν πιλότος στην Κριμαία κατά την διάρκεια της στρατιωτικής του θητείας, το αεροπλάνο του έπεσε στη στέπα και μια φυλή Τατάρων τον έσωσε καλύπτοντας τον με λίπος. Η ιστορία του όμως είναι ιστορικά ανακριβής.

Άλλοι μύθοι αφορούν δήθεν στοιχειωμένα έργα τέχνης από διάσημους και λιγότερο διάσημους καλλιτέχνες. Παραλλαγή αυτού του μύθου είναι η ιστορία του *μαγεμένου ή καταραμένου πορτραίτου*, μύθος ιδιαίτερα αγαπητός στην λογοτεχνία του 19^{ου} αι. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι *Το πορτραίτο του Ντόριαν Γκρέι* του Oskar Wilde (1890), *Το Οβάλ πορτραίτο* (1800) του Edgar Allan Poe, η *Ρεβέκκα* (1938) της Daphne Du Maurier (και σε ταινία το 1940 από τον Alfred Hitchcock), η ταινία φαντασίας *Το Πορτραίτο της Τζένη* (1940), το film noir *Laura* (1944) κ.α. Υπάρχει και ο μύθος του *κλεμμένου ή μυστηριώδους πολύτιμου αντικειμένου* που εμφανίζεται συχνά σε ιστορικά και αστυνομικά μυθιστορήματα *Το Γεράκι της Μάλτας* του Dashiell Hammet (1930) ή *Ο Πίνακας της Φλάνδρας* (2002) του Arturo Perez Reverte.

Πολλά γνωστά παραμύθια των αδερφών Grimm, του Hans Christian Andersen και του Charles Perrault : *Η Σταχτοπούτα*, *Η Ελίζα και οι 11 Κύκνοι (Οι Αγριόκυκνοι)*, *Ο Εξυπνος Ραφτάκος* κ.α. αναφέρονται στη δημιουργικότητα των χαρακτήρων ως ένα στοιχείο που τους επιτρέπει να βγουν από δύσκολες καταστάσεις. Ο πιο γνωστός ίσως καλλιτέχνης από παραμύθι είναι ο ξυλουργός / ξυλογλύπτης Τζεπέτο που φτιάχνει την μαριονέτα *Πινόκιο* που ζωντανεύει και γίνεται μετά από διάφορες περιπέτειες κανονικό αγόρι, στην ομώνυμη ιστορία του Carlo Collodi (1881-1883).

Μια ενδιαφέρουσα σύνδεση ανάμεσα στο ταλέντο, όπως παρουσιάζεται στα παραμύθια και στον πραγματικό κόσμο, κάνει η ταινία του Kevin Lima, *Μαγεμένη (Enchanted)* 2007, όπου μια μαγεμένη πριγκίπισσα γίνεται σχεδιάστρια ρούχων στη σύγχρονη Νέα Υόρκη. Ο σχεδιαστής ρούχων ως καλλιτέχνης αποτελεί έμπνευση για μια σειρά μυθοπλαστικών ταινιών μερικές φορές με ασυνήθιστο τρόπο όπως στις ταινίες *The Dressmaker* (2015) της Jocelyn Moorhouse από την Αυστραλία, *Ready to Wear (Prêt-à-Porter)* (1994) του Robert Altman, *Last Night in Soho* (2021) του Edgar Wright και την ελληνική *Ο Ράφτης* (2020) της Σόνια Λίζα Κέντερμαν. Συνήθως στις ελληνικές ταινίες ο σχεδιαστής μόδας και οι modίστρες αποτελούν κωμικούς χαρακτήρες και η εργασία τους παρωδείται ή απαξιώνεται. Το ίδιο συμβαίνει και με τους τεχνίτες της υφαντικής όπως στην ταινία *Μάθε Παιδί μου Γράμματα* (1981) του Θόδωρου Μαραγκού αλλά και με τους καλλιτέχνες των εικαστικών τεχνών. Η απεικόνιση αυτών των χαρακτήρων στην τηλεόραση (ειδικά στην ελληνική) είναι συνήθως στερεοτυπική.

Στα παραμύθια ο καλλιτέχνης ταυτίζεται συχνά με τον χαρακτήρα του μάγου ή της νεράιδας ή με άλλα όντα όπως ξωτικά και άλλα πλάσματα που μπορούν να κατασκευάζουν μαγεμένα ή καταραμένα αντικείμενα, όπως στο καλοπροαίρετο παραμύθι των αδερφών Grimm *Ο Τυχερός Τσαγκάρης*, όπου η τέχνη δύο ξωτικών στην κατασκευή παπουτσιών, βοηθά ένα τσαγκάρη να σώσει την επιχείρησή του.

Υπάρχουν αρκετές ταινίες που παρομοιάζουν τη διαδικασία παραγωγής του καλλιτεχνικού έργου με αυτή της εκμάθησης μαγικών τεχνασμάτων. *Ο Μαθητευόμενος Μάγος*, δεν διαφέρει και

πολύ από έναν μαθητευόμενο καλλιτέχνη. Σε ένα επεισόδιο με τίτλο *The Sorcerer's Apprentice* από την ταινία *Fantasia* (1940) του Walt Disney ο νεαρός μάγος Mickey Mouse αγνοεί τις εντολές του δασκάλου του και διαχειρίζεται τις γνώσεις του με κωμικό τρόπο προκαλώντας την πλημμύρα του εργαστηρίου. Πρόκειται για μια ενδιαφέρουσα παραβολή για τη χρήση του ταλέντου και τη διαδικασία της μάθησης.

Η εταιρία μεταφορών της Κίκι (1989) και *Το Κάστρο του Χόουλ* (2004), δύο ταινίες animation του Hayao Miyazaki, ασχολούνται με τον τρόπο διαχείρισης του ταλέντου δύο νεαρών μάγων. Και οι δύο έφηβοι πρωταγωνιστές, η Κίκι και ο Χόουλ είναι μάγοι: η πρώτη ανασφαλής στις αρχές της εφηβείας και ο δεύτερος ένας ματαιόδοξος νεαρός άντρας. Προσπαθούν και οι δύο να βρουν τρόπους να αξιοποιήσουν το ταλέντο τους. Η πρώτη θεωρεί πως δεν μπορεί να κάνει τίποτα σημαντικό και αγνοεί τις πρακτικές ικανότητες της, ενώ ο δεύτερος αναλώνεται σε άχρηστες κινήσεις εντυπωσιασμού (π.χ. μεταμορφώνοντας την εμφάνιση του ή το κινούμενο σπίτι του). Η Κίκι πετυχαίνει, όταν αποφασίζει πως οι ικανότητες που θεωρούνται δεδομένες στον κόσμο των μάγων, στην πραγματική ζωή είναι ξεχωριστές και φτιάχνει την δική της εταιρία μεταφοράς δεμάτων με σκουπόξυλο, ενώ ο Χόουλ, μέσω της αγάπης, μεταμορφώνεται σε υπεύθυνο ενήλικα, χρησιμοποιώντας τις δυνάμεις του, για να παράγει μόνο σημαντικά αποτελέσματα. Η Κίκι μπορεί να λειτουργήσει ως μια παραβολή για την σχέση του καλλιτέχνη με το ταλέντο του, περισσότερο από κάθε άλλη ταινία του studio Ghibli, την εταιρία παραγωγής του Miyazaki (*Kiki's Delivery Service and the Millennial Starving Artist*, The Take, 2018, you tube channel). Οι στενοί τους άνθρωποι είναι επίσης δημιουργικοί: βοηθοί της Κίκι είναι μια ζωγράφος και μια αρτοποιός (και οι δύο πολύ δημιουργικές), ενώ του Χόουλ η κοπέλα, η Σόφι, μία μοδίστρα.

Ο μύθος του *Ανύπαρκτου Καλλιτέχνη* αποτελεί συνήθως προϊόν της φαντασίας κάποιου άλλου καλλιτέχνη που πουλάει ως αληθινή μια κατασκευασμένη ιστορία. Η ιστορία αφορά έναν μη υπαρκτό συλλέκτη ή εικαστικό, του οποίου του έργο ανακαλύπτεται ξαφνικά ή κάποιο «χαμένο» έργο τέχνης. Ο Damien Hirst παρουσίασε στη Βενετία το 2017 την έκθεση *Treasures from the*

Wreck of the Unbelievable και τη συνόδευσε με μια φανταστική ιστορία για έναν μυθικό συλλέκτη και ένα κατασκευασμένο ναυάγιο. Αυτός ο μύθος βασίζεται σε αρκετά περιστατικά ανακάλυψης καλλιτεχνών μετά τον θάνατο τους - ένα από τα πιο πρόσφατα αφορά τη φωτογράφο Vivian Maier (1926-2009) της οποίας το έργο καταξιώθηκε λίγο πριν τον θάνατο της.

Μεταφυσική

Το Οβάλ πορτραίτο (1800) του Edgar Allan Poe και το *Πορτραίτο του Dorian Gray* (1890) του Oskar Wilde βασίζονται στον μύθο του στοιχειωμένου πορτραίτου. Το πρώτο εξερευνά τον μύθο της *τέχνης ως εξάρτηση*. Η ιδέα είναι πως ο καλλιτέχνης είναι τόσο εθισμένος στην ίδια τη διαδικασία κατασκευής του έργου που αγνοεί εντελώς την αληθινή ζωή η οποία παρουσιάζεται ασήμαντη σε σχέση με το δημιούργημα του. Ο κυνηγημένος και μισητός αφηγητής της ιστορίας έχει βρει καταφύγιο σε ένα εγκαταλελειμμένο μέγαρο στα βουνά, όπου ανάμεσα στους πολλούς πίνακες που το διακοσμούν ξεχωρίζει η ολοζώντανη εικόνα μιας νεαρής γυναίκας. Βρίσκει και διαβάζει ένα βιβλίο που εξηγεί την ιστορία των έργων: Ένας ζωγράφος ζητά από την γυναίκα του να του ποζάρει για εβδομάδες χωρίς να δίνει σημασία στην φυσική της εξάντληση. Όταν τελειώνει ενθουσιασμένος τον πίνακα του διηγήματος το μοντέλο και σύζυγος του σφωριάζεται νεκρή.

Στο *Πορτραίτο του Ντόριαν Γκρέι*, του Ιρλανδού συγγραφέα Oskar Wilde, ο πρωταγωνιστής δεν είναι ο καλλιτέχνης αλλά ένα ζωντανό και αγέραστο έργο τέχνης. Είναι ένα από τα πιο θρυλικά έργα του 19^{ου} αι. και το πιο δημοφιλές ίσως έργο του κινήματος του *Αισθητισμού*. Ένας πανέμορφος νεαρός άντρας, ο Dorian Gray, ποζάρει ως μοντέλο για έναν ζωγράφο, τον Basil Hallward ο οποίος ίσως είναι ερωτευμένος μαζί του - ή τουλάχιστον με την εικόνα του. Ο Dorian εύχεται να μείνει για πάντα νέος και να γεράσει το πορτραίτο αντί για κείνον. Η ευχή πιάνει. Ο λόρδος Henry Wotton, φίλος του ζωγράφου και ναρκομανής γνωρίζει στον Dorian τον γοητευτικά παρακμιακό κόσμο που χαρακτηρίζει το έργο. Στον κόσμο αυτό όλα επιτρέπονται χωρίς ηθικούς φραγμούς αρκεί να είναι

όμορφα και παράξενα. Το πορτραίτο όχι μόνο γερνάει αλλά παραμορφώνεται με κάθε έγκλημα που κάνει ο Dorian, ο οποίος περνάει σχεδόν δύο δεκαετίες κυνηγώντας την ευχαρίστηση και τις διαφορετικές εμπειρίες, διαπράττοντας όμως κάθε είδους κακουργηματική πράξη. Ο Basil - που αντιπροσωπεύει την φωνή της συνείδησης- είναι ένα από τα θύματα του. Στο τέλος, ο ήρωας αηδιασμένος από τον εαυτό του και τη ζωή μαχαιρώνει το πορτραίτο, το οποίο επιστρέφει στην αρχική μορφή του, ενώ ο ίδιος πέφτει νεκρός. Το έργο έχει μεταφερθεί πολλές φορές στον κινηματογράφο, στην τηλεόραση, σε θεατρικά, σε κόμικς τόσο σε εκδοχές πιστές στο βιβλίο όσο και σε διασκευές. Μια ενδιαφέρουσα και ανώδυνη διασκευή είναι στην ταινία κινουμένων σχεδίων της Disney *Η Ωραία και το Τέρατος* (1991), όπου το πορτραίτο του Τέρατος ως νεαρού άντρα μεγαλώνει, ενώ ο ίδιος διατηρεί τη ζωώδη μορφή του. Κλαίγοντας το καταστρέφει με τα νύχια του.

Στο γοτθικό μυθιστόρημα της Δάφνης ντυ Μωριέ *Ρεβέκκα* (1938) και στην κινηματογραφική μεταφορά του από τον Alfred Hitchcock (1940) το πορτραίτο της πρώτης συζύγου ενός πλούσιου γαιοκτήμονα στοιχειώνει τη δεύτερη. Τα πορτραίτα που αποκτούν δική τους θέληση, πολλές φορές ανεξάρτητη από αυτή του δημιουργού τους είναι ένα βασικό στοιχείο της λογοτεχνίας φαντασίας και τρόμου, καθώς και πολλών αστικών μύθων.

Μία παραλλαγή αυτού του μύθου είναι αυτή της αναπαράστασης ενός μυθικού ή τρομακτικού όντος σε γλυπτό, φωτογραφία ή πίνακα που τελικά αποδεικνύεται πραγματικό. Χαρακτηριστικό έργο αυτού του είδους είναι *Το Μοντέλο του Πίκμαν* (1927) του Howard Phillips Lovecraft που έχει αναφορές σε πολλούς καλλιτέχνες του *Συμβολισμού*. Ο μύθος αυτός έχει εμπνεύσει μια σειρά από κατασκευασμένες εικόνες τεράτων που υποτίθεται πως αναπαριστούν αληθινά από την αρχαιότητα εως σήμερα και ιστορίες γύρω από αυτά όπως το δημοφιλές *Mythical Creaturologist* της Iman Joy El Shami – Mader (2017). Ξεχωρίζει το θρυλικό *Fauna* (a.k.a. *Dr Ameisenhaufen's Fauna* ή *Secret Fauna*, 1987) των Joan Fontcuberta & Rene Formiguera, ένα project που εξαιτίας και μιας έξυπνης αρχικής προώθησης έχει παρερμηνευτεί ως μια ρεαλιστική καταγραφή φωτογραφιών μυθικών τεράτων.

Ένα πολύ γνωστό καταραμένο αντικείμενο μεγάλης ομορφιάς είναι *Τα Κόκκινα Παπούτσια* του Hans Christian Andersen που αναγκάζουν όποια τα φοράει να χορεύει για πάντα, χωρίς να μπορούν να βγούνε από τα πόδια της. Η ομώνυμη ταινία (1948) των Michael Powell και Emeric Pressburger μεταφέρει τον μύθο στον κόσμο του μπαλέτου με μια νεαρή μπαλαρίνα να διαλέγει την δουλειά της αντί για την προσωπική της ζωή.

Το διήγημα του Fritz Laiber *Το Κορίτσι με τα Πεινασμένα Μάτια* (1949) πραγματεύεται τη δύναμη της φωτογραφικής εικόνας στον χώρο της διαφήμισης και μοιάζει να προφητεύει την τέχνη που φτιάχνεται από τεχνητή νοημοσύνη καθώς και την εμμονή του σύγχρονου κόσμου με τις βελτιωμένες εικόνες των social media. Ο αφηγητής είναι ένας φωτογράφος διαφημιστικής φωτογραφίας με στάσιμη καριέρα και η ιστορία ξεκινά όταν προσεγγίζεται από ένα νεαρό, άσημο μοντέλο που ψάχνει δουλειά. Σύντομα αρχίζει να κερδίζει σημαντικά ποσά για τις εικόνες της επιτυχημένης συνεργασίας τους αλλά η εικόνα που έχει δημιουργήσει τον στοιχεώνει, κυρίως η αποτύπωση των ματιών του μοντέλου στις φωτογραφίες. Η κοπέλα αναφέρεται απλώς ως *Το Κορίτσι* και δεν αποκαλύπτει τίποτα για τη ζωή της και τον ευατό της πέρα από την εικόνα της, στην οποία εθίζονται εμμονικά οι πελάτες της και οι καταναλωτές των προϊόντων που διαφημίζει. Πίσω όμως από την λαμπερή, κατασκευασμένη εικόνα της, δεν υπάρχει τίποτα το ανθρώπινο και το ίδιο το μοντέλο δεν έχει καν προσωπική ζωή ή έστω αναμνήσεις αλλά καταναλώνει τις αφηγήσεις και τις αναμνήσεις όσων την προσεγγίζουν. Η κατασκευασμένη εικόνα της έχει εξαφανίσει την προσωπικότητα της στον απόλυτο βαθμό. Αυτή η εικόνα δεν φτιάχνεται πλέον από τους συντελεστές της (φωτογράφους, διαφημιστές, κατασκευαστές προϊόντων και το μοντέλο) αλλά από τους εθισμένους σε αυτήν καταναλωτές της, στους οποίους επιδρά σαν ένα είδος ναρκωτικού.

Ένας άλλος μύθος, παραλλαγή αυτού του *Στοιχειωμένου Κτηρίου*, αφορά το κτήριο ή την πόλη που ανεξάρτητα από τη θέληση του δημιουργού τους απαιτούν να επεκτείνονται συνέχεια. Χαρακτηριστικά έργα είναι η σειρά *Rose Red* σε σενάριο του συγγραφέα Stephen King (2002) και το αριστουργηματικό κόμικς των Francois Shouiten - Benoit Peeters, *Ο πυρετός της Ουρμπικάνδης*

(1984), που ανήκει σε μια ενότητα έργων τους με θέμα την αρχιτεκτονική με τίτλο *Les Cités obscures* (1983).

Σύντομη ιστορία της εκπαίδευσης των Καλών και Εφαρμοσμένων Τεχνών από την Αρχαιότητα ως σήμερα

Όπως παρατηρεί ο Gombrich (1999)

Η σημερινή αντίληψη που απαιτεί από τον καλλιτέχνη να είναι πρωτότυπος δεν ίσχυε στο παρελθόν για τους περισσότερους λαούς. Ο Αιγύπτιος, ο Κινέζος, ο Βυζαντινός καλλιτέχνης θα απορούσαν με μια τέτοια απαίτηση. Ούτε ο καλλιτέχνης της Μεσαιωνικής Δύσης θα καταλάβαινε γιατί θα έπρεπε να επινοήσει τόσους τρόπους για να σχεδιάσει μια εκκλησία ή ένα δισκοπότηρο ή για να παραστήσει κάποιο επεισόδιο από την Αγία Γραφή, αφού οι παλιοί τρόποι επαρκούσαν απόλυτα. (...) Και ο Καλλιτέχνης από την μεριά του δεν ένιωθε να τον δεσμεύουν τέτοιου είδους παραγγελίες, υπήρχαν πολλά περιθώρια να δείξει αν ήταν μάστορας ή μαστροχαλαστής (σ. 163).

Σε γενικές γραμμές η διδασκαλία της τέχνης από έναν έμπειρο καλλιτέχνη με μαθητή κάποιον μαθητευόμενο υποψήφιο συνάδελφο του έμεινε αναλλοίωτη για πολλούς αιώνες σε όλο τον κόσμο ακόμα και σε μη δυτικές κοινωνίες. Αν και υπήρχαν οργανωμένες σχολές, η εκπαίδευση του καλλιτέχνη βασιζόταν στην ιδέα πως ως νεαρός μαθητευόμενος περνούσε ένα μεγάλο μέρος της εφηβικής και νεανικής ζωής του εργαζόμενος κάτω από την επίβλεψη του δασκάλου, με ανταμοιβή την εξασφάλιση της διαβίωσης του και την εκπαίδευση του. Μερικές φορές η οικογένεια πλήρωνε δίδακτρα στον καλλιτέχνη που είχε ή οργάνωνε το εργαστήριο. Αργότερα ή συνέχιζε να εργάζεται στο εργαστήριο του δασκάλου με μισθό ή αναζητούσε άλλον εργοδότη. Μερικές φορές η λήψη

αμοιβής δεν ήταν καλή ιδέα καθώς περιορίζε την εκπαίδευση του καλλιτέχνη όπως το παρακάτω απόσπασμα από την αυτοβιογραφία του Benvenuto Cellini που παραθέτει η Σάλλα (2008):

Όταν έφτασα στην ηλικία των 15 ετών μπήκα παρά την θέληση του πατέρα μου στο εργαστήριο χρυσοχοΐας του Ant. Sandro (...) Ο πατέρας μου δεν με άφησε να πληρώνομαι όπως, συνέβαινε με άλλους μαθητευόμενους, ώστε να μπορώ να αφιερώνω το μεγαλύτερο μέρος του χρόνου μου για να σχεδιάζω περισσότερο όπως μου άρεσε. (σ. 55).

Αν ήταν ικανός και αρκετά τυχερός μια μέρα θα μπορούσε να έχει το δικό του εργαστήριο με άλλους καλλιτέχνες - υπαλλήλους, μαθητευόμενους, τεχνίτες και πολλές παραγγελίες. Αυτό που άλλαζε ήταν το ποιος χρηματοδοτούσε τον καλλιτέχνη - Δάσκαλο. Το εργαστήρι του θα μπορούσε να βρίσκεται στα Μινωικά παλάτια, στην αυλή του Λαυρέντιου των Μεδίκων, σε ένα βυζαντινό μοναστήρι, σε ένα αυτοκρατορικό παλάτι στην Κίνα, σε μια εύπορη φλαμανδική πόλη. Ο χρηματοδότης θα μπορούσε να είναι η Αθηναϊκή Δημοκρατία, η πόλη που ανέθεσε στη συντεχνία των μαρμαρογλυπτών τα γλυπτά για τον νέο καθεδρικό, το Βατικανό, ο αυτοκράτορας ή ο βασιλιάς, ο τοπικός άρχοντας ή ένας πλούσιος έμπορος. Ακόμα και κατά την διάρκεια της Αναγέννησης και του Μπαρόκ η διαδικασία της επαγγελματικής καλλιτεχνικής εκπαίδευσης ήταν σε μεγάλο βαθμό ομαδική και ίσως και αυτό να συνέχιζε στην ενήλικη ζωή. Ο καλλιτέχνης που υπέγραφε τις παραγγελίες (ή απλώς πληρωνόταν για αυτές) είχε εκπαιδευτεί από τα πρώτα χρόνια της εφηβείας του στο πλευρό κάποιου έμπειρου καλλιτέχνη είτε είχε αναλάβει να διακοσμήσει μια βίλα στην Αρχαία Ρώμη είτε έφτιαχνε το πορτραίτο της συζύγου ενός τραπεζίτη στην Φλωρεντία της Αναγέννησης. Και πιθανότατα να δίδασκε επίσης και εκείνος δικούς του μαθητευόμενους οι οποίοι προσέφεραν την εργασία τους αμισθί, μέχρι να μάθουν αρκετά, ώστε να φύγουν ή να αποκτήσουν αναβαθμισμένο ρόλο. Αν ήταν σκλάβος, μέσω της εξειδικευμένης δουλειάς του, μπορούσε ίσως να ελπίζει στην εξαγορά της ελευθερίας του. Με τον ίδιο τρόπο εκπαιδευόταν και οι καλλιτέχνες - τεχνίτες των εφαρμοσμένων τεχνών. Ο Δάσκαλος, σε κάποιες χώρες και εποχές, μπορεί και να είχε

πληρωθεί από τους γονείς ή τους συγγενείς του εκπαιδευόμενου. Αν φυσικά ο καλλιτέχνης ή ο τεχνίτης είχε παιδιά με κλίση στις τέχνες, τα εκπαίδευε ως βοηθούς του, ανεξαρτήτως φύλου, όπως π.χ. η Marietta Robusti (κόρη του Tintoretto) και η Artemisia Gentileschi (κόρη του Oratio Gentileschi). Οι ακαδημίες ιδρύθηκαν τον 17^ο αι. αρχικά στην Ευρώπη και μετά στις Η.Π.Α. και οργάνωσαν την επαγγελματική εκπαίδευση σε νέες βάσεις.

Ο Δασκαλοθανάσης (2017) αναφέρει:

Οι πρώτες ακαδημίες των νεότερων χρόνων δημιουργούνται (...) στην Ιταλία. (...). Η Ακαδημία ως ισχυρός θεσμός που συμβάλλει ευθέως στην αναγνώριση του νέου καθεστώτος του ζωγράφου – διανοούμενου αποτελεί γαλλικό φαινόμενο, Η Βασιλική ακαδημία Ζωγραφικής και Γλυπτικής ιδρύεται το 1648 στο πλαίσιο της πολιτιστικής πολιτικής του Λουδοβίκου ΙΔ'. Ταυτόχρονα, με διάταγμα του, ο βασιλιάς καταργεί την υποχρέωση μαθητείας σε εργαστήριο και την εγγραφή στην παρισινή συντεχνία σε όσους επιθυμούν να αναλάβουν κάποια καλλιτεχνική παραγγελία. (σελ. 26).

Στις περισσότερες Ακαδημίες έγινε σαφής διαχωρισμός μεταξύ Καλών και Εφαρμοσμένων Τεχνών και συνήθως ήταν κρατικές. Το σύστημα δεν λειτούργησε παντού με τον ίδιο τρόπο αν και σύμφωνα με τον Δασκαλοθανάση (2017):

Το γαλλικό ακαδημαϊκό παράδειγμα έπαιξε σημαντικό ρόλο στη συγκρότηση του πρότυπου του καλλιτέχνη – διανοούμενου και διαμόρφωσε ένα νέο θεσμικό πλαίσιο που υποκατέστησε τόσο το συντεχνιακό σύστημα όσο και τις παραδοσιακές μορφές της πριγκιπικής πατρωνίας της ιταλικής αναγεννησιακής αυλής, επιβιώνοντας και της Γαλλικής Επανάστασης (σ. 29).

Η εισαγωγή ήταν με εξετάσεις. Το πρότυπο ήταν η Γαλλική Ακαδημία. Οι ακαδημίες κυριάρχησαν στην διδασκαλία της επαγγελματικής καλλιτεχνικής εκπαίδευσης μέχρι και τα μέσα του 19 αι. «Τον 19^ο αι. οι γυναίκες της εργατικής τάξης μπορούσαν να εκπαιδευτούν στις διακοσμητικές τέχνες ενώ

η σπουδή στις καλές τέχνες ήταν προνόμιο αποκλειστικά των αντρών.» (Δασκαλοθανάσης, 2017, σ. 26)

Οι ακαδημίες για πολλά χρόνια δεν δέχονταν γυναίκες. Έτσι οι ελάχιστες γυναίκες της εργατικής ή μικροαστικής τάξης που ασχολήθηκαν με τις Καλές αντί για τις Εφαρμοσμένες έπρεπε να εκπαιδευτούν με βάση το προηγούμενο σύστημα: είτε εργάζονταν στο εργαστήριο κάποιου μεγάλου καλλιτέχνη ως βοηθοί / μαθητευόμενες (όπως συνέβη π.χ. με την Camille Claudel, που η τραγική ερωτική της σχέση με τον Auguste Rodin ξεκίνησε, όταν εκείνη εργαζόταν στο εργαστήρι του) ή μπορούσαν να προσεγγίσουν τον καλλιτέχνη / δάσκαλο ως μοντέλα, όπως συνέβη π.χ. με τις Elizabeth Siddal (αργότερα σύζυγο του Dante Gabriel Rossetti), την Victorine Meurent (το μοντέλο για την Olympia του Edouard Manet) και την Suzanne Valadon (μοντέλο του Toulouse Lautrec μεταξύ άλλων). Οι γυναίκες της αστικής τάξης ή της αριστοκρατίας συνηθίζονταν να κάνουν μαθήματα σχεδίου, χρώματος και Ιστορίας Τέχνης στο σπίτι και τους ήταν πολύ πιο εύκολο να προσεγγίσουν καλλιτεχνικές ομάδες, έχοντας ήδη γνώσεις όπως συνέβη με την Berthes Morisot. Η ακαδημία άρχισε να αμφισβητείται στα μέσα του 19^{ου} αι. ως αποτέλεσμα των αλλαγών της Βιομηχανικής Επανάστασης και των δράσεων καλλιτεχνικών ομάδων που αποκλεισμένες από τα κανάλια προώθησης των Ακαδημιών άρχισαν να οργανώνονται αυτόνομα όπως π.χ. οι Ιμπρεσιονιστές, καθώς δεν είχαν άλλη δυνατότητα επαγγελματικής ανέλιξης. Ο Δασκαλοθανάσης (2017) παρατηρεί ότι:

Κατά τον 19^ο αι. και κυρίως στο δεύτερο μισό του, ο καλλιτέχνης βλέπει την ακαδημαϊκή του δόξα, την οποία με τόσο κόπο κατέκτησε να απειλείται πλέον σοβαρά. Και τούτο επειδή γίνεται τώρα σαφές πως από τη μια το θεσμικό σύστημα που το εκτρέφει (...) και από την άλλη η εκσυγχρονιζόμενη αστική κοινωνία της εποχής του (...) βρίσκονται σε αυξανόμενη αναντιστοιχία». (σ 29).

«Ακολουθεί ένα μεταβατικό στάδιο ανάμεσα στην παραδοσιακή συλλογική εργασία και την ανάδυση της ατομικής καλλιτεχνικής συνείδησης» (Δασκαλοθανάσης, 2017, σ. 40). Το ατομικό

στούντιο όμως παρέχει μεν ελευθερία αλλά και απομόνωση. Την μεταβατική αυτή περίοδο και το ιδανικό του Μοναχικού καλλιτέχνη που είναι όμως συχνά μεγαλοφυής εκφράζουν τα κινήματα του Ρομαντισμού και του Νεοκλασικισμού. Ο Νεοκλασικισμός εκφράζει τις αρχές και την παράδοση της Ακαδημίας και την ιδέα της επικοινωνίας του χαρισματικού καλλιτέχνη με το ένδοξο παρελθόν. Ο Ρομαντισμός ανέδειξε τους προβληματισμούς του *Μοναχικού Καλλιτέχνη* που με συχνά τραγικό τρόπο ψάχνει να βρει την θέση του στη νέα κοινωνία και ταυτίζεται με τον *Καταραμένο Καλλιτέχνη*. «Οι Μποέμ δεν έχουν το σκοτεινό μεγαλείο των Ρομαντικών αλλά στέκονται επίσης επικριτικά απέναντι στο κατεστημένο. Λειτουργούν στις παρυφές της κοινωνίας ή εκτός αυτής, με αποτέλεσμα την μόνιμη αμφιταλάντευση του καλλιτέχνη – μποέμ μεταξύ του περιθωρίου και της αγοράς». (Δασκαλοθανάσης, 2017, σ. 93). «Και η νέα αγορά καλλιτεχνική αναμφισβήτητα την εξιδανίκευση της καλλιτεχνικής προσωπικότητας τόσο του ονειροπόλου όσο και του περιθωριοποιημένου καλλιτέχνη» (Δασκαλοθανάσης, 2017, σ. 95).

Ο 20^{ος} αι. και αγκαλιάζει και εξελίσσει αυτήν την περσόνα, δημιουργώντας το πρότυπο του Πρωτοποριακού καλλιτέχνη. Η μοντέρνα τέχνη αναδεικνύει τον καλλιτέχνη ως ένα ον συχνά παράδοξο αλλά ηρωικό που στέκεται αποφασιστικά απέναντι στα ζητήματα της εποχής του και έχει θέση τόσο στην αγορά όσο και στην κοινωνία, όσο κριτικά και να στέκεται απέναντι της με κινήματα όπως το Dada, τον Σουρεαλισμό, τα Ready - mades / found objects ως γλυπτά, τα Happenings ως έργα τέχνης, την ιδέα του Appropriation, το Fluxus κτλ.

Αν και ο Marcel Duchamp από το 1917 με το έργο του *Fountain* (ένας πορσελάνινος ανδρικός ουρητήρας) διατύπωσε την ιδέα πως καλλιτεχνικό έργο είναι οτιδήποτε ο καλλιτέχνης δηλώνει ως τέτοιο και πολλά κινήματα υιοθέτησαν αυτήν την ιδέα, θα περνούσαν ακόμα πολλές δεκαετίες μέχρι αυτό να καθιερωθεί ως κυρίαρχη αντίληψη. Από την δεκαετία του '70 και μετά η εννοιολογική τέχνη ενσωματώνεται στις σημαντικές διεθνείς εκθέσεις και τις επόμενες δεκαετίες το βάρος μετατίθεται στον επιμελητή ή στον συλλέκτη. Οργανώσεις, όπως η Documenta, ανέδειξαν αυτή την άποψη: «Το καινούργιο στοιχείο (...) είναι πως το έργο μετατρέπεται σε κάτι ανώνυμο

μέσω της υπαγωγής του σε ένα σύστημα που ο καλλιτέχνης δεν έχει τη δυνατότητα να το επηρεάσει. Πλέον κάθε σχέση ταύτισης με τον καλλιτέχνη εκλαμβάνεται ως αυταρχική». (Δασκαλοθανάσης, 2017, σ. 276).

Πολλοί συλλέκτες και γκαλερί ανέδειξαν ένα νέο είδος καλλιτέχνη, τον καλλιτέχνη – entrepreneur. Πλέον στην κορυφή της ιεραρχίας του εικαστικού κόσμου υπάρχουν ισχυροί οικονομικά και κοινωνικά καλλιτέχνες που είναι σε θέση να πουλήσουν σε πολύ ακριβές τιμές και να συντηρούν συχνά εργαστήρια, όπου ένα πλήθος τεχνιτών υλοποιεί τις ιδέες τους. Σύμφωνα με τον Δασκαλοθανάση (2017):

Για να του αποδοθεί πλέον οποιαδήποτε ταυτότητα στην εποχή του λαβύρινθου των ταυτοτήτων ο καλλιτέχνης είναι απαραίτητο να κινηθεί ανάμεσα στους σκοπέλους που θέτει ένα σύνθετο θεσμικό σύστημα, το οποίο αποτελούν επιμελητές, διευθυντές μουσείων, art managers, χορηγοί, συλλέκτες, κριτικοί, θεωρητικοί (...) και όσοι αποτελούν τον κόσμο της «σύγχρονης τέχνης». Ο καλλιτέχνης μάλιστα μπορεί και ο ίδιος να υποδυθεί έναν από αυτούς τους ρόλους, μέσα σε τούτο τον αυστηρά περιχαρακωμένο κόσμο, που πλέον μοιάζει να συγγενεύει περισσότερο από όλα με τον κόσμο των επιχειρήσεων. (σ. 317-318).

Αυτή η εξέλιξη δεν είναι ακριβώς αρνητική καθώς η τέχνη καθιερώθηκε ως ένα ακόμα προϊόν προς κατανάλωση και βγήκε από το περιθώριο. Το ζήτημα που προέκυψε όμως ήταν πως πολλές φορές και παρά τις ελάχιστες πολυδιαφημισμένες εξαιρέσεις, ο καλλιτέχνης, αν δεν είχε τη δυνατότητα να προωθήσει το έργο του και να διαπραγματευτεί ικανοποιητικές αμοιβές, αντιμετωπιζόταν ως λιγότερο σημαντικός από όλους όσους μεσολαβούσαν, έτσι ώστε να αναδείξουν τη δουλειά του. Υπάρχει επίσης και το ζήτημα του πώς ένας ανεξάρτητος καλλιτέχνης με ελάχιστη πρόσβαση σε ιδρύματα και γκαλερί θα μπορούσε να δείξει το έργο του και να το πουλήσει.

Η τεχνολογική ανάπτυξη και η κρίση του COVID 19 ανάγκασαν πολλά μουσεία, γκαλερί και διοργανώσεις να μεταφερθούν σε ψηφιακό περιβάλλον και επηρέασαν αρνητικά τον κόσμο της

τέχνης, ενώ μειώθηκε η ζήτηση για αγορά επώνυμων ρούχων και αντικειμένων επηρεάζοντας τις πωλήσεις των καλλιτεχνών της εφαρμοσμένης τέχνης. Ανέδειξαν όμως παράλληλα και τις δυνατότητες που μπορεί να παρέχει το διαδίκτυο σε έναν οποιοδήποτε καλλιτέχνη να πουλήσει το έργο του μέσω NFT (NFT - Non Fungible Token: μοναδικό ψηφιακό έργο τέχνης που πωλείται μέσω διαδικτύου και αγοράζεται με κρυπτονομίσματα) ή άλλων μη καθιερωμένων καναλιών προώθησης. Ο κόσμος της τέχνης βρίσκεται ξανά σε μετάβαση και μένει να δούμε αν ο καλλιτέχνης θα επαναπροσδιοριστεί ή αν θα επιστρέψει σε παλαιότερες γνώριμες τυπολογίες.

Η τέχνη στο σχολείο

Η διδασκαλία των εικαστικών τεχνών στο σχολείο λειτουργούσε ανεξάρτητα από την αγορά και τον κόσμο της τέχνης. Τα πράγματα με τη διδασκαλία των εικαστικών στην επίσημη εκπαίδευση ήταν πολύ διαφορετικά από τη θέση της τέχνης στην κοινωνία. Τα ερωτήματα που σε μεγάλο βαθμό ισχύουν και σήμερα ήταν το αν τα εικαστικά είναι κάτι που θα πρέπει να αποτελεί μέρος της βασικής εκπαίδευσης, το αν χρησιμεύουν στη γενική καλλιέργεια κάποιου που δεν θέλει να ασχοληθεί επαγγελματικά με τις τέχνες και το τι θα πρέπει να περιλαμβάνουν. Στις αγροτικές και λιγότερο αστικοποιημένες κοινωνίες ένα μεγάλο μέρος του πληθυσμού γνώριζε και εκπαιδευόταν σε κάποιες από τις εφαρμοσμένες τέχνες. Αυτό λειτουργούσε ως τρόπος επιβίωσης της εκτεταμένης οικογένειας π.χ. συνήθως οι γυναίκες είχαν σχεδόν όλες γνώσεις υφαντουργίας και πολλοί από τους άντρες γνώριζαν πώς να φτιάχνουν έπιπλα, όπλα και χρηστικά αντικείμενα. Στον Μεσαίωνα έχουμε τον εξειδικευμένο τεχνίτη - καλλιτέχνη.

«Η Αναγέννηση διαφοροποιεί την στάση της απέναντι στον καλλιτέχνη εγείροντας το αίτημα για ύπαρξη καλλιτέχνη – διανοούμενου δημιουργού που θα είναι σε θέση με τη φαντασία του να συλλάβει και να πραγματοποιήσει ιστορικές, θρησκευτικές και ποιητικές συνθέσεις». (Σάλλα, 2008, σ. 63). Το ουμανιστικό πνεύμα της Αναγέννησης αναδεικνύει τη σημασία μελέτης του κόσμου μέσω του σχεδίου και της σύνδεσης της τέχνης με τις επιστήμες.

«Ο Διαφωτισμός επισήμανε τη σημασία της διδασκαλίας της τέχνης στα πλαίσια της γενικής εκπαίδευσης, μέσω των απόψεων του J. J. Rousseau για την Παιδαγωγική και τη μη παρεμβατική διδασκαλία της Τέχνης». (Σάλλα, 2008, σ. 76).

Η Βιομηχανική Επανάσταση έθεσε νέα ερωτήματα για την σημασία της τέχνης και της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης. Οι συνθήκες στα αστικά κέντρα έφεραν νέα κοινωνικά προβλήματα λόγω, σύμφωνα με την Σάλλα (2008):

...της συγκέντρωσης μεγάλου αριθμού φτωχών εργατών στις φτωχογειτονιές των βιομηχανικών πόλεων. Αφετηρία των σοβαρών εγκλημάτων, όπως η εγκληματικότητα, η πορνεία και ο αλκοολισμός, θεωρείτο η μειωμένη ηθική και η άγνοια των φτωχών ανθρώπων. (...). Το δημόσιο σχολείο (στη Βρετανία) δημιουργείται ως αντιστάθμισμα των συνεπειών της Βιομηχανικής επανάστασης». (σ. 109).

Το δημόσιο σχολείο προσπαθεί να λειτουργήσει ως μέσο διαχείρισης των κοινωνικών προβλημάτων και να δημιουργήσει έναν νέο τύπο εξειδικευμένου βιομηχανικού εργάτη που κινδυνεύει λιγότερο να περιθωριοποιηθεί, λειτουργεί επίσης ως ασφαλής τόπος φύλαξης των παιδιών, ενώ οι γονείς εργάζονται. Η κίνηση *Arts and Crafts Movement* θέτει σε νέες βάσεις τις Εφαρμοσμένες Τέχνες και η θεωρητική υποστήριξη παρέχεται μεταξύ άλλων από τον John Ruskin. Πρωτεργάτης του κινήματος υπήρξε ο επιχειρηματίας σοσιαλιστής και καλλιτέχνης William Morris. Ο Morris σχεδίαζε, παρήγαγε και πουλούσε υφάσματα, χαρτί για ταπετσαρίες και διάφορα άλλα αντικείμενα. Συνεργάστηκε με τους Προ-Ραφαηλίτες.

Όπως παρατηρεί η Σάλλα (2008):

Στόχος της κίνησης ήταν τα υψηλής ποιότητας χειροτεχνικά έργα σε συνδυασμό με το καλό σχέδιο σε κάθε όψη της καθημερινής ζωής. Το πνεύμα της στηρίχτηκε ιδιαίτερα στην ενθάρρυνση της παραγωγής χειροποίητων προϊόντων που αναδείκνυαν την ανθρώπινη δεξιότητα ενάντια στη βιομηχανοποιημένη παραγωγή. Οι αρχές της κίνησης ήταν: προσοχή στα υλικά, προσοχή στη χρήση, προσοχή στο υλικό, προσοχή στη δομή,

προσοχή στον εξοπλισμό. Η δεύτερη από τις αρχές ήταν αυτή που κατά κύριο λόγο έγινε η ιδέα f.f.f. (form follows function) που ακολούθησε αργότερα το Bauhaus. (σ. 113-114).

Αντίστοιχα κοινωνικά θέματα είχαν οι Η.Π.Α. Εκεί εισάγεται η διδασκαλία του σχεδίου στα δημόσια σχολεία. Ενώ οι Ακαδημίες είναι απρόσιτες για τις γυναίκες, υπάρχουν σχολές, όπου μπορούν να εκπαιδευτούν ως δασκάλες σχεδίου (σημαντικό προσόν για μια γκουβερνάντα ή σχεδιάστρια).

Οι απόψεις ως προς την διδασκαλία των τεχνών στο σχολείο ήταν διαφορετικές και προσπάθησαν να απαντήσουν στο αν θα πρέπει να ενθαρρύνεται η φαντασία ή η παρατήρηση και η απόδοση του πραγματικού κόσμου. Όπως παραδίδει η Σάλλα (2008):

Ο Walter Smith γράφει: Η πραγματική λειτουργία του σχεδίου στη γενική εκπαίδευση είναι να αναπτύξει αντιληπτική ακρίβεια, να ασκήσει τη φαντασία, παράλληλα να προκαλέσει την αγάπη στην τάξη και να καλλιεργήσει την πρωτοτυπία. Εκπαιδευτικά, το σχέδιο πρέπει να θεωρείται ένα μέσο για τη μελέτη άλλων θεμάτων, όπως η γεωγραφία, η ιστορία, η μηχανική, το design. Στη γενική εκπαίδευση πρέπει να θεωρείται εργαλείο και όχι στολίδι. Η καλή βιομηχανική τέχνη εμπεριέχει το επιστημονικό όσο και το καλλιτεχνικό στοιχείο». (σ. 133).

Η Σάλλα (2008) παρατηρεί ακόμη ότι:

Διάσημοι παιδαγωγοί συμφώνησαν ως προς την ανάγκη διδασκαλίας του σχεδίου στο δημόσιο σχολείο, μεταξύ των οποίων οι Johann Heinrich Pestalozzi, Wilhelm Von Humboldt, Johann Friedrich Herbart, Peter Schmid, Walter Smith που πρότειναν όλοι διαφορετικές σχεδιαστικές μεθόδους. Οι απόψεις αυτές αμφισβητήθηκαν από νέες απόψεις που αντλούσαν την προέλευση τους από την ιδεαλιστική φιλοσοφία των Kant, Fichte, Schelling, Hegel και το ρομαντικό κίνημα στη λογοτεχνία και την τέχνη. (...). Παιδαγωγοί όπως ο Froebel - ο δημιουργός του θεσμού του Νηπιαγωγείου -κινούμενοι

μέσα σε ένα ανανεωτικό πνεύμα εφάρμοσαν για τη διδασκαλία της τέχνης τη μέθοδο της Αυτενέργειας που οδηγεί στην αυτοέκφραση. (σ. 127)

Άλλοι παιδαγωγοί επεσήμαναν την σημασία της τέχνης στο εκπαιδευτικό σύστημα ως μέσου αντίληψης του κόσμου και ηθικής διαπαιδαγώγησης (William Torey Harris), μια άποψη που ήρθε σε σύγκρουση με τους υποστηρικτές του *λειτουργικού σχολείου* (Herbert Spencer), που προωθεί την σύνδεση του σχολείου με την προετοιμασία για τη ζωή και τα μαθήματα τέχνης, τα οποία, αν και έχουν ελάχιστο ρόλο, μπορούν να συμβάλουν στην ανάπτυξη της αισθητικής και του συναισθήματος. «Το ερώτημα δεν είναι αν τα παιδιά παράγουν καλές ζωγραφιές, το ερώτημα είναι αν αναπτύσσονται οι ικανότητες τους» (Σάλλα, 2008, σ. 134).

Ακολουθούν μια σειρά από ερευνητές που μελετούν το παιδί και τον κόσμο του, όπως ο Wilhelm Wundt και ο William James. Προς το τέλος του 19 αι. το 1885, σύμφωνα με την Σάλλα (2008):

Αρχίζει να αναπτύσσεται ενδιαφέρον για την παιδική δημιουργία. Αρκετοί ερευνητές διατυπώνουν την άποψη ότι το ελεύθερο σχέδιο αποτυπώνει την εικόνα του παιδιού για τον εαυτό του. Η τέχνη των παιδιών προσομοιάστηκε με αυτήν των διάφορων φυλών που η τέχνη τους χαρακτηριζόταν ως πρωτόγονη. (σ. 141).

Ο Paul Klee και ο Pablo Picasso μελέτησαν τόσο την Αφρικανική τέχνη όσο και το παιδικό σχέδιο και ενσωμάτωσαν στοιχεία και από τα δύο στο έργο τους. Η μελέτη του παιδικού σχεδίου έγινε αντικείμενο έρευνας και από ψυχολόγους και ερευνητές στα τέλη 19^{ου} αι.- αρχές 20^{ου} αι. (James Sully, Alexander Bain, Franz Citek, Corrado Ricci, Alfred Litchwark κ.α.). Ο Γερμανός Georg Kerchensteiner (1854-1932) ανέδειξε τη σύνδεση της διδασκαλίας της τέχνης ως σημαντικού μέρους της επαγγελματικής εκπαίδευσης που θα επιτρέψει την κοινωνική ανέλιξη του χαρισματικού επαγγελματία. Μελέτησε επίσης τις αρχές και τη διδασκαλία του σχεδίου. Ο Βρετανός Ebenezer Cooke (1837-1913) συνέδεσε την αυτοέκφραση μέσω της διδασκαλίας των τεχνών με την παρατήρηση του φυσικού κόσμου.

Τα εκπαιδευτικά κινήματα των αρχών του 20 αι. προβληματίστηκαν για την σχέση του σχολείου με την επιχειρηματικότητα, τη μελέτη της φύσης και των επιστημών, την προσωπική ανάπτυξη και την ένταξη στην κοινωνία (*Προοδευτική εκπαιδευτική κίνηση Parker & Dewey*). Ο Arthur Wesley Dow (1857-1922), εικαστικός και καθηγητής στο Παιδαγωγικό τμήμα του Παν/μιου Columbia υποστήριξε αντί για αντιγραφή της πραγματικότητας, την *Έκφραση της Ομορφιάς όχι την Αναπαράσταση* και ανέδειξε την μελέτη και την αξία του μαθητικού έργου. (Σάλλα, 2008, σ. 163). Οι Denman Ross και Walter Sargent, με βάση αυτή την αρχή, έδωσαν οδηγίες για τη μελέτη του σχεδίου. Η εικαστική εκπαίδευση ήταν στις αρχές του 20 αι. δομημένη περισσότερο γύρω από ασκήσεις χειροτεχνίας και λιγότερο θεωρητική.

Στη Σοβιετική Ένωση τα εικαστικά αντιμετωπίζονται ως μέρος της τεχνικής εκπαίδευσης του εφευρετικού, εργατικού μέλους μιας λειτουργικής, συλλογικής κοινωνίας. Μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο πόλεμο το σχολείο γίνεται πιο παιδοκεντρικό και τα εικαστικά ενθαρρύνουν κυρίως την δημιουργική έκφραση. Μετά το κραχ του 1929 στις Η.Π.Α., δίνεται έμφαση στην τέχνη για την κοινωνία με εκμάθηση πρακτικών και χρήσιμων τεχνικών (πρόγραμμα Owatonna) που θα βελτιώναν την καθημερινή ζωή, μέσω της επανεκτίμησης της αξίας των αντικειμένων που βρίσκονται σε ένα μέσο σπίτι και τη γνώση για την κατασκευή τους.

Τα διδάγματα της περίφημης σχολής του Bauhaus στη Γερμανία και οι προτάσεις για λιτότητα, μορφική καθαρότητα και έλλειψη διακοσμητικών στοιχείων επηρέασαν και επηρεάζουν και σήμερα όχι μόνο τις σχολές εφαρμοσμένων τεχνών αλλά και τη διδασκαλία των εικαστικών κυρίως στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση. Μετά τον πόλεμο, η καλλιτεχνική εκπαίδευση στα σχολεία επηρεάζεται περισσότερο από τον Αμερικάνικο Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό και το αίτημα για έκφραση, παρά από την Pop Art, που συνδέει τα εικαστικά με τη μαζική παραγωγή, τη διαφήμιση και την κατανάλωση.

Ο Victor Lowenfeld (1903-1960) μελέτησε την ψυχολογία της δημιουργικότητας και τη μεταφορά γνώσεων από τα εικαστικά σε άλλα γνωστικά πεδία, ενώ απέρριψε τον στόχο των

εικαστικών ως αισθητική παραγωγή. Οι θεωρίες του αμφισβητήθηκαν ευρέως από τους εικαστικούς παιδαγωγούς ενώ υιοθετήθηκαν από δασκάλους γενικής εκπαίδευσης.

Μετά την δεκαετία του '70 τα εικαστικά αντιμετωπίζονται ως μέρος της Αισθητικής Αγωγής που περιλαμβάνει και άλλες τέχνες όπως Θέατρο, Χορό και Μουσική. Η διδασκαλία τους (και οι θεωρίες για αυτήν) σχετίζεται με όλους τους παραπάνω προβληματισμούς των ερευνητών του 20^{ου} αι.

Σήμερα μιλάμε όχι μόνο για εικαστικά αλλά για Οπτικό Πολιτισμό που περιλαμβάνει εκτός από τις Καλές, τις Εφαρμοσμένες τέχνες και την Ιστορία Τέχνης, τα Ψηφιακά Μέσα και σχεδιαστικά προγράμματα, τη διαφήμιση, το marketing, την Οπτική επικοινωνία και τα Οικονομικά. Το σχολείο καλείται να συνδέσει τις εικαστικές τέχνες με τα παραπάνω και να εκπαιδεύσει πολίτες και εργαζόμενους που θα μπορούν να κατανοήσουν, να ερμηνεύσουν και να εργαστούν σε έναν πολιτισμό της εικόνας που κατακλύζεται από πληθώρα οπτικών ερεθισμάτων.

Η διδασκαλία των εικαστικών τεχνών αντιμετώπισε και αντιμετωπίζει τα εξής ερωτήματα: Ποιες τέχνες θα πρέπει να διδάσκονται στο σχολείο; Υπάρχει ο κατάλληλος εξοπλισμός και χώρος; Διατίθεται αρκετός χρόνος για τη διδασκαλία του μαθήματος; Ποιοι μαθητές πρέπει να διδάσκονται Καλές και ποιοι Εφαρμοσμένες τέχνες; Πρέπει το μάθημα στις τάξεις του δημοτικού να διδάσκεται από εξειδικευμένους εκπαιδευτικούς ή από τον δάσκαλο της τάξης; Μπορεί το μάθημα να συνδεθεί με την αγορά με πρακτικό τρόπο π.χ. το σχολείο να πουλάει έργα μαθητών και να λειτουργεί ως γκαλερί ή εταιρία design κρατώντας ένα ποσοστό; Επίσης σημαντική είναι η σύνδεση του μαθήματος με τη διδασκαλία άλλων τεχνών αλλά και άλλων μαθημάτων. Στην Ελλάδα υπάρχουν επίσης πολλαπλά ερωτηματικά σχετικά με τον στόχο διδασκαλίας του μαθήματος. Πολλές θεωρίες αντιμετώπισαν την τέχνη ως έναν διασκεδαστικό τρόπο, για να μάθουν τα παιδιά άλλα γνωστικά πεδία, π.χ. ο μικρός μαθητής μαθαίνει τα σχήματα ζωγραφίζοντας τα ή μαθαίνει το νόημα κάποιου ποιήματος επειδή ανέλαβε να το εικονογραφήσει. Άλλες θεωρίες επικεντρώθηκαν στην απόκτηση δεξιοτήτων π.χ. στην εισαγωγή των μαθητών της δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης με προγράμματα

σχεδίασης, με στόχο να τα μάθουν σωστά. Μερικές αντιμετώπισαν τα εικαστικά καθαρά ως διαδικασία προσωπικής έκφρασης και επαίνεσαν τον θεραπευτικό, εκπαιδευτικό και παιδαγωγικό τους ρόλο. Λιγότερες ενδιαφέρθηκαν για το ίδιο το παραγόμενο προϊόν ως αντικείμενο τέχνης, παρά το γεγονός ότι σημαντικοί εικαστικοί του 20^{ου} αι. μελέτησαν και εμπνεύστηκαν από την παιδική ζωγραφική.

Οι εικαστικές τέχνες όμως μπορούν κάλλιστα να είναι όλα τα παραπάνω μαζί, χωρίς ο ένας ρόλος τους να λειτουργεί αντιθετικά με τον άλλον. Θα μπορούσαν επίσης να ενθαρρύνουν τη νεανική επιχειρηματικότητα, μέσω της πώλησης έργων μαθητών είτε των Καλών είτε των Εφαρμοσμένων τεχνών και της διδασκαλίας παραγωγής αντικειμένων.

Στα πλαίσια της συγκεκριμένης εργασίας οι διαφορετικές προσεγγίσεις για την αισθητική αγωγή και την καλλιτεχνική εκπαίδευση μας ενδιαφέρουν μονάχα στον βαθμό που τα στερεότυπα σχετικά με την διδασκαλία του μαθήματος και τον καθηγητή εικαστικών τεχνών αναπαράγονται ή αμφισβητούνται στις μυθοπλαστικές απεικονίσεις του.

ΜΕΡΟΣ Α' - Ο επαγγελματίας καλλιτέχνης και η πίστη στο όραμα του

Το πρώτο μέρος ερευνά την τυπολογία του Καλλιτέχνη ως πρωτοπόρου. Κάποια από τα θέματα που σχετίζονται με αυτή την τυπολογία είναι η αυθεντικότητα ενάντια στη μαζική παραγωγή, η ιδιοφυία ενάντια στην μετριότητα, η συνταγή και το νόημα της επιτυχίας, η καλλιτεχνική εργασία ως εξάρτηση, ο δημιουργικός ατομισμός του καλλιτέχνη ενάντια στον κολεκτιβισμό, η προσωρινή επιτυχία της μετριότητας, το αδιαπραγμάτευτο προσωπικό όραμα του καλλιτέχνη και η αυτοθυσία για την τέχνη.

Η Άνν Ραντ και το όραμα της για την εργασία

Η Άνν Ραντ (Αλίσα Ζινόνιεβνα Ρόζενμπάουμ) ήταν Εβραϊκής καταγωγής από τη Ρωσία και άφησε (ως πολιτική πρόσφυγας) την πατρίδα της για τις Η.Π.Α., το 1926 σε ηλικία 19 ετών. Στην συγκεκριμένη εργασία μας αφορούν οι απόψεις της σχετικά με την τέχνη, όχι μόνο γιατί έγραψε μια από τις πιο γνωστές μυθιστορηματικές βιογραφίες φανταστικού καλλιτέχνη αλλά διότι συνέδεσε όσο κανείς άλλος συγγραφέας τον κόσμο της τέχνης με αυτόν της αγοράς. Οι απόψεις της για την οικονομία και την εργασία σε μεγάλο βαθμό αντανakλούν τις απόψεις της για την τέχνη. Η μεσοαστική οικογένεια της συγγραφέως καταστράφηκε οικονομικά από τη Ρωσική Επανάσταση και υπέφερε κάτω από το νέο καθεστώς.

Το εμπορικό κατάστημα του πατέρα της, ένα φαρμακείο, κατασχέθηκε και εκείνη εκδιώχτηκε από το πανεπιστήμιο, λόγω της αστικής καταγωγής της. Εδώ βρίσκεται και η πηγή της δικαιολογημένης έως ένα βαθμό απέχθειας της Rand για την κρατική μέριμνα, τα προνοιακά επιδόματα, τη δημόσια δωρεάν εκπαίδευση και περίθαλψη, την κολεκτιβοποίηση και φυσικά τις εργατικές κατοικίες. Τις τραυματικές της εμπειρίες από αυτή την εποχή τις μετέφερε στο πρώτο της μυθιστόρημα στο *Εμείς οι Ζωντανοί* (1936) το οποίο περιέχει και πολλούς από τους προβληματισμούς όλων των μετέπειτα έργων της - αφηγηματικών και μη: την πίστη της στην ατομικότητα ως μοναδικό μοχλό δημιουργικότητας και ανάπτυξης, την εξίσωση της φτώχειας με την τεμπελιά, την πεποίθηση πως ο σοσιαλισμός και κάθε κοινωνικό πρόγραμμα διαφθείρουν και την απόλυτη συνέπεια στο δημιουργικό όραμα ως τη μόνη εφικτή λύση. Για την Α. Ραντ κάθε παροχή βοήθειας από το κράτος δεν είναι παρά ένα ακραία υποκριτικό και καταστροφικό σύστημα που εμπνέει μόνο τυχολιόκτες και φυγόπονους.

Μέσα από ένα συνδυασμό ταλέντου, τύχης και θέλησης (και σύμφωνα με κάποιους βιογράφους της και σωστών διασυνδέσεων) ξεκίνησε να εργάζεται αρχικά ως κομπάρσος σε ταινίες και μετά ως σεναριογράφος στο Hollywood. Μέσα σε μερικά χρόνια απέκτησε την Αμερικανική υπηκοότητα. Η καριέρα της την έπεισε πως τίποτα δεν είναι ανέφικτο αν υπάρχει πείσμα και διάθεση για σκληρή δουλειά. Ακολούθησαν τρία επιτυχημένα μυθιστορήματα και πολλά μη

αφηγηματικά βιβλία, όπου εξηγούσε τις αμφιλεγόμενες φιλοσοφικές και οικονομικές της απόψεις. Ονόμασε το φιλοσοφικό της σύστημα *Αντικειμενισμό (Objectivism)* και πέρασε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής της ασχολούμενη με την εμπορική προώθηση των πεποιθήσεων της μέσα από πληρωμένα σεμινάρια, διαλέξεις και συνεντεύξεις, σε μερικά από τα πιο επιδραστικά πανεπιστήμια των Η.Π.Α. όπως το Harvard, το M.I.T. και το Yale. Στήριξε ενεργά διάφορους πολιτικούς του Ρεπουμπλικανικού κόμματος και φλέρταρε με ακροδεξιές απόψεις, όπως η αμφισβήτηση του πολιτισμού των Ινδιάνων και η αποκήρυξη της ομοφυλοφιλίας (αν και ήταν ενάντια στη νομική της απαγόρευση). Επηρεάστηκε από την *Αυστριακή Οικονομική Θεωρία* και θεωρείται από τους πιο ένθερμους υποστηρικτές του *laissez faire* καπιταλισμού. Μαθητής της υπήρξε μεταξύ άλλων και ο διάσημος οικονομολόγος Allan Greenspan. Κατά την διάρκεια της ζωής της, προώθησε τις ιδέες της μέσω διάφορων ιδρυμάτων, όπως το *Nathaniel Branden Institute* και το περιοδικό *The Objectivist Forum*.

Η επαγγελματική της σχέση με τον ψυχολόγο Nathaniel Branden είχε ως αποτέλεσμα μια σειρά από επικερδείς επιχειρήσεις με θέμα τη διδασκαλία της φιλοσοφίας του *Αντικειμενισμού*. Οι πολύπλοκες οικονομικές, ψυχολογικές και σεξουαλικές σχέσεις που ανέπτυξε η Rand με τον Branden και οι σχέσεις εξουσίας που είχε με τα άλλα μέλη του στενού κύκλου του κινήματος περιγράφονται στην βιογραφία *The Passion of Ayn Rand* (1986), γραμμένο από την πρώτη σύζυγο του Branden και στενή φίλη της Rand, Barbara Branden. Οι υποστηρικτές της, όπως ο κληρονόμος της και μαθητής της Leonard Peikoff, δημιούργησαν μετά το θάνατο της τα ιδρύματα *The Ayn Rand Institute* και το *The Atlas Society*, όπου συνέχισαν να διδάσκουν και να προωθούν τις ιδέες της. Για πολλούς λειτούργησε ως αρχηγός αίρεσης. Υπάρχει η υποτροφία *The Anthem Foundation for Objectivist Scholarship* που δίνεται σε ερευνητές του έργου της σε ακαδημαϊκά ιδρύματα. Καθώς υπήρξε αγαπημένη αναφορά για διάφορους αμφιλεγόμενους πολιτικούς και επιχειρηματίες, το έργο της εξακολουθεί να θαυμάζεται και να διχάζει, μάλιστα πρόσφατα ξαναήρθε στην επικαιρότητα κατηγορούμενη ως συνυπεύθυνη για την οικονομική κρίση του 2008.

Παρά την άποψη της για τα κοινωνικά δικαιώματα και την κρατική περίθαλψη, η ίδια πέθανε σε δημόσιο νοσοκομείο από καρκίνο του πνεύμονα - υπήρξε μανιώδης καπνίστρια και θερμή υποστηρίκτρια των καπνοβιομηχανιών. Στο πλαίσιο του δικαιώματος της ατομικής επιλογής, πίστευε στην ελεύθερη διακίνηση των ναρκωτικών και στην αποποινικοποίηση της πορνείας (αν και καταδίκασε τις σεξουαλικές σχέσεις μόνο για ευχαρίστηση). Ανέδειξε την επιχειρηματικότητα, την απόκτηση χρημάτων και την υπερεργασία σε φετίχ, ενώ δαιμονοποίησε την παροχή βοήθειας σε ευάλωτες κοινωνικές ομάδες.

Οι επικριτές της φιλοσοφίας της δεν περιορίζονται μόνο στους οπαδούς της αριστεράς. Αρκετοί συντηρητικοί πολιτικοί και ερευνητές επέκριναν την απέχθεια της για την χριστιανική ηθική (μισούσε την φιλανθρωπία, τα επιδόματα και τις Μ.Κ.Ο.) και μάλιστα ορισμένες από τις πιο έντονες κριτικές προέρχονται από συντηρητικούς. Επίσης υποστήριξε την ανωτερότητα της Δυτικής σκέψης, κάτι που οι επικριτές της ταυτίζουν συχνά με την πίστη της στην ανωτερότητα της λευκής φυλής.

Η ίδια ήταν ενάντια σε κάθε θρησκεία (και την δική της), σε κάθε παραδοσιακή δομή οικογένειας και σε κάθε μειονότητα συμπεριλαμβανομένης και αυτής στην οποία ανήκε η ίδια δηλ. τους Ρωσόφωνους Εβραίους των Η.Π.Α. Μεταξύ αυτών που ασπάστηκαν τις ιδέες της, εκτός από τον Allan , είναι ο οικονομολόγος Milton Greenspan, ο Ronald Reagan, ο Steve Jobs, ο Donald Trump και αρκετές διασημότητες.

Αρκετοί Ρεπουμπλικάνοι πολιτικοί συμμερίζονται την άποψη του δημοσιογράφου του *Time* και συγγραφέα Whitaker Chambers που έγραψε για το *Atlas Shrugged* το 1957 στο *National Review*: «Στην πραγματικότητα το όραμα της ήταν μισάνθρωπο και απωθητικό και από κάθε σελίδα του *Ο Άτλας Επαναστάτησε* ακούγεται μια και μόνο φωνή - η επώδυνη αναγκαιότητα της εντολής: «*Να πάτε στους θαλάμους αερίων!*» (Weiss, 2012 σ. 3)

Ο Chambers ήταν ένας πρώην κατάσκοπος της Σοβιετικής ένωσης που αποκήρυξε τον Σταλινισμό και συνεργάστηκε με την κυβέρνηση των Η.Π.Α. και είχε όπως και η Α.Ραντ δει τις πιο

απωθητικές πλευρές του κουμμουνισμού. Τα παρακάτω αποσπάσματα είναι από το βιβλίο *Αν Ραντ Nation* (2012) του Gary Weiss, που έχει υπάρξει οικονομικός αναλυτής και δημοσιογράφος στον όμιλο *Conde Nast*, στο *Business Week* και στο *Forbes* μεταξύ άλλων: «Υποστήριξε ένα σύστημα ιδεών που ανέστρεψε τις ηθικές αξίες του Δυτικού Πολιτισμού. Το κακό ήταν καλό, το ανήθικο υμνούταν και αυτός ο ύμνος ήταν διαβολικός» (Weiss, 2012 σ. 2 -3).

Η Άν Ραντ έγραψε τρία μυθιστορήματα με θέμα τις διαφορετικές εκφάνσεις της δημιουργικότητας: τη θεωρητική σκέψη, την καλλιτεχνική δημιουργία και την επιχειρηματικότητα αντίστοιχα: *Εμείς οι Ζωντανοί* (1936), *Κοντά στον Ουρανό / The Fountainhead* (1943) και *Ο Άτλας επαναστάτησε* (1957). Και στα τρία με διαφορετικό τρόπο επιδοκιμάζεται η κριτική ικανότητα, η εφευρετικότητα, η πρωτοτυπία και το πάθος για την παραγωγική εργασία. Το πρώτο, *Εμείς οι Ζωντανοί* (1936), είναι ιστορικό και αποτελεί ένα πικρό κατηγορώ ενάντια στην μετεπαναστατική Ρωσία. Περιγράφει τη σταδιακή καταστροφή και φθορά (ψυχολογική, πνευματική, ηθική και τελικά σωματική) ενός ερωτικού τριγώνου νεαρών με διαφορετικές πολιτικές απόψεις που θέλουν όμως να ζήσουν και να χτίσουν έναν κόσμο που θα εκτιμά τις ικανότητες τους: της αστικής καταγωγής Κίρα Αργουπονα που θέλει να γίνει μηχανικός αλλά μισεί το καθεστώς, του αμοραλιστή, αριστοκράτη Leo Kovalensky και του ιδεαλιστή κουμμουνιστή Andrei Taganov.

Για πολλούς είναι το καλύτερο αλλά και το πιο απαισιόδοξο έργο της Άν Ραντ. Ο πιο άρτιος ηθικά χαρακτήρας είναι αυτός, με του οποίου τις απόψεις η συγγραφέας διαφωνεί. Και οι τρεις χαρακτήρες ξεκινούν με όνειρα να φτιάξουν κάτι: η Κίρα γέφυρες, ο Leo επιχειρήσεις και ο Andrei μια καινούργια και δίκαιη κοινωνία. Κανείς από τους τρεις δεν τα καταφέρνει, καθώς η Κίρα σκοτώνεται, όταν προσπαθεί να εγκαταλείψει την χώρα, ο Leo μετά από την εμπλοκή του με τη μαύρη αγορά γίνεται ζιγκολό και ο Andrei αυτοκτονεί προδομένος και από την Κίρα και από την ιδεολογία του. Αν και αποτελεί ένα ζοφερό πορτραίτο της χώρας, από όπου και η ίδια είχε αναγκαστεί να φύγει ως πολιτική πρόσφυγας, επιτίθεται σε κάθε απολυταρχία. Η μεταφορά του βιβλίου σε ταινία από τον Ιταλό σκηνοθέτη Goffredo Alessandrini το 1942 με πρωταγωνίστρια την

Alida Valli απαγορεύτηκε από τους φασίστες του Μ. Μουσολίνι μετά την προβολή της, στο φεστιβάλ Βενετίας. Για δεκαετίες ήταν εξαφανισμένη μέχρι το 1986, παρά το γεγονός πως ο σκηνοθέτης εργάστηκε σε ταινίες προπαγάνδας. Είναι το μόνο μυθιστόρημα της, στο οποίο οι πρωταγωνιστές δεν λειτουργούν ως παραδείγματα προς μίμηση και έχουν ανθρώπινες αδυναμίες. Έχει πουλήσει τρία εκατομμύρια αντίτυπα.

Το 1938 η Άνν Ραντ δημοσίευσε μια νουβέλα φαντασίας με τον τίτλο *Anthem*.

Διαδραματίζεται σε μια μελλοντολογική δυστοπία όπου η λέξη «Εγώ» έχει αντικατασταθεί από την λέξη «Εμείς» και απαγορεύεται η προσωπική σκέψη. Ο επιστήμονας πρωταγωνιστής καταδικάζεται σε θάνατο επειδή ανακάλυψε μόνος του τον ηλεκτρικό λαμπτήρα και διάλεξε μόνος του τη γυναίκα που αγαπά.

The Fountainhead, (1943) της Άνν Ραντ & η ομώνυμη ταινία του King Vidor, (1949) σε σενάριο της συγγραφέως (στα ελληνικά κυκλοφορεί με τον τίτλο *Κοντά στον Ουρανό, Χαλύβδινες Ψυχές ή Ο Αντάρτης* σε παλαιότερες εκδόσεις)

Ραντ: (1997) τ. Α΄, σ. 315: «Στο κάτω κάτω πρόκειται μόνο για ένα κτίριο. Δεν είναι συνδυασμός ιερής μετάληψης, ινδικών βασανιστηρίων και σεξουαλικής έκστασης όπως το κάνεις εσύ να φαίνεται.»

Το δεύτερο μυθιστόρημα της, διηγείται την ιστορία ενός αρχιτέκτονα, του Χάουαρντ Ρόαρκ (Howard Roark), του φίλου και πελάτη του, συλλέκτη και εκδότη μιας tabloid εφημερίδας Γκέιλ Γουάιναντ (Gail Wynand) και των ανταγωνιστών του, του επίσης αρχιτέκτονα Πήτερ Κήτινγκ (Peter Keating) και του θεωρητικού της τέχνης Έλσγουορθ Τούχεϋ (Ellsworth Toohey). Ο γυναικείος χαρακτήρας, η Ντομινίκ Φράνκον (Dominic Francon), δημοσιογράφος για θέματα διακόσμησης, παντρεύεται πρώτα τον Πίτερ και μετά τον Γκέιλ, πριν καταλήξει με τον πρωταγωνιστή, ένα μοτίβο που υπάρχει και στα τρία μυθιστορήματα της Ραντ με τις ηρωίδες να

σχετίζονται ερωτικά με όλους τους βασικούς αντρικούς χαρακτήρες. Είναι το πιο προσβάσιμο έργο της Άνν Ράντ, καθώς μελετά εκτενώς τις εκφάνσεις της δημιουργικότητας στην τέχνη και κυρίως στην αρχιτεκτονική. Αποτελεί έναν ύμνο στην ατομικότητα. Καταδικάζεται και εδώ οποιοδήποτε σύστημα μαζικοποιεί τους ανθρώπους και προσπαθεί να πνίξει την ξεχωριστή προσωπικότητα τους για χάρη μιας κοινής ιδεολογίας. Επιτίθεται άμεσα στον κομμουνισμό και τον σοσιαλισμό αλλά θα μπορούσαν οι απόψεις της να αναφέρονται στον φασισμό και τον ναζισμό επίσης. Είναι το πιο ρεαλιστικά οικείο για τον μέσο αναγνώστη από όλα της τα μυθοπλαστικά έργα, καθώς οι καταστάσεις στις οποίες αναφέρεται περιγράφουν σε μεγάλο βαθμό τις δυσκολίες κάθε καλλιτέχνη.

Το *The Fountainhead* (ελληνική μετάφραση *Κοντά στον Ουρανό*) πιθανότατα είναι η πιο δημοφιλής ιστορία που γράφτηκε ποτέ με θέμα τον δρόμο του καλλιτέχνη προς την επιτυχία και είχε τεράστια επιρροή. Ο ιδρυτής της σχολής San Francisco Institute of Architecture, Fred Stitt αναφέρει τον Roark ως πηγή έμπνευσης, όπως και πολλοί Συντηρητικοί και Ρεπουμπλικάνοι πολιτικοί αλλά και σταρ του Χόλυγουντ. Υπάρχει επενδυτική εταιρία με το όνομα *Roark* και σταθερά το βιβλίο προτείνεται στις σχολές Αρχιτεκτονικής σε όλο τον κόσμο.

Στο παρακάτω απόσπασμα η A.Rand (1997) μας δίνει το απωθητικό, χαοτικό τοπίο ενός Εκλεκτισμού βάνουσου, κακόγουστου και επιθετικού, το τοπίο μιας παρακμιακής mix & match αρχιτεκτονικής απέναντι στην οποία στάθηκε και τελικά νίκησε το έργο του πιο δημοφιλούς της ήρωα, του αρχιτέκτονα του Μοντερνισμού, Χάουαρντ Ρόαρκ: Ραντ (1997):

Ήταν μια πόλη ονείρων φτιαγμένη από κολόνες, αψίδες θριάμβου, γαλάζιες λιμνοθάλασσες, κρυστάλλινα σιντριβάνια και ποπ κορν. Οι αρχιτέκτονες της συναγωνιζόταν ποιος θα έκλεβε καλύτερα από την πιο παλιά πηγή και ταυτόχρονα από τις πιο πολλές πηγές. (...) ταχυδρομεία φτιαγμένα από στέγες με ξυλοκέραμους και με δωρικές πύλες, τουβλόκτιστες πολυκατοικίες με σιδερένια αετώματα, κτίσματα φτιαγμένα από δώδεκα Παρθενώνες που είχαν στοιβαχτεί ο ένας πάνω στον άλλο. (τ. Α΄, σ. 52).

Περιγράφει την *Παγκόσμια έκθεση της Κολούμπια το 1893* που σήμανε την αρχή του τέλους της καριέρας του μέντορα του Χ.Ρόαρκ, Χένρυ Κάμερον. Ο Ρόαρκ είναι ο χαρακτήρας που η Rand χρησιμοποίησε περισσότερο από όλους τους άλλους ήρωες της για να διαδώσει τις φιλοσοφικές της απόψεις και αποτελεί την ενσάρκωση του ιδανικού εκπροσώπου του *Αντικειμενισμού*. Βασίστηκε πάνω στον μεγάλο Αμερικανό αρχιτέκτονα Frank Lloyd Wright.

Το κίνημα του *Αντικειμενισμού* έχει ως σύνθημα την φράση: *Ο άνθρωπος πρέπει να ζει αποκλειστικά με οδηγό τη λογική να λειτουργεί με τη δική του χρήση και να εργάζεται για το δικό του καλό* (Mc Dowell (09/03/1982), *The New York Times*), κάτι που ο Χ.Ρόαρκ εφαρμόζει κάθε στιγμή της ζωής του.

Η A. Rand έχει ασχοληθεί εκτενέστατα με το ερώτημα: «τι είναι τέχνη» και έχει προσπαθήσει να το απαντήσει. Το βιβλίο της *The Romantic Manifesto* (1969) αποτελεί την βάση της αισθητικής της θεωρίας και ένα από τα λιγότερο αγαπητά έργα της, λόγω ίσως των πολυάριθμων αφορισμών του: Ο *Αντικειμενισμός* παραδόξως δεν πιστεύει πως η τέχνη πρέπει να είναι απαραίτητα χρηστική. Αναγνωρίζει όμως μόνο το είδος της τέχνης που διέπεται από λογική και μπορεί να γίνει άμεσα κατανοητό, δηλαδή μονάχα την αναπαραστατική τέχνη. Απορρίπτει το σύνολο της Μοντέρνας και κυρίως της Μετά - μοντέρνας τέχνης, ειδικά της εννοιολογικής τέχνης που κυριαρχεί από την δεκαετία του '70 και μετά σε όλα τα σημαντικά μουσεία και γκαλερί. «Ένα έργο τέχνης πρέπει να είναι προσβάσιμο στην κατανόηση, στο επίπεδο της αντίληψης του κοινού. Πρέπει να αποτελεί μια αναγνωρίσιμη αναπαράσταση από κάτι». (Thomas, 25/03/2010, *The Atlas Society*).

Το *Κοντά στου Ουρανό* δεν μοιάζει με τίποτα από όσα έχουν γραφτεί σχετικά με το τι είναι τέχνη και παραμένει ένα από αυτά τα έργα που πολλοί αναγνώστες ισχυρίζονται πως τους άλλαξε την ζωή και την αντίληψη του κόσμου τους. Αν και σε πρώτη ανάγνωση ακούγεται σαν μια συνηθισμένη ιστορία κατάκτησης της επαγγελματικής επιτυχίας, η συγγραφέας ανατρέπει αυτό το κλισέ. Μπορεί κάποιος να το εκτιμήσει χωρίς απαραίτητα να συμφωνεί με την ιδεολογία του. Είναι γραμμένο με την ίδια δύναμη με την οποία ο ήρωας σχεδιάζει τα γεμάτα αυτοπεποίθηση κτήρια του.

Εκτός από τον ήρωα αξίζει να αναλυθούν και όλοι οι υπόλοιποι χαρακτήρες που κινούνται γύρω του, καθώς όλοι τους αποτελούν αναπαραστάσεις διαφορετικών τύπων καλλιτεχνών και εργαζόμενων στον χώρο της τέχνης.

Το μυθιστόρημα έχει μεταφερθεί επίσης στο θέατρο από τον Βέλγο σκηνοθέτη Ivo van Hove (*The Fountainhead review- Ivo Van Hove hypnotizes*, *The Guardian*, 11 Ιουλίου 2019), σε κόμικς, (Imharnich, 10/ 03/2014, *The Daily Mirror* - Σε εικονογράφηση Frank Godwin, 1945 σε comic strip που δημοσιεύτηκε σε διάφορες εφημερίδες) και έχει δώσει αφορμή σε πολλές παρωδίες (με γνωστότερη αυτήν από τη σειρά κινουμένων σχεδίων *The Simpsons*), αλλά αυτές οι μεταφορές / διασκευές δεν αποτελούν αντικείμενο μελέτης αυτής της εργασίας.

Παρά τις δυσκολίες που συνάντησε αρχικά η Α. Ραντ για να το εκδώσει έχει πουλήσει συνολικά 6,5 εκατομμύρια αντίτυπα και έχει μεταφραστεί σε 20 γλώσσες. Η ιστορία περιγράφει την ταραχώδη, βασανιστική και ασυμβίβαστη πορεία του αρχιτέκτονα Χάουαρντ Ρόαρκ προς την κορυφή στις αρχές του 20^{ου} αι στις ΗΠΑ από τις αρχές της δεκαετίας του '20 έως τα μέσα της δεκαετίας του '30.

Ανάλυση:

Ο νεαρός αρχιτέκτονας Χάουαρντ Ρόαρκ διαγράφεται το 1922 από την σχολή που σπουδάζει λόγω των πρωτοποριακών ιδεών του, που απορρίπτουν τον Εκλεκτισμό και τον Νεοκλασικισμό για χάρη των αρχών του Μοντερνισμού. Ο δρόμος του διασταυρώνεται με αυτόν του πρώην σπιτονοικοκύρη του και συμφοιτητή του (επίσης αρχιτέκτονα) Πήτερ Κήτινγκ, του εργοδότη του Χένρυ Κάμερον, στο αρχιτεκτονικό γραφείο του οποίου βρίσκει την πρώτη του δουλειά και του μεγαλοεκδότη του κίτρινου τύπου Γκέιλ Γουάουναντ, οι εφημερίδες του οποίου επηρεάζουν τις απόψεις του κοινού σχετικά με την αρχιτεκτονική και την τέχνη. Στο πιο γνωστό έντυπο του Γκέιλ Γουάουναντ εργάζονται οι κριτικοί αρχιτεκτονικής, διακόσμησης και τέχνης Έλσγουορθ Τούχεϋ (ο

δεύτερος ανταγωνιστής) και η δημοσιογράφος για θέματα διακόσμησης Ντομινίκ Φράνκον, την οποία και τελικά ο Χ. Ρόαρκ παντρεύεται. Οι διαφορετικές προσεγγίσεις που έχουν απέναντι στην τέχνη και στην εργασία τους και αυτοί οι χαρακτήρες που τις αντιπροσωπεύουν συνθέτουν τον κόσμο του μυθιστορήματος. Η ιστορία αφορά στον συνεχή αγώνα του Χάουαρντ Ρόαρκ να υπηρετήσει με συνέπεια το όραμα του, παρά τις δολοπλοκίες των ανάξιων ανταγωνιστών του (Kibbe, 07/05 / 2020, *What would Howard X. Rourke do?, Free the People*). Αν και ο ήρωας απέχει αρκετά από το να θεωρηθεί συμβατικά καλός, μένει πιστός στον δικό του αυστηρό κώδικα ηθικής, απορρίπτοντας τις συχνά λανθασμένες επιταγές της κοινωνίας. Συχνά φτάνει σε ακραίες συμπεριφορές αλλά αρνείται να συμβιβαστεί.

Ο Χ.Ρόαρκ βιώνει μια σειρά από κακουχίες: ανέχεια, άδικη κριτική, απαξίωση, κοινωνική απομόνωση. Απολύεται από αρχιτεκτονικά γραφεία και χάνει πελάτες, βλέπει τον μέντορα του να πεθαίνει περιφρονημένος και μόνος, αποξενώνεται από την γυναίκα που αγαπά και ρισκάρει να καταλήξει στην φυλακή, όταν ανατινάζει ένα συγκρότημα από εργατικές κατοικίες. Το έργο είχε σχεδιαστεί από τον Ρόαρκ ανώνυμα για τον Πήτερ Κήτινγκ αλλά δεν χτίστηκε ακριβώς όπως ήταν το αρχικό του σχέδιο. Η δίκη είναι θορυβώδης και οδηγεί στην καταστροφή την εφημερίδα του Γκέιλ Γουάνναντ που υπερασπίζεται την πράξη του Χ. Ρόαρκ. Μετά από έναν επικό λόγο για την μοναδικότητα του καλλιτεχνικού οράματος ο Χ. Ρόαρκ αθρώνεται και ακολουθεί η οικονομική και καλλιτεχνική του καταξίωση. Στο τέλος παντρεύεται και τον μεγάλο έρωτα της ζωής του, την Ντομινίκ. Οι δύο τους κοιτάζουν με αυτοπεποίθηση τον κόσμο που έχουν κατακτήσει πάνω στην κορυφή της σκαλωσιάς ενός ουρανοξύστη που κτίζει ο Χ. Ρόαρκ για τον Γκέιλ Γουάνναντ, ο οποίος αφού κλείσει την εφημερίδα του αποφασίζει να ζήσει στην αφάνεια, ασχολούμενος μόνο με έντιμες επιχειρήσεις, τα γραφεία των οποίων θα στεγαστούν στο νέο κτίριο (στο βιβλίο - η κινηματογραφική μεταφορά είναι διαφορετική). Στην ταινία αυτοκτονεί, αφού εξασφαλίσει πρώτα τα κονδύλια με τα οποία ο Χάουαρντ Ρόαρκ θα μπορεί να ολοκληρώσει το πρότζεκτ, καθώς και τα έξοδα συντήρησης του. Αυτή είναι η πιο ουσιαστική αλλαγή που υπάρχει στο βιβλίο σε σχέση με την ταινία - παρά

μερικές μικρές διαφορές που αφορούν τους δευτερεύοντες χαρακτήρες. Το *Κοντά στον Ουρανό* είναι ένα από αυτά τα έργα που έχουν ως κύριο προβληματισμό τους την επαγγελματική ηθική.

Το *Κοντά στον Ουρανό* είναι για τους αρχιτέκτονες ό,τι είναι και *Το Κάστρο* του Α. Κρόνιν για τους γιατρούς ή η *Γη των Ανθρώπων* τους Αντουάν ντε Σαιντ Εξυπερί για τους πιλότους: ένα απόλυτα επιτυχές μάρκετινγκ του επαγγέλματος αλλά και μια οξυδερκής καταγραφή των προβλημάτων. Σε μεγάλο βαθμό προβάλλονται και οι πιο σκοτεινές πλευρές του κλάδου: αναξιοκρατία, νεποτισμός, κλοπή πνευματικής ιδιοκτησίας, διαπλοκή με εξουσία και χρηματοδότες. Αν και αρκετοί από τους χαρακτήρες είναι τυχοδιώκτες, αργόσχολοι ή απατεώνες ο κόσμος της αρχιτεκτονικής (και της τέχνης) παρουσιάζεται ως συναρπαστικός, μεγαλειώδης και γοητευτικός.

Οι τέσσερις βασικοί χαρακτήρες

Η Α. Rand προσπάθησε με μεγάλη επιμέλεια και ακρίβεια να περιγράψει όλα τα είδη καλλιτεχνών (κυρίως αρχιτεκτόνων) που υπάρχουν καθώς και των επαγγελματιών που σχετίζονται με αυτά. Παρουσιάζει επίσης εκτενώς τις διαφορετικές προσωπικότητες των πελατών καθώς και το κοινό της αρχιτεκτονικής και της τέχνης. Αρκετοί από τους χαρακτήρες αντιστοιχούν σε πραγματικούς αρχιτέκτονες ή επαγγελματίες του χώρου. Γύρω από τους βασικούς πρωταγωνιστές (που ο καθένας τους εκπροσωπεί ένα στερεότυπο από τον χώρο της τέχνης, το οποίο αργότερα είτε ενδυναμώνεται είτε ανατρέπεται) κινείται ένα πλούσιο και ενδιαφέρον σύμπαν από συνεργάτες, εργοδότες, ανταγωνιστές, τεχνίτες, πελάτες, δημοσιογράφους, κριτικούς, θεωρητικούς τέχνης, φιλότεχνους και άλλους καλλιτέχνες και αυτή η τοιχογραφία δίνει μια σπάνια αυθεντικότητα στο έργο. Ακόμα και χαρακτήρες που εμφανίζονται μόνο με μερικές γραμμές περιγράφουν μια διαχρονικά γνώριμη κατάσταση που σχετίζεται με την τέχνη.

Η συγγραφέας χωρίζει το μυθιστόρημα σε 4 μέρη που το καθένα έχει το όνομα ενός βασικού χαρακτήρα από τον πιο εξαρτημένο συναισθηματικά μέχρι τον πιο ανεξάρτητο και παρουσιάζει τρεις διαφορετικές περιπτώσεις αποτυχίας στην τέχνη μέχρι την τέταρτη, που είναι και αυτή που αξίζει να θεωρείται επιτυχής. Δείχνει με σαφήνεια τους λόγους που συμβαίνει αυτό: οι τρεις πρώτες περιπτώσεις χαρακτηρίζονται από αδυναμία χρήσης του ταλέντου τους, καθώς το χρησιμοποιούν για να ικανοποιήσουν ευτελείς σκοπούς και ανήθικες δραστηριότητες.

Το Α΄ μέρος είναι αφιερωμένο στον Πήτερ Κήτινγκ, τον πρώτο ανταγωνιστή, έναν αρχιτέκτονα που ζει τη ζωή του προσπαθώντας να ευχαριστήσει τους πάντες και δίνοντας μεγάλη σημασία στη γνώμη τους. Πιστεύει πως είναι σημαντικός ως αρχιτέκτονας αν και δεν τα καταφέρνει να ολοκληρώσει κανένα project χωρίς βοήθεια. Ψάχνει συνεχώς την επιβεβαίωση και δεν κάνει ποτέ τίποτα, αν δεν έχει άμεσο όφελος. Θέλει πάντα να ευχαριστεί τους άλλους και ποτέ δεν ζει για τον εαυτό του. Αν και είναι ιδιαίτερα χαρισματικός στην ζωγραφική, την εγκαταλείπει για να ευχαριστήσει τη μητέρα του και γίνεται αρχιτέκτονας, μια δουλειά την οποία σιχαίνεται και απέναντι στην οποία νιώθει αποξενωμένος.

Το Β΄ μέρος είναι αφιερωμένο στον δεύτερο ανταγωνιστή, Έλσγουορθ Τούχεϋ, έναν διάσημο κριτικό τέχνης που θέλει να ελέγχει ψυχολογικά τους άλλους, μειώνοντας τους. Διδάσκει πως κανείς δεν πρέπει να ξεχωρίζει από τη μάζα και υποτιμά συνειδητά τα ιδιαίτερα ταλέντα, αν και τα αναγνωρίζει, τα θεωρεί επικίνδυνα για την κοινωνία μετριωτήτων που ονειρεύεται. Έχει φανατικούς οπαδούς και μέσω της στήλης του προπαγανδίζει τις πολιτικές του απόψεις. Μισεί όποιον ξεχωρίζει και πιστεύει πως η τέχνη πρέπει να είναι μαζική, να εκφράζει το γούστο του ανώνυμου πλήθους και να υπηρετεί τις ανάγκες του. Χρησιμοποιεί την τέχνη ως εργαλείο εξουσίας. Το Γ΄ μέρος αφορά τη ζωή και τα έργα του Γκέιλ Γουάνναντ, του δευτεραγωνιστή και αντλήρωα του βιβλίου. Είναι ένας μεγιστάνας του Τύπου, φανατικός συλλέκτης έργων τέχνης και ιδιοκτήτης κατασκευαστικών και άλλων εταιριών. Αν και είναι ικανός, έξυπνος και ταλαντούχος, θέλει να επιβάλλεται μέσω της δύναμης των εφημερίδων του. Δεν επιζητά την επιβεβαίωση αλλά την

κυριαρχία και θέλει να προκαλεί τον φόβο. Έχει φανατικούς εχθρούς, αλλά τον σέβονται όλοι. Οι εμμονές και η μεγαλομανία του όμως τον κάνουν να αγνοεί τα δικά του θέλω και για να διατηρήσει την εξουσία του, διαπράττει μια σειρά εγκλημάτων. Δεν εκτιμά ούτε την εφημερίδα του ούτε τους αναγνώστες της και κρατά μυστική την ενασχόληση του με τις τέχνες. Κρυφά σχεδιάζει επίσης κοσμήματα. Και οι τρεις τους είναι ανασφαλείς και δυστυχισμένοι ενώ η σχέση τους με την τέχνη είναι βαθιά προβληματική: δεν μπορούν να δώσουν κάτι σημαντικό στο κοινό. Αυτό συμβαίνει όχι λόγω έλλειψης ταλέντου αλλά επειδή μένουν παγιδευμένοι στις εμμονές τους.

Το Δ' μέρος παρουσιάζει τον ιδανικό, αυτάρκη άνθρωπο που εκπροσωπείται από τον αρχιτέκτονα Χάουαρντ Ρόαρκ. Δεν έχει απωθημένα και δεν θέλει να ακούσει επαίνους, δεν υποβιβάζει τους άλλους, ούτε τους απειλεί. Δεν θέλει κολακειές, δόξα, χρήματα ή δύναμη. Απλώς επιθυμεί να κάνει τη δουλειά του με συνέπεια, ανεπηρέαστος από όλες τις δυσκολίες και θέλει να δει τα σχέδια του να γίνονται κτίρια. Είναι ελεύθερος, συναισθηματικά αυτάρκης και για αυτό δημιουργικός.

Για την συγκεκριμένη εργασία δεν ακολουθήθηκε αυτή η δομή καθώς δεν σχετίζεται με την ιεράρχηση των χαρακτήρων σύμφωνα με την αφηγηματική ροή του βιβλίου.

Τα θετικά παραδείγματα, πρότυπα του σωστού επαγγελματία

Χάουαρντ Ρόαρκ

(Ραντ, 1997):

(Χ.Ρόαρκ) - Δεν σκοπεύω να χτίζω για να αποκτήω πελάτες. Σκοπεύω να έχω πελάτες για να χτίζω.

(Ραντ, 1997, Α τόμος, σ. 26)

(Πρύτανης) - Θέλετε να πείτε ότι θα χτίζετε με τέτοιο τρόπο, όταν και αν θα γίνετε αρχιτέκτονας;

(Χ. Ρόαρκ) – Μάλιστα.

(Πρύτανης) -Αγαπητό μου παιδί, ποιος θα σας το επιτρέψει;

(Χ. Ρόαρκ) - Δεν είναι αυτό το θέμα, το θέμα είναι ποιος θα με σταματήσει. (τ. Α΄, σ. 21- 22).

Ο ήρωας είναι ένας εργασιομανής οραματιστής, πάντα πρόθυμος να θυσιάσει, για να δει το όραμα του να πραγματοποιείται ακριβώς, όπως το σχεδίασε, κάτι που αποτελεί και τη μοναδική του φιλοδοξία. Σε όλη τη διάρκεια του έργου, παραμένει μαχητικά ανεξάρτητος, παγερά αδιάφορος απέναντι σε οτιδήποτε προσπαθεί να περιορίσει το ταλέντο του και με ακατάβλητη όρεξη για δουλειά. Αποτελεί σύμβολο του κινήματος του Μοντερνισμού, παρά το γεγονός πως η δημιουργός του χαρακτήρα δεν εκτιμήθηκε ιδιαίτερα από τους εκπροσώπους του κινήματος.

Ο Χάουαρντ Ρόαρκ (Howard Roark στο πρωτότυπο που ακούγεται κάπως σαν την φράση Hear me roar) είναι ο πιο δημοφιλής λογοτεχνικός και κινηματογραφικός αρχιτέκτονας (και ίσως καλλιτέχνης), ήρωας ενός από τα πιο αμφιλεγόμενα μυθιστορήματα του 20^{ου} αι. με την επιρροή του να εκτείνεται και πέρα από την τέχνη και την αρχιτεκτονική. Διδάσκεται σε σχολές αρχιτεκτονικής ως παράδειγμα προς μίμηση (ή προς αποφυγή) και η ιστορία του βασίζεται στο έργο του μέγιστου αρχιτέκτονα του μοντερνισμού Frank Loyd Wright.

Η υπόθεση αφορά στη διαρκή προσπάθεια του Χ.Ρόαρκ να φτάσει τη δουλειά του στο απόλυτο καλλιτεχνικό ιδεώδες του και παράλληλα να καταφέρει να ζει από αυτήν, χωρίς συμβιβασμούς. Ο Χ.Ρόαρκ είναι ορφανός, χωρίς οικογένεια ή φίλους, δουλεύει σε οικοδομές για να σπουδάσει και όταν τον γνωρίζουμε έχει μόλις διαγραφεί από το πανεπιστήμιο (μια διάσημη σχολή αρχιτεκτονικής), εξαιτίας των ανατρεπτικών του απόψεων σχετικά με τον σχεδιασμό κτιρίων. Στην αρχή η καριέρα του είναι απόλυτα αποτυχημένη: με εξαίρεση το πρώτο αρχιτεκτονικό γραφείο, όπου εργάζεται για τρία χρόνια (ιδιοκτησίας του μέντορα και δασκάλου του Χένρυ Κάμερον με τον οποίο έχει μια ιδανική συνεργασία, που διακόπτεται όμως από την χρεοκοπία και τον πρόωπο θάνατο του Χένρυ) βιώνει για πολύ καιρό τη μία ήττα μετά την άλλη. Οι πιο πολλοί πελάτες

προτιμούν τις διακοσμητικές ακρότητες του εκλεκτισμού και τις ψευδείς φαντασιώσεις μεγαλείου του όψιμου Νεοκλασικισμού από την κομψότητα, τις καθαρές γραμμές, τη λειτουργικότητα και τη σαφήνεια του μοντερνισμού, που πρεσβεύει ο Χάουαρντ. Η ακλόνητη πίστη του όμως στις αρχές του Μοντερνισμού (το κίνημα παρουσιάζεται ως δημιουργήμα των Κάμερον & Ρόαρκ, χωρίς καμιά αναφορά στους Ευρωπαίους εμπνευστές του) τον οδηγεί τελικά στον θρίαμβο μετά από πολλές (και συχνά αδιανόητες) δυσκολίες.

Ραντ, (1997):

Εγώ έχω ας πούμε εξήντα χρόνια να ζήσω. Τον περισσότερο από αυτόν τον καιρό θα τον περάσω δουλεύοντας. Επέλεξα την εργασία που θέλω να κάνω. Αν δεν βρω χαρά σε αυτή, τότε καταδικάζω τον εαυτό μου σε εξήντα χρόνια μαρτυρίου. Και μπορώ να βρω τη χαρά μόνο αν κάνω την δουλειά μου όσο γίνεται καλύτερα. (...). Δεν βρίσκομαι στο τέλος κάποιας παράδοσης. Ίσως είμαι στην αρχή μιας καινούργιας. (σ. 24).

Αναζητά μόνο την αυτοπραγμάτωση. Στην ασυμβίβαστη πορεία του βρίσκει εκτός από εχθρούς ορισμένους φίλους και συνοδοιπόρους. Ένας από τους συνεργάτες του είναι ο γλύπτης Στήβεν Μάλλορν και το παρακάτω απόσπασμα είναι χαρακτηριστικό του τρόπου με τον οποίο ο Χ.Ρόαρκ προσεγγίζει την καλλιτεχνική δημιουργία. Αντίθετα από τον Ρόαρκ, ο Μάλλορν είναι παρορμητικός και αυτοκαταστροφικός.

Ραντ (1997):

Όταν ο Μάλλορν άνοιξε τα μάτια και στηρίχτηκε στον αγκώνα του ο Ρόαρκ τράβηξε την καρέκλα κοντά στο κρεβάτι και κάθισε. «Και τώρα μίλησε» είπε. «Μίλησε για πράγματα που πρέπει να ειπωθούν. Μη μου μιλήσεις για την οικογένεια σου, την παιδική σου ηλικία, για τους φίλους ή για τα συναισθήματα σου. Μίλησε για τα πράγματα που σκέφτεσαι». Ο Μάλλορν τον κοίταξε δύσπιστα και ρώτησε: «Πώς το ξέρεις αυτό;» (τ. Α', σ. 415).

Ο ίδιος ο Wright αντέδρασε αμήχανα απέναντι στο μυθιστόρημα αλλά αυτό δεν εμπόδισε τους εκδότες σε όλο τον κόσμο να κυκλοφορούν το βιβλίο με εξώφυλλα φωτογραφίες των διασημότερων κτηρίων του. Στην ελληνική έκδοση από τις εκδόσεις Ωκεανίδα κυκλοφορεί, έχοντας ως μακέτα εξώφυλλου το περίφημο: *Σπίτι με τον Καταρράκτη* από το οποίο η συγγραφέας εμπνέεται ένα από το πιο γνωστά έργα του ήρωα της, το σπίτι του Όστιν Χέλλερ. Το ίδρυμα *The Atlas Society* είναι από τα ιδρύματα που έχουν αφιερωθεί στην προώθηση του έργου της Rand και αναφέρει μια κάπως ωραιοποιημένη ιστορία σχετικά με το θέμα μια πιθανής συνεργασίας του F. L. Wright και της A.Rand.

Όμως ήταν εμφανής η αμηχανία του Wright και η ευγενική του άρνηση να συνεργαστεί με την Rand σε μια σειρά από projects. Πιο ταιριαστό ίσως εξώφυλλο για το βιβλίο είναι αυτό που διάλεξαν οι εκδόσεις Penguin: το έργο της Art Deco ζωγράφου Tamara de Lempicka με τον εύγλωττο τίτλο *Αυτοπροσωπογραφία σε Πράσινη Bugatti* (1925). Η Lempicka όπως και η Rand ήταν πρόσφυγας Εβραϊκής καταγωγής που εγκατέλειψε τα εδάφη της Ρωσίας, μετά την Οκτωβριανή Επανάσταση του 1917. Στοιχεία Art Deco χρησιμοποιήθηκαν εκτενώς στη διακόσμηση των πρώτων ουρανοξυστών, όπως στο Empire State Building. Αν και τα διακοσμητικά στοιχεία δεν ταιριάζουν ακριβώς με το μοντέρνο κίνημα, η χρήση αυτού του έργου οπτικοποιεί το πλαίσιο στο οποίο ο Χάουαρντ Ρόαρκ προσπάθησε να αναπτυχθεί επαγγελματικά.

Ο Χ.Ρόαρκ ακολουθεί με συνέπεια έναν δικό του προσωπικό και πολύ συζητήσιμο κώδικα ηθικής και είναι ικανός τόσο για μεγαλειώδεις όσο και για αποτρόπαιες πράξεις π.χ. η πρώτη του ερωτική επαφή με την Ντομινίκ είναι ξεκάθαρα ένας βιασμός - μια σκηνή που δεν υπάρχει στην ταινία (Ραντ, 1997, σ. 269). Σύμφωνα με την ίδια την Ραντ υπήρχε συναίνεση (Bernstein, 2007. σ. 203). Πρόκειται για την πιο αμήχανη και αμφιλεγόμενη σκηνή του έργου και προς έκπληξη του αναγνώστη παρουσιάζεται ως κάτι θετικό και στην συνέχεια συναινετικό ακόμα και από το ίδιο το θύμα. Έχει αναλυθεί σε πλήθος ερευνών σχετικά με το μυθιστόρημα αλλά όσο αδιανόητο και αν μοιάζει, σύμφωνα με τους σημερινούς κανόνες ηθικής, δεν επηρεάζει την πλοκή, χρησιμοποιείται

κυρίως ως στοιχείο περιγραφής του παθητικού χαρακτήρα της ηρωίδας και όχι ως κάτι που στιγματίζει τον ήρωα. Η Άυν Ράντ έχει προσπαθήσει υπερβολικά πολύ να δείξει όλα όσα ξεχωρίζουν τον Χάουαρντ από τις μάζες και συχνά ο χαρακτήρας του μοιάζει κάπως άκαμπτος. Παραμένει όμως ένας από τους πιο ιδιαίτερους λογοτεχνικούς ήρωες και είναι δύσκολο για τον καλλιτέχνη - αναγνώστη να μη ταυτιστεί, έως σε έναν βαθμό τουλάχιστον. Η ανάγκη του χαρακτήρα για δημιουργία περιγράφεται με τον δυναμισμό και το αναπόφευκτο που έχει ένα φυσικό φαινόμενο. Σε ένα από τα λιγότερα γνωστά επεισόδια του βιβλίου, ένας νεαρός που δεν εμφανίζεται ξανά ούτε η παρουσία του έχει κάποια σημασία για την πλοκή και το μόνο που μαθαίνουμε για αυτόν είναι πως ήταν πολύ νέος, μόλις είχε αποφοιτήσει από το πανεπιστήμιο την άνοιξη του 1935 και ήθελε να αποφασίσει αν η ζωή άξιζε να την ζήσει κανείς, βλέπει ένα από τα κτίρια του Χάουαρντ Ρόαρκ που μόλις έχει τελειώσει. Η συγγραφέας εξηγεί πως λαχταρούσε να βρει στη ζωή χαρά, λογική και νόημα και ότι τίποτε από αυτά δεν του είχε προσφερθεί πουθενά:

Ραντ (1997):

Δεν του άρεσαν αυτά που είχε διδαχθεί στο πανεπιστήμιο, ένα σωρό πράγματα για την κοινωνική ευθύνη για μια ζωή εξυπηρέτησης των άλλων και αυτοθυσία. Όλοι ισχυριζόταν ότι αυτά είναι όμορφα και πηγή έμπνευσης. Μόνο που εκείνος δεν είχε νιώσει εμπνευσμένος. Δεν είχε νιώσει απολύτως τίποτα (τ. Β΄, σ. 164).

Ο Χ.Ρόαρκ εξηγεί στο μαγεμένο από την ομορφιά των κτιρίων νεαρό πως αυτό που βλέπει είναι πραγματικό, ένα καλοκαιρινό θέρετρο. Τελικά το κτίριο καταλήγει να είναι ένα από τα πιο κακότυχα project του ήρωα, καθώς ο χρηματοδότης ήταν ένας απατεώνας που ήθελε να ξεπλύνει χρήματα. Το συγκρότημα θερινών κατοικιών διασώζεται αργότερα από έναν θαυμαστή του Ρόαρκ που το αγοράζει και το επαναχρησιμοποιεί. Ο νεαρός θαυμαστής απλώς ευχαριστεί τον Χ. Ρόαρκ που υπάρχει:

«Δεν είχε δει ποτέ αυτό το αγόρι ούτε θα το ξανάβλεπε. Δεν ήξερε ότι του είχε δώσει το θάρρος για να αντιμετωπίσει μια ολόκληρη ζωή» (Ραντ, 1997, τ.Β΄, σ. 166).

Πρόκειται για μια από τις πιο δυνατές περιγραφές της εντύπωσης που μπορεί να προκαλέσει η καλή αρχιτεκτονική: «Ένα κτίσμα είναι κάτι ζωντανό όπως κι ένας άνθρωπος. Η ακεραιότητα του είναι να ακολουθεί την δική του αλήθεια, το δικό του μοναδικό θέμα και να υπηρετεί το δικό του μοναδικό σκοπό» (Ραντ, 1997, τ. Α', σ. 23).

Ο Χ.Ρόαρκ κινείται αποκλειστικά από αυτήν την εσωτερική προσαγή που αποτελεί την πηγή κάθε δημιουργικής δραστηριότητας: είναι αρχιτέκτονας γιατί απλούστατα δεν μπορεί να είναι τίποτα άλλο. Το μόνο που κυνηγά είναι το να δει τα κτήρια του φτιαγμένα ακριβώς έτσι όπως τα σχεδίασε. Ανεξάρτητος και βαθιά μοναχικός μπορεί να συνυπάρξει μόνο με όσους μοιράζονται το καλλιτεχνικό και εργασιακό του όραμα. Σιχαίνεται να κάνει ή να δέχεται χάρες, καθώς θεωρεί πως η υποχρέωση σε κάποιον υποβιβάζει τον σεβασμό μεταξύ δύο ενήλικων όντων. Αδιαφορεί για τις διασυνδέσεις με ισχυρά αλλά ανάξια άτομα και δεν δέχεται κανενός είδους σύμβαση σε ό,τι αφορά τη δουλειά του. Συχνά δίνει την εντύπωση ενός σκληρού και περιθωριακού ανθρώπου, καθώς δηλώνει πως έχει ελάχιστο ενδιαφέρον για τους άλλους, οι οποίοι τον αφορούν μόνο στον βαθμό που μπορεί να συνεργαστούν μαζί του σε σχέση με την δουλειά τους. Εργασιομανής και ακούραστος πιστεύει πως η παραγωγική, δημιουργική εργασία είναι το μόνο που αξίζει στην ζωή και εδώ βρίσκεται το κλειδί της επιτυχίας του χαρακτήρα: οποιοσδήποτε καλλιτέχνης που αγαπά τη δουλειά του με πάθος μπορεί να ταυτιστεί με αυτή την ιδέα και να μοιραστεί τη βαθιά περιφρόνηση του Χάουαρντ Ρόαρκ για όσους κάνουν απλώς μια δουλειά που μισούν μόνο για την επιβίωση. Οι συνεργάτες του είναι το ίδιο αφοσιωμένοι στην εργασία, χωρίς οικογενειακές υποχρεώσεις (τα παιδιά και η ύπαρξη οικογένειας θεωρούνται αδυναμία), ενθουσιώδεις και υγιείς.

Ο Weiss (2007) αναφέρει:

Ο ήρωας του *Κοντά στον Ουρανό*, ο Χ.Ρόαρκ είναι μοναχικός και απόλυτα ανεξάρτητος, αδιαπέραστος στις γνώμες των άλλων. Δεν παίζει ομαδικά. Έχει ελάχιστους φίλους, δεν έχει οικογένεια, δεν έχει κάποιο δίκτυο υποστήριξης, παρέες με τις οποίες διασκεδάζει. (...) Δεν ενδιαφέρεται για κανέναν και δεν περιμένει κάποιον να

ενδιαφερθεί για αυτόν. Είναι ένας άντρας χωρίς κοινωνική συνείδηση. Είναι απόλυτα εγωιστής και η αποστολή του βιβλίου είναι να δικαιολογήσει αυτή τη στάση ως την πιο καθαρή έκφραση ηθικής (σ. 5).

Τα αποσπάσματα που παρατίθενται εδώ σε πρώτη ανάγνωση δείχνουν κάποιον που προσεγγίζει τις ανθρώπινες σχέσεις παγερά, χωρίς συναίσθημα, με μόνο κίνητρο την επίτευξη του στόχου του δηλαδή τη χαρά και μόνο της ευκαιρίας να δει κανείς το όραμα του να πραγματοποιείται.

Ραντ (1997):

Δέκα χιλιάδες χρόνια που μιλούσαν για προσφορά υπηρεσίας και για αυτοθυσία (...) υπηρέτησε και θυσιάσου, υπηρέτησε... Αντιμέτωπος με αυτό ένας άνθρωπος που δεν ήθελε ούτε να υπηρετήσει ούτε να κυβερνήσει. Και είχα, κατά συνέπεια, διαπράξει το μόνο ασυγχώρητο έγκλημα (τ. Β', σ. 322).

Κανένας δημιουργός δεν είχε για κίνητρο να υπηρετήσει τους αδερφούς του, γιατί οι αδερφοί του απέρριπταν τα δώρα που τους πρόσφερε. Μοναδικό του κίνητρο ήταν η αλήθεια του. Η δική του αλήθεια και το δικό του έργο για να επιτύχει με τον δικό του τρόπο. (...) Οι δημιουργοί δεν ήταν αλτρουιστές. Αυτό ήταν το μυστικό της δύναμης τους. Η δύναμη τους ήταν αυτάρκης, αυτοκινούμενη, αυτοδημιουργούμενη (τ. Β', σσ. 401 - 402).

Όμως δείχνουν και μια σπάνια ικανότητα εσυναίσθησης: ο Χάουαρντ δίνει στους ανθρώπους κάτι πολύτιμο που κανείς άλλος δεν είναι πρόθυμος να τους δώσει: χώρο για να μιλήσουν για τις ιδέες τους, τη ρεαλιστική πιθανότητα να τις δουν να πραγματοποιούνται και προσφέρει άμεσες και πρακτικές λύσεις σε τεχνικά ζητήματα. Μάλιστα η στάση του αυτή δεν περιορίζεται σε φίλους και συνεργάτες αλλά ο ίδιος νιώθει τόση αυτοπεποίθηση, ώστε την προσφέρει ακόμα και στους ανταγωνιστές του, όπως στον Πήτερ του οποίου τα σχέδια διορθώνει για χρόνια.

Ραντ, 1997:

Οι σχεδιαστές ήταν νεαροί χωρίς μεγάλη πείρα και συστατικές επιστολές. Τους είχε επιλέξει ανάμεσα σε πολλούς, αφού έριξε μόνο μερικές ματιές στα σχέδια τους. (...) Τους μιλούσε σπάνια και μόνο για την δουλειά τους. Εκείνοι ήξεραν ότι δεν είχαν πια προσωπική ζωή κι ότι από τη στιγμή που έμπαιναν το πρωί στο γραφείο, η μόνη τους πραγματικότητα ήταν τα απλωμένα στα τραπέζια τους μεγάλα φύλλα χαρτιού. Το δωμάτιο τους φαινόταν παγωμένο και άψυχο σαν εργοστάσιο. Όταν όμως κοίταζαν τον Ρόαρκ σκέφτονταν ότι δεν ήταν πια εργοστάσιο αλλά καμίνι θρεμμένο από τα σώματα τους με πρώτο το δικό του (τ. Α' σ. 314).

Ο Χ. Ρόαρκ δεν είναι ακριβώς το εγωπαθές, ψυχρά αυτοαναφορικό ον, που περιγράφουν πολλοί μελετητές. Απλώς μπορεί να συνδεθεί συναισθηματικά μόνο με όσους μοιράζονται μαζί του το πάθος του για τη χαρά της δημιουργικής εργασίας και μπορούν να καταλάβουν την λογική του. Δεν επιτίθεται στους υπόλοιπους, απλώς δεν τους βλέπει: «Να πουλήσεις την ψυχή σου είναι το πιο εύκολο πράγμα στον κόσμο. Αυτό κάνουν όλοι σε κάθε ώρα της ζωής τους. Αν σου ζητήσω να κρατήσεις την ψυχή σου, θα καταλάβεις γιατί είναι πολύ πιο δύσκολο» (Ραντ, 1997, τ. Β', σ. 260). Καθώς δεν επιδιώκει κανενός είδους δύναμη οι συνεργασίες του είναι πάντα ισότιμες αν και η εύρεση εναλλακτικών λύσεων δεν είναι η κυριότερη από τις αρετές του.

Ραντ (1997):

Πιστεύω πως είναι αξιόλογο έργο να εξασφαλίσεις ευπρεπή, φτηνή στέγη για το φτωχό που κερδίζει δεκαπέντε δολάρια την εβδομάδα. Όχι όμως σε βάρος άλλων ανθρώπων. Όχι αν αυτό αυξήσει τους φόρους, αν αυξήσει όλα τα άλλα ενοίκια και καταδικάσει όποιον κερδίσει σαράντα δολάρια την εβδομάδα να ζει σε ποντικοφωλιά. (...) (τ. Β', σ. 262)

Αν και εδώ ο Χάουαρντ Ρόαρκ αναφέρεται σε ένα πολύπλοκο και δύσκολο να λυθεί δίκαια θέμα, σχετικά με τη στέγαση, ενδιαφέρον έχει η εξίσωση του μισθού με την αξία κάποιου. Παρακάτω

εξηγεί τη φιλοσοφία του σε όποιον θέλει να την ακούσει – τα αποσπάσματα είναι από το διάσημο λόγο που εκφωνεί κατά την διάρκεια της δίκης του:

Ραντ (1997):

Οι άνθρωποι διδάχτηκαν ότι η ύψιστη αρετή δεν είναι να δημιουργείς αλλά να δίνεις. Κι όμως κανείς δεν μπορεί να δώσει αυτό που δεν έχει δημιουργηθεί. Η δημιουργία προηγείται της διανομής, διαφορετικά δεν θα υπάρχει τίποτα για να διανεμηθεί. Η ανάγκη του δημιουργού έρχεται πριν από την ανάγκη οποιουδήποτε πιθανού καρπωτή. Κι όμως διδαχθήκαμε να θαυμάζουμε τον άνθρωπο από δεύτερο χέρι που μοιράζει δώρα τα οποία δεν έχει παραγάγει κι όχι εκείνον που έδωσε την δυνατότητα να υπάρχουν αυτά τα δώρα.(...) Οι άνθρωποι έχουν διδαχθεί πως είναι αρετή να συμφωνούν με τους άλλους αλλά ο δημιουργός είναι ο άνθρωπος που διαφωνεί. (τ. Β΄, σ. 404).

Τα παραπάνω αποσπάσματα είναι αφόρητα διδακτικά, μακροσκελή και το χιούμορ δεν είναι ακριβώς η ειδικότητα του Χ. Ρόαρκ, ούτε ο αυτοσαρκασμός. Στερείται ευελιξίας, κοινωνικών δεξιοτήτων και η εμμονή του με την αρετή της εργασίας έχει κάτι το βαθιά συντηρητικό. Μπορούν όμως να κάνουν οποιονδήποτε καλλιτέχνη να μπει στο εργαστήριο του και να αρχίσει να εργάζεται, πιστεύοντας πως αυτό που κάνει δεν είναι μάταιο.

Ραντ (1997):

Εκμεταλλεύτηκαν την εργασία μου, υποχρεώνοντας με να την προσφέρω σαν δώρο. Αλλά δεν είμαι αλτρουιστής, δεν κάνω τέτοιου είδους δώρα. (...) Το καθήκον μου είναι να προσφέρω οτιδήποτε αξίωναν από μένα. Αυτό είναι το πιστεύω του ανθρώπου από δεύτερο χέρι, το οποίο καταποντίζει τον κόσμο (τ. Β΄, σ. 408).

Σκοτεινή είναι η στάση του απέναντι στους συνεργάτες του που έχουν οικογενειακές υποχρεώσεις: απλώς δεν τον αφορά, καθώς όλοι πρέπει να παρουσιάζονται ως διαρκώς διαθέσιμοι για εργασία.

Κανένας εύθραυστος γονέας, άρρωστος αδελφός ή ανήλικο παιδί δεν μπορεί να πείσει τον Χ. Ρόαρκ

πως αποτελεί επαρκή λόγο να φύγει κάποιος νωρίτερα από το γραφείο και δεν θέλει καν να ακούσει για αυτά. Είναι αποκλειστικά πρόβλημα των υφιστάμενων του το πώς θα το λύσουν. Φυσικά οι μισθοί που προσφέρει θα μπορούσαν να καλύψουν ανάγκες φροντίδας αλλά το εντυπωσιακό είναι πως δεν αναφέρονται καν ως ζητήματα και κανένας από τους θετικούς χαρακτήρες του βιβλίου δεν έχει τέτοιου είδους δεσμεύσεις. Αυτό όμως που προσφέρει αυτή η αδιάλλακτη στάση είναι ελπίδα σε κάθε φέρελπι καλλιτέχνη: μόνο η ελεύθερη, δημιουργική εργασία εξυψώνει και ολοκληρώνει τον άνθρωπο και είναι απολύτως εντάξει να μιλάς ατέλειωτες ώρες για αυτήν και απόλυτα απελευθερωτικό.

Με λίγα λόγια το παράδειγμα του X. Ρόαρκ λέει (ή μάλλον φωνάζει) τα εξής: «Δεν έχει σημασία η καταγωγή σου, οι κοινωνικές σου επαφές, η τάξη σου, τα παιδικά σου τραύματα, οι σπουδές σου ή η εμφάνιση σου, αν θες να πετύχεις. Το μόνο που έχει σημασία είναι η απόλυτη πίστη στις ικανότητες σου και η σκληρή δουλειά. Δεν χρειάζεται να κάνεις συμβιβασμούς, δεν χρειάζεται να προδώσεις τις ηθικές σου αξίες, δεν χρειάζεται να δεχτείς δουλειές που σε καταπιέζουν ή αμφισβητούν το όραμα σου για την τέχνη. Μπορεί να πεινάσεις, να ταπεινωθείς ακόμα και να χρειαστεί να μην εργαστείς ως καλλιτέχνης για ένα μικρό ή μεγάλο διάστημα αλλά η επιτυχία αργά ή γρήγορα θα έρθει. Μην προσπαθείς να πείσεις όσους δεν σε καταλαβαίνουν, πούλα μόνο σε όσους σε εκτιμούν, να συνεργάζεσαι μόνο με όσους μπορείς να μοιραστείς το ίδιο μεγαλειώδες και αδιαπραγμάτευτο ιδανικό. Μην απολογείσαι, μην ντρέπεσαι για αυτό που είσαι, μην βλέπεις τι κάνουν οι άλλοι, μην ξεγελιέσαι από την επιτυχία όλων όσων θεωρείς ανίκανους. Μπορεί να είσαι μπροστά από την εποχή σου απλώς. Και είναι απολύτως εντάξει να θες να εργάζεσαι όσο αντέχεις - όχι μόνο δεν πρέπει να νιώθεις ενοχές αλλά μπορείς να είσαι περήφανος για αυτό».

Η Ραντ κάνει την επιτυχία να φαίνεται ως μια εύκολη συνταγή - αν είσαι πρόθυμος να θυσιάσεις χρόνο και ενέργεια ισχυρίζεται πως σχεδόν πάντα είναι εγγυημένη. Λέει σε κάθε καλλιτέχνη πως μπορεί να κάνει τα πάντα, πως οι δυνατότητες είναι διαθέσιμες και απεριόριστες και

πως το μόνο που μετράει είναι η τίμια και ακατάπαυστη προσπάθεια. Το λέει συχνά με ύφος πομπώδες και διδακτικό και το μήνυμα ίσως να είναι και κάπως επικίνδυνο (όλοι ξέρουμε από την ίδια την ιστορία της τέχνης περιπτώσεις που αυτές οι συμβουλές λειτούργησαν καταστροφικά) αλλά παραμένει δυνατό.

Η ίδια η Α. Ραντ στο μυθιστόρημα αυτό περιλαμβάνει ορισμένους χαρακτήρες που καταστράφηκαν από την εμμονή τους να υπηρετήσουν χωρίς συμβιβασμούς το «ακολούθησε το όνειρο σου», όπως ο δάσκαλος και πρώτος εργοδότης του Χ. Ρόαρκ, Χένρυ Κάμερον ή ορισμένοι από τους δήθεν πρωτοποριακούς καλλιτέχνες του κύκλου του Ε. Τούχεϋ που αν και γνωρίζουν για κάποιο διάστημα την επιτυχία τελικά αποτυγχάνουν.

Το παράδειγμα όμως του Χ. Ρόαρκ είναι πιο πολύ ελπιδοφόρο παρά παραπλανητικό. Η Ραντ περιγράφει αναλυτικά κάθε έργο του και όλη την προσπάθεια γύρω από αυτό. Η διαδικασία παραγωγής έργου είναι τόσο γοητευτική, τα συναισθήματα ολοκλήρωσης και αυτοπραγμάτωσης τόσο μεγαλειώδη που δεν είναι παράξενο πως ο Χ. Ρόαρκ μαγεύει μέχρι σήμερα ακόμα και τους πιο αυστηρούς επικριτές των ιδεών της. Το *Κοντά στον Ουρανό* ανήκει σε αυτά τα έργα που ξέρουμε πλέον πως στάθηκαν στην σωστή πλευρά της Ιστορίας. Η αδιαμφισβήτητα εμπορική και καλλιτεχνική επιτυχία του Μοντερνισμού στην Ιστορία της Τέχνης και της Αρχιτεκτονικής αλλά και η συμβολή του στην σκέψη, την αισθητική και τη φιλοσοφία του 20^{ου} αι. χάρισε στον Χ. Ρόαρκ την αθανασία. Ξέρουμε πως ο Χ. Ρόαρκ και ο δάσκαλος του Χ. Κάμερον είχαν απόλυτο δίκιο. Θα θέλαμε να μπορούσαμε να λειτουργήσουμε έτσι ή να τους έχουμε συνεργάτες. Από την άλλη υπάρχει κάτι το κωμικό στην ανάγκη της Α. Ραντ να υπερασπιστεί τόσο παθιασμένα και απόλυτα το προφανές: σήμερα παρά το γεγονός πως υπάρχουν αμέτρητα κακόγουστα κτίρια οι αρχές του Χ. Ρόαρκ είναι αυτές που κυριάρχησαν σχεδόν σε όλο τον 20^ο αι. και σε μεγάλο βαθμό κυριαρχούν ακόμα στην Αρχιτεκτονική. Αν ο Χ. Ρόαρκ δεν ήταν τόσο μοναδικός χαρακτήρας – αρχέτυπο, το βιβλίο θα διαβαζόταν με ενδιαφέρον ως μια απλή καταγραφή των παράξενων, ξεπερασμένων πειραματισμών του εκλεκτισμού πριν την έφοδο του Μοντερνισμού στη σύγχρονη Αρχιτεκτονική.

Ο μοναδικός χαρακτήρας του ήρωα λειτουργεί περισσότερο ως σύμβολο και παράδειγμα προς μίμηση παρά ως αληθινός άνθρωπος. Είναι ένας από τους ελάχιστους χαρακτήρες που δεν υπόκειται σε καμία αλλαγή, αν και λειτουργεί ως καταλύτης για τους υπόλοιπους. Σε όλη του την πορεία παραμένει ατσαλάκωτος ακόμη και όταν βιώνει πολύ δύσκολες καταστάσεις αντίθετα με όλους τους άλλους χαρακτήρες του βιβλίου.

Η περιγραφή της Ά. Ράντ για τον ήρωα είναι πως μοιάζει εμφανισιακά με την αρχιτεκτονική του: έχει πορτοκαλί μαλλιά, ψυχρά γκρίζα μάτια, γυμνασμένο και μυώδες σώμα, είναι όλο φως, ευθείες γραμμές και σαφείς φόρμες και δεν αλλάζει μέσα στα χρόνια ούτε εμφανισιακά, ούτε ως χαρακτήρας. Παραμένει πάντα τέλειος, αυτοαναφορικός και απόλυτα ταυτισμένος με τα κτήρια που κατασκευάζει. Αυτή η ταύτιση συναρπάζει κάθε αναγνώστη που ασχολείται με την τέχνη: το έργο παρουσιάζεται ως συνέχεια, αντανάκλαση και τελικά μια υπερβατική εκδοχή του καλύτερου εαυτού του καλλιτέχνη.

Μέχρι την τελική του δικαίωση ο Χάουαρντ ζει καταστροφές, εξευτελισμούς, τραγωδίες και επιτυχίες απλώς σχεδιάζοντας, χωρίς συγκίνηση, χωρίς δάκρυα και με την πεποίθηση πως κανένα πάθος δεν είναι ισάξιο με εκείνη την στιγμή που βλέπει το έργο του *κτισμένο ακριβώς όπως το σχεδίασε* (Ραντ, 1997, τ. Α', σ. 165). Η συγγραφέας αντιπαραβάλλει τον Χ. Ρόαρκ, την ώρα που φτιάχνει το σπίτι του Όστιν Χέλλερ, με μια ομάδα εκδρομέων της Κυριακής και συγκεκριμένα με μια κοπέλα που παίζει κιθάρα. Ο Χάουαρντ λυπάται τους ανθρώπους αυτούς που περιμένουν την Κυριακή για να ξεκουραστούν ενώ εκείνος νιώθει έτσι κάθε ώρα εργασίας. Οι ώρες στο σχεδιαστήριο παρουσιάζονται ως πολύτιμες, μοναδικές και σημαντικές, σχεδόν ιερές. Ο Χάουαρντ έχει μια ικανότητα που δεν την βρίσκουμε στον ίδιο βαθμό σε καμιά άλλη απεικόνιση φανταστικού χαρακτήρα εργαζόμενου στον χώρο της τέχνης: ξέρει πάντα πού ακριβώς πρέπει να βρεθεί, έτσι ώστε να διαφυλάξει την ποιότητα της εργασίας του και είναι απόλυτα συνεπής απέναντι στα ιδανικά του και στις (αμφιλεγόμενες αλλά ειλικρινείς) ηθικές του αξίες. Δεν κάνει εκπτώσεις και γνωρίζει πολύ καλά πότε πρέπει να απεμπλακεί από ένα τοξικό ή απαξιωτικό εργασιακό περιβάλλον, χωρίς

να τον προβληματίζει το οικονομικό ή το κοινωνικό κόστος. Μελετά πάντα πολύ προσεκτικά το πλαίσιο εργασίας και τους πιθανούς κινδύνους πριν δεχτεί κάποια ανάθεση. Οι απώλειες του οικονομικά και σε επίπεδο φήμης ή επαφών μπορεί να είναι συντριπτικές αλλά ποτέ δεν χάνει τον εαυτό του και δεν έχει ηθικά διλήμματα ή ενοχές.

Όταν φτάνει στο δυσκολότερο σημείο της καριέρας του και δεν μπορεί να βρει τον χώρο και τις συνθήκες που θα του επιτρέψουν να σχεδιάσει τα κτίρια που ονειρεύεται με τους δικούς του όρους προτιμά να σταματήσει εντελώς να εργάζεται ως αρχιτέκτονας. Εργάζεται για κάποιο διάστημα ως απλός εργάτης λατομείου αρνούμενος να εξευτελίσει την δουλειά του και διατηρώντας την αξιοπρέπεια του. Έχει τη διορατικότητα και το θάρρος να διαλέγει συνεργάτες με μόνο κριτήριο την ποιότητα της εργασίας τους ανεπηρέαστος από κοινωνικά και οικονομικά κριτήρια. Το βιβλίο εκφράζει με σαφήνεια την άποψη πως η επιτυχία στον κόσμο της τέχνης δεν είναι μόνο θέμα ταλέντου αλλά οφείλεται κυρίως στην στάση που ο καλλιτέχνης επιλέγει να κρατήσει απέναντι στο ταλέντο και τη δημιουργικότητα του. Ο Χάουαρντ Ρόαρκ αντιμετωπίζει το ταλέντο του με προσοχή και αν και συχνά φτάνει στα άκρα για να το προφυλάξει από οτιδήποτε μπορεί να το εξευτελίσει ανταμείβεται στο τέλος για τον αυτοσεβασμό του, σε αντίθεση τόσο με τους υπόλοιπους χαρακτήρες του έργου όσο και με αρκετούς από τους χαρακτήρες που παρουσιάζονται σε αυτή την εργασία. Σε έναν κόσμο που συχνά ζητά από τους εργαζόμενους της τέχνης να δεχτούν ταπεινωτικούς συμβιβασμούς για να έχουν το δικαίωμα να εργάζονται στον χώρο, ο Χάουαρντ Ρόαρκ παρά τα ελαττώματα του και την αμφιλεγόμενη ηθική του παραμένει προς το παρόν το πιο φωτεινό παράδειγμα μυθιστορηματικού καλλιτέχνη που γράφτηκε ποτέ.

Χένρυ Κάμερον

Ραντ (1997):

Ανατολικά της Εθνικής Τράπεζας Φρινκ, βρισκόταν το κτίριο Ντέινα, κτίριο αρκετά πιο χαμηλό που δεν είχε χαρίσει καμιά δόξα στον αρχιτέκτονα του. Οι γραμμές του ήταν σκληρές και απλές, καλύπτοντας και τονίζοντας την αρμονία του χαλύβδινου σκελετού του όπως ένα σώμα αποκαλύπτει την τελειότητα των οστών του. Το κτίριο αυτό δεν είχε να επιδείξει κανένα άλλο στολίδι εκτός από τις χαραγμένες με ακρίβεια οξείες γωνίες του, την πλαστικότητα των επιπέδων του και τις μακριές λωρίδες των παραθύρων του που ξεχυνόταν σαν χείμαρροι πάγου από την στέγη ως τα πεζοδρόμια. Οι Νεοϋορκέζοι σπάνια το κοίταζαν. Οι ένοικοι του κτηρίου Ντέινα έλεγαν πως δεν θα το άλλαζαν με κανένα άλλο στην γη. Απολάμβαναν το φως, τον αέρα, την υπέροχη λογική του σχεδιασμού του στους διαδρόμους και στα γραφεία τους. Οι ένοικοι του όμως ήταν ελάχιστοι: κανείς πετυχημένος άνθρωπος δεν ήθελε να στεγάσει την επιχείρησή του αναπάντεχα στο φεγγαρόφωτο κι αναρωτιόταν από ποιο όνειρο είχε βγει αυτή η οπτασία. Αλλά σε ένα κτήριο που έμοιαζε με «αποθήκη». Το κτήριο Ντέινα είχε σχεδιαστεί από τον Χένρυ Κάμερον (τ. Α', σ. 50).

Η Ραντ επέμενε πως αναζητά την απόλυτη αλήθεια στο έργο της και έτσι δεν θα μπορούσε παρά να συμπεριλάβει και τον χαρακτήρα του *καταραμένου καλλιτέχνη* ως αντίβαρο στην επιτυχία του Χ. Ρόαρκ. Έτσι ένας άλλος χαρακτήρας, ο τραγικός εργοδότης και μέντορας του Χ. Ρόαρκ, Χένρυ Κάμερον εκπροσωπεί την αδικημένη μεγαλοφυΐα του πρωτοπόρου που είναι τόσο μπροστά από την εποχή του, ώστε να καταστραφεί. Έχει βασιστεί πάνω στον Louis Sullivan, τον οραματιστή του Αμερικάνικου ουρανοξύστη, στο γραφείο του οποίου είχε εργαστεί όντως ο F. L. Wright και με τον οποίο είχε πάντα καλή σχέση, αν και απολύθηκε μετά από επτά χρόνια συνεργασίας μαζί του. Στην ταινία απεικονίζεται ως ένας νευρώδης, ηλικιωμένος άντρας και η σχέση του με τον Χ. Ρόαρκ, αν και καθοριστική, δεν αναπτύσσεται αντίστοιχα με το βιβλίο.

Στο μυθιστόρημα αντίθετα, ο Χένρυ Κάμερον (Henry Cameron στο πρωτότυπο) είναι βασικός χαρακτήρας και περιγράφεται ως ένας εύσωμος μεσήλικας με μαύρα γένια, πρώην

αθλητικός, δυναμικός και δραστήριος αλλά όταν τον συναντάμε, το γραφείο του υπολειτουργεί και ο ίδιος αντιμετωπίζει προβλήματα με τον εθισμό του στο αλκοόλ. Αυτή η εξάρτηση του έχει δημιουργήσει διάφορα θέματα κυρίως σωματικής αλλά και ψυχικής υγείας. Έχει απότομα αλλά στην πραγματικότητα επιφανειακά ξεσπάσματα οργής (απλώς φωνάζει, δεν γίνεται ποτέ βίαιος), παθαίνει όλο και αυξανόμενες ψυχοσωματικές κρίσεις πανικού και αδυνατεί όλο και περισσότερο να αντεπεξέλθει στις οικονομικές υποχρεώσεις του. Αν και ακόμα βρίσκεται σε παραγωγική ηλικία και όλα τα παραπάνω δεν έχουν επηρεάσει την επαγγελματική του απόδοση, η φήμη του έχει αμαυρωθεί, με αποτέλεσμα να αναγκαστεί να παρατήσει πρόωρα το επάγγελμα του αρχιτέκτονα και να κλείσει το γραφείο του. Αν και το ταλέντο του ποτέ δεν στέρεψε, οι ικανότητες του στις δημόσιες σχέσεις και στο να πουλάει την καλύτερη εικόνα του εαυτού του, είναι σχεδόν ανύπαρκτες. Θεωρεί προδοσία του πνεύματος της αρχιτεκτονικής και υποκρισία την παραμικρή συναίνεση με τα όσα επιθυμεί η μόδα. Κάτι που διδάσκει και στον Χ. Ρόαρκ. Δυσκολεύεται όμως να διαχειριστεί τις συνέπειες αυτής της απόφασης και παρουσιάζει συχνά την ψεύτικη εικόνα ενός αλκοολικού νταή. Αυτό που τον εξοντώνει τελικά είναι η αναγκαστική αδράνεια, η έλλειψη παραγγελιών και η απόρριψη όλων όσων έχει να προσφέρει από την κοινωνία, κάτι που αποτελεί τον τρόπο κάθε εργατικού, παραγωγικού και δημιουργικού ανθρώπου. Αυτό που κάνει δύσκολη και συναισθηματικά επώδυνη την ανάγνωση της ιστορίας του Χένρυ Κάμερον είναι ότι ο αναγνώστης γνωρίζει πως το μόνο πταίσμα του χαρακτήρα του ήταν το ότι υπήρξε τόσο αφοσιωμένος στην εργασία του, ώστε να μην ασχοληθεί με τη διαφημιστική της προώθηση όσο οι ανταγωνιστές του. Ο ίδιος όμως δεν έχει κάνει τις επιλογές αυτές ή τα λάθη που θα δικαιολογούσαν την τρομερή του κατάληξη, απλώς υπήρξε άτυχος. Η σταδιακή του πτώση στο τίποτα παρουσιάζεται με απόλυτα σπαρακτικό τρόπο κυρίως επειδή η συγγραφέας υπογραμμίζει συνεχώς πως βλέπουμε μια αδιανόητη απώλεια ταλέντου που σπαταλιέται άδικα σε ανούσιες μικρότητες.

Ραντ (1997):

Το πιο εξευτελιστικό ήταν ότι δεν μπορούσε να σκεφτεί όλες εκείνες τις νύχτες της σκληρής δουλειάς, δεν μπορούσε να σκεφτεί το κτήριο που θα είχε ανεγερθεί στην Αστόρια και εκείνο που θα έπαιρνε τώρα τη θέση του. Το μόνο που μπορούσε να σκεφτεί ήταν ο απλήρωτος λογαριασμός του ηλεκτρικού... (τ. Α', σ. 89)

Η θλιβερή κατάληξη του Χένρυ είναι ο εφιάλτης κάθε καλλιτέχνη, μια σκοτεινή, γκρίζα και πολύ ρεαλιστική πιθανότητα καθημερινών εξευτελισμών και μιας ζωής χαμένης στη λήθη, με εξαρτήσεις, χρέη, απλήρωτους λογαριασμούς ηλεκτρικού και ενοικίων, απραξία και βαθιά μιζέρια, κάτι που όλοι θα ήθελαν να αποφύγουν ακόμα και να σκέφτονται αλλά στέκεται πάντα ως μια πολύ πιθανή απειλή πάνω από κάθε επαγγελματία καλλιτέχνη. Το μόνο φωτεινό σημείο στην κατάσταση παρακμής που βιώνει είναι η σχέση του με τον υπάλληλο του Χάουαρντ Ρόαρκ, ο οποίος τον αντιμετωπίζει ως μια πατρική φιγούρα μέντορα / δασκάλου. Ο Χ. Ρόαρκ δεν καταφέρνει να σώσει το αφεντικό του από την καταστροφή αλλά του χαρίζει την πολύτιμη πεποίθηση πως η ζωή και το έργο του δεν υπήρξαν μάταια. Αντίστοιχα ο Χένρυ Κάμερον βελτιώνει με τη διδασκαλία του και την κριτική του τις ικανότητες του Χάουαρντ Ρόαρκ και του μαθαίνει τις τεχνικές για να συνδυάσει την πρωτοτυπία του σχεδίου με τη λειτουργικότητα και την ασφάλεια της κατασκευής. Ο Χ. Ρόαρκ δείχνει μεγάλη κατανόηση και παροιμιώδη υπομονή απέναντι στα ξεσπάσματα θυμού του Χένρυ Κάμερον και μπορεί να διακρίνει τον αληθινό χαρακτήρα του εργοδότη του κάτω από την απωθητική, ξεπεσμένη εικόνα του.

Η σχέση του Χένρυ Κάμερον με τον Χ. Ρόαρκ είναι μια από τις ιδανικότερες σχέσεις επαγγελματία με υφιστάμενο του που έχουν γραφτεί ποτέ, βασισμένη σε παραγωγική ανταλλαγή ιδεών, αμοιβαίο σεβασμό και άψογη συνεργασία. Ελάχιστες φορές οι σχέσεις εξαρτημένης εργασίας έχουν αποδοθεί με τόσο θετικό τρόπο στη λογοτεχνία, στον κινηματογράφο και στην τέχνη, ειδικά σε επαγγέλματα που έχουν άγριο ανταγωνισμό και αλληλοσυγκρουόμενα συμφέροντα. Ο Χένρυ Κάμερον είναι δίκαιος, αναγνωρίζει την καλή ποιοτική δουλειά, προτείνει ιδέες και λύσεις και παραμένει αξιοπρεπής και υπερήφανος, ενώ αντιμετωπίζει όλο και πιο τρομακτικά δύσκολες

καταστάσεις, προσφέρει ένα απαιτητικό αλλά δημιουργικό εργασιακό περιβάλλον και πληρώνει δίκαια τον Χάουαρντ.

Αναδεικνύει το καλύτερο που έχουν να προσφέρουν οι άνθρωποι αρκεί αυτοί να μην ενοχλούνται από την ατημέλητη εμφάνιση του και την περιστασιακά εκρηκτική συμπεριφορά του. Ο Χένρυ Κάμερον μετατρέπεται σε ένα είδος μάρτυρα της αρχιτεκτονικής, επειδή αρνείται μέχρι τέλους να συμβιβαστεί με την αισθητική του πλήθους. Εκπροσωπεί τον χαρακτήρα του πρώην σταρ που αδυνατεί να συνεχίσει να έχει επιτυχίες αλλά είναι πολύ επαγγελματίας ώστε να επαναλαμβάνεται με την ελπίδα της εξαργύρωσης των παλαιότερων συνταγών. Η Ραντ επαναλαμβάνει συχνά την απέχθεια της για τον αλτρουισμό (ή τουλάχιστον αυτό που εκείνη αντιλαμβάνεται ως αλτρουισμό) αλλά η σχέση του Χ. Ρόαρκ με τον Χένρυ Κάμερον (αν και αμοιβαία ωφέλιμη και για τους δύο) είναι συγκινητικά ανιδιοτελής (ή αμοιβαία επωφελής όπως θα προτιμούσε η συγγραφέας).

Ακόμα και στο νεκροκρέβατο του ο Χ. Κάμερον προσφέρει επαγγελματικές συμβουλές στον Χ. Ρόαρκ (σχετικά με τα νέα υλικά και ιδιαίτερα για τις χρήσεις του μετάλλου και του πλαστικού), όπως θα έκανε κάθε πραγματικός καλλιτέχνης. Η Άνν Ραντ πρέπει να είναι η μοναδική συγγραφέας που κατάφερε να μετατρέψει μια συζήτηση σχετικά με τα νέα οικοδομικά υλικά σε καθαρό (και απόλυτα συνταρακτικό) μελόδραμα. Η φράση *...Κοίτα τα πλαστικά Χάουαρντ!* (Ραντ, 1997, τ. Α', σ.219) θα στοιχειώνει για καιρό τον αναγνώστη. Αναφέρει επίσης το πόσο ακέραιη προσπάθησε να κρατήσει τη δουλειά του και πόσο μισεί τον Γκέιλ Γουάουναντ και το ψεύδος που αυτός αντιπροσωπεύει. Ραντ (1997):

«Ξέρω τι περνάς στο γραφείο σου...» Ο Ρόαρκ δεν του είχε αναφέρει ποτέ το παραμικρό –«όχι μην το αρνηθείς και...μην πεις τίποτα...Ξέρω...Αλλά... δεν πειράζει...μην φοβάσαι...Αξίζει τον κόπο...». Η φωνή του έσβησε και δεν μπόρεσε πια να την χρησιμοποιήσει. Αλλά η όραση δεν τον εγκατέλειψε, κοίταζε τον Ρόαρκ χωρίς προσπάθεια. Πέθανε ύστερα από μισή ώρα (τ. Α', σ. 219).

Τα ιδανικά του Χένρυ Κάμερον διαπερνούν όλο το έργο και στο τέλος θριαμβεύουν, αν και ο ίδιος πεθαίνει νωρίς και άδικα. Η επιρροή του πάνω στον Χάουαρντ Ρόαρκ αναφέρεται συχνά και οι συμβουλές του παρέχουν στο ήρωα ασφάλεια και τη βεβαιότητα πως κάνει το σωστό ακόμα και στις πιο δύσκολες στιγμές που ρισκάρει τα πάντα. Το πνεύμα του Χ. Κάμερον και οι αρχές του για την καλή αρχιτεκτονική εμφανίζονται χαρακτηριστικά στο παρακάτω απόσπασμα όπου ο Χάουαρντ μιλάει με τον ηλεκτρολόγο Μάικ: Ραντ (1997):

«Ένας μόνο άξιζε κοκκινοτρίχη» φώναξε στο πέμπτο ποτήρι μύρα « ένας μόνο και συ ήσουν πολύ μικρός για να ξέρεις κάτι για αυτόν. Δούλεψα κοντά του, όταν είχα την ηλικία σου». « Ποιος ήταν;» «Χένρυ Κάμερον τον έλεγαν. Φαντάζομαι θα έχει πεθάνει μετά από τόσα χρόνια». Ο Ρόαρκ κοίταξε για πολύ ώρα τον Μάικ και τελικά είπε « Δεν πέθανε Μάικ, δούλεψα και εγώ κοντά του σχεδόν τρία χρόνια». «Ω!». Οι δύο άντρες κοιτάχτηκαν σιωπηλά και αυτό ήταν η οριστική επισφράγιση της φιλίας τους (τ. Α΄, σ. 114).

Η τελική επιτυχία του Ρόαρκ τον δικαιώνει, όπως ο θρίαμβος κάθε μαθητή αντανakλάται σε κάποιον βαθμό στον δάσκαλο. Το φινάλε τόσο της ταινίας όσο και του βιβλίου αποτελεί τον μεταθανάτιο θρίαμβο του Χένρυ Κάμερον. Η ταινία ξεκινά με τον Χ. Ρόαρκ να συνοδεύει τον ετοιμοθάνατο Χένρυ στο ασθενοφόρο ανήμπορος να παράσχει κάποια ουσιαστική βοήθεια και με τον πρώην εργοδότη του να προσπαθεί απεγνωσμένα να τον πείσει να συμβιβαστεί με την αισθητική του κοινού, για να μην έχει το ίδιο τέλος. Αν και σύντομη είναι μια αναμφισβήτητα πολύ δυνατή σκηνή αλλά στο μυθιστόρημα ο θάνατος του Cameron είναι λιγότερο θεαματικός και πολύ πιο επώδυνος. Ο αποτραβηγμένος για λόγους υγείας Χένρυ πεθαίνει κατεστραμμένος σωματικά και οικονομικά (αλλά με πλήρη πνευματική διαύγεια) σε μια αδιάφορη επαρχία, όπου έζησε με μόνη συντροφιά την αδελφή του, τον μόνο κοντινό του άνθρωπο. Είναι ένας θάνατος βαθιά μοναχικός, ανάξιος ενός ταλαντούχου ανθρώπου και πεθαίνει ξεχασμένος, απόλυτα ακυρωμένος και περιφρονημένος με

μόνη του παρηγοριά πως ο Χ. Ρόαρκ σκοπεύει να συνεχίσει το έργο του. Το καλύτερο που μπορεί να κάνει για αυτόν ο Χ. Ρόαρκ και το κάνει με μεγάλη εσυναίσθηση και αξιοπρέπεια είναι να του δείξει σεβασμό και να του υποσχεθεί πίστη στα όσα ιδανικά του δίδαξε ως πρώην αφεντικό του.

Αντίθετα με τον ατσάλινο Χ. Ρόαρκ ο Χένρυ Κάμερον είναι ευάλωτος και πολύ ανθρώπινος. Ο αναγνώστης νιώθει την απόγνωση, την πικρία αλλά και την πίστη στο μεγαλείο του ανθρώπινου πνεύματος. Παρά την δηλωμένη αποστροφή της A. Rand για τον αλτρουισμό συχνά τα έργα της δείχνουν με μεγάλη ευαισθησία σχέσεις φιλίας και συνεργασίας.

Η ασθένεια και ο θάνατος του Χένρυ Κάμερον στο βιβλίο πιθανότατα αποτελούν μερικές από τις πιο καλογραμμένες (και επώδυνες) σελίδες της παγκόσμιας λογοτεχνίας σχετικά με την απώλεια ενός καλού φίλου και συνεργάτη. Είναι αξιοπερίεργο πως η συγγραφέας έμμεσα καταδικάζει την αδυναμία πρόσβασης του Χένρυ σε υπηρεσίες υγείας ή σε δομές ανεξάρτησης. Άθελα της δείχνει τα αποτελέσματα της απουσίας συμπαράστασης του κράτους και της κοινωνίας στον ευάλωτο πολίτη που κάποτε υπήρξε χρήσιμος. Αν και όλοι θα συμφωνήσουν πως όντως ο δημιουργός δεν πρέπει να ευτελίζει το έργο του, για να γίνει αρεστός, αναρωτιέται όμως κανείς αν αυτή η συμπεριφορά αδιαπραγμάτευτης πίστης στο καλλιτεχνικό όραμα, χωρίς υποχωρήσεις ή ευελιξία, μπορεί να οδηγήσουν κάποιον καλλιτέχνη στο τραγικό τέλος του Χένρυ Κάμερον. Ραντ (1997):

Το κτήριο δημιουργεί την ίδια του την ομορφιά και ο διάκοσμος του απορρέει από τους κανόνες του θέματος του και της δομής του» είχε βροντοφωνάξει ο Κάμερον. « Το κτίριο δεν χρειάζεται ομορφιά διάκοσμο και θέμα» διαλαλούσαν οι καινούργιοι αρχιτέκτονες. Κι ένιωθαν ασφαλείς λέγοντας το. Ο Κάμερον και μερικοί άλλοι είχαν ανοίξει τον δρόμο και τον είχαν στρώσει με την ζωή τους. Άλλοι πολλοί περισσότεροι είδαν τον κίνδυνο και βρήκαν τρόπο να νιώσουν πάλι πιο ασφαλείς: να ακολουθήσουν τον δρόμο του Κάμερον, κάνοντας τον να τους οδηγήσει σε ένα νέο Παρθενώνα, έναν ευκολότερο Παρθενώνα με τη μορφή ενός πλαισίου συσκευασίας φτιαγμένου από γυαλί και μπετόν (τ. Β΄, σσ. 121- 122).

Εδώ παραδόξως η συγγραφέας επιτίθεται στη σχολή του Bauhaus: Ραντ (1997):

Στις Ευρωπαϊκές χώρες, κυρίως στην Γερμανία, είχε αναπτυχθεί εδώ και πολύ καιρό μια νέα σχολή οικοδόμησης: ύψωναν τέσσερεις τοίχους με μια επίπεδη στέγη και με μερικά ανοίγματα και αυτό το έλεγαν μοντέρνα αρχιτεκτονική. Η απελευθέρωση από αυθαίρετους κανόνες για την οποία είχε αγωνιστεί ο Κάμερον (...) έγινε απλή κατάργηση κάθε προσπάθειας ακόμα και της προσπάθειας να δαμαστούν οι ιστορικοί ρυθμοί. Έγινε ένα αυστηρό σύνολο καινούργιων κανόνων, επιστήμη της συνειδητής ανικανότητας, δημιουργική φτώχεια μεταμορφωμένη σε σύστημα, μετριότητα εξομολογημένη με καμάρι (τ. Β', σ. 121).

Στην πραγματική ζωή ο Χένρυ Κάμερον βασίστηκε πάνω στον αποκαλούμενο *πατέρα του ουρανοξύστη*, τον Αμερικανού αρχιτέκτονα Louis Henry Sullivan, τον πιο γνωστό εκπρόσωπο της *Σχολής του Σικάγο* και μέντορα, δάσκαλο και για πολλά χρόνια εργοδότη του Frank Lloyd Wright. Του αποδίδεται η θρυλική φράση - σύνθημα των μοντερνιστών *Form follows function* με βάση τις θεωρίες του Ρωμαίου αρχιτέκτονα Βιτρούβιου, του πρώτου θεωρητικού της αρχιτεκτονικής. Ο Ρωμαίος αρχιτέκτονας, μηχανικός και θεωρητικός Μάρκος Βιτρούβιος Πολλίωνας στο έργο του *Περί Αρχιτεκτονικής* (1^{ος} αι π.Χ.) ανέφερε τις τρεις αρχές που πρέπει να έχει ένα κτίριο: *Ομορφιά - Σταθερότητα - Χρησιμότητα (Venustas- Firmitas – Utilitas)* (Λέφας, 2000).

Ο Sullivan, πέθανε όντως τραγικά μόνος και ξεχασμένος, υπήρξε αλκοολικός και ο πρώην υπάλληλος του, Frank Lloyd Wright, του στάθηκε σε πολλές δύσκολες στιγμές του. Αν και η σχέση τους ήταν αρκετά διαφορετική από ότι περιγράφεται στο βιβλίο, η αναφορά είναι ξεκάθαρη πόσο μάλλον που η περιγραφή του Κάμερον στα χρόνια της ακμής του, εμφανισιακά αντιστοιχεί πιστά σε αυτή του νεαρού Sullivan. Ο Sullivan απέλυσε τον Wright επειδή ο δεύτερος αναλάμβανε και προσωπικές δουλειές εκτός γραφείου (κάτι που ρητά απαγορευόταν στο συμβόλαιο του), ενώ ο πρώτος του είχε ήδη δανείσει χρήματα. Η σχέση τους όμως παρέμεινε αυτή της αμοιβαίας αλληλοεκτίμησης και όντως ο Wright ανέφερε τον Sullivan ως δάσκαλο του.

Χρονικά η πραγματική ιστορία διαδραματίζεται περίπου δύο δεκαετίες πριν την αντίστοιχη στο μυθιστόρημα. Ο τίτλος του έργου προέρχεται από την αυτοβιογραφία του Sullivan και χρησιμοποιείται μεταφορικά ως *the fountain - head*.

Για μια συγγραφέα που θεωρούσε την ηρωική αποτυχία επιλήψιμη και περιφρονούσε τους αδύναμους είναι αξιοθαύμαστο επίτευγμα πως παρουσιάζει τον Χένρυ Κάμερον, έναν άρρωστο αλκοολικό με απρόσμενα ξεσπάσματα ως πρότυπο επαγγελματικής και ηθικής ακεραιότητας.

Ντομινίκ Φράνκον

(Bernstein 2007):

Το λάθος της Ντομινίκ είναι κάτι από το οποίο υποφέρουν πολλοί καλοί άνθρωποι αν και όχι σε τόσο ακραίο βαθμό. Ήταν αφοσιωμένη σε αξίες, ανεξάρτητη, με ξεκάθαρο όραμα για το τι θεωρούσε ιδανικό, μόνο που δεν πίστευε πως αυτό το ιδανικό ήταν πραγματοποιήσιμο. Το λάθος της είναι η πεποίθηση πως υπάρχει έναν κακόβουλο σύμπαν μέσα στο οποίο το καλό δεν έχει καμία πιθανότητα να υπάρξει στη γη, είναι καταδικασμένο να χάσει και το κακό είναι μεταφυσικά πανίσχυρο (. σελ. 203).

Η Ντομινίκ (Dominique Francon στο πρωτότυπο) είναι δημοσιογράφος που αρθρογραφεί για θέματα διακόσμησης στην εφημερίδα *Μπάννερ* (*Banner* στο πρωτότυπο) που ανήκει σε έναν άλλο από τους πρωταγωνιστές, τον εκδότη Γκέιλ Γουάνναντ. Αν και η εφημερίδα παρουσιάζεται ως ο ορισμός του *Κίτρινου Τύπου* είναι αξιοπρόσεχτο πως ο Γκέιλ πληρώνει δύο δημοσιογράφους με πολύ διαφορετική προσέγγιση για να γράφουν για θέματα τέχνης εκεί. Η Ντομινίκ εκτιμά το αυθεντικά όμορφο και αντίθετα από τον συνάδελφο της, Έλσγουορθ Τούχεϋ (τον δεύτερο κριτικό τέχνης της *Μπάννερ*) ψάχνει το μοναδικό, το σπάνιο και το ξεχωριστό αντί για το μαζικό που καθρεπτίζει το κοινό γούστο. Η Ντομινίκ πιστεύει πως, αν και το καλό στην τέχνη (και στην ζωή) υπάρχει, (ο Χάουαρντ και ο Χένρυ) θα είναι πάντα καταδικασμένο να χαθεί ανάμεσα στο κακόγούστο (ο

Πήτερ), το κακόβουλο (ο Έλσγουορθ και ο κύκλος των καλλιτεχνών που υποστηρίζει) και το μέτριο αλλά με τις σωστές επαφές (ο αρχιτέκτονας πατέρας της και οι συνεργάτες του). Έτσι αποφασίζει να σταματήσει να προσπαθεί να το αναδείξει και να συμβιβαστεί με αυτό που κυριαρχεί, για αυτό παντρεύεται και τον Πήτερ. Περιγράφεται ως πολύ λεπτή, κομψή, ξανθιά με γκριζα μάτια και αυστηρό, κομψό ντύσιμο, απόμακρη και κοφτερή όπως τα άρθρα της και τα αιχμηρά της σχόλια.

Η πρώτη σκηνή που εμφανίζει την Ντομινίκ στην ταινία είναι μια παραβολή για τη θέση της τέχνης σε μια κοινωνία που δεν την εκτιμά: πετάει από το παράθυρο ένα μικρό άγαλμα, επειδή το αγαπάει πάρα πολύ. Η Ντομινίκ αντιλαμβάνεται την αγάπη της αυτή ως αδυναμία γιατί την κάνει να είναι εξαρτημένη και ευάλωτη. Έτσι γκρεμίζει από το παράθυρο του διαμερίσματος της το σπάνιο αγαλματάκι. Συμπεριφέρεται έτσι απέναντι σε όλα όσα αγαπά (του Χάουαρν συμπεριλαμβανόμενου), επειδή είναι βέβαιη πως καλύτερα να τα αρνηθεί η ίδια από το να τα αφήσει άλλους να τα εξευτελίσουν, να τα απαξιώσουν και τελικά να τα καταστρέψουν. Βρίσκεται σε μια διαρκή μάχη με τον εαυτό της και την κοινωνία αλλά η κοινωνική της θέση και τα χρήματα της την προφυλάσσουν από τη γραφικότητα. Δεν καταγγέλλει αλλά σαρκάζει χωρίς οίκτο και με τρόπο επώδυνο τόσο για την ίδια όσο και για τους άλλους. Επειδή περιφρονεί τα πάντα και δεν πιστεύει στην ύπαρξη του καλού, θεωρεί τις κακοποιητικές συμπεριφορές αναμενόμενες: παρατάει την καριέρα της, αφήνει τον Χάουαρντ να την βιάσει, τον Πήτερ να την πουλήσει στον Γκέιλ, τον Γκέιλ να την έχει απομονώσει και να της φέρεται ως ένα ακόμα έκθεμα της κρυφής συλλογής του, μακριά από το βλέμμα τρίτων.

Εδώ συζητά την άποψη της σχετικά με τη ζωή με τον συνάδελφο της στην εφημερίδα Άλβα

Σκάρρετ: Ραντ (1997):

-Μα τι ζητάς; τελειότητα;

-Ή τίποτα. Για αυτό βλέπεις προτιμώ το τίποτα.

- Αυτό δεν είναι λογικό.

-Προτιμώ το μοναδικό πράγμα που μπορεί να επιτρέψει κανείς στον εαυτό του. Την ελευθερία Άλβα, την ελευθερία.

- Και αυτό το ονομάζεις ελευθερία;

- Ναι. Να μην ζητάω τίποτα, να μην περιμένω τίποτα, να μην εξαρτιέμαι από τίποτα.

(τ. Α', σ. 177)

Η Ντομινίκ δεν είναι ευχάριστη ούτε ακριβώς συμπαθής αλλά αντιπροσωπεύει το καλλιεργημένο κοινό που μπορεί να κρίνει με καθαρή, ειλικρινή ματιά και αυτό σπάνια είναι δημοφιλές ή μαζικό. Είναι ελιτίστρια και μάλιστα με συχνά εξοργιστικό ή άδικο τρόπο αλλά είναι η φωνή της λογικής και όχι του συναισθήματος. Ραντ (1997):

Ρόαρκ, προσπάθησε να καταλάβεις σε παρακαλώ, δεν μπορώ να αντέξω αυτό που σου κάνουν, αυτό που θα σου κάνουν. Είναι όλα πολύ σπουδαία, εσύ και το χτίσιμο και τα αισθήματα σου για την αρχιτεκτονική. Δεν γίνεται όμως να συνεχίσεις έτσι για πολύ. Δεν θα κρατήσει. Δεν θα σε αφήσουν. Βαδίζεις προς μία τρομερή συμφορά.

Αποκλείεται να έχεις διαφορετική κατάληξη. Παράτα τα (τ. Β', σ. 109).

Ως δημοσιογράφος για θέματα διακόσμησης και αισθητικής είναι ειρωνική αλλά οξυδερκής. Αποτελεί την ιδανική γυναίκα για την Άνν Ραντ, ανεξάρτητη, δυναμική και ερωτικά επιθυμητή ακριβώς για αυτά της τα χαρακτηριστικά, εκπροσωπεί το συνειδητοποιημένο κοινό που δεν συμβιβάζεται με το κοινότοπο και το μέτριο. Αυτό το χάρισμα της να σκέφτεται ανεξάρτητα από τους άλλους η ίδια το βιώνει ως κατάρα που την εμποδίζει από το να ζήσει. Η Ντομινίκ παντρεύεται διαδοχικά τρεις από τους βασικούς χαρακτήρες τον Πήτερ Κήτινγκ, τον Γκέιλ Γουάουναντ και τελικά τον Χ. Ρόαρκ. Είναι κόρη ενός άλλου διάσημου αρχιτέκτονα στο γραφείο του οποίου έχουν εργαστεί και ο Πήτερ (με επιτυχία, καθώς τελικά γίνεται δικό του) και ο Χάουαρντ (που απολύθηκε): «Όταν βλέπετε ένα άνθρωπο να πετάει μαργαριτάρια και να μην παίρνει για αντάλλαγμα ούτε ένα χοιρινό

παιδάκι, δεν νιώθετε αγανάκτηση ενάντια στον χοίρο αλλά ενάντια στον άνθρωπο που εκτιμάει τόσο λίγο τα μαργαριτάρια (...) (Ραντ, 1997, τ. Β', σ. 447).

Ο Χάουαρντ της δείχνει πως το καλό μπορεί να υπάρξει και έτσι η πεσιμιστική της οπτική για τον κόσμο ακυρώνεται και επαναπροσδιορίζει με δικούς της όρους τις σχέσεις της. Η ταινία και το βιβλίο τελειώνουν με την Ντομινίκ να ανεβαίνει στην κορυφή του ουρανοξύστη που χτίζει ο Χάουαρντ. Δυστυχώς σε πολλές αναλύσεις η Ντομινίκ αναφέρεται μόνο λόγω των συντρόφων της και όχι ως αυτόνομος χαρακτήρας. Η ιδέα πως η απογοήτευση και η έλλειψη πίστης στους ανθρώπους μπορεί να οδηγήσει χαρισματικά άτομα σε αυτοκαταστροφικές συμπεριφορές είναι ενδιαφέρουσα αν και με τα δεδομένα της δικής μας εποχής η Ντομινίκ θυματοποιείται πάρα πολύ από όλους τους άντρες που την περιβάλλουν με εξαίρεση τον πατέρα της, αν και η ίδια δεν υιοθετεί ρόλο θύματος. Εδώ αναγνωρίζει ένα κομμάτι του εαυτού της στα λόγια του Γκέιλ σχετικά με την διαχείριση του φυσικού περιβάλλοντος. Ραντ (1997):

« Δεν νιώσατε ποτέ πόσο μικρός είστε όταν κοιτάζετε τον ουρανό;» Εκείνος γέλασε.

«Ποτέ. Ούτε όταν κοιτάζω τους πλανήτες. Ούτε τις βουνοκορφές. Ούτε το Γκραν Κάνυον. Γιατί θα έπρεπε; Όταν κοιτάζω τον ωκεανό νιώθω το μεγαλείο του ανθρώπου. Σκέφτομαι την υπέροχη ικανότητα του ανθρώπου που δημιούργησε αυτό το πλοίο για να κατακτήσει αυτή τη χωρίς νόημα απεραντοσύνη. Όταν κοιτάζω τις βουνοκορφές σκέφτομαι τις σήραγγες και τον δυναμίτη. Όταν κοιτάζω τους πλανήτες σκέφτομαι τα αεροπλάνα. Ναι και εκείνη την ιδιαίτερη αίσθηση ιερής έκστασης που οι άνθρωποι λένε ότι τους κυριεύει όταν παρατηρούν την φύση εγώ δεν την πήρα ποτέ από την φύση μόνο από...». Η Ντομινίκ σταμάτησε. «Από τι;» «Από τα κτίρια», ψιθύρισε. «Από τους ουρανοξύστες.» (τ. Β', σσ. 84-85).

Δεν μαθαίνουμε αν η Ντομινίκ θα αρχίσει ξανά να γράφει, αλλά το τέλος που την βρίσκει στην κορυφή ενός ουρανοξύστη μαζί με τον Χ. Ρόαρκ υπονοεί πως μάλλον δεν θα μείνει μόνο στον ρόλο

της καλής συζύγου. Η αγάπη της για την τέχνη παρουσιάζεται ως αυτοτιμωρία και η πορεία της προς την αυτοπραγμάτωση είναι το γεγονός πως αυτό το ξεπερνάει.

Γκέιλ Γουάυναντ

Είναι ο δευτεραγωνιστής, και ο τραγικός αντιήρωας του μυθιστορήματος, μεγιστάνας του Τύπου, ιδιοκτήτης κατασκευαστικής και συλλέκτης έργων τέχνης. Αρχικά ξεκινά ως ο εργοδότης της Ντομινίκ και του Έλσγουορθ Τούχεϋ που αμφότεροι εργάζονται στο tabloid ιδιοκτησίας του, την *Μπάννερ*. Ο δεύτερος υπερασπίζεται την δουλειά του Πήτερ Κήτινγκ ενώ η πρώτη τελικά του Χάουαρντ Ρόαρκ (μετά από κάποιους δισταγμούς) με την σύγκρουση τους να αποτελεί πολύ σημαντικό στοιχείο για την πλοκή.

Ο Γκέιλ Γουάυναντ (Gail Wynand στο πρωτότυπο) είναι από τους πιο ενδιαφέροντες, αντιφατικούς και πολύπλοκους χαρακτήρες της Αμερικάνικης λογοτεχνίας και η ταινία του δίνει αυξημένο χρόνο, ώστε να κλέψει τελικά την παράσταση από τον Χ. Ρόαρκ. Ξεκινά ως ένας ασυνείδητος χαρακτήρας που απολαμβάνει σαδιστικά τη δύναμη που έχει απέναντι στους άλλους. Αποφασισμένος να κολακεύει πάντα το γούστο του πεινασμένου κοινού του απολύει την Ντομινίκ, όταν εκείνη υπερασπίζεται από τη στήλη της τον Χ. Ρόαρκ - αντίθετα από τον Έλσγουορθ Τούχεϋ που τον καταδιώκει αλλά πουλάει παραπάνω.

Στην πορεία ο Γκέιλ ανακαλύπτει πως εκτιμά την Ντομινίκ (την οποία παντρεύεται) και τον Χ.Ρόαρκ (με τον οποίο συνεργάζεται), διότι αντιπροσωπεύουν την ενσάρκωση του καταπιεσμένου καλλιτεχνικού του οράματος. Η μετατροπή αυτή οδηγεί στην υποστήριξη του Χ. Ρόαρκ με άρθρα που γράφει ο ίδιος ο Γκέιλ αλλά αναγκάζεται να αποσύρει την υποστήριξη του και να προδώσει τον Χάουαρντ, όταν το κοινό αντιδρά με επιθετικότητα. Στην ταινία η επώδυνη πορεία του προς την

εξιλέωση τον οδηγεί στην αυτοκτονία, ενώ στο βιβλίο απλώς στην απομόνωση. Στο τέλος όμως θυσιάζεται (στο βιβλίο μεταφορικά, στην ταινία κυριολεκτικά) για την υπεράσπιση των ιδανικών που διδάχθηκε από το έργο του Χάουαρντ Ρόαρκ τον οποίο έχει ηρωοποιήσει.

Τόσο στο βιβλίο όσο και στην ταινία έχει μερικές από τις καλύτερες ατάκες, είναι σαρκαστικός απέναντι σε όλους (και απέναντι στον εαυτό του) αλλά κάτω από την υπεροψία και την επιθετικότητα του κρύβεται η ανασφάλεια κάποιου που ποτέ δεν πίστεψε στο ότι υπάρχει κάτι καλό στον κόσμο. Αντίθετα από την Ντομινίκ που θεωρεί πως η τέχνη είναι πολύ ανώτερη για να έχει θέση στην πραγματική ζωή, ο Γκέιλ πιστεύει πως δεν υπάρχουν ανώτερες ιδέες και ιδανικά. Η εκτίμηση της τέχνης είναι για κείνον κάτι σαν ενοχή. Για αυτό, αν και είναι μανιώδης συλλέκτης έργων τέχνης, ούτε εκθέτει τη συλλογή του ούτε θέλει να γνωρίσει τους καλλιτέχνες.

Η Ντομινίκ πιστεύει πως το καλό δεν μπορεί να επιβιώσει, ενώ ο Γκέιλ αρνείται την ύπαρξη, του καθώς θεωρεί πως όλα μπορούν να αγοραστούν. Καταστρέφει πνευματικά καλλιτέχνες, αγοράζοντας τα έργα τους σε εξωφρενικές τιμές και βάζοντας τους να υπογράψουν πως δεν θα εκθέσουν ποτέ ξανά τη δουλειά τους δημοσίως ή πως θα την ελέγχει εκείνος πλήρως. Ή πληρώνει εξαιρετικούς συγγραφείς για να εργαστούν ως δημοσιογράφοι στην εφημερίδα του σε ευτελή ρεπορτάζ κάνοντας τους ουσιαστικά να σωπάσουν. Αν κάποιος αρνηθεί, του καταστρέφει έτσι κι αλλιώς την καριέρα.

Όταν προσπαθεί να κάνει το ίδιο με τον Χ. Ρόαρκ αποτυγχάνει. Ο Γκέιλ Γουάουναντ πρόδωσε την προσωπικότητα του για μια μάταιη αίσθηση δύναμης μέσω της φευγαλέας και προσωρινής λατρείας του πλήθους, το οποίο όμως δεν εκτιμά. Η πολύπλοκη συνεργασία του με του Χ. Ρόαρκ τον οδηγεί στο να εκτιμήσει τις αρετές της ισότιμης φιλίας και να συνειδητοποιήσει πως τα χρήματα δεν μπορούν να αγοράσουν τα πάντα, πληρώνοντας όμως τρομερό τίμημα. Στο βιβλίο χάνει την εφημερίδα του (το έργο της ζωής του) και την σύντροφο του Ντομινίκ, κερδίζει όμως τον αυτοσεβασμό που δεν είχε ποτέ. Η Άυν Ράντ χρησιμοποιεί τον συγκεκριμένο χαρακτήρα ως όχημα μερικών από τις πιο ενοχλητικές ιδέες της αλλά δεν τον δικαιώνει. Αντίθετα με τον Χ. Ρόαρκ, ο

Γκέιλ εξελίσσεται και μαζί με τον Χ. Κάμερον είναι οι πιο καλογραμμένοι χαρακτήρες του μυθιστορήματος. Γεννημένος στην φτωχογειτονιά του Hell's kitchen περνάει τα παιδικά του χρόνια μέσα σε ακραία φτώχεια και βία και ζει τα πρώτα χρόνια της εφηβείας του ως αρχηγός νεανικής συμμορίας μέχρι που στα δεκαέξι του αποφασίζει την αλλαγή ζωής (και καριέρας). Αυτό δεν είναι εντελώς πειστικό: *Το λιγότερο αυθεντικό παιδί των γκέτο στην ιστορία της λογοτεχνίας* (Weiss, σ. 5). Στον κόσμο των άπειρων ευκαιριών και πιθανοτήτων που τόσο έξυπνα πουλά το *Κοντά στον Ουρανό* αρκεί κάποιος έφηβος από τις πιο σκοτεινές γωνίες της πόλης απλώς να αποφασίσει να γίνει μεγιστάνας του Τύπου και μετά αυτό μπορεί να συμβεί. Ραντ (1997):

Την ίδια νύχτα ανέβηκε στην ταράτσα της πολυκατοικίας του κι έμεινε να κοιτάζει τα φώτα της πόλης, της πόλης όπου εκείνος δεν διεύθυνε τίποτα. Υπέβαλε τον εαυτό του σε μια μόνο ερώτηση: τι έμπαινε σε όλα εκείνα τα σπίτια στα μελαγχολικά όπως και στα λαμπερά, τι τρύπωνε σε κάθε δωμάτιο και σε κάθε μυαλό; ψωμί είχαν όλοι.

Μπορούσε κανείς να κυβερνήσει τους ανθρώπους με το ψωμί που αγόραζαν;

Είχαν παπούτσια, είχαν καφέ, είχαν... Η πορεία της ζωής του είχε χαραχτεί.

(τ. Β', σ. 28).

Χωρίς καν να έχει ολοκληρώσει την τυπική εκπαίδευση (Ραντ, 1997, τ. Β', σσ. 22-27), ξεκινά να εργάζεται ως παιδί για τα θελήματα σε μια εφημερίδα και μέσα σε δύο χρόνια γίνεται αρχισυντάκτης, σε άλλα δύο ιδιοκτήτης και μετατρέπει ένα σχετικά έγκυρο αλλά μικρής κυκλοφορίας έντυπο σε μια κίτρινη αλλά πανίσχυρη φυλλάδα που έχει ως αποκλειστικό στόχο: «να καταπλήσσει, να διασκεδάσει και να μαζεύει πελατεία». (Ραντ, 1997, τ. Β', σ. 33).

Για να το επιτύχει αυτό δεν λυπάται ούτε κόπο, ούτε χρήματα και καταφεύγει σε σκοτεινές μεθόδους, εγκλήματα κάθε είδους και παράνομες τακτικές. Επεκτείνει τον όμιλο των επιχειρήσεων του και ασχολείται μεταξύ άλλων και με την κατασκευή και αξιοποίηση ακινήτων. Ο στόχος του δεν είναι τα χρήματα αλλά η κατάκτηση της δύναμης και κυρίως η επιβεβαίωση πως δεν θα ζήσει ξανά τους εξευτελισμούς, τη βία και την καθημερινή ταπείνωση της παιδικής και εφηβικής του ηλικίας:

«Ό,τι και να κυνηγάει αυτός ο μπάσταρδος ο Γουάουναντ, έλεγε ο κόσμος σίγουρα δεν είναι το χρήμα (...) Ήταν ιδιοκτησία όλων όπως ένα μνημείο» (Ραντ, 1997, τ. Β΄, σ. 37).

Κυνικός, ειρωνικός και χωρίς καμία πίστη στην ανθρώπινη αξιοπρέπεια δεν αφήνει κανένα συναίσθημα να τον επηρεάσει. Όμως ο Γκέιλ κάτω από την αδιαπέραστη επιφάνεια της ηγεμονικής αρρενωπότητας με ορισμένα στοιχεία αυτού που χαρακτηρίζεται ως τοξική αρρενωπότητα (Connell, 1995) κρύβει έναν ευαίσθητο και καλλιεργημένο συλλέκτη έργων τέχνης και αυτό είναι τελικά που σώζει την ψυχή του - ως έναν βαθμό τουλάχιστον. Ραντ (1997):

Ωστόσο μια φάση της ζωής του ήταν ελάχιστα γνωστή και δεν είχε ποτέ αναφερθεί. Ο όροφος κάτω από το ρετιρέ του ήταν η ιδιωτική πινακοθήκη του. Ήταν πάντα κλειδωμένη. Εκτός από τον Wynand εκεί μέσα έμπαινε μόνο ο συντηρητής. Την ύπαρξη της την ήξεραν ελάχιστα πρόσωπα. Πότε πότε ο Γκέιλ Γουάουναντ πήγαινε στην πινακοθήκη κι έμενε εκεί ολόκληρες ώρες. (...) Είχε γνωστά αριστουργήματα, είχε πίνακες άγνωστων καλλιτεχνών, απέρριπτε τα έργα αθάνατων ονομάτων τα οποία τον άφηναν αδιάφορο. Οι εκτιμήσεις τεχνοκριτικών και οι υπογραφές μεγάλων δημιουργών δεν τον απασχολούσαν. Οι έμποροι έργων τέχνης με τους οποίους συναλλασσόταν υποστήριζαν ότι το αισθητήριο του ήταν αλάθητο (τ. Β΄, σ. 39).

Δεν συναντώ ποτέ αυτούς που θαυμάζω τα έργα τους. Τα έργα τους σημαίνουν πολλά για μένα. Δεν θέλω να μου χαλάσουν την εντύπωση οι δημιουργοί τους. Γιατί συνήθως αυτό κάνουν. Είναι το αντίθετο του ίδιου του ταλέντου τους. (...) Σέβομαι ελάχιστα πράγματα στην ζωή αλλά σέβομαι όσα είναι στην πινακοθήκη μου και τα κτήρια σας και την ικανότητα του ανθρώπου να παράγει τέτοια έργα. Ίσως η μοναδική θρησκεία που είχα ποτέ. (...) Τα δικά σας κτήρια έχουν μια κυρίως αίσθηση – μια αίσθηση χαράς, Όχι μιας γαλήνιας χαράς. Μιας δύσκολης, απαιτητικής χαράς. από το είδος που

σε κάνει να θεωρείς επίτευγμα ότι την βιώνεις. Τα κοιτάζεις και σκέφτεσαι: είμαι καλύτερος άνθρωπος, αφού μπορώ να το νιώσω αυτό. (τ. Β', σσ.182 – 183).

Στην πιο διασκεδαστική ίσως σκηνή της ταινίας και του βιβλίου ο Γκέιλ αγοράζει την Ντομινίκ από τον Πίτερ Κήτινγκ με αντάλλαγμα μια καλοπληρωμένη ανάθεση έργου. Η Ντομινίκ συμφωνεί, γιατί αντιμετωπίζει το όλο θέμα ως επιβεβαίωση και των δικών της πεποιθήσεων. Η τραγωδία και η καταστροφή του Γκέιλ Γουάνναντ οφείλεται στην αδυναμία του να αποδεχτεί τον πραγματικό εαυτό του. Σε αντίθεση με τον Χένρυ Κάμερον έχει επιλέξει την επιτυχία με ανέντιμα μέσα από την τίμια αποτυχία την οποία και περιφρονεί. Έχει ξεπουλήσει όλες τις ηθικές αρχές του. Η συγγραφέας δεν συμεριζεται ευτυχώς την μεγαλομανία του αντιήρωα της και την καταδικάζει. Σε μια σχεδόν συγκινητική στιγμή του έργου ο Χ. Ρόαρκ βρίσκεται καλεσμένος στο σκάφος του Γκέιλ Γουάνναντ σε μια κρουαζιέρα (η Άνν Ραντ θεωρεί σκόπιμο να μας εξηγήσει νωρίτερα πως μερικές φορές ακόμα και ο πιο εργασιομανής χρειάζεται κάποιες ολιγοήμερες διακοπές και αυτό σε καμία περίπτωση δεν είναι ένδειξη τεμπελιάς).

Το σκάφος λέγεται *Και όμως ναι* και ο τίτλος του είναι η απάντηση σε όλους όσους έλεγαν στο παρελθόν στον Γκέιλ « Δεν διευθύνεις εσύ εδώ» (Ραντ, 1997, τ. Β', σ.80). Εκφράζουν αμφότεροι την βαθιά περιφρόνηση τους για άτομα όπως ο Πήτερ Κήτινγκ, ο Έλσγουορθ Τούχεϋ και ο αρχισυντάκτης της *Μπάννερ*, Άλβα Σκάρρετ (που το μόνο του σφάλμα είναι η αφοσίωση του στην εφημερίδα του συναισθηματικά διαταραγμένου αφεντικού του) και συζητούν για τη μισητή έννοια του αλτρουισμού ή μάλλον τον αλτρουισμό όπως τον αντιλαμβάνεται η Άνν Ραντ που συνοψίζεται στο: Ραντ (1997):

...να ζεις για τους άλλους και να επιβάλλεις σε όλους την ιδέα του γενικού καλού. Ο Ρόαρκ κοίταξε τον Γουάνναντ και συνειδητοποίησε ότι του είχε πει όλα όσα είχε προσπαθήσει να μην του πει. Απάντησε ότι: «δεν γεννήθηκες για να είσαι άνθρωπος από δεύτερο χέρι». Ο Γουάνναντ χαμογέλασε. Άκουσε την φράση – δεν ήθελε τίποτε άλλο. Ύστερα όταν ο Γουάνναντ είχε πια κατέβει στην καμπίνα του, ο Ρόαρκ έμεινε

μόνος στο κατάστρωμα. (...) Σκεφτόταν: Δεν του ανέφερα το χειρότερο είδος ανθρώπου από δεύτερο χέρι - αυτόν που κυνηγάει την εξουσία (τ. Β', σ. 303).

Η πορεία του Γκέιλ είναι μια επώδυνη προσπάθεια να συνδυάσει την αγάπη του για το αυθεντικό με την καθημερινότητα του, που προωθεί το φτηνό, το φανταχτερό και το εφήμερο: Ραντ (1997):

Το φως ερχόταν από την βιτρίνα ενός ενεχυροδανειστηρίου (...) Η πιο πρόστυχη θέα στην γη είναι μια βιτρίνα ενεχυροδανειστήριου. Πράγματα ιερά για ορισμένους ανθρώπους και πράγματα πολύτιμα ήταν παραδομένα στα βλέμματα όλων στο ψηλάφισμά και στο παζάρεμα (...). «Γεια σου Γκέιλ Γουάουναντ» είπε στα αντικείμενα και συνέχισε τον δρόμο του. (τ. Β', σ. 373)

«Η πόλη μου σκέφτηκε, η πόλη που αγαπούσα, η πόλη που πίστευα ότι διεύθυνα (...). Αφεντικά μου οι ανώνυμοι, η πλέμπα. Μου έδωσαν ένα ρετιρέ, ένα γραφείο, ένα κότερο. Σε αυτούς σε οποιονδήποτε από αυτούς το ήθελε πούλησα για τρία σεντς τον Χάουαρντ Ρόαρκ. (Ραντ, 1997, τ. Β', σσ. 374 – 375). Παρακάτω ανφέρεται: Ραντ (1997):

(...) Βρισκόταν στο Χελς Κίτσεν (...) Στάθηκε στην μέση ενός δρόμου κοιτάζοντας γύρω του την ρημαγμένη περιοχή. Δεν έφυγα ποτέ από εδώ σκέφτηκε. Δεν έφυγα ποτέ από εδώ (...) Τα πάντα μπορούν να προδοθούν. Ο καθένας μπορεί να συγχωρεθεί. Όχι όμως εκείνοι που δεν έχουν το θάρρος του ίδιου τους του μεγαλείου. (τ. Β', σσ. 377-378).

Όταν καταλαβαίνει πως αυτό είναι ανέφικτο αποσύρεται και υιοθετεί μια νέα, πιο φυσιολογική περσόνα, αν και αυτή του η μεταστροφή δεν μεταφράζεται σε άμεσα οφέλη για κείνον. Η αναζήτηση μιας καθαρής, μινιμαλιστικής ομορφιάς τον οδηγεί στην κάθαρση.

Η τέχνη ως εξαγνισμός από μια αμφιλεγόμενης ηθικής ζωή είναι ένα αγαπητό μοτίβο στην μυθολογία του καλλιτέχνη και εδώ έχουμε ένα από τα πιο δυνατά παραδείγματα αυτής της

τυπολογίας. Η Ράντ κάνει εδώ ένα σημαντικό σχόλιο: όταν ο Γκέιλ μετατρέπεται σε καλύτερο άνθρωπο, το κοινό δεν τον ακολουθεί. Αντίθετα τον τιμωρεί. Η συγγραφέας λέει στους καλλιτέχνες πως η ανακάλυψη του πραγματικού εγώ δεν συμβαδίζει πάντα με την αποδοχή. Η τέχνη μπορεί να σε βοηθήσει να κερδίζεις αυτογνωσία και την ψυχική ηρεμία πως κάνεις το σωστό, αλλά αυτό δεν είναι ούτε εύκολο ούτε απαραίτητα οδηγεί σε αλλαγή των συνθηκών της ζωής σου προς το καλύτερο.

Στο βιβλίο η συγγραφέας του δίνει την ευκαιρία να απελευθερωθεί συναισθηματικά όταν καταστρέφει το δημοσιογραφικό του συγκρότημα, ενώ στη λίγο μεταγενέστερη ταινία τον καταδικάζει να πεθάνει κυριολεκτικά μαζί με την εφημερίδα του. Η τραγικότητα παραμένει αλλά το βιβλίο είναι πιο εύστοχο και ρεαλιστικό καθώς η επανεξέταση του εαυτού είναι πολύ πιο ενδιαφέρουσα και σημαντική από τη θυσία και την καταστροφή. Η σκοτεινή γοητεία του Γκέιλ Γουάιναντ οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στη δύναμη και στον πλούτο του.

Η πτώση του και η πορεία του προς την κάθαρση θυμίζει αρχαία τραγωδία, είναι ο έκπτωτος βασιλιάς, του οποίου παρακολουθούμε την τραγική μεταμόρφωση μέσα από τα πάθη του. Αν ήταν λιγότερο ευκατάστατος π.χ. αν είχε παραμείνει στις συμμορίες ή αν είχε γίνει ένας ακόμα μικροαπατεώνας επενδυτής προβληματικών ακινήτων ή η εφημερίδα του ήταν μια περιθωριακή φυλλάδα, η ενασχόληση του με την τέχνη δεν θα ξεπέρναγε την γραφικότητα. Τα χρήματα μετατρέπουν το αξιολύπητο σε μεγαλειώδες.

Στο *Ο χτύπος που έχασε η Καρδιά μου* (2005) του Ζακ Οντάρ ο πρωταγωνιστής εργάζεται στις πιο σκοτεινές πλευρές του real estate ως κτηματομεσίτης μπλεγμένος με σκοτεινές δουλειές, ενώ παράλληλα προσπαθεί να γίνει μουσικός. Η αυτοπραγμάτωση έρχεται όταν σταματά να εκμεταλλεύεται τα υποβαθμισμένα ακίνητα της οικογένειάς του, μετά από μια σειρά τραγικών περιστατικών. Η απώλεια όμως αυτή δεν έχει κανένα τραγικό μεγαλείο.

Παρόμοιο θέμα έχει και η Κορεατική κωμωδία *My Paparotti* (2013) του Yoon Jong-chan με ήρωα ένα νεαρό γκάνγκστερ της Γιακούζα που θέλει να γίνει τενόρος. Αν και οι ταινίες αυτές δεν

αναφέρονται σε εικαστικούς καλλιτέχνες, αποτελούν ενδιαφέρουσες παραβολές της δύναμης της τέχνης να προσφέρει εξιλέωση και διαφυγή από το περιθώριο.

Αν ο Χ.Ρόαρκ είναι μια Μεσσιανική φιγούρα, ο Γκέιλ Γουάουναντ είναι ένας συνδυασμός των αποστόλων Πέτρου και Παύλου. Έχει ενδιαφέρον πως αν και οι πιο ακέραιοι χαρακτήρες του βιβλίου (ο Χένρυ και ο Ωστιν) τον αντιμετωπίζουν με περιφρόνηση, μίσος ή τρόμο, η συγγραφέας θεωρεί πως λειτουργεί και αυτός ως μέντορας για τον Χ. Ρόαρκ και δίνει το κάπως αμφιλεγόμενο μήνυμα πως ο σωστός καλλιτέχνης δεν κινδυνεύει από την συσχέτιση του με όσους βαδίζουν σε σκοτεινές διαδρομές αρκεί ο ίδιος να μπορεί να διαφυλάξει την προσωπικότητα του και τις αρχές του.

Ο χαρακτήρας του Γκέιλ Γουάουναντ βασίζεται ως ένα βαθμό πάνω στον εκδότη της εμβληματικής *New York Morning Journal*, William Randolph Hearst που ενέπνευσε και την αριστουργηματική ταινία του Orson Wells, *Πολίτης Κέιν* (1941).

Στήβεν Μάλλορυ

Ένα από τα πιο βασανιστικά πράγματα για έναν επαγγελματία καλλιτέχνη είναι η γελοιοποίηση, όταν το κοινό δεν κατανοεί το έργο του και η αναπόφευκτη περιθωριοποίηση. Το ζήτημα αυτό εκπροσωπείται από τον Στήβεν Μάλλορυ, έναν ταλαντούχο γλύπτη, προστατευόμενο και συνεργάτη του Χ. Ρόαρκ που λειτουργεί για κείνον ως πατρική φιγούρα. Αποτελεί μια νεότερη εκδοχή του ήρωα με περισσότερες όμως ανασφάλειες . Ο Χ. Ρόαρκ προσπαθεί να βοηθήσει δίνοντας του δουλειά, χώρο και υποστήριξη. Ο Σ. Μάλλορυ (Stephen Mallory στο πρωτότυπο) κάνει μια αποτυχημένη απόπειρα δολοφονίας εναντίον του Ε. Τούχεϋ που όμως δεν οδηγεί στην δίωξη του αλλά παρουσιάζεται λες και η πράξη αυτή δικαιολογείται. Εδώ ο Στήβεν εξηγεί με εξαιρετικά γνώριμο τρόπο σε κάθε καλλιτέχνη πώς γίνονται οι σωστές δουλειές στον χώρο. Ραντ (1997):

Δεν φέρεστε σωστά, δεν γίνεται έτσι. Σίγουρα έχετε οικονομικές δυσκολίες για να κυνηγάτε έτσι ένα γλύπτη. Θα σας πω εγώ πως γίνεται... Με αναγκάζετε να έρθω στο γραφείο σας και την πρώτη φορά θα πρέπει να απουσιάζετε. Τη δεύτερη φορά θα με αφήσετε να περιμένω μιάμιση ώρα, έπειτα θα εμφανιστείτε στο δωμάτιο υποδοχής, θα μου σφίξετε το χέρι, θα με ρωτήσετε αν γνωρίζω τους τάδε και θα χαρείτε που έχουμε κοινούς φίλους, προσθέτοντας ότι αυτή τη στιγμή είστε πολύ απασχολημένος και θα μου τηλεφωνήσετε μια μέρα, για να φάμε μαζί το μεσημέρι και να συζητήσουμε την δουλειά. Θα το αναβάλλετε για δυο μήνες. Έπειτα θα μου δώσετε τη δουλειά. Έπειτα θα μου δηλώσετε πως δεν αξίζω τίποτα και θα πετάξετε το έργο μου στα σκουπίδια. Μετά θα αναθέσετε την δουλειά στον Βαλέριαν Μπρόνσον. Έτσι γίνεται. Δεν θα γίνει έτσι όμως αυτή την φορά. (τ. Α', σ. 410).

Με την βοήθεια του Χ. Ρόαρκ, ο Στίβεν μετατρέπεται από πικρόχολο και απογοητευμένο στο όριο της κατάρρευσης (κάθε είδους) σε επιτυχημένο γλύπτη, αφοσιωμένο συνεργάτη και σοβαρό επαγγελματία. Φυσικά η Ά. Ράντ αρνείται να ονομάσει την σχέση τους ως σχέση βοήθειας και έχει ενδιαφέρον η προσπάθεια της να δικαιολογήσει μια ακόμα υπέροχη φίλια. Σε μια από τις πιο έντονες σκηνές του βιβλίου ο Χ. Ρόαρκ έχει επισκεφτεί τον Σ. Μάλλορ στο αξιοθρήνητο διαμέρισμα του και μιλάνε για δουλειές, ή μάλλον μιλάει ο Χάουαρντ γιατί ο Στίβεν δεν είναι στην ψυχολογική κατάσταση να κάνει σοβαρή συζήτηση. Ο πρώτος βρίσκει ένα ανάγλυφο που δείχνει ένα κακόγουστο μωρό, κάτι ευτελές που ο Στίβεν αναγκάζεται να φτιάξει προκειμένου να επιβιώσει. Η αντίδραση του Χ. Ρόαρκ είναι παγερή, σκληρή και επαναφέρει τον Στίβεν στην τάξη. Ο σωστός καλλιτέχνης προτιμά να πεθάνει από πείνα από το να ξεπουλήσει το ταλέντο του: Ραντ (1997):

Η μάχη σκεφτόταν ο Μάλλορ είναι μια στρεβλή έννοια. Δεν υπάρχει δόξα στον πόλεμο ούτε ομορφιά στις σταυροφορίες. Γινόταν και εδώ μια μάχη, υπήρχε ένας στρατός και ένας πόλεμος κι όμως για τον κάθε άνθρωπο που έπαιρνε μέρος ήταν η

καλύτερη εμπειρία της ζωής του. Γιατί; Πού βρισκόταν η ρίζα της διαφοράς και ο νόμος που θα το εξηγούσε;. (τ. Β΄, σ. 169).

Ο Στήβεν συνεργάζεται αργότερα με τον Χάουαρντ και ανταποδίδει την βοήθεια. Εκφράζει την αμφιβολία και την ανασφάλεια που μπορεί να έχει κάποιος νέος καλλιτέχνης ειδικά στην αρχή της καριέρας του και το πώς μπορεί να κερδίσει ή να χάσει τον σωστό δρόμο εξαιτίας του μέντορα του. Φτιάχνει ένα άγαλμα χρησιμοποιώντας την Ντομινίκ ως μοντέλο και οι σκηνές της δημιουργίας του παρουσιάζουν μια ιδανική συνεργασία καλλιτέχνη - μοντέλου με άπειρο αλληλοσεβασμό και μια δωρική ιερότητα στη διαδικασία της δημιουργίας.

Μάικ Ντόννικαν

Ο Μάικ Ντόννικαν (Mike Donnigan στο πρωτότυπο) είναι ένας οξυδερκής σε θέματα αρχιτεκτονικής ηλεκτρολόγος και οικοδόμος που έχει συνεργαστεί στο παρελθόν με τον Χ. Κάμερον. Συμβολίζει την εμπειρία και το ταλέντο σε αντίθεση με τις πολύχρονες σπουδές, την αγάπη για την αυθεντική χαρά της παραγωγικής εργασίας και την απόδειξη πως η ικανότητα μπορεί να υπάρχει σε όλες τις κοινωνικές τάξεις: Ραντ (1997):

Δεν τον ενδιέφεραν οι άνθρωποι αλλά το έργο τους, σεβόταν τους ικανούς όποιο επάγγελμα κι αν ασκούσαν. Αγαπούσε με πάθος τη δουλειά του και συμπαθούσε μόνο όσους ήταν καλούς τεχνίτες σαν αυτόν. Η θεωρία του για τον κόσμο ήταν απλή: υπήρχαν οι ικανοί και οι ανίκανοι, οι δεύτεροι τον άφηναν αδιάφορο. Του άρεσαν τα κτήρια, περιφρονούσε όμως όλους τους αρχιτέκτονες (τ. Α΄, σσ. 113 – 114).

Ακόμα μια φορά η Ραντ προδίδει τις άκαμπτες αρχές της με αυτόν τον χαρακτήρα: Ο Μάικ βοηθά συνεχώς τον Χάουαρντ, του βρίσκει τη δουλειά στο λατομείο, εργάζεται σε όλα τα πρότζεκτ του, χωρίς να διαπραγματεύεται την αμοιβή του και του συμπαραστέκεται και στη δίκη. Είναι από τους ελάχιστους χαρακτήρες με καταγωγή από την εργατική τάξη στο έργο της Α. Ραντ και δείχνει την

αναγκαιότητα ύπαρξης εξειδικευμένων τεχνιτών που μπορούν να συνεργαστούν αρμονικά με τον καλλιτέχνη.

Ωστιν Χέλλερ

Δημοσιογράφος, φίλος και πελάτης του Χάουαρντ Ρόαρκ και Γκέιλ Γουάουνταντ, ο Ωστιν Χέλλερ (Austin Heller στο πρωτότυπο) προσφέρει ένα πιο προσβάσιμο και ήρεμο πρότυπο ανδρισμού. Πιστός συνοδοιπόρος του Χάουαρντ Ρόαρκ συστήνεται ως πρώην κριτικός λογοτεχνίας που αρθρογραφεί σε μια μικρή, ανεξάρτητη και αξιοπρεπή εφημερίδα. Πρεσβεύει την ατομική ελευθερία και τη δικαιοσύνη και γράφει ενάντια στον όμιλο του Γκέιλ, με τον οποίο τους χωρίζει κοινωνική και πολιτιστική άβυσσος. Αποτελεί ένα θετικό πρότυπο εναλλακτικής αρρενωπότητας, πιο σύγχρονο και λιγότερο απόλυτο από τους σκληρούς και αλύγιστους Χάουαρντ και Γκέιλ που αμφότεροι έχουν αρκετά σκοτεινά στοιχεία. Με σπουδές στην Οξφόρδη και αριστοκρατική καταγωγή, καλλιεργημένος και με άψογους τρόπους είναι ένα ιδανικό παράδειγμα της αποτελεσματικότητας της καλής εκπαίδευσης και ανατροφής, προνόμια που συνήθως η συγγραφέας περιφρονεί, αλλά εδώ παρουσιάζονται στη θετική εκδοχή τους. Αρνείται να δώσει χρήματα σε φιλανθρωπίες αλλά υποστηρίζει πολιτικούς κρατούμενους σε όλο τον κόσμο, και ζητάει «στοιχειώδεις και όσο γίνεται λιγότερο νόμους» (Ραντ, 1997, τ. Α', σ. 131). Ο Ωστιν Χέλλερ είναι μαζί με τον Χένρυ Κάμερον ο πιο συμπαθητικός χαρακτήρας του έργου, τόσο συμπαθής που η συγγραφέας μπορεί να τον βάλει να ενδιαφέρεται για θέματα όπως τα δικαιώματα των απεργών εργατών χωρίς αυτό να τον μειώνει.

Είναι ο ιδανικός πελάτης αρχιτεκτονικής, ικανός να εμπνεύσει αλλά μη παρεμβατικός και ιδιοκτήτης μιας κατοικίας που θυμίζει αρκετά *Το Σπίτι με τον Καταρράκτη* του F.L. Wright.

Όταν ο Χάουαρντ εργάζεται ως υπάλληλος σε έναν αρχιτέκτονα της μόδας, φτιάχνει ένα σχέδιο για το σπίτι που έχει παραγγείλει ο Ωστιν ενάντια στην παραγγελία του εργοδότη του που τον απολύει,

ενώ ο Ωστιν τον προσλαμβάνει αμέσως και του δίνει χρήματα για να ανοίξει το δικό του γραφείο. Το οικόπεδο που κτίζεται το σπίτι έχει τις ίδιες απίθανες δυσκολίες που θα παρουσίαζε και το περίφημο *Σπίτι με τον Καταρράκτη* (1936) του Frank Lloyd Wright. Ραντ (1997):

Στάθηκαν σε μια έρημη βραχώδη ακτή τρία μίλια μακριά από μια ταπεινή μικρή πόλη. (...) κοίταζαν ένα βράχο που υψωνόταν με κλιμακωτά επίπεδα και κατέληγε σε ένα κάθετο γυμνό γκρεμό πάνω από τη θάλασσα, έναν γκρεμό που σχημάτιζε σταυρό με την τεράστια ανοιχτόχρωμη οριζόντια επιφάνεια του νερού (τ. Α', σ. 151).

Ενώ οι υπόλοιποι σχεδιαστές του γραφείου σκέφτονται πώς θα αγνοήσουν ή ακόμα και πώς θα καταστρέψουν το τοπίο ανατινάζοντας τον βράχο, ο Χάουαρντ εκμεταλλεύεται το τοπίο και σχεδιάζει το σπίτι σε διαφορετικά επίπεδα με την ίδια χρωματική παλέτα και τις ίδιες κάθετες γραμμές του τοπίου. Ο αρχιτέκτονας που έχει το γραφείο αλλάζει το σχέδιο προσθέτοντας διακοσμητικά στοιχεία (όπως Ιωνικές κολώνες), λιγότερο επιθετικά υλικά (τούβλο αντί για οπλισμένο σκυρόδεμα και γρανίτη) και συμβατικά μεγέθη στα ανοίγματα. Όταν ο Ωστιν εκδηλώνει ενδιαφέρον αλλά και δισταγμό ο Χάουαρντ επαναφέρει το σχέδιο στο αρχικό με συνέπεια την απόλυση του. Ο Ωστιν ως πραγματικά ελεύθερος άνθρωπος δεν διστάζει να του αναθέσει το έργο παρά την απειρία του. Αν και τα αρχιτεκτονικά περιοδικά και βραβεία το αγνοούν, ο Ωστιν μένει απόλυτα ικανοποιημένος με την επιλογή του. Παραμένει καλός φίλος και στέκεται γενναία δίπλα στον Χάουαρντ, ακόμα και όταν εκείνος γίνεται φίλος και συνεργάτης του Γκέιλ με τον οποίο είναι όχι μόνο ανταγωνιστές αλλά εχθροί. Θα μπορούσε η συγγραφέας να του είχε δώσει παραπάνω χώρο και δράση αλλά τον θεωρεί μάλλον κάπως υπερβολικά και αναμενόμενα φυσιολογικό, για να ασχοληθεί παραπάνω. Ακόμα και έτσι όμως λειτουργεί ως ένα υγιές, φωτεινό παράδειγμα που λειτουργεί εξισοροπητικά σε ένα χώρο γεμάτο από υπερβολικά και απωθητικά πικρόχολους και εγωπαθείς χαρακτήρες. Αντιπροσωπεύει το ιδανικό κοινό / πελάτη προϊόντων τέχνης που αλληλοεπιδρά θετικά με τον καλλιτέχνη.

Οι ανταγωνιστές

Πήτερ Κήτινγκ

Ραντ (1997):

Σε πλήγωσα Κέιτη περισσότερο από όσο πιστεύεις εσύ. Δεν είναι όμως αυτή η χειρότερη ενοχή μου (...) Ήταν το μόνο πράγμα που ήθελα στ' αλήθεια. Και αυτό είναι η αμαρτία μου που δεν συγχωρείται με τίποτα – ότι δεν έκανα αυτό που ήθελα. (...) Είναι το πιο δύσκολο πράγμα στον κόσμο – να κάνουμε αυτό που πραγματικά θέλουμε. Και απαιτεί το μεγαλύτερο θάρρος (τ. Β', σ. 290).

Πρώην ζωγράφος και μετέπειτα αρχιτέκτονας, πρώην σπιτονοικοκύρης και συμφοιτητής και αργότερα ανταγωνιστής και άσπονδος φίλος του ήρωα που αντιπροσωπεύει την επιτυχία του αριβίστα ατάλαντου (και την αναπόφευκτη καταστροφή του). Η Άνν Ραντ υπήρξε κάπως άδικη με το Πήτερ Κήτινγκ (Peter Keating στο πρωτότυπο), τον παρουσιάζει ως ένα απόλυτα απωθητικό ον έρμαιο πάντα της γνώμης των άλλων, χωρίς προσωπικότητα και απόλυτα αλλοτριωμένο. Ο Πήτερ διαπράττει ένα ασυγχώρητο έγκλημα, ένα από τα πιο τρομερά που μπορεί να διαπράξει ένας καλλιτέχνης: προδίδει τον εαυτό του και τα θέλω του. Στα φοιτητικά του χρόνια ήταν ένας ταλαντούχος ζωγράφος και σπούδασε Αρχιτεκτονική μόνο και μόνο για να ικανοποιήσει τις φιλοδοξίες της χειριστικής, κυριαρχικής μητέρας του. Όταν αποφοιτά, κερδίζει μια υποτροφία για να σπουδάσει ζωγραφική στο Παρίσι. Αν και θέλει πολύ να πάει, θυσιάζει το όνειρο του και αρχίζει να εργάζεται ως αρχιτέκτονας, χωρίς ενθουσιασμό ή ικανότητες. Ταυτίζει την επιτυχία με όσα ο κόσμος θεωρεί αξιοθαύμαστα, χωρίς να σέβεται τις δικές του ικανότητες. Θυσιάζει ακόμα και τον γάμο με την γυναίκα που αγαπά, για να παντρευτεί την κόρη του αφεντικού του, την Ντομινίκ. Είναι συναισθηματικά εξαρτημένος από τον Ελ. Τούχεϋ ο οποίος για ένα διάστημα διαφημίζει τα έργα του

μέσω της στήλης του αλλά χρησιμοποιεί τον Πήτερ για τους δικούς του ιδιοτελείς στόχους. Η περιφρόνηση που δείχνει ο ίδιος απέναντι στο πραγματικό του ταλέντο και στις επιθυμίες του τον οδηγεί πρώτα στο συναισθηματικό κενό και αργότερα στην απόλυτη καταστροφή. Ραντ (1997):

Γιατί όμως δεν μπορούσε να πείσει τον εαυτό του; Είχε ό,τι είχε επιθυμήσει ποτέ στην ζωή του. Είχε θελήσει επιτυχία και είχε γίνει ο αδιαφιλονίκητος ηγέτης στο επάγγελμα του. Είχε θελήσει δόξα και είχε πέντε χοντρά άλμπουμ με αποκόμματα εντύπων. Είχε θελήσει πλούτο και είχε αποκτήσει χρήματα για να του εξασφαλίσουν πολυτέλεια σε όλη την υπόλοιπη ζωή του. Είχε όλα είχε ποθήσει ποτέ άνθρωπος. (...) Ο τελευταίος χρόνος ήταν ο καλύτερος της ζωής του. Είχε προσθέσει στα υπάρχοντα του το ακατόρθωτο την Ντομνίκ Φράνκον (τ. Β', σ. 49).

Εδώ ο Γκέιλ λέει την ειλικρινή γνώμη του για την αρχιτεκτονική του Πήτερ: Ραντ (1997):

Το κτήριο της Κόσμο - Σλότνικ είναι καθαρά Μιχαήλ Άγγελος, (...) το κτίριο της τράπεζας Προυντένσιαλ είναι γνήσιος Παλάντιο, το πολυκατάστημα Σλόττερν είναι κλεμμένο από τον Κρίστοφερ Ρεν (...). Δείτε τι ένδοξη συντροφιά που προσφέρεται στην τιμή τους ενός. Δεν βγαίνω κερδισμένος; (τ. Β', σ. 75).

Λίγο αργότερα πουλάει την Ντομνίκ στον Γκέιλ για να πάρει μια σημαντική ανάθεση. Φοβάται τόσο πολύ μην χάσει την αποδοχή των πελατών του που κάνει μια σειρά από ηθικά επιλήψιμες πράξεις και υιοθετεί αντισυναδελφικές συμπεριφορές. Όταν η δουλειά του ως αρχιτέκτονα αρχίζει να παρακμάζει επιστρέφει στην ζωγραφική. Ραντ (1997):

Δεν μπορούσε να ισχυριστεί ότι χαιρόταν να ζωγραφίζει. Αυτό δεν του προκαλούσε ούτε ευχαρίστηση ούτε ανακούφιση. Βασάνιζε τον εαυτό του αλλά κατά κάποιο τρόπο αυτό δεν είχε σημασία. (...) Ένωθε έναν ήρεμο πόνο μια αβάσταχτη τρυφερότητα για τη γη ολόγυρα του, το χέρι του όμως ήταν αλύγιστο, παράλυτο, αρνιόταν να εκφράσει τα συναισθήματα του. Εκείνος επέμενε προσπαθούσε (...) Η ζωγραφική δεν του έδινε

ευχαρίστηση περηφάνια ή έστω μια λύση. Μόνο μια αίσθηση γαλήνης – όταν καθόταν μπροστά στο καβαλέτο του. (τ. Β΄, σ. 244).

Κάπως παράδοξα για την Άιν Ράντ που θα έπρεπε να πιστεύει σε δεύτερες και τρίτες ευκαιρίες στην ζωή, η συγγραφέας του αρνείται οποιαδήποτε διέξοδο. Ραντ (1997):

Έδωσε στον Ρόαρκ έξι μουσαμάδες του. Εκείνος τους κοίταξε έναν έναν, περισσότερη ώρα από όσο χρειαζόταν. Έπειτα κούνησε το κεφάλι του απαντώντας σιωπηλά στη λέξη που δεν είχε προφέρει ο Κήτινγκ. «Είναι πολύ αργά Πήτερ» είπε σιγανά. «Το... το ήξερα» μουρμούρισε ο Κήτινγκ. (τ. Β΄, σ. 267).

Ο Πήτερ είναι ατάλαντος ως αρχιτέκτονας και βασίζεται πάνω στον Χάουαρντ που του φτιάχνει τα σχέδια για ορισμένα από τα πιο διάσημα έργα του, κυρίως επειδή δεν αντέχει να βλέπει κακοφτιαγμένα κτήρια. Η συγγραφέας το χρησιμοποιεί αυτό, για να δείξει τα ολέθρια αποτελέσματα του οίκτου και αυτού που ονομάζει *αλτρονισμό*. Εδώ ο Χάουαρντ συνειδητοποιεί πως ποτέ δεν βοήθησε πραγματικά τον Πήτερ, καθώς ο τελευταίος αφήνει ένα έργο να κτιστεί με καταστροφικές αλλαγές από το αρχικό σχέδιο. Ραντ (1997):

Εγώ σε κατέστρεψα Πίτερ. Από την αρχή. Βοηθώντας σε. Υπάρχουν πράγματα για τα οποία δεν πρέπει κανείς ούτε να ζητάει ούτε να δίνει βοήθεια. Δεν έπρεπε να φτιάχνω τα σχέδια σου στο Στάντον. Δεν έπρεπε να είχα σχεδιάσει το κτίριο της Κόσμο - Σλότνικ. Ούτε το Κόρτλαντ. Σε φόρτωσα με πιο πολλά από όσα μπορούσες να σηκώσεις (τ. Β΄, σ. 308).

Ο Πήτερ τιμωρείται με τον πιο σκληρό τρόπο που μπορεί να τιμωρηθεί ένας καλλιτέχνης, με την απόλυτη απαξίωση πρώτα από τον ίδιο του τον εαυτό και μετά από τους άλλους όπως τον Χάουαρντ. Ραντ (1997):

Δεν είχε νιώσει έτσι ούτε όταν ο Χένρυ Κάμερον είχε σωριαστεί στο γραφείο μπροστά στα πόδια του ούτε όταν είχε δει τον Στίβεν Μάλλορν να κλαίει με λυγμούς πάνω σ ένα

κρεβάτι. Εκείνες οι στιγμές ήταν καθαρές. Τώρα ήταν οίκτος για έναν άνθρωπο χωρίς αξία και χωρίς ελπίδα. Σε αυτό το συναίσθημα υπήρχε και ντροπή, η δική του ντροπή, επειδή χαρακτήριζε με τέτοιο τρόπο έναν άνθρωπο, επειδή δεν ένιωθε για αυτόν ίχνος σεβασμού. Αυτό είναι οίκτος σκέφτηκε και στήλωσε το κεφάλι με ύφος απορημένο. Κάτι πολύ στραβό πρέπει να υπάρχει σε έναν κόσμο, όπου το τερατώδες αυτό συναίσθημα θεωρείται αρετή (τ. Β΄, σ. 268).

Κατά την διάρκεια της δίκης ο Πήτερ παραδέχεται την ανικανότητα του δημοσίως. Ραντ (1997):

- «Δεν έκανα εγώ τα σχέδια».

-«Ποιος τα έκανε;»

- Ο Χάουαρντ Ρόαρκ»

- «Ποιος του το ζήτησε;»

- «Εγώ».

(...) Ο Κήτινγκ διάβασε δυνατά το κείμενο που κρατούσε. Η φωνή του έβγαине μονότονη σαν να έλεγε το μάθημα του. Δεν ήταν ένας διάσημος αρχιτέκτονας που ομολογούσε δημόσια την ανικανότητα του αλλά ένας άνθρωπος που απάγγελλε ένα μάθημα που είχε αποστηθίσει». (τ. Β΄, σ. 399).

Το τέλος του βιβλίου τον αφήνει πλούσιο (έχει χρήματα για όλη του τη ζωή, αν και τα έχει κερδίσει με όχι πάντα τίμιους τρόπους) αλλά με την φήμη του κατεστραμμένη, χωρίς ίχνος αυτοσεβασμού, ηθικά ανυπόληπτο και παρατημένο από όλους, φίλους και εχθρούς με το γραφείο του κλειστό και χωρίς κανένα μέλλον. Ακόμα και η κάποτε εντυπωσιακή ομορφιά του έχει παρακμάσει, καθώς έχει παχύνει και το πρόσωπο του έχει πρηστεί από το αλκοόλ.

Θα είχε ενδιαφέρον αν η συγγραφέας του χάριζε την ευκαιρία να γίνει ζωγράφος και ο Πήτερ χρησιμοποιούσε το μόνο καλό που του απέμεινε (δηλ. την οικονομική του άνεση) για να συνεχίσει τη ζωγραφική. Για την συγγραφέα όμως λειτουργεί ως το απόλυτο σύμβολο του τι παθαίνουν όσοι

όπως αναφέρει «ζουν από δεύτερο χέρι» και έτσι φανταζόμαστε το μέλλον του Πήτερ ζοφερό, μοναχικό και άδειο από οτιδήποτε αξιόλογο. Ο Πήτερ διαπράττει μια σειρά εγκλημάτων απέναντι σε συναδέλφους του, όπως εκβιασμούς, απειλές και προδοσίες μυστικών τους στους ανωτέρους του, απέναντι στους εργοδότες του και τους υφιστάμενους του, τους οποίους εκμεταλλεύτηκε (οδηγώντας έναν από αυτούς σε ανακοπή καρδιάς και θάνατο), απέναντι στον Χάουαρντ, του οποίου τη δουλειά δηλώνει ως δική του αλλά μαζί με τον Ελ. Τούχεϋ σχεδιάζει πώς να τον βλάψει, φέρθηκε ανάρμοστα απέναντι στην Κάθριν, την οποία εγκαταλείπει για ένα γάμο συμφέροντος με την Ντομινίκ, την οποία αργότερα εκπορνεύει με αντάλλαγμα μια καλοπληρωμένη ανάθεση έργου από τον Γκέιλ. Η συγγραφέας όμως δεν τον τιμωρεί για αυτές τις πράξεις, αν και τις θεωρεί αποτρόπαιες και καταδικαστέες. Ο Πήτερ τιμωρείται για την προδοσία που διέπραξε κυρίως απέναντι στον εαυτό του με το να εγκαταλείψει τη ζωγραφική, για να υποδυθεί έναν ρόλο που του ήταν ξένος αλλά θα ικανοποιούσε τις ματαιόδοξες φιλοδοξίες της μητέρας του. Το μεγαλύτερο έγκλημα του Πήτερ είναι πως έπνιξε το πραγματικό του ταλέντο, επειδή πίστεψε πως η ζωή του ζωγράφου δεν θα μπορούσε να συνυπάρξει με τα όνειρα του για κοινωνική και οικονομική καταξίωση.

Η συγγραφέας τον χρησιμοποιεί ως ένα απόλυτα απωθητικό παράδειγμα άρνησης του πραγματικού ταλέντου και τον καταδικάζει σε μια κενή νοήματος επιβίωση εξαιτίας της ατολμίας του να διεκδικήσει τα πραγματικά του όνειρα. Αντίθετα με τον Χάουαρντ Ρόαρκ ο Πήτερ Κήτινγκ καταπίεσε τον εαυτό του, περιφρόνησε τις πραγματικές ευκαιρίες αυτοπραγμάτωσης που του δόθηκαν και έζησε μια ζωή κυνηγώντας ένα κακέκτυπο πρόσκαιρης επιτυχίας. Λειτουργεί ως παράδειγμα προς αποφυγή και μια τρομακτική προειδοποίηση προς κάθε επίδοξο καλλιτέχνη ή δημιουργικό άνθρωπο. Στο τέλος ο Πήτερ έχει χάσει κάθε ίχνος ενέργειας και μένει από αυτόν ένα άδειο κέλυφος ανθρώπινου ερειπίου που δεν έχει καν την τραγικότητα του Γκέιλ και του Χένρυ.

Κάθρην Χάλσευ

Η πρώην αρραβωνιαστικιά του Πήτερ Κήτινγκ και ανιψιά του Έλσγουορθ Τούχεϋ. Ξεκινά ως μια γλυκιά και χαριτωμένη κοπέλα που όμως είναι αδύναμη και χωρίς δική της θέληση. Αν και δηλώνει πως θέλει να σπουδάσει, είναι παθητική και χωρίς κάποιο ιδιαίτερο ταλέντο. Η Κάθρην αγνοεί την εσωτερική της φωνή, ακολουθώντας τις συμβουλές του θείου της, που την αποθαρρύνει από το να κάνει παραπάνω σπουδές. Συνδέει λανθασμένα τη ζωή της με αυτή του Πήτερ. Ο Πήτερ αν και την αγαπάει, την εγκαταλείπει χωρίς οίκτο, λίγο πριν το γάμο τους, για να παντρευτεί την Ντομινίκ μετά από τις συμβουλές του Έλσγουορθ και της μητέρας του. Προδομένη από τους δύο πιο σημαντικούς ανθρώπους της ζωής της γίνεται κοινωνική λειτουργός και καταλήγει να ζει μια λάθος ζωή μέσα από την δουλειά της - την οποία όμως δεν επέλεξε - και η συγγραφέας δεν εκτιμά ιδιαίτερα. Στην αρχή ασχολείται με το Art Therapy και αργότερα αναλαμβάνει δίχως χαρά μια ανώτερη διοικητική θέση στην υπηρεσία της. Η Κάθρην (Catherine Halsey στο πρωτότυπο) αντιπροσωπεύει μια ιδιαίτερα απωθητική εκδοχή της κοινοτοπίας και του ασήμαντου. Απολαμβάνει μια λάθος δύναμη πάνω στους πιο αδύναμους από εκείνη και αποσύρεται σε έναν κόσμο εκδικητικής πικρίας, δεν συγχωρεί τον Πήτερ, όταν τον συναντά ξανά μετά από χρόνια μόνο του και με προβλήματα υγείας. Η συνάντησή τους είναι θλιβερή. Η Κάθρην παπαγαλίζει φράσεις από τα άρθρα του Έλσγουορθ και αντιμετωπίζει τον Πήτερ αδιάφορα χωρίς συναίσθημα. Δεν μιλάνε για τίποτα ουσιαστικό, του δίνει απλώς εντολές καλής διατροφής και αγνοεί την εξομολόγησή του, όταν εκείνος της λέει πως έπρεπε να την είχε παντρευτεί και έκανε λάθος. Είναι μια τραγική στιγμή του έργου, πιο ισοπεδωτική συναισθηματικά ακόμα και από τον θάνατο του Χένρυ Κάμερον: δύο άνθρωποι που κάποτε υπήρξαν, νέοι, δημιουργικοί και ερωτευμένοι κάθονται πάνω από σχεδόν ανέγγιχτα φαγητά σε ένα καφέ, με κενό βλέμμα χωρίς να μπορούν να μοιραστούν τίποτα ουσιαστικό, όχι μόνο μεταξύ τους αλλά και με τον κόσμο. Σπάνια η αποτυχία και οι συνέπειές των

λανθασμένων επιλογών εικονογραφήθηκαν με τέτοια ανατριχιαστική σαφήνεια (Ραντ, 1997, τ. Β΄, σσ. 290 -293).

Όταν η Κάθρην έχει πια γίνει κομμάτι γραφειοκρατίας σε μια υπηρεσία της Κοινωνικής Πρόνοιας στην Ουάσιγκτον ταξιδεύει πολύ αλλά αυτό έχει κυρίως μια διεκπεραιωτική αίσθηση καταναγκασμού. Η περιγραφή του ντυσίματος της είναι χαρακτηριστική. Ραντ (1997):

Ήταν παπούτσια χαμηλοτάκουνα σε χρώμα καφέ υπερβολικά αστραφτερά, πάνω στο λασπωμένο πεζοδρόμιο σαν να περιφρονούσαν τη βροχή και την ομορφιά. Το βλέμμα του ανέβηκε στην καφέ φούστα και στην ζακέτα του ταγέρ που ήταν ακριβό αλλά αυστηρό σαν στρατιωτική στολή, στο πέτο όπου ήταν στερεωμένη μια παράξενη καρφίτσα – ένας στραβοκάνης Μεξικάνος με παντελόνι από κόκκινο σμάλτο – στα λεπτά χείλη, στα γυαλιά. στα μάτια. (τ. Β΄, σ. 285).

Εδώ έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον η αναφορά στην καρφίτσα και είναι σκόπιμα ασαφές το αν η συγγραφέας εκφράζει ρατσισμό ή αν η ηρωίδα δείχνει με αυτή της την επιλογή έλλειψη παιδείας, φτηνό χιούμορ και απαράδεκτα κακό γούστο. Το περιγράφει ως «μια περιφρονητική παραχώρηση στην ματαιοδοξία του κόσμου». Παρακάτω η συγγραφέας αναφέρει πως η Κάθρην έχει εθιστεί στο να δίνει διαταγές αλλά «ασήμαντες διαταγές όπως για τα υδραυλικά ή τα απορρυπαντικά» (Ραντ, 1997, τ. Β΄, σ. 287). Η Κάθρην συμβιβάζεται με το ασήμαντο (τουλάχιστον για κείνη ασήμαντο, από την δική της οπτική) και καταλήγει, όπως και ο Πήτερ, άδεια από οτιδήποτε μπορεί να εξυψώσει τον άνθρωπο, λειτουργεί ως παράδειγμα προς αποφυγή για όσους αφέθηκαν να παρασυρθούν από συμβουλές τρίτων, πνίγοντας τη δική τους προσωπικότητα.

Έλσγουορθ Τούχεϋ

Ραντ (1997):

Δεν πιστεύω στον ατομικισμό Πίτερ. Δεν πιστεύω ότι ένα άτομο μπορεί να είναι κάτι που δεν μπορεί να είναι οπουδήποτε άλλο άτομο. Πιστεύω ότι όλοι είμαστε ίσοι και ανταλλάξιμοι. Την θέση που έχεις εσύ σήμερα μπορεί να την έχει αύριο ο καθένας και όλοι. Ισοπεδωτική ανταλλαγή (τ. Β', σ. 250).

Μην επιτρέψεις στους ανθρώπους να είναι ευτυχισμένοι. Η ευτυχία είναι αυτάρκης. Οι ευτυχισμένοι άνθρωποι δεν έχουν καιρό για σένα ούτε σε χρειάζονται. Οι ευτυχισμένοι άνθρωποι είναι ελεύθεροι άνθρωποι. Σκότωσε λοιπόν την χαρά που βρίσκουν στη ζωή. Αφαίρεσε τους ό, τι αγαπούν ή θεωρούν σημαντικό. Μην τους αφήσεις ποτέ να έχουν αυτό που επιθυμούν. Κάνε τους να αισθάνονται πως ακόμα και το γεγονός ότι επιθυμούν κάτι είναι κακό. Άδειασε την ψυχή του ανθρώπου και ο χώρος είναι δικός σου, για να τον γεμίσεις. (...) Ρίξε μια ματιά στην ιστορία σε οποιοδήποτε από τα συστήματα ηθικής. Κάτω από τι περίπλοκες απεραντολογίες δεν είχαν όλα ένα και μόνο λάιτ μότηβ; Θυσία, παραίτηση, άρνηση του εγώ; (...) Οτιδήποτε απολαυστικό, το τσιγάρο, το σεξ, η φιλοδοξία το κίνητρο του κέρδους θεωρείται διεφθαρμένο ή αμαρτωλό. Συνδέσαμε την ευτυχία με την ενοχή (τ. Β', σ. 342.).

Είναι ο δεύτερος ανταγωνιστής και ίσως ένας από πιο μισητούς λογοτεχνικούς χαρακτήρες που γράφτηκαν ποτέ. Ο Έλσγουορθ (Ellsworth Toohey στο πρωτότυπο) είναι κριτικός τέχνης και συνάδελφος της Ντομινίκ στην Μπάννερ. Βαθιά μισάνθρωπος χρησιμοποιεί την ικανότητα του στο γράψιμο για να ελέγχει τις μάζες. Χειριστικός και αρχομανής νιώθει όχι μόνο βαθιά περιφρόνηση για την ανθρωπότητα αλλά πραγματικό μίσος. Προσπαθεί να καταστρέψει κάθε τι ανώτερο,

ιδιαίτερο που θέλει να ξεχωρίσει με τον Χάουαρντ και τον Γκέιλ να αποτελούν τα κυριότερα αντικείμενα των επιθέσεων του:

«Είσαι σκουλήκι Έλση, τρέφεσαι με λύπες.»

«Τότε δεν θα πεινάσω ποτέ» (Ραντ, 1997, τ. Α΄, σ. 373)

Έχει το χάρισμα αρχηγού αίρεσης και ονειρεύεται στις Η.Π.Α. την εγκαθίδρυση ενός σοσιαλιστικού καθεστώτος όπως στη Σοβιετική Ένωση. Χρησιμοποιεί τη στήλη του ως όχημα επίτευξης των στόχων του. Θέλει να εξαφανίσει κάθε καθαρή και ευγενική ιδέα από τον κόσμο της τέχνης αλλά και από τον κόσμο γενικά. Ραντ (1997):

Είναι αλήθεια πως δεν υπάρχει αυτό που ονομάζουν ελεύθερη βούληση. Δεν ευθυνόμαστε για αυτό που είμαστε ή για αυτό που πράττουμε. Δεν είναι δικό μας λάθος. Κανείς δεν φταίει για τίποτα. Βρίσκονται όλα στην προϊστορία μας... και στους αδένες μας. Αν είσαι καλός δεν είναι δικό σου κατόρθωμα... στάθηκες απλά τυχερός με τους αδένες σου. Αν είσαι σάπιος, κανείς δεν πρέπει να σε τιμωρήσει, ήσουν άτυχος αυτό ήταν όλο. (τ. Β΄, σ. 39)

Ο βασικός μπελάς με το σύγχρονο κόσμο είναι ο λαθεμένος συλλογισμός ότι η ελευθερία και ο εξαναγκασμός είναι πράγματα διαμετρικά αντίθετα. (...) Αν σας είχαν προσλάβει σε μια δουλειά και σας απαγόρευαν να την εγκαταλείψετε θα περιοριζόταν η ελευθερία της καριέρας σας αλλά θα ελευθερωνόσασταν από τον φόβο της ανεργίας. (τ. Β΄, σ. 229).

Ο Πήτερ κατευθύνει το ταλέντο του σε συναφές αλλά λάθος επάγγελμα και αγνοεί τον τομέα που είναι πραγματικά ικανός με ολέθρια αποτελέσματα.

Ο Γκέιλ το κρύβει κάτω από μια απωθητική περσόνα νταή και φοβάται να εκτεθεί, ο Έλσγουορθ, ο χειρότερος από όλους, το χειρίζεται με λάθος στόχο, ως δύναμη καταστροφής και όχι δημιουργίας. Έχει την ικανότητα να γράφει όμορφα και είναι καλλιεργημένος αλλά συνειδητά

αποφασίζει να χρησιμοποιήσει το ταλέντο του και τις γνώσεις του προπαγανδιστικά. Είναι στρατευμένος όχι τόσο λόγω ιδεολογίας αλλά λόγω μισανθρωπισμού. Η Άνν Ράντ τον περιγράφει ως ένα ον με απωθητική εμφάνιση, χωρίς προσωπική ζωή που από τα παιδικά του χρόνια λειτουργούσε χειριστικά απέναντι στους περιθωριοποιημένους, τους αντιδημοφιλείς, τους μέτριους και τους αποτυχημένους αλλά εκμεταλλευόταν συναισθηματικά και όσους ικανούς και χαρισματικούς ανθρώπους έκαναν το λάθος (λόγω ανασφάλειας κυρίως) να επιδιώξουν φιλικές σχέσεις μαζί του. Δημιουργεί καλλιτεχνικές ομάδες που αποτελούνται από ανθρώπους διαφορετικής κοινωνικής καταγωγής και μόρφωσης αλλά ψάχνουν και επιδιώκουν το ασυνάρτητο και το χαοτικό. Οι καλλιτέχνες, συλλέκτες και χρηματοδότες που αποτελούν τα μέλη θυμίζουν σε μεγάλο βαθμό κινήματα των αρχών του 20^{ου} αι. όπως π.χ. ο σουρεαλισμός και προφητεύουν το μεταμοντέρνο αλλά παρουσιάζονται με απόλυτη απαξίωση ως μια κοινότητα γραφικών που ασχολούνται με την τέχνη είτε από βαρεμάρα είτε λόγω ψυχολογικών προβλημάτων.

Για την Α. Ραντ ενσαρκώνει όλους τους κινδύνους του σοσιαλισμού: «Μόνο όταν μπορέσετε να νιώσετε περιφρόνηση για το ανεκτίμητο μικρό εγώ σας μόνο τότε θα φτάσετε στην πλατιά αληθινή γαλήνη της ανιδιοτέλειας. Στη συγχώνευση του πνεύματος σας με το απέραντο συλλογικό πνεύμα της ανθρωπότητας». (Ραντ, 1997, τ. Α', σ. 377). Προσθέτει επίσης: Ραντ (1997):

Η στήλη του λέγεται: Μια μικρή φωνή. Η στήλη δεν έμοιαζε να λέει κάτι επικίνδυνο επαναστατικό και σπάνια κάτι πολιτικό. Μιλούσε απλά για αισθήματα που συμεριζόταν ο περισσότερος κόσμος για ανιδιοτέλεια, αδελφοσύνη, ισότητα: «Προτιμώ να είμαι καλός παρά σωστός, Το έλεος είναι ανώτερο από την δικαιοσύνη. Από ανατομική άποψη η καρδιά είναι το πιο πολύτιμο όργανο μας. Το μυαλό είναι μια πρόληψη. Στα πνευματικά θέματα υπάρχει ένα απλό, αλάθητο κριτήριο: ό,τι πηγάζει από το εγώ είναι κακό, ό,τι πηγάζει από την αγάπη για τους άλλους είναι καλό». Και άλλα παρόμοια (τ. Α', σ. 382).

Το παρακάτω απόσπασμα είναι μια ειλικρινής και ξεκάθαρη επίθεση στον ατομικισμό. Ραντ (1997):

Βρήκαμε την μαγική λέξη. Κολεκτιβισμός. (...) Το μόνο κίνητρο και η μόνη αρετή που επιτρέπεται είναι να υπηρετούν όλοι τη φυλή. (...) Κλείσαμε τις πόρτες. Κεφάλια - κολεκτιβισμός, ουρές - κολεκτιβισμός. Πολέμησε την θεωρία που σφαγιάζει το άτομο με μια θεωρία που σφαγιάζει το άτομο (...). Σκότωσε το άτομο. Σκότωσε την ψυχή του ανθρώπου. Τα υπόλοιπα θα ακολουθήσουν αργότερα. (...) Με υπάκουσες στο όνομα ιδανικών. Θα εξακολουθήσεις να με υπακούς χωρίς ιδανικά. Γιατί τώρα μόνο για αυτό είσαι ικανός. ... Καληνύχτα Πίτερ. (τ. Β', σσ. 346-347).

Εδώ απευθύνεται στον εργοδότη του, Γκέιλ, τον οποίο και φέρνει στα πρόθυρα της καταστροφής.

Όταν ο τελευταίος προσπαθεί να τον απολύσει ο Έλσγουορθ προκαλεί υπογείως διαδηλώσεις.

Ραντ (1997):

Ήσαστε πρακτικός άνθρωπος. Οι πρακτικοί άνθρωποι ασχολούνται με τραπεζικούς λογαριασμούς, ακίνητη περιουσία, συμβόλαια διαφήμισης και χρεόγραφα σε επίχρυσο πλαίσιο. Και αφήνουν στους μη πρακτικούς διανοούμενους, όπως εγώ, τη διασκέδαση να περάσουν από χημική ανάλυση τα χρυσά πλαίσια, ώστε να μάθουν μερικά πράγματα για τη φύση και την πηγή του χρυσού. Επιμένουν να διαφημίζουν πουτίγκες κι αφήνουν σε εμάς τα ασήμαντα όπως το θέατρο, τον κινηματογράφο, το ραδιόφωνο, τα σχολεία, τις κριτικές βιβλίων και αρχιτεκτονικής. Απλά ένα κουρκούτι για να μας κρατήσετε ήρεμους, αν θέλουμε να χάνουμε τον καιρό μας, παίζοντας με τα ασήμαντα της ζωής, ενώ εσείς κερδίζετε χρήματα. Τα χρήματα είναι δύναμη έτσι κύριε Γουάουναντ; Κυνηγούσατε λοιπόν την εξουσία κύριε Γουάουναντ; Την εξουσία πάνω στους ανθρώπους; Κακόμοιρε ερασιτέχνη! (τ. Β', σ. 352)

Στο τέλος αν και η Μπάννερ κλείνει και ο Έλσγουορθ χάνει τελικά την δουλειά του, προσλαμβάνεται αμέσως σε άλλο έντυπο απ' όπου συνεχίζει την ύπουλη αρθρογραφία του. Το πρώτο που κάνει είναι να προσπαθήσει να μάθει τις αδυναμίες του νέου εργοδότη του. Για τη

συγγραφέα αντιπροσωπεύει την ενσάρκωσή του υπαλλήλου που υπονομεύει τον εργοδότη του και ένα είδος βαμπίρ της κοινής γνώμης, τρέφεται από τις αδυναμίες των μαζών αλλά και τις τρέφει κολακεύοντας τις. Πρεσβεύει την εξίσωση όλων προς τα κάτω. Πιθανότατα (μαζί με σχεδόν όλους τους χαρακτήρες του *Bel - ami* του Γκι ντε Μωπασάν, 1885) να είναι ο πιο αντιπαθητικός μυθιστορηματικός δημοσιογράφος που υπήρξε. Αξίζει όμως να παρατηρήσουμε (και να επαινέσουμε ίσως) την πεποίθηση της Α. Ραντ, πως μια στήλη για θέματα τέχνης μπορεί να προκαλέσει έντονη κοινωνική αναταραχή στην Νέα Υόρκη και να φέρει στα όρια του ένα επιτυχημένο εκδοτικό συγκρότημα. Ο Έλσγουορθ, στο τέλος, παρά την ταπεινωτική εμπλοκή του στη δίκη του Χάουαρντ, δεν τιμωρείται με κάποια αλλαγή στην ζωή του, η χρεωκοπία του είναι μονάχα ηθική, καθώς η συγγραφέας θεωρεί πως συνήθως αυτοί οι χαρακτήρες επιβιώνουν.

Ο κύκλος των προστατευόμενων καλλιτεχνών του Έλσγουορθ

Ο Έλσγουορθ υποστηρίζει έναν κύκλο καλλιτεχνών και εργαζόμενων στον χώρο της τέχνης που κάνουν συχνές συναντήσεις για να μιλήσουν για τέχνη. Είναι επίσης μέλος σε διάφορα καλλιτεχνικά σωματεία με ασαφές αντικείμενο στόχων και εργασιών. Η παρέα περιλαμβάνει εκτός από τους αρχιτέκτονες της μόδας (Peter Keating, Ralston Holcombe, Gordon Prescott, Gus Webb) μια βαριεστημένη μεγαλοαστή σύζυγο αρχιτέκτονα (Kiki Holcombe) που οργανώνει άσκοπες αλλά δημοφιλείς συζητήσεις για την αρχιτεκτονική, συγγραφείς που είναι μετριότητες και γράφουν είτε ασυναρτησίες (Lois Cook) ή συναισθηματικά εύκολες αλλά φτηνές δημοφιλείς ιστορίες (Lancelot Klokey), έναν θεατρολόγο που δεν αγαπά το θέατρο (Jouls Fougler) και πολυάριθμους καλλιτέχνες που παρουσιάζονται ως ατάλαντοι ή συνειδητά τεμπέληδες, έναν εκατομμυριούχο που δηλώνει αριστερός και την καλλονή αθλήτρια σύζυγο του που θέλει να: «είναι πρωτοπόρος δεν είχε σημασία σε ποιο πράγμα (...) το εξέφραζε αυτό με το αγαπημένο της απόφθεγμα: Εγώ; είμαι η μεθαιριανή μέρα (...) Ο άντρας της, ο Μιτσέλ Λέυτον, την μισούσε. (Ραντ, 1997, τ. Β', σ. 233). Το κοινό τους

χαρακτηριστικό είναι πως όλοι τους έχουν αναφορές στην πρωτοποριακή τέχνη του 20^{ου} αι. και κυρίως στο μεταμοντέρνο και στις αρχές που το διαμόρφωσαν. Αντιλαμβάνονται την ίδια τη ζωή τους ως έργο τέχνης και συμφωνούν πως η τέχνη δεν είναι ανάγκη να είναι χρήσιμη ή ευχάριστη. Η δουλειά τους είναι απρόβλεπτη, χαοτική και με διάθεση να προκαλέσει και να σοκάρει τους εύπορους αστούς, οι οποίοι όμως αποτελούν τους καταναλωτές και χρηματοδότες της. Συχνά μιλάνε πιο πολύ για τέχνη παρά την παράγουν και οργανώνουν διάφορα εικαστικά happenings. Αν και δεν είναι καθόλου συμπαθείς, είναι μπροστά από την εποχή τους και προφητεύουν την τέχνη και τα κινήματα του 20^{ου} αι. αλλά και του 21^{ου} αι. Αντιπροσωπεύουν το παράλογο και το απρόβλεπτο, το ακατανόητο και το μη χρηστικό σε αντίθεση με τον ορθολογισμό του Χάουαρντ και των συνεργατών του αλλά και το κοινότυπο ή τετριμμένο που με χρήματα και τις κατάλληλες επαφές μπορεί να πουληθεί ως πρωτοποριακό και βαθυστόχαστο.

Αντίθετα με το κύκλο συνεργατών του Χάουαρντ που απαιτεί ασκητική αφοσίωση και θέτει αυστηρούς κανόνες, ο κύκλος του Έλσγουορθ είναι πολυσυλλεκτικός, ποικίλος, περιλαμβάνει καλλιτέχνες και θεωρητικούς με διαφορετικές απόψεις και αντί για την δομημένη σκέψη και τις σταθερές αρχές αγαπά τον πειραματισμό, το απρόβλεπτο και την αναρχία.

Η αντίθεση ανάμεσα στο μεταμοντέρνο και το μοντέρνο θα μπορούσε να είχε ερευνηθεί παραπάνω, αλλά η συγγραφέας παρά τις οξυδερκείς περιγραφές της δουλειάς τους, νιώθει βαθιά απέχθεια για αυτούς τους καλλιτέχνες και παραξενεύεται με τις επιτυχίες τους. Τους θεωρεί εκπροσώπους μιας βαθιάς παρακμής (και ορισμένοι όντως είναι έτσι), αδυνατώντας να εκτιμήσει το ανατρεπτικό της σκέψης και της δουλειάς τους.

Η Λόις Κουκ (Lois Cook στο πρωτότυπο) είναι μια συγγραφέας που προωθεί καθετί το μηδενιστικό, επαναστατώντας απέναντι σε οτιδήποτε συμβατικό. Οι «συμβάσεις» για κείνη περιλαμβάνουν μια σειρά από δεδομένους τρόπους καλής συμπεριφοράς και κοινής λογικής: τη λογική, τη σαφήνεια, τη γραμματική, το συντακτικό, τη γραμμική αφήγηση, τη σωστή δομή (στα πάντα ακόμα και στα κτίρια), την ομορφιά, την καθαριότητα. Η επιθετικότητα της όμως στρέφεται

ενάντια σε αυτά που θεωρεί πως περιορίζουν και ελέγχουν την καθημερινότητα, δεν επεκτείνεται ενάντια στην διαφθορά ή τα κοινωνικά προβλήματα, δεν είναι πολιτικοποιημένη - εξάλλου οι αναγνώστες της ανήκουν στην άρχουσα τάξη που βρίσκει διασκεδαστικές τις εκκεντρικότητες της. Τα ευπόληπτα και ευπώλητα έργα της έχουν τίτλους όπως *Σύννεφα και Σάβανα* και *Ο Γενναίος Χολόλιθος* και η δουλειά της θα μπορούσε ίσως να παραπέμπει σε συγγραφείς όπως ο Τζέιμς Τζόυς και η Γερτρούδη Στάιν. Με τον Έλσγουορθ έχει μια στενή σχέση συνεργασίας αλλά χωρίς φιλικά συναισθήματα ή εκτίμηση.

Οι Ηβ & Μιτσέλ Λέυτον (Yves & Mitchel Leighton στο πρωτότυπο) που αναφέρονται παραπάνω εκπροσωπούν μια κατηγορία ευκατάστατων ανθρώπων που ασχολούνται με την τέχνη, επειδή απεγνωσμένα αναζητούν αποδοχή και αναγνώριση για κάτι που δεν σχετίζεται με την τεράστια περιουσία τους, αν και χωρίς αυτή θα είχαν μηδαμινές πιθανότητες επιτυχίας.

Ο Τζούλς Φούλερ (Joules Fougler στο πρωτότυπο) είναι ο κριτικός θεάτρου της Μπάννερ. Η αναγνωρισιμότητά του του επιτρέπει να μετατρέπει κακοφτιαγμένα θεατρικά έργα, όπως του συγγραφέα Αϊκ (Ike στο πρωτότυπο) – μια μετριότητα που θεωρεί τον εαυτό του ανώτερο του Ίψεν - σε εμπορικές και καλλιτεχνικές επιτυχίες. Χρησιμοποιεί τη στήλη του, για να καθιερώσει συγγραφείς της μόδας, αποκομίζοντας προσωπικά οφέλη. Αν και μπορεί να αναγνωρίσει το τι είναι το ποιοτικό θέατρο περιφρονεί τους αναγνώστες του και θεωρεί πως δεν αξίζουν να τους ενημερώσει σχετικά. Ραντ (1997):

Ο Τούχεϋ πήγαινε σε αρκετές συγκεντρώσεις το μήνα: στις συγκεντρώσεις του Συλλόγου Αμερικανών Κατασκευαστών, της Ένωσης Αμερικάνων συγγραφέων, της Ένωσης Αμερικάνων Καλλιτεχνών. Εκείνος είχε ιδρύσει και τα τρία αυτά σωματεία. Η Λόις Κουκ ήταν πρόεδρος της Ένωσης Αμερικανών Συγγραφέων (...). Η ίδια ήταν το μόνο διάσημο μέλος. Τα υπόλοιπα μέλη ήταν: μια γυναίκα που δεν χρησιμοποιούσε ποτέ κεφαλαία γράμματα στα βιβλία της κι ένας άντρας που δεν έβαζε ποτέ κόμματα, ένας νεαρός που είχε γράψει ένα μυθιστόρημα πολλών χιλιάδων σελίδων, χωρίς έστω κι

ένα όμικρον κι ένας που έγραφε ποιήματα χωρίς ομοιοκαταληξία και μέτρο, ένας μουσάτος που είχε γεμίσει το χειρόγραφο του με ακατανόμαστες λέξεις, μια γυναίκα που μιμούταν την Λ. Κουκ, ένας άγριος νεαρός γνωστός με το παρατσούκλι Αικ ο Μεγαλοφυής, παρόλο που κανείς δεν ήξερε τι είχε γράψει. Η Ένωση ψήφισε μια διακήρυξη που δήλωνε ότι οι συγγραφείς ήταν υπηρέτες του προλεταριάτου (...). Πρόεδρος στην Ένωση Αμερικανών Καλλιτεχνών ήταν ένας χλεμπονιάρης νεαρός που ζωγράφιζε ό,τι έβλεπε τη νύχτα στα όνειρα του. Μέλος της ήταν και ένα αγόρι που δεν χρησιμοποιούσε καναβάτσο αλλά κατασκεύαζε κάτι με κλουβιά πουλιών κι ένα άλλος που ανακάλυψε μια νέα τεχνική ζωγραφικής: μαύριζε ένα φύλλο χαρτί κι έπειτα ζωγράφιζε πάνω του με μια γομολάστιχα. Ήτανε και μια γεροδεμένη μεσόκοπη που έλεγε ότι σχεδίαζε υποσυνείδητα, χωρίς να έχει ιδέα τι έκανε το χέρι της: ισχυριζόταν ότι τι χέρι της το οδηγούσε ο νεκρός εραστής, τον οποίο και δεν είχε συναντήσει ποτέ στη γη. Εκεί δεν πολυμιλούσαν για το προλεταριάτο αλλά περιοριζόταν να εναντιώνονται στην τυραννία της πραγματικότητας και του αντικειμενικού (τ. Α', σσ. 383-384).

Η περιγραφή περιλαμβάνει όλα όσα απορρίπτει η συγγραφέας με την αισθητική της θεωρία, το *Ρομαντικό Μανιφέστο* (1969) το οποίο απορρίπτει κάθε μορφή τέχνης που δεν βασίζεται στην αναπαράσταση και στην λογική. Έχει ενδιαφέρον πως αυτό ακριβώς το είδος της τέχνης κυριαρχεί από το '70 και μετά αλλά η συγγραφέας αδυνατεί να αναγνωρίσει σε αυτό θετικά στοιχεία. Οι καλλιτέχνες αυτοί προφητεύουν την εννοιολογική τέχνη και ενώ η συγγραφέας ταυτίζει τις καλλιτεχνικές τους παραδοξότητες με τα ιδανικά της αριστεράς, αγνοεί το γεγονός πως κανείς από αυτούς δεν θα μπορούσε να επιβιώσει ως καλλιτέχνης ή θεωρητικός αυτού του είδους σε κάποιο από τα καθεστώτα του υπαρκτού σοσιαλισμού, όπου ειδικά την εποχή που γράφτηκε το έργο η τέχνη ήταν απόλυτα ελεγχόμενη.

Οι Υπόλοιποι Αρχιτέκτονες, συνάδελφοι και ανταγωνιστές

Οι Λούσιους Χέγιερ & Γκάλι Φράνκον (Lucius Heyer & Guy Francon στο πρωτότυπο) είναι πετυχημένοι αρχιτέκτονες και εργοδότες του Χάουαρντ και του Πήτερ. Ο πρώτος είναι ένας ηλικιωμένος άντρας που το μόνο που τον ενδιαφέρει είναι η συλλογή του από σπάνιες πορσελάνες - εκφράζει την επαγγελματική επιτυχία ως κληρονομικό δικαίωμα. Είναι αδιάφορος ως επαγγελματίας αλλά ευκατάστατος και από γνωστή, σημαντική οικογένεια. Πάρα την ηλικία του και την εύθραυστη υγεία του αρνείται να παραιτηθεί από το γραφείο. Ο Πήτερ εκμεταλλεύεται την αγάπη του για τις πολύτιμες πορσελάνες για τον προσεγγίσει φιλικά αλλά σε μια ανατριχιαστική σκηνή τον εκβιάζει πως θα αποκαλύψει μια παλιά του οικονομική απάτη, αν δεν παραιτηθεί άμεσα. Ο Λούσιους παθαίνει καρδιακή προσβολή και πεθαίνει και ο Πήτερ μαθαίνει αργότερα πως τον άφησε γενικό κληρονόμο του.

Ο συνεργάτης του και πατέρας της Ντομινίκ, Γκάλι Φράνκον, δεν είναι ιδιαίτερα χαρισματικός αρχιτέκτονας και το ξέρει. Η Ντομινίκ είναι η πρώτη που του το επισημαίνει και εκείνος το αναγνωρίζει. Ξέρει όμως να επιλέγει συνεργάτες, αν και συχνά εκμεταλλεύεται τα ταλέντα τους (τους το κάνει όμως σαφές από πριν). Γνωρίζει την τεράστια σημασία των κοινωνικών δεξιοτήτων και των κατάλληλων γνωριμιών και έχει άριστες κοινωνικές δεξιότητες και μπορεί να προωθήσει αποτελεσματικά τα project του γραφείου του. Μιμείται και αντιγράφει στυλ αλλά το κάνει αυτό με τον καλύτερο δυνατό τρόπο. Είναι αρκετά ικανός, ώστε να μπορεί να επωφεληθεί από τη μετριότητα των άλλων αλλά τους δίνει σε αντάλλαγμα αυτό που θέλει η εκάστοτε μόδα. Είναι πολύ καλός πατέρας και αν και ως εργοδότης οικειοποιείται την δουλειά των εργαζομένων του, τους πληρώνει πολύ καλά για αυτό. Δεν αφήνει τον Χάουαρντ να εκδηλώσει το ταλέντο του και τον απολύει, αν και αργότερα αναγνωρίζει το λάθος του και στέκεται στο πλευρό του. Αν η κόρη του αντιπροσωπεύει το καλλιεργημένο και δύσκολο κοινό, εκείνος αντιπροσωπεύει το κοινό που

χρησιμοποιεί την καλλιέργεια του με επιφανειακό, χρησιμοθηρικό αν και όχι φανερά καταστροφικό τρόπο.

Ο Τιμ Ντέιβις (Tim Davis στο πρωτότυπο) είναι ένας μέτριος αρχιτέκτονας που πέφτει θύμα των δολοπλοκιών του Πήτερ που του κλέβει τη θέση, εκμεταλλευόμενος τα θέματα που έχει με τον γάμο του. Ο Πήτερ του βρίσκει αμέσως μια άλλη θέση διότι θέλει να είναι αγαπητός ακόμα και απέναντι σε όσους αδίκησε. Εκπροσωπεί ένα είδος καλλιτέχνη που αντιμετωπίζει την εργασία στον χώρο διεκπεραιωτικά σαν μια οποιαδήποτε άλλη εργασία και δεν ενδιαφέρεται να βελτιώσει τις όποιες ικανότητες του.

Ο Κλώντ Στένγκελ (Claude Stengel στο πρωτότυπο) είναι ένας πολύ ενδιαφέρον μικρότερος χαρακτήρας και επίσης θύμα του ανταγωνισμού του Πήτερ. Ο Κλώντ είναι αυτός που κάνει όλη τη δουλειά στο γραφείο του Γκάι Φράνκον αλλά τα σχέδια του υπογράφονται από τον Γκάι και εδώ η συγγραφέας θίγει το πνεύμα της κλοπής της πνευματικής εργασίας, με το παράδειγμα κάποιου που αναγκάζεται να βλέπει τα έργα του να υπογράφονται από τον εργοδότη του. Σοβαρός και εργατικός ασφυκτιά στη δουλειά του και ο Πήτερ τον βοηθάει να ανοίξει δικό του γραφείο (το οποίο και είναι επιτυχημένο) αλλά με μόνο κίνητρο να πάρει την θέση του στην εταιρία όπως και γίνεται. Ο Κλώντ είναι ο μόνος που καταλαβαίνει από την αρχή τις προθέσεις του Πήτερ, τον περιφρονεί βαθύτητα. Στο τέλος αγοράζει μια φάρμα στα προάστια στα οποία και αποσύρεται με αξιοπρέπεια στο τέλος της καριέρας του. Συμβολίζει τη διαφθορά στον χώρο αλλά και όλους αυτούς τους ταλαντούχους καλλιτέχνες που λόγω αδύναμης θέσης δεν κατάφεραν να φτάσουν στο μέγιστο των δυνατοτήτων τους. Η συγγραφέας όμως δηλώνει πως αν κάποιος είναι σταθερός στις αξίες του και ειλικρινής στην δουλειά του τελικά ανταμείβεται ακόμα και αν δεν διαθέτει την ιδιοφυία και την επιμονή του Χάουαρντ.

Ο Ράλστον Χόλκομπ (Ralston Holcombe στο πρωτότυπο) είναι ο πρόεδρος της Ένωσης Αμερικανών Αρχιτεκτόνων, ένας ματαιόδοξος θαυμαστής των κτηρίων της Αναγέννησης και άριστος στις δημόσιες σχέσεις. Αν και επιτίθεται στον Χάουαρντ και καταθέτει εναντίον του στην

δίκη, στο τέλος προσαρμόζει και εκείνος τα έργα του στην νέα εποχή, το κάνει όμως μόνο όταν συνειδητοποιεί πως ο μοντερνισμός είναι πλέον ο νέος ακαδημαϊσμός. Εκφράζει τον συντηρητισμό και την παράδοση. Η πελατεία του αποτελείται αποκλειστικά από τους πιο ευκατάστατους κατοίκους της Νέα Υόρκης. Αν και δογματικός, είναι ειλικρινής απέναντι στον εαυτό του και αναγνωρίζει τις αρετές της ατομικότητας και της προσωπικής δημιουργίας αντίθετα με τον κολεκτιβισμό που πρεσβεύουν οι υπόλοιποι αρχιτέκτονες του κύκλου του Έλσγουορθ.

Ένας άλλος αυστηρός εκπρόσωπος της παράδοσης είναι ο καθηγητής αρχιτεκτονικής Πέτερκιν (Peterkin στο πρωτότυπο) που διευθύνει τη σχολή Στάντον (Stanton Institute of Technology στο πρωτότυπο) και στην αρχή του βιβλίου διώχνει τον Χάουαρντ, λόγω των σχεδίων του. Αντιπροσωπεύει το πιο απωθητικό πνεύμα του ακαδημαϊκού συντηρητισμού.

Ο Νιλ Ντυμόν (Neil Dumont στο πρωτότυπο) είναι ανίκανος «τουρίστας» του χώρου, χωρίς ταλέντο και κάνει μια σύντομη εμφάνιση ως συνεργάτης του Πήτερ στο προσωπικό του γραφείο που τελικά παρακαμάζει.

Ο Γκόρντον Λ.Πρέσκοτ (Gordon L. Prescott στο πρωτότυπο) είναι ένας αρχιτέκτονας - σταρ που απορρίπτει τον Χάουαρντ ως υπάλληλο, αφού πρώτα τον έχει στήσει στο ραντεβού τους, πολύ εμφανίσιμος και με εντυπωσιακό γραφείο. Αργότερα γίνεται εξέχον μέλος του κύκλου του Έλσγουορθ. Μαζί με τον Γκας Γουέμπ είναι οι υπεύθυνοι για τις αλλαγές του κτιρίου που ο Χάουαρντ ανατινάζει και καταθέτει εναντίον του στο δικαστήριο. Είναι εξαιρετικός στο να μιλάει και να φαίνεται σημαντικός, χωρίς να λέει τίποτα. Αν και ενοχλητικά επιφανειακός, δεν είναι αμόρφωτος ή ακαλλιέργητος. Σύμφωνα με ένα άρθρο, ο Γκόρντον αναφέρεται στην φιλοσοφική θεωρία του Martin Heidegger. (Hicks, <https://www.stephenhicks.org/2009/09/19/the-fountainheads-gordon-prescott%E2%80%94heideggers-disciple/>). Αν και ισχυρίζεται πως είναι αντικομοφομιστής, αντιπροσωπεύει το πιο γοητευτικό πρόσωπο του κομοφορισμού που μεταβάλλεται διαρκώς, έτσι ώστε να είναι πάντα επίκαιρο, ακόμη κι αν είναι απόλυτα κενό από ουσία και η δουλειά του χαρακτηρίζεται από γλοιώδη προσαρμοστικότητα σε ό,τι είναι αποδεκτό και δημοφιλές.

Ο Τζών Έρικ Σνάιτ (John Erik Snyte στο πρωτότυπο) είναι ο ορισμός του εκλεκτιστή, αν και δεν θέλει να τον αποκαλούν έτσι. Είναι ιδιοκτήτης ενός πολυσυλλεκτικού αρχιτεκτονικού γραφείου που εκπροσωπεί τη μόδα και προσπαθεί να ανταποκριθεί σε κάθε διαφορετική απαίτηση των πελατών του, χωρίς προσωπική ταυτότητα. Απολύει τον Χάουαρντ, όταν αυτός σχεδιάζει το σπίτι του Ώστιν, αλλά μετά του προτείνει επαναπρόσληψη με αντάλλαγμα τη μισή αμοιβή χωρίς φυσικά η πρόταση του να γίνει δεκτή. Δεν είναι ακριβώς κακός αλλά αθεράπευτα ομορτωτιστής.

Ο Γκάς Γουέμπ (Gus Webb στο πρωτότυπο) αντιπροσωπεύει τα ιδανικά της άκρας Αριστεράς στην τέχνη και προφητεύει το αναρχικό πνεύμα του μεταμοντέρνου. Φτιάχνει ασυναρτησίες που τις πουλάει για σοβαρή και βαθυστόχαστη αρχιτεκτονική. Μετά την ανατίναξη του κτιρίου (στον οποίο τις αλλαγές συμμετείχε) δηλώνει πως θα είχε ενδιαφέρον αν ο Χάουαρντ το είχε ανατινάξει με κόσμο μέσα, κατά προτίμηση με παιδιά.

Αν ο Γκόρντον είναι συμβατικά μοντέρνος και ο Ράλστον βαθιά συντηρητικός, ο Γκάς θέλει να είναι προκλητικός και επαναστάτης. Είναι όμως το ίδιο επιφανειακός αν και πιο επικίνδυνος, καθώς δεν διστάζει να μιλήσει υπέρ της τρομοκρατίας, έστω και αν αυτό είναι χάριν εντυπωσιασμού. Δεν έχει κανένα ενδιαφέρον να φτιάξει λειτουργικά κτίρια αλλά υποστηρίζει επιθετικές, άβολες κατασκευές που τις προωθεί ως πρωτοποριακές. Υποδύεται εκ του ασφαλούς την αμφιλεγόμενη περσόνα του καλλιτέχνη - τρομοκράτη αλλά από προνομιακή και καλοπληρωμένη θέση, ενώ στην πραγματικότητα είναι εξίσου συμβατικός με όσα καταγγέλλει.

Οι Πελάτες του Χάουαρντ Ρόαρκ

Οι πελάτες του Χ. Ρόαρκ αντιπροσωπεύουν τις διαφορετικές εκδοχές πρόσληψης του καλλιτεχνικού έργου από το κοινό. Ορισμένοι είναι σε θέση να εκτιμήσουν το αρχιτεκτονικό έργο

για αυτό που είναι, ενώ άλλοι θέλουν να προβάλλουν πάνω του δικά τους απωθημένα και ανασφάλειες, ενώ υπάρχουν και αυτοί που θέλουν να το εκμεταλλευτούν. Εκτός από τον Ώστιν και τον Γκέιλ που γίνονται φίλοι και συνεργάτες του οι υπόλοιποι πελάτες που αναφέρονται αποτελούν μια ενδιαφέρουσα πινακοθήκη χαρακτήρων. Η Άν Ραντ μας συστήνει τον πιο γνωστό από αυτούς, τον Ρότζερ Ένράιτ (Roger Enright στο πρωτότυπο) με μια από τις πιο διάσημες φράσεις του έργου.

Ραντ (1997):

Ο Ρότζερ Ένράιτ ξεκίνησε την ζωή του ως ανθρακωρύχος στην Πενσυλβάνια. Στην πορεία του προς τα εκατομμύρια δεν τον βοήθησε κανείς. Είναι ένας αυτοδημιούργητος ζάμπλουτος επιχειρηματίας (...). Μισούσε τους τραπεζίτες, τις συνδικαλιστικές οργανώσεις, τις γυναίκες, τους ευαγγελιστές και το χρηματιστήριο (...). Εκτός από τα πετρέλαια είχε έναν εκδοτικό οίκο, ένα εστιατόριο, ένα ραδιοσταθμό, ένα γκαράζ, ένα εργοστάσιο κατασκευής ηλεκτρικών ψυγείων (τ. Α', σ. 313).

Αργότερα επέκτεινε τις δραστηριότητες του στα ακίνητα και έγινε ένθερμος υποστηρικτής του Χάουαρντ Ρόαρκ. Εφευρετικός και πρόθυμος να πάρει ρίσκα, στέκεται δίπλα στον Χάουαρντ στη δίκη, αγοράζει τα ερείπια του συγκροτήματος Κόρτλαντ και προσλαμβάνει τον Χάουαρντ για να το ξαναφτιάξει. Αποτελεί πρότυπο υγιούς επιχειρηματικότητας και η υπερβολικά εύκολη πορεία του προς την επιτυχία αποτελεί συχνά αντικείμενο χλεύης των κριτικών του έργου της συγγραφέως.

Ο Τζίμυ Γκόουαν (Jimmy Gowan στο πρωτότυπο) είναι ιδιοκτήτης βενζινάδικου που προσλαμβάνει τον Χάουαρντ για του το κτίσει. Είναι η απόδειξη πως οποιοσδήποτε μπορεί να εκτιμήσει την καλή αρχιτεκτονική, η εκτίμηση της οποίας δεν είναι ζήτημα εκπαίδευσης ή κοινωνικής τάξης. Είναι η δεύτερη ανάθεση που έχει ο Χάουαρντ και τον βοηθά να γίνει γνωστός. Η κυρία Γουέϊν Γουίλμοτ (Mrs Wayne Wilmot στο πρωτότυπο) είναι αναγνώστρια στην εφημερίδα που γράφει ο Ώστιν Χέλλερ και ζητά από τον Χάουαρντ ένα σπίτι Ελισαβετιανού ρυθμού, τον οποίο φυσικά εκείνος αρνείται να σχεδιάσει.

Ο Ν.Τζάνς (Nathaniel Janns στο πρωτότυπο) είναι ιδιοκτήτης εταιρίας που θέλει να φτιάξει καινούργια γραφεία, όμως αν και ο ίδιος θαυμάζει τον Χάουαρντ δεν κατορθώνει να πείσει το συμβούλιο να του δώσει την ανάθεση. Εδώ η συγγραφέας ασκεί κριτική στην αναποτελεσματικότητα των διοικητικών συμβουλίων και της γραφειοκρατίας στον επιχειρηματικό κόσμο, καθώς συχνά οι πολύπλοκοι μηχανισμοί της διοίκησης δεν παράγουν κάτι και αδυνατούν να διακρίνουν το σημαντικό από το ευτελές.

Ο Τ.Φάργκο (John Fargo στο πρωτότυπο) προσλαμβάνει τον Χάουαρντ για να σχεδιάσει ένα πολυκατάστημα. Ο ίδιος κάποτε πούλαγε μικροαντικείμενα στον δρόμο και ξέρει να ξεχωρίζει το ταλέντο και τις ευκαιρίες. Αντιπροσωπεύει την αρχιτεκτονική ως επιτυχημένη διαχείριση του παρελθόντος και φόρο τιμής σε αυτό. Ένα ακόμα θετικό πρότυπο αυτοδημιούργητου επιχειρηματία. Ο Ρ.Λ. Μούντυ (Robert L.Mundy στο πρωτότυπο) είναι υποψήφιος πελάτης που ζητάει από τον Χάουαρντ να του κτίσει το σπίτι των γειτόνων του που ζήλευε μικρός. Ο Χάουαρντ προτείνει τη δημιουργική διόρθωση του παιδικού τραύματος, μέσω ενός νέου σπιτιού που θα συμβολίζει το μέλλον και όχι το παρελθόν, αλλά εκείνος βλέπει το μελλοντικό του σπίτι ως μια μάταιη προσπάθεια αναβίωσης της χαμένης παιδικής του ηλικίας. Φυσικά η συνεργασία τους δεν προχωράει. Ενδιαφέρουσα η απεικόνιση της αρχιτεκτονικής ως αντικειμένου επίδειξης και της ιδέας απόκτησης του ιδανικού σπιτιού ως καταπιεσμένου απωθημένου.

Ακολουθούν ο Γ. Σάνμπορν και ο Τ.Σάτον (Whitford Sanborn & Joel Sutton στο πρωτότυπο). Ο πρώτος είναι πελάτης του Χένρυ και παραγγέλνει το εξοχικό του στον Χ.Ρόαρκ. Η γυναίκα του Γ. Σάνμπορν αρνείται να μείνει εκεί, έτσι το κτίριο δεν εκπληρώνει τον σκοπό του. Ο δεύτερος τελικά διαλέγει τον Πήτερ μετά από ειρωνική σύσταση της Ντομινίκ που την ερμηνεύει κυριολεκτικά. Ο πρώτος εκπροσωπεί την ικανότητα εκτίμησης του αυθεντικού και της υπεράσπισης του ενώ ο δεύτερος έχει ως μόνο στόχο την κοινωνική καταξίωση. Λειτουργούν ως παραδείγματα μη αποτελεσματικής συνεργασίας.

Ο Κ.Μπράντλεϋ (Caleb Bradley στο πρωτότυπο) είναι απατεώνας κατασκευαστής εταιρίας - φάντασμα που προσλαμβάνει τον Χάουαρντ Ρόαρκ ως τον χειρότερο αρχιτέκτονα που μπορεί να βρει, με στόχο την αποτυχία του πρότζεκτ. Το πρότζεκτ όμως πετυχαίνει και τα σχέδια του ναυαγούν. Αντιπροσωπεύει την πιο απωθητική πλευρά του κόσμου του real estate που σχετίζεται με παραβατικές συμπεριφορές και τυχοδιωκτικό καιροσκοπισμό.

Ο Χ. Στόνταρτ (Hopton Stoddart στο πρωτότυπο) είναι ένας ευκατάστατος οπαδός του Έλσγουορθ που προσπαθεί να εξιλεωθεί για τις νεανικές του αμαρτίες, παραγγέλλοντας στον Χάουαρντ έναν ναό. Το αποτέλεσμα που περιλαμβάνει και ένα άγαλμα με μοντέλο την Ντομινίκ από τον Στήβεν δεν τον ενθουσιάζει και κάνει μήνυση στον Χάουαρντ για βλασφημία. Όλο αυτό ήταν πλάνο του Έλσγουορθ και ο Πήτερ καταθέτει ενάντια στον φίλο και συνεργάτη του. Ο Χάουαρντ χάνει την δίκη, η Ντομινίκ που τον υπερασπίστηκε χάνει τη δουλειά της στην *Μπάννερ* και το κτίριο γίνεται ίδρυμα για παιδιά με ειδικές ανάγκες.

Ο Κ.Λάνσιγκ (Kent Lansing στο πρωτότυπο) έχει μια σύντομη αλλά καθοριστική εμφάνιση στο βιβλίο. Είναι μέλος του διοικητικού συμβουλίου ενός ξενοδοχειακού ομίλου και θερμός υποστηρικτής του Χάουαρντ Ρόαρκ. Ο ρόλος του είναι να αναδείξει την σημασία του μεσάζοντα, ρόλος σημαντικός για τις επιχειρήσεις αλλά συχνά μη ορατός. Ραντ (1997):

Νομίζεις ότι η εντιμότητα είναι προνόμιο του καλλιτέχνη; (...) Αλήθεια τι πιστεύεις ότι είναι η εντιμότητα; Η ικανότητα να μην βουτάς ένα ρολόι από την τσέπη του γείτονα σου; (...). Αν αυτό ήταν όλο, το ενενήντα πέντε τα εκατό των ανθρώπων θα ήταν έντιμα, ανώτερα πλάσματα. Η εντιμότητα είναι η ικανότητα να στηρίζεις μια ιδέα. Αυτό προϋποθέτει την ικανότητα να σκέφτεσαι. Κι αυτή δεν μπορείς να την δανειστείς ή να την αγοράσεις. (τ. Α', σ. 393).

Ο Κέντ πείθει το συμβούλιο να αναθέσει το ξενοδοχείο στον Χάουαρντ και όταν η κατασκευή σταματάει, λόγω νομικών προβλημάτων, του υποσχέται πως θα συνεχίσει. Κρατάει τον λόγο του, αν και περνούν πέντε χρόνια μέχρι να γίνει αυτό τελικά.

Άλβα Σκάρρετ

Ο Άλβα Σκάρρετ (Alva Scarret στο πρωτότυπο) είναι ο αρχισυντάκτης της *Μπάννερ*, απόλυτα αφοσιωμένος στον κίτρινο τύπο και στον Γκέιλ. Αν και είναι εξαιρετικός στη δουλειά του, το αφεντικό του (που ο ίδιος λατρεύει) τον χρησιμοποιεί ως παράδειγμα προς αποφυγή, όταν δεν είναι μπροστά φυσικά, γιατί τον έχει ανάγκη, καθώς ο Άλβα ζει μόνο μέσα από την εφημερίδα την οποία υπηρετεί τυφλά: «Πιστεύει πραγματικά ό,τι πιστεύει το κοινό. Εγώ το περιφρονώ» (Ραντ, 1997, τ. Β', σ. 299). Η συγγραφέας τον χρησιμοποιεί ως παράδειγμα *όσων ζουν* «από δεύτερο χέρι». Αντιμετωπίζεται με ακατανόητη περιφρόνηση, ενώ σε αυτό που κάνει δείχνει την ίδια αγάπη, εργασιομανία και αφοσίωση με τους πρωταγωνιστές. Η συγγραφέας δεν εκτιμά όσους έχουν ικανότητες αλλά τις θέτουν τυφλά στην υπηρεσία κάποιου άλλου και δεν είναι καν σε θέση να αμφισβητήσουν τα κακώς κείμενα της δουλειάς τους.

Η Ταινία

Η αισθητική της ταινίας του 1949 (σκηνοθεσία King Vidor) συμβάλλει πολύ ουσιαστικά στην υποστήριξη του χαρακτήρα. Η ταινία αποτελεί οπτικό ύμνο στην αρχιτεκτονική και τα ιδεώδη του μοντερνισμού: τα σκηνικά και τα σχέδια χαρακτηρίζονται από λειτουργικότητα, κάθετες γραμμές, οι εσωτερικοί και εξωτερικοί χώροι παρουσιάζονται χωρίς περιττά διακοσμητικά στοιχεία, κυριαρχούν οι καθαρές φόρμες, οι ευθείες γραμμές και η ασπρόμαυρη φωτογραφία με έντονες αντιθέσεις. Στη συγκεκριμένη περίπτωση οι μεταφορές αυτές λειτουργούν ως ένα ενιαίο έργο με το μυθιστόρημα. Τα σκηνικά, τα κουστούμια, τα αρχιτεκτονικά σχέδια, τα κτήρια καθώς και η φωτογραφία είναι πολύ σωστά σε σχέση με τις σχετικές ιστορικές / εικαστικές αναφορές και αποτυπώνουν ολόσωστα το στυλ του μοντερνισμού. Ιδιαίτερη προσοχή έχει δοθεί στα αρχιτεκτονικά

σχέδια και τις μακέτες, αν και ο δημιουργός τους δεν αναφέρεται. Συζητήσεις για να τα σχεδιάζε ο ίδιος ο F.L. Wright ναυάγησαν, λόγω της υπερβολικής αμοιβής που ζήτησε. Η ταινία έχει προσπαθήσει να εξωραΐσει τα πιο σκοτεινά σημεία του βιβλίου, έχοντας εξαφανίσει τις ρατσιστικές ή σεξιστικές προσβολές, τις αναφορές σε σεξουαλική κακοποίηση και την χωρίς ίχνος απολογίας προσβολή των φτωχότερων τάξεων.

Η Rand έγραψε και το σενάριο της ταινίας, αν και αργότερα την αποκήρυξε. Το 1949 οι απόψεις της σχετικά με τις αρνητικές επιπτώσεις οποιασδήποτε κοινωνικής πολιτικής, της εξίσωσης των κρατικών παροχών με το απόλυτο κακό και του αλτρουισμού με τη διαφθορά φαίνονταν τουλάχιστον υπερβολικές (Ραντ, 1997, τ. Α', σσ. 487- 488). Έτσι η ταινία είναι λιγότερο επιθετική από ό,τι το βιβλίο, με αποτέλεσμα να είναι πιο προσβάσιμη αλλά λιγότερο αιχμηρή, αν και εξαιρετική, αν τη δει κανείς ανεξάρτητα από το βιβλίο. Η εικόνα όμως αναπλήρωσε πλήρως το κενό των χαμένων λέξεων, καθώς οι ήρωες ανεξάρτητα από τη οικονομική δυνατότητα που διαθέτουν είναι φανερό πως είναι άνθρωποι ξεχωριστοί που καμία σχέση δεν έχουν με τον όγλο που απεχθάνεται η συγγραφέας, καθώς κινούνται σε ένα εξωπραγματικά καλοσχεδιασμένο περιβάλλον και μια σχεδόν ουτοπικά όμορφη Νέα Υόρκη.

Η ταινία τοποθετεί σε κεντρικό ρόλο τον αντιήρωα του έργου, τον μεγαλοεκδότη Γκέιλ Γουάνναντ. Στην ταινία τον υποδύεται ο Καναδός ηθοποιός Raymond Massey σε μια εξαιρετική ερμηνεία. Η ιστορία μοιάζει να ανήκει λίγο παραπάνω στον Γκέιλ. Το τέλος, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, είναι διαφορετικό από ό,τι στο βιβλίο. Με δεδομένο πως η ίδια συγγραφέας έγραψε το σενάριο της ταινίας, έχει ενδιαφέρον αυτή η μετάθεση στους χαρακτήρες και η ταινία μπορεί να λειτουργήσει συμπληρωματικά με το βιβλίο, αν και απουσιάζουν πολλοί από τους δευτερεύοντες χαρακτήρες που κάνουν το βιβλίο τόσο ιδιαίτερο ως σχόλιο για τον κόσμο της τέχνης.

Η Τέχνη Και Η Ζωή - Ένα άβολο παράδειγμα σχετικά Με Το Art Therapy

Στο *Κοντά στον Ουρανό* οι απόψεις της συγγραφέως επαναλαμβάνονται με έναν σταθερό ρυθμό, με αφορμή την τέχνη. Η Α. Ράντ αντιπαραβάλλει συχνά την ηρωική τέχνη του Χάουαρντ Ρόαρκ και των συνεργατών του με δείγματα τέχνης που θα μπορούσαν να ανήκουν στην art brut (τέχνη από ναΐφ - δηλαδή χωρίς ακαδημαϊκή εκπαίδευση - καλλιτέχνες που αντιμετωπίζουν σοβαρά διανοητικά ή ψυχολογικά προβλήματα) καθώς και με τον σουρεαλισμό, τον εξπρεσιονισμό, το dada και άλλα ανατρεπτικά κινήματα του 20^{ου} αι. Ο μοντερνισμός όμως δεν λειτούργησε αντιθετικά σε αυτά τα κινήματα π.χ. ορισμένοι εξπρεσιονιστές εικαστικοί δίδαξαν στις σχολές του Bauhaus, το προπύργιο του μοντερνισμού. Τα πρώιμα δείγματα του μεταμοντέρνου αντιμετωπίζονται με απέχθεια, όπως αναφέρθηκε παραπάνω. Ο Αδόλφος Χίτλερ επιτέθηκε τόσο στα έργα του μοντερνισμού όσο και στα έργα του εξπρεσιονισμού και άλλων κινήματων που χαρακτηρίζοντάς τα ως «παρακμιακή τέχνη» και έκλεισε την τελευταία σχολή του Bauhaus.

Χαρακτηριστικό είναι το παρακάτω απόσπασμα σχετικά με την περιφρόνηση της για τα παιδιά με τις ειδικές ανάγκες και τους κοινωνικούς λειτουργούς, εκπαιδευτικούς και άλλους επαγγελματίες που ασχολούνται μαζί τους. Το ίδρυμα στεγάζεται σε ένα κτίριο του Χάουαρντ Ρόαρκ που όμως ο ιδιοκτήτης μετά από μια καμπάνια δυσφήμισης, οργανωμένη από τον Τούχεϋ, το άλλαξε εντελώς, καταστρέφοντάς το, για να το μετατρέψει σε ίδρυμα για παιδιά με ειδικές ανάγκες. Σύμφωνα με κάποιες μελέτες η συγγραφέας στηλιτεύει εδώ την υποκρισία της οργανωμένης φροντίδας που μετατρέπει τα παιδιά σε φυλακισμένους μόνο και μόνο για να ικανοποιήσει τα συναισθήματα ανωτερότητας όσων νιώθουν τυχεροί, ενώ παράλληλα αποκλείει από την αντίστοιχη φροντίδα τα χαρισματικά υγιή παιδιά που γεννήθηκαν φτωχά, καταδικάζοντας τα σε μια ζωή χωρίς δημιουργικά ερεθίσματα. Ο τρόπος όμως με τον οποίο περιγράφει τα παιδιά που φιλοξενούνται στο ίδρυμα δεν είναι ο ιδανικότερος για να υπογραμμίσει αυτό το επιχείρημα. Ραντ (1997):

Το αρχικό σχήμα του κτηρίου διακρινόταν ακόμα. Δεν ήταν σαν πτώμα που τα κομμάτια του είχαν σπλαχνικά διασκορπιστεί αλλά σαν πρόμα που είχε τεμαχιστεί και ανασυγκροτηθεί. (...) Φιλάνθρωπες δραστήριες κυρίες μάζεψαν από άλλα ιδρύματα εξήντα πέντε παιδιά τριών ως δεκαπέντε ετών που η περίπτωση τους θεωρούνταν ανίατη. (...) Όλα αυτά τα παιδιά μπήκαν στο καινούργιο τους σπίτι κοιτάζοντας ίσια μπροστά τους με βλέμμα απλανές, βλέμμα θανάτου, για το οποίο ο κόσμος δεν υπήρχε. Όταν τα βράδια ήταν ζεστά, παιδιά από τις γειτονικές φτωχογειτονιές τρύπωναν στο πάρκο του ιδρύματος Στόνταρντ και από τα μεγάλα παράθυρα κοίταζαν μέσα τους χώρους παιχνιδιού, το γυμναστήριο, την κουζίνα. Φορούσαν κουρέλια, είχανε βρώμικα πρόσωπα, ευκίνητα μικρά σώματα, σαρκαστικά χαμόγελα και μάτια που έλαμπαν από εξυπνάδα. Οι κυρίες του προσωπικού τα έδιωχναν αποκαλώντας τα «μικρούς γκάνγκστερ». (...) Η Κάθριν Χάσλεϋ είχε διοριστεί προϊσταμένη στο τμήμα εργασιοθεραπείας (...) έλεγε επιθετικά πως η δουλειά της δεν ήταν φιλανθρωπία αλλά ανθρώπινη διαμαρτυρία. Το πιο σημαντικό κομμάτι της μέρας της ήταν η ώρα που αφιέρωνε στις καλλιτεχνικές δραστηριότητες των παιδιών. (...) Η χαρά της ήταν απερίγραπτη την μέρα που η Τζάκι, το λιγότερο υποσχόμενο από τα παιδιά, πήρε κομμάτια από χρωματιστό μαλακό χαρτόνι κι ένα βαζάκι κόλλα (...). Η Κάθριν πλησίασε και είδε το αναγνωρίσιμο σχήμα ενός καφέ σκύλου με μπλε βούλες και πέντε πόδια. Η Τζάκι έμοιαζε περήφανη για το κατόρθωμά της «Καταλαβαίνετε τώρα, καταλαβαίνετε;» είπε η Κάθριν στις συναδέλφους της. «Δεν είναι υπέροχο και συγκινητικό; Κανείς δεν ξέρει που μπορεί να φτάσει ένα παιδί με την κατάλληλη ενθάρρυνση. Σκεφτείτε τι μπορεί να συμβεί στις ψυχούλες τους αν καταπνίγουν τα δημιουργικά τους ένστικτα! Είναι τόσο σημαντικό να μην τους στερήσουμε την ευκαιρία να εκφράζονται. Είδατε το πρόσωπο της Τζάκυ;». (τ. Α', σσ. 486 - 488).

Υπάρχει έντονη κριτική απέναντι στη θεραπεία μέσω Τέχνης, στα κίνητρα όσων καθόλου ανιδιοτελώς την παρέχουν και στα παραγόμενα αποτελέσματα. Αν δεν είχαν μεσολαβήσει τα στρατόπεδα συγκέντρωσης, θα μπορούσε ίσως και να επανεξεταστεί νηφάλια το παραπάνω απόσπασμα αλλά με τα όσα γνωρίζουμε σήμερα είναι τουλάχιστον αμφιλεγόμενο. Επίσης η Art Brut έχει κερδίσει μια θέση στα βιβλία Ιστορίας τέχνης και στα Μουσεία και η θεραπεία μέσω Τέχνης έχει αναγνωριστεί ως αναγκαία. Έτσι εκτός από ρατσιστικό το συγκεκριμένο κεφάλαιο είναι πλέον και εκτός πραγματικότητας.

Αναλογίες με πραγματικούς καλλιτέχνες, αρχιτέκτονες, θεωρητικούς και χρηματοδότες

Ο 20^{ος} αι. ειδε τον καλλιτέχνη ως ευφυή πρωτοπόρο. Ονόματα όπως αυτά του Pablo Picasso και μετά τον πόλεμο των Andy Warhol και του Jackson Pollock έγιναν γνωστά ακόμα και σε ανθρώπους που δεν ασχολούταν με την τέχνη. Η αρχή της μοντέρνας τέχνης εντοπίζεται μερικές δεκαετίες πριν το 20^ο αι. με τα κινήματα του Ιμπρεσιονισμού και του Μετά - Ιμπρεσιονισμού αλλά και άλλα κινήματα σημαντικά, κυρίως για τις εφαρμοσμένες τέχνες όπως την Art Nouveau, τον Συμβολισμό και το Arts & Crafts movement. Μετά στον 20^ο αι. έχουμε τον Εξπρεσιονισμό, τον Φοβισμό, τον Κυβισμό, την Art Deco, τον Φουτουρισμό και τους Ντανταϊστές, τον Υπερρεαλισμό / σουρεαλισμό, την σχολή του Bauhaus, τον Κονστρουκτιβισμό και τον Νεοκλασικισμό (de Stijl), την Αφηρημένη τέχνη και μετά τον Β΄ παγκόσμιο πόλεμο τον Αμερικάνικο Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό και την Pop Art. Αργότερα εμφανίζονται τα κινήματα της Arte Povera, ο Μινιμαλισμός, η Land Art και τα πρώτα δείγματα εννοιολογικής τέχνης όπως το Video Art, τις εγκαταστάσεις και τις performance.

Στις Η.Π.Α., ο πρώτος αρχιτέκτονας που εισήγαγε τον όρο μοντέρνο ήταν ο Otto Wagner (1841-1918), ο οποίος στα έργα του αποκαλύπτει το σκελετό και τη δομή του κτιρίου και χρησιμοποιεί γυαλί και μέταλλο επηρεασμένος από την βιομηχανική επανάσταση. Στο βιβλίο του

Modern Architecture: a guidebook for his students to this field of art (1896) χρησιμοποιείται για πρώτη φορά συνειδητά ο όρος *μοντέρνο*. Ο Peter Behrens (1868-1940), στου οποίου το γραφείο εργάστηκαν οι μεγαλύτεροι εκφραστές του μοντερνισμού, ο Le Corbusier, ο Ludwig Mies Van Der Rohe και ο Walter Gropius είχε σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη του κινήματος.

Το *Fountainhead / Κοντά στον Ουρανό* μελετά τις αρχές του κινήματος του Μοντερνισμού (στην αρχιτεκτονική). Παραμένει ένα διαχρονικό και εμβληματικό έργο για την αγγλική και την παγκόσμια λογοτεχνία. Ανήκει σε αυτά τα έργα που ξέρουμε πλέον πως στάθηκε στη σωστή πλευρά της Ιστορίας. Η αδιαμφισβήτητα εμπορική και καλλιτεχνική επιτυχία του Μοντερνισμού στην Ιστορία της Τέχνης και της Αρχιτεκτονικής αλλά και η συμβολή του στη σκέψη, την αισθητική και τη φιλοσοφία του 20^{ου} αι. χάρισε στον Χ. Ρόαρκ την αθανασία. Πλέον ξέρουμε πως ο Χ. Ρόαρκ και ο Χ. Κάμερον είχαν απόλυτο δίκιο. Μπορεί να μην θέλουμε απαραίτητα να τους είχαμε φίλους αλλά θα θέλαμε να μπορούσαμε να λειτουργήσουμε έτσι ή να τους έχουμε συνεργάτες. Από την άλλη υπάρχει κάτι το κωμικό στην ανάγκη της Α. Ραντ να υπερασπιστεί τόσο παθιασμένα και με διδακτικό και απόλυτο ύφος το προφανές σήμερα, παρά το γεγονός πως υπάρχουν αμέτρητα κακόγουστα κτήρια, οι αρχές του Χ.Ρόαρκ είναι αυτές που κυριάρχησαν και σε μεγάλο βαθμό επηρεάζουν ακόμα την Αρχιτεκτονική. Αν ο Χ. Ρόαρκ δεν ήταν τόσο μοναδικός χαρακτήρας – αρχέτυπο, το βιβλίο θα διαβαζόταν με ενδιαφέρον και πάλι ως μια καταγραφή ξεπερασμένων ιδεών πριν την έφοδο του Μοντερνισμού στη σύγχρονη Αρχιτεκτονική αλλά συχνά η περιγραφή του τι είναι κακή αρχιτεκτονική κυριαρχεί σε σχέση με το τι είναι θετικό παράδειγμα και συχνά αυτές οι περιγραφές αφορούν περισσότερο μεταφορές για τα πολιτικά οράματα της δημιουργού παρά κάτι που σχετίζεται με τη δημιουργική διαδικασία.

Οι περιγραφές των ιδεών σχετικά με την αρχιτεκτονική και την τέχνη είναι συγκλονιστικές αλλά η σχέση του έργου με την πραγματικότητα είναι κάπως προβληματική και θα πρέπει να αναλύεται ως αφορμή για έναν ουσιαστικό και διαχρονικό διάλογο σχετικά με την ουσία της αρχιτεκτονικής. Δεν λειτουργεί όμως αποτελεσματικά ούτε ως πολιτικό μανιφέστο ούτε ως

εγχειρίδιο με οδηγίες χρήσης επιτυχίας φιλόδοξων καλλιτεχνών. Αν κάποιος το χρησιμοποιήσει ως πηγή έμπνευσης υπάρχουν πολλά αξιόλογα κεφάλαια που αναφέρονται σε πρακτικά προβλήματα και εφευρετικές λύσεις, σε ποικίλα θεωρητικά ζητήματα, περιγράφει με μεγάλη ακρίβεια τις ανασφάλειες και τις δυσκολίες κάθε καλλιτέχνη στην αρχή της καριέρας του και τον τρόπο αντιμετώπισης τους και δίνει φωνή σε μια πληθώρα ανθρώπων που σχετίζονται με τον κόσμο της τέχνης.

Ούτε η λογοτεχνία ούτε ο κινηματογράφος δίνουν συχνά χώρο σε αυτούς τους ανθρώπους (που χωρίς αυτούς δεν θα υπήρχε τέχνη) για να ακουστούν. Κι εδώ απαντούν οι πάντες: από τον χρηματοδότη καταναλωτή - πελάτη μέχρι τον τεχνίτη που εργάζεται στο εργοτάξιο, έως τον κριτικό αλλά και τον απλό περαστικό που ρίχνει απλώς το βλέμμα του στα κτήρια. Η Άνν Ράντ τους τοποθετεί στη σωστή τους θέση. Οι ιδέες για την Αρχιτεκτονική και την Τέχνη του Γκέιλ, του Ωστιν, της Ντομινίκ και του Μάικ (αλλά και των ανταγωνιστών όπως του Έλσγουορθ και του κύκλου του) είναι εξίσου σημαντικές με αυτές του Χάουαρντ, του Χένρυ και του Στήβεν και είναι ενδιαφέρον να συζητηθούν ακόμα και αν δεν μας βρίσκουν πάντα σύμφωνους.

Οι ήρωες έχουν αντιστοιχίες με πραγματικά πρόσωπα και ο: Frank Loyd Wright (Χ.Ρόαρκ), Luis Sullivan (Χένρυ Κάμερον), William Randolph Hearst (Γκέιλ Γουάουναντ), Harold Laski, Lewis Mumford, Clifton Fadiman, (θεωρητικοί οι απόψεις των οποίων ενέπνευσαν τον χαρακτήρα του Έλσγουορθ Τούχευ), οι αρχιτέκτονες του μοντερνισμού, τα μέλη της σχολής του Bauhaus, ο Le Corbusier αλλά και όλοι όσοι τους πολέμησαν. Πρότυπο για τον Χάουαρντ Ρόαρκ υπήρξε ο Φρανκ Λόιντ Ράιτ (Frank Lloyd Wright) ένας από τους σημαντικότερους αρχιτέκτονες στην Ιστορία της Αρχιτεκτονικής.

Ο Μοντερνισμός ως κίνημα υπήρξε σαρωτικός για την τέχνη και την αρχιτεκτονική αλλά το βιβλίο έχει ένα πολύ σκοτεινό σημείο. Η λέξη *Μοντερνισμός* αναφέρεται ως κάτι το οποίο οι άλλοι κυρίως χρησιμοποιούν για τα έργα του ήρωα. Το κίνημα περιγράφεται με φωτογραφική ακρίβεια και μερικοί χαρακτήρες όπως ο Χένρυ Κάμερον / Λούις Σάλιβαν είναι άμεσα αναγνωρίσιμοι. Το 1943

που γράφτηκε το έργο, οι ιδέες που αναφέρονται είχαν ήδη διαδοθεί σε ολόκληρο τον κόσμο, ενώ ο εκλεκτισμός και η μίμηση προηγούμενων ρυθμών θεωρούταν ήδη ξεπερασμένα. Σηηλιτεύεται έντονα κάτι που είχε ήδη περάσει στη σφαίρα του αξιοπερίεργου (στα αγγλικά η λέξη που περιγράφει τα πιο εξωφρενικά από αυτά τα κτίρια είναι *follies*). Εξάλλου ποτέ δεν υπήρξε ακριβώς κάποιο σχετικό κίνημα. Οι μόνες σημαντικές θεωρητικές τεκμηριώσεις που υπερασπίζονται την ιδέα του να δανείζεται κανείς στοιχεία από το παρελθόν, για να τα ενσωματώσει σε ένα σύγχρονο κτήριο βρίσκονται κυρίως στην φαντασία της Α. Ραντ, μέσα από τα λόγια των ανταγωνιστών της ιστορίας του βιβλίου. Όσοι αρχιτέκτονες το έκαναν αυτό και πέτυχαν ήταν επίσης με τον δικό τους τρόπο πρωτοπόροι οραματιστές και δημιούργησαν έργα εξίσου σημαντικά όπως π.χ. ο Αντόνιο Γκαουντί (Antonio Gaudi) που ενσωμάτωσε γοθτικά και αρ νουβό στοιχεία στα σχέδια του και είναι ο άνθρωπος που άλλαξε τη φυσιογνωμία της Βαρκελώνης. Υπάρχουν πολλά αξιόλογα νέο-γοθικά κτίρια όπως π.χ. το κτίριο του Βρετανικού κοινοβουλίου.

Ο εκλεκτικισμός είχε ποικίλες εκδοχές ανά τον πλανήτη αλλά δεν υπήρξε ακριβώς κίνημα, μάλλον ένας σύντομος πειραματισμός που σηματοδότησε ένα τέλος εποχής. Το να κοιτάς το τι έχουν κάνει οι παλαιότεροι δεν είναι ακριβώς αρνητικό. Η Αναγέννηση ξεκίνησε ως μια απόπειρα επαναπροσδιορισμού της τέχνης της κλασσικής Ελλάδας και της Ρώμης ενώ το Μπαρόκ έχει στοιχεία από τον πολιτισμό της ελληνιστικής εποχής.

Η νεοκλασική αρχιτεκτονική άλλαξε πολλές Ευρωπαϊκές πόλεις. Αν και στην Ελλάδα έχει αμφισβητηθεί έντονα (και μάλλον δικαίως) από θεωρητικούς του Μοντερνισμού π.χ. από τον Άρη Κωνσταντινίδη, δεν μπορεί κανείς να αρνηθεί πως έδωσε ενδιαφέροντα αποτελέσματα όπως π.χ. την πρωτεύουσα των Κυκλάδων Ερμούπολη, το Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, το Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης, τη Βουλή των Ελλήνων και το συγκρότημα της Ακαδημίας Αθηνών.

Όταν εκδόθηκε το *Κοντά στον Ουρανό*, ο Μοντερνισμός όμως ήταν ήδη ο κανόνας. Συνέβαλε σε αυτό και η διαθεσιμότητα φτηνών και ευέλικτων υλικών όπως το οπλισμένο σκυρόδεμα. Για να αναφέρουμε μόνο ένα παράδειγμα από την Ελλάδα μεταξύ του 1930 -1938 ο

Πάτροκλος Καραντινός ολοκλήρωσε 3.000 σχολεία στα πλαίσια του *Προγράμματος Σχολικής Αρχιτεκτονικής* ενώ ο Δημήτρης Πικιώνης δίδασκε ήδη από το 1921.

Οι μεγάλοι του κινήματος ήταν στην ακμή τους και κανείς δεν τους εμπόδιζε να κτίσουν στις Η.Π.Α. (στην Ευρώπη υπήρχαν οι Ναζί). Φυσικά και υπήρξαν θεωρητικοί, δημοσιογράφοι και αρχιτέκτονες που στάθηκαν κριτικά απέναντι στο κίνημα αλλά το 1943 ήταν ήδη αποδυναμωμένοι. Εκεί που οι εκπρόσωποι του κινήματος πραγματικά υπέφεραν ήταν στη Ναζιστική Γερμανία, όπου μετά το διαδοχικό κλείσιμο των τριών σχολών του Bauhaus οι καθηγητές βρέθηκαν στην καλύτερη περίπτωση άνεργοι.

Χωρίς να υποτιμήσουμε την τραγικότητα του πρωτοπόρου Χένρυ Κάμερον / Λούις Σάλιβαν που πέθανε το 1924, το 1943 είχε ήδη δικαιωθεί και κανείς αναγνώστης δεν έπρεπε να πειστεί για την αξία του έργου του. Το κίνημα κυριάρχησε από το τέλος του πρώτου Παγκοσμίου πολέμου μέχρι τη δεκαετία του '80 σε ολόκληρο τον κόσμο και επηρέασε όλα τα κτήρια που χρησιμοποιούμε σήμερα. Αυτό δεν έγινε πάντα με επιτυχία και πολλές από τις ιδέες του δεν λειτούργησαν πάντα σωστά όπως π.χ. η *Αθηναϊκή πολυκατοικία* μετά την δεκαετία του '60 ή οι εργατικές κατοικίες της Βόρειας Ευρώπης.

Δεν υπήρξαν πάντα όλα ρόδινα για τους μοντερνιστές. Στην Ελλάδα, η τραγική ιστορία του Άρη Κωνσταντινίδη (και πολλών έργων του), του δημιουργού μεταξύ άλλων της αλυσίδας κρατικών ξενοδοχείων *Ξενία*, που πέθανε το 1993 (ο θάνατος του ήταν πιθανώς αυτοκτονία), αφού είδε πολλά από τα δημιουργήματά του να καταστρέφονται, αποτελεί μια μελανή σελίδα στην ιστορία της Αρχιτεκτονικής και ίσως ως ένα βαθμό να δικαιώνει τις απόψεις της Α. Ραντ σχετικά με την εμπλοκή του κράτους σε προγράμματα εκμετάλλευσης και διαχείρισης κτηρίων. Η πρώτη φάση σχεδιασμού του πρότζεκτ είχε ξεκινήσει με τον Χαράλαμπο Σφαέλο το 1953 αλλά ο Ά. Κωνσταντίδης που σχεδίασε πολλά από τα ξενοδοχεία της αλυσίδας, επέβλεπε και συνεργάστηκε στα υπόλοιπα ως προϊστάμενος του τμήματος μελετών του Ελληνικού Οργανισμού Τουρισμού μεταξύ του 1957-1967. Ο Ά. Κωνσταντίδης ταυτίστηκε με το έργο των *Ξενία* και δυστυχώς και με

την τύχη πολλών από αυτά (Φέσσα - Εμμανουήλ, Grad review). Τα ίδια τα κείμενα του Α. Κωνσταντινίδη αναφέρονται με μεγάλη πικρία και εκτεταμένα σε αντίστοιχα προβλήματα με αυτά που αντιμετώπισε ο Χ. Ρόαρκ.

Ας μην ξεχνάμε όμως πως η απαξίωση των έργων του Α. Κωνσταντινίδη ξεκίνησε με την στρατιωτική δικτατορία του 1967 και τη γενναία του στάση να παραιτηθεί από την θέση του, στην οποία και επέστρεψε μεταξύ 1975-1978. Σήμερα τα κτίρια των Ξενία (όσα σώθηκαν) είναι διατηρητέα και η μνήμη του έχει αποκατασταθεί, με παγκόσμια αναγνώριση.

Το *Διεθνές Στυλ* με αρχιερέα τον Γαλλό - Ελβετό αρχιτέκτονα Le Corbusier - τον γνωστότερο ίσως αρχιτέκτονα που έζησε ποτέ - επεκτάθηκε σε όλο τον κόσμο από την δεκαετία του '20 έως και την δεκαετία του '70. Τα μανιφέστα του Le Corbusier ξεκίνησαν να δημοσιεύονται το 1920 και σε μεγάλο βαθμό ο Χ.Ρόαρκ συχνά αναπαραγάγει ακριβώς αυτές τις ιδέες. Ακόμα και οι αρχιτέκτονες της Σοβιετικής Ένωσης βασίστηκαν πάνω στα διδάγματα του Le Corbusier και τους αρχιτέκτονες της σχολής του Bauhaus (που η Ά. Ράντ, χωρίς να τους ονομάζει, αναφέρει με περιφρόνηση τα δημιουργήματά τους, ενώ συμφωνεί με τις ιδέες τους) για τα προγράμματα κρατικών κτιρίων.

Τα αποτελέσματα ήταν ανάμικτα αλλά οι ιδέες ήταν εκεί. Ακόμα και οι Ναζί θεωρητικοί της αρχιτεκτονικής που επιτέθηκαν στις σχολές design του Bauhaus και έκλεισαν την τελευταία σχολή στο Βερολίνο το 1933, μελέτησαν τις ιδέες του. Οι καθηγητές και θεωρητικοί του Bauhaus, Walter Gropius, Marcel Breuer και Mies Van der Rohe έφυγαν στις Η.Π.Α. και διέδωσαν την δεκαετία του '30 τις αρχές του Μοντερνισμού στην αρχιτεκτονική, ενώ οι υπόλοιποι καθηγητές όπως ο Wassily Kandinsky έκαναν το ίδιο για τις υπόλοιπες τέχνες.

Ο Alvar Aalto κυριαρχούσε στη Φινλανδία, ήδη από το τέλος της δεκαετίας του '20. Γνωστοί Έλληνες αρχιτέκτονες του μοντερνισμού υπήρξαν ο συνθέτης και αρχιτέκτονας Ιάnnης Ξενάκης που συνεργάστηκε με τον Le Corbusier, οι αρχιτέκτονες του ελληνικού μοντερνισμού Άρης Κωνσταντινίδης, Κυριάκος Κρόκος, Δημήτρης Πικιώνης, Πάτροκλος Καραντινός, Νίκος

Βαλσαμάκης, Ιωάννης Δεσποτόπουλος, Κων/νος Κιτσίκης, Θουκυδίδης Βαλεντής και Τάκης Ζενέτος μεταξύ άλλων. Στην Ελλάδα ο Φιλανδός Eero Saarinen έφτιαξε το Ανατολικό αεροδρόμιο του Ελληνικού (1938). Ο *Ελληνικός Μοντερνισμός* επηρέασε και επηρεάζει το έργο μεταγενέστερων αρχιτεκτόνων όπως του Δημήτρη και της Σουζάνας Αντωνακάκη. Τα *Διεθνή Συνέδρια Αρχιτεκτονικής - CIAM* (εκ των οποίων το 4^ο έγινε στην Αθήνα το 1933 με τίτλο *Η Λειτουργική Πόλη*) ξεκίνησαν να διεξάγονται το 1928 σε Ευρωπαϊκές πόλεις και μελετούσαν ζητήματα σχετικά με τον Μοντερνισμό.

Οι Μοντερνιστές και πρώτος από όλους ο ίδιος ο Le Corbusier ήταν υπέρμαχοι των δημοσίων κτιρίων και των κρατικών προγραμμάτων στέγασης. Σε καμία περίπτωση το κίνημα δεν υπήρξε δημιούργημα ενός μόνο ανθρώπου και είναι συγκλονιστικό πως σε ταραγμένες εποχές, στις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αι. καλλιτέχνες από διαφορετικές χώρες επικοινωνούσαν και συνεργάστηκαν μεταξύ τους για να υπερασπιστούν διαφορετικές (και πολύ προσωπικές) εκδοχές του ίδιου καλλιτεχνικού οράματος.

Διαβάζοντας όμως σήμερα το *Κοντά στον Ουρανό* έχει κανείς την αίσθηση πως η Ά. Ραντ δημιούργησε φανταστικούς εχθρούς μόνο και μόνο για να προωθήσει τις απόψεις της. Η Ραντ κάνει μια τιτάνια προσπάθεια για να πείσει τους αναγνώστες της για τις αρετές ενός κινήματος που κυριάρχησε απόλυτα στον 20^ο αι. από τα '30ς μέχρι τα '70ς, σχεδόν σε όλο τον κόσμο, ενώ τα έργα του εκλεκτισμού διασώζονται κυρίως ως αξιοπερίεργα.

Το αντίστοιχο είναι σαν να βλέπεις κάποιον θεωρητικό να προσπαθεί να υπερασπιστεί με πύρινα επιχειρήματα τη χρήση της δημοτικής γλώσσας σε σχέση με την καθαρεύουσα, κάπου στα μέσα της δεκαετίας του '90, όταν πια κανένα έντυπο δεν χρησιμοποιούσε την καθαρεύουσα στην αυθεντική εκδοχή της. Ή σαν κάποιος πλοιοκτήτης των αρχών του 20^{ου} αι. να εξηγεί για ώρες (με φωνές) τα πλεονεκτήματα του ατμόπλοιου σε σχέση με τα ιστιοφόρα, προσπαθώντας να πείσει τα πληρώματα και τους πελάτες του. Στο βιβλίο της Εύας Βλάμη *Σκελετόβραχος* (1949) έχουμε ακριβώς το αντίθετο, έναν πλοιοκτήτη που με κάθε κόστος επιμένει στη χρήση ιστιοφόρων με

τραγικά αποτελέσματα. Το βιβλίο κρίνει έντονα το δημιουργικό πνεύμα που δεν συμβαδίζει με την εποχή του και δείχνει τις καταστροφικές συνέπειες της τεχνοφοβίας. Ο αναγνώστης του *Κοντά στον Ουρανό αντίστοιχα*, δεν χρειαζόταν να πειστεί ιδιαίτερα καθώς γνώριζε ήδη από το 1943 πως τα ιδανικά του μοντερνισμού και η αναζήτηση μιας λογικής και βιώσιμης αρχιτεκτονικής ήταν ένα πολύ σοβαρό ζήτημα και πως σημαντικοί άνθρωποι ταλαιπωρήθηκαν, μέχρι να πείσουν το κοινό και τους συνεργάτες τους,

Όντως στο τέλος του 19^{ου} αι. η αρχιτεκτονική ήταν χαοτική, έψαχνε για έμπνευση σε προηγούμενες εποχές και φλέρταρε συχνά με το κακόγούστο. Ακόμα και κτίρια του Μοντερνισμού φλέρταραν συχνά άστοχα με τον εκλεκτισμό εισάγοντας διακοσμητικά στοιχεία - στην Αθήνα συνήθως αυτό παρατηρείται σε πολυκατοικίες της δεκαετίας του '30. Το κίνημα του Μοντερνισμού εκδηλώθηκε σε διάφορες χώρες μαζικά και σε ποικίλες παραλλαγές και παρά τις όποιες δυσκολίες συνάντησε έγινε αποδεκτό σε παγκόσμιο επίπεδο. Όσο θλιβερό και να είναι το άδοξο τέλος του Louis Sullivan αυτός και ο F.L. Wright δεν υπήρξαν ακριβώς μοναχικοί εξερευνητές. Το *Κοντά στον Ουρανό* αγωνιά να αποδείξει αυτό που στην εποχή του όλοι ήδη γνώριζαν και παραδέχονταν ως σωστό.

Οι δυσκολίες που αντιμετώπισε στην αρχή της καριέρας του ο F.L. Wright δεν οφείλονταν πάντα στις ιδεολογικές διαφορές με τους συναδέλφους του αλλά σε μια σειρά συγκυριών και γεγονότων που θα μπορούσαν να έχουν συμβεί και σε κάποιον με πιο συμβατική προσέγγιση. Ο Wright αντιμετώπισε μια σειρά από επαγγελματικές δυσκολίες αλλά και προσωπικά προβλήματα και τραγωδίες που δεν είχαν όμως σχέση με την αποδοχή του έργου του. Η εικόνα «μόνος εναντίων όλων» είναι γοητευτική αλλά ψευδής και παραπλανητική και κατά κάποιο τρόπο υπονομεύει το ίδιο το νόημα του μυθιστορήματος. Η πολεμική και οι πύρινοι λόγοι του θα πρέπει να αντιμετωπίζονται με κριτική διάθεση (όπως και η ενθάρρυνση ή η ανοχή σε παραβατικές πράξεις). Αποτελεί αφήγηση, ίσως την καλύτερη που γράφτηκε ποτέ (ή έστω, μια από τις καλύτερες), για τη ζωή ενός φανταστικού καλλιτέχνη και ο κεντρικός ήρωας είναι και σήμερα ένα υγιές πρότυπο καλλιτέχνη

αλλά παραμένει αφήγηση. Όταν χρησιμοποιείται ως μέσο διδασκαλίας της αρχιτεκτονικής και των θεωριών της συγγραφέως για την τέχνη (και τη ζωή) είναι λιγότερο αποτελεσματικό λόγω των πολλαπλών αφορισμών του.

Ο Άτλας επαναστάτησε / Atlas shrugged (1957) - ένας παράδοξος ύμνος στην δικτατορία του ταλέντου

Το τρίτο μυθιστόρημα της *Ο Άτλας Επαναστάτησε* είναι επιστημονικής φαντασίας και αποτελεί το πιο γνωστό της μυθιστόρημα, ένα τιτάνιο και συχνά χασοτικό έργο που έχει πουλήσει 7 εκατομμύρια αντίτυπα, ενώ μεταφράστηκε σε 30 γλώσσες. Αμφιλεγόμενο, σκληρό και το πιο ξεκάθαρο έργο, όσον αφορά τη θεωρία της, παρουσιάζει ενδιαφέρουσες, αν και όχι ακριβώς ευχάριστες οπτικές, σε σχέση με το τι είναι τέχνη και οπτικοποιεί δύο από τα πιο γνωστά σύμβολα του *Αντικειμενισμού*: το ατσάλινο βραχιόλι και το σήμα του δολαρίου ως λογότυπο. Η συγγραφέας το φορούσε συχνά ως καρφίτσα.

Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω ο *Αντικειμενισμός* είναι φιλοσοφικό κίνημα που ιδρύθηκε από την Ά. Ράντ και τους μαθητές της (κυρίως τον Leonard Peikoff), το οποίο εξυμνεί τη λογική, την εργασία για προσωπικό όφελος, τη δημιουργικότητα και την αξία της παραγωγικής εργασίας. Αναγνωρίζει τον άνθρωπο ως το απόλυτο ηρωικό ον που έχει ως καθήκον να αγωνίζεται για την προσωπική του ευτυχία με οδηγό τη λογική. Εναντιώνεται σε κάθε είδους κρατική παρέμβαση στην οικονομία καθώς και σε κάθε δομή κοινωνικής πρόνοιας.

Η Ά. Ράντ προώθησε τις ιδέες της μέσα από μια σειρά δοκιμίων και φιλοσοφικών έργων. Το κίνημα υποστηρίζεται από διάφορα ιδρύματα σήμερα, αφιερωμένα στη διάδοση των ιδεών του. Συχνά ταυτίζεται από επικριτές του κινήματος με ακροδεξιές και συντηρητικές απόψεις και έχει

ερμηνευτεί ως υποστηρικτικό σε κυβερνήσεις που πρεσβεύουν την πλήρη απελευθέρωση της οικονομίας και την απουσία κρατικών ελέγχων.

Τα μυθιστορήματα *Κοντά στον Ουρανό* και *Ο Άτλας Επαναστάτησε* χρησιμοποιούνται εκτενώς από οπαδούς του κινήματος του *Αντικειμενισμού* για να προωθήσουν τις ιδέες του (όπως βέβαια συμβαίνει σε κάθε φιλοσοφικό σύστημα, οι ερμηνείες διαφέρουν ανάλογα με τον ερευνητή). Το πρώτο μπορεί να διαβαστεί με ενθουσιασμό από αναγνώστες που δεν ασπάζονται αναγκαστικά τις ιδέες της συγγραφέως, καθώς πολλές από τις απόψεις που εκφράζει για την τέχνη και τη θέση του καλλιτέχνη στην κοινωνία δεν ταυτίζονται με συγκεκριμένες πολιτικές απόψεις. Ενώ το *Κοντά στον Ουρανό* πρεσβεύει την ελευθερία, έχει στρωτή αφήγηση, πολλούς ρεαλιστικούς χαρακτήρες και δίνει φωνή και στους ανταγωνιστές, το *Ο Άτλας Επαναστάτησε* είναι δυσανάγνωστο, δογματικό με μη πειστικούς χαρακτήρες, δύσκολα προσβάσιμο, με συχνά προκλητικές απόψεις και υποστηρίζει μια μορφή ακραίου ολοκληρωτισμού. Είναι ένα από τα πιο αμφιλεγόμενα έργα της Αμερικάνικης λογοτεχνίας. Το *Ο Άτλας Επαναστάτησε* αποτελεί μια παραβολή για τα ιδανικά του *Αντικειμενισμού*. Η θέση του για τον ρόλο της τέχνης είναι ενδιαφέρουσα και επίκαιρη, αν και απόλυτη. Η υπόθεση αφορά την ταύτιση της δημιουργικότητας με την επιχειρηματικότητα και την πρωτοπορία: Όλοι οι παραγωγικοί άνθρωποι των Η.Π.Α. απεργούν και αποσύρονται σε μια μυστική κοιλάδα στο Colorado, όπου δημιουργούν μια ιδανική ουτοπία, ενώ η χώρα τους βυθίζεται στο χάος και την αναρχία του κολεκτιβισμού.

Ανάλυση και χαρακτήρες

Οι πρωταγωνιστές είναι και πάλι μια χαρισματική γυναίκα και οι άντρες που υπήρξαν εραστές της, δηλαδή οι τρεις από τους τέσσερεις πρωταγωνιστές. Αργότερα γίνονται όλοι φίλοι και συνεργάτες μεταξύ τους: Η ηρωίδα Dagny Taggart, ιδιοκτήτρια μιας εταιρίας σιδηροδρόμων, ο εραστής της και προμηθευτής που φτιάχνει τις ράγες για την εταιρία της, Hank Rearden (*Ο Άτλας*

του τίτλου, αν και τελικά μοιράζονται όλοι οι ήρωες αυτόν τον χαρακτηρισμό), ο νεανικός της έρωτας και Αργεντίνος ιδιοκτήτης ορυχείων χαλκού και χρηματιστής Francisco D' Anconia και οι πρώην συμφοιτητές του John Galt και Ragnar Danneskjöld. Ο John Galt είναι ένας χαρισματικός εφευρέτης που έχει μυθικό στάτους ανάμεσα στους οπαδούς της συγγραφέως, αντιπροσωπεύει το πνεύμα του Αμερικάνικου ονείρου και στο τέλος είναι αυτός που γίνεται σύντροφος της Dagny. Ο Ragnar Danneskjöld είναι πειρατής και το αντίθετο του Ρομπεν των Δασών. Δηλαδή κλέβει κρατικούς πόρους που προορίζονται για κοινωνικά προγράμματα και τους μοιράζει σε όσους θεωρεί πως έχουν αδικηθεί από τις κρατικές παρεμβάσεις και την ανάλγητη εφορία. Αν αυτό ακούγεται ενδιαφέρον, θα πρέπει να γίνει ξεκάθαρο πως, όταν η Άν Ράντ αναφέρεται στα θύματα της εφορίας, τα περιορίζει στους βιομηχάνους, στους ιδιοκτήτες πλουτοπαραγωγικών πηγών και στους CEO των εταιριών και όχι στον μικροαστό αναγνώστη. Ειδικά αν κάποιος μικροεπιχειρηματίας πάρει δάνειο από την κυβέρνηση, για την Άν Ραντ αξίζει να πεθάνει, όπως ένα από τα θύματα του διάσημου ατυχήματος με το τρένο (Lee, 19.12/2009, Daylight Atheism).

Όλοι οι ήρωες είναι θύματα των «παράσιτων» (*moochers* και *looters* στο πρωτότυπο) δηλαδή όλων σχεδόν των υπαλλήλων τους, των συνεταίρων τους- στην περίπτωση της Dagny και του Hank περιλαμβάνουν και σχεδόν όλα τα μέλη των δυσλειτουργικών οικογενειών τους - και του κράτους που θέλει να ελέγξει και να κατασχέσει τις επιχειρήσεις τους και τις περιουσίες τους.

Ο John δεν έχει δική του εταιρία αλλά έχασε τη δουλειά του στο εργοστάσιο, όπου εργαζόταν, επειδή οι ιδιοκτήτες ήθελαν να το διοικήσουν μαζί με τους εργαζόμενους, οι περισσότεροι των οποίων αποδείχτηκαν άχρηστοι και ο Ragnar αναγκάστηκε (λόγω δικαιολογημένης αγανάκτησης, καθώς δεν έβλεπε να έχει θέση στην νέα σοσιαλιστική κοινωνία) να βγει στην παρανομία.

Στο βιβλίο επαναλαμβάνεται συχνά η φράση *Who is John Galt?* (Ποιος είναι ο Τζών Γκάλτ;) για να περιγράψει το ανέφικτο και στο τέλος μιλάει ο ίδιος ο ήρωας που συστήνεται ως ο *Αντί - Προμηθέας*. Ο John Galt αποσύρει τα δώρα του προς την ανθρωπότητα, επειδή δεν μπορούν να

εκτιμηθούν όπως τους αξίζει και τα προσφέρει μόνο στους όμοιους του, που μπορούν να τα αξιοποιήσουν, έτσι ώστε να είναι προσοδοφόρα. Η υπόθεση είναι αρκετά παράξενη και ένα μεγάλο μέρος της δείχνει την Dagny και τον Hank σε urban (αλλά και rural) exploration περιπέτειες. Ο στόχος τους είναι να βρουν και να οικειοποιηθούν μια χαμένη μηχανή που μπορεί να παράγει από μόνη της ενέργεια και μετά να βρουν τον δημιουργό της και να την κάνουν να δουλέψει. Η μηχανή είναι έργο του John Galt και η αναζήτηση αυτή επηρεάζει και μεταμορφώνει όλους τους χαρακτήρες. Το τέλος του βιβλίου βρίσκει σχεδόν όλη την ανθρωπότητα κατεστραμμένη. Εξαιρείται η κοιλάδα που ζουν και δημιουργούν οι ήρωες κάτω από ένα γιγάντιο σήμα του δολαρίου με τον υπαρκτό John Galt ως ένα νέο είδος αρχηγού - διευθυντή της ομάδας τους. Το βιβλίο θεωρείται μια παραβολή για τη δημιουργικότητα (που εδώ ταυτίζεται με την επιχειρηματικότητα και τους εφευρέτες - επιχειρηματίες) ως αναγκαίο συστατικό της πολιτικής και της οικονομικής εξουσίας. Αυτό που ονομάζει «παρασιτικό όχλο» αφορά σχεδόν το σύνολο της ανθρωπότητας και περιλαμβάνει ακόμα και όσους υποστηρίζουν τους ήρωες αλλά δεν χαρακτηρίζονται το ίδιο έξυπνοι ή αποδοτικοί.

Ένας από τους δευτερεύοντες χαρακτήρες είναι η σύζυγος του James Taggart (του ανίκανου και με ιδέες υπέρ της κολεκτιβοποίησης, αδελφού και συνεταίρου της Dagny) Cheryl Brooks, μια πρώην πωλήτρια που υποφέρει στον γάμο της με τον James. Κατάγεται από φτωχή οικογένεια που ζούσε πάντα με επιδόματα αλλά εκείνη ήταν πάντα ανεξάρτητη, εργατική και φιλόδοξη. Αν και μοιράζεται τις ίδιες αξίες με την Dagny οδηγείται στην ψυχική νόσο και στην αυτοκτονία, πληρώνοντας το λάθος της να παντρευτεί τον James. Ο Jeff Allen είναι ένας πρώην συνάδελφος του John Galt που έχει καταλήξει άστεγος και αποκαλύπτει την αλήθεια για τη μηχανή στην Dagny, δεν βελτιώνει όμως αυτό τις συνθήκες ζωής του. Υπάρχουν ορισμένοι υπάλληλοι και εργάτες που ακολουθούν τους ήρωες στην κοιλάδα αλλά οι περισσότεροι μοιράζονται την τύχη των μαζών ανεξάρτητα από την ιδεολογία τους ή τα ταλέντα τους. Αντιπροσωπεύονται μεταξύ άλλων από την

αφοσιωμένη γραμματέα του Hank και τον βοηθό και παιδικό φίλο της Dagny, τον επιστάτη και εργοδηγό Eddie Willers.

Ο Eddie είναι δοσμένος ολόψυχα στην εταιρεία, όπου εργάζεται, χωρίς προσωπική ζωή. Αν και ο ίδιος δεν έχει κάποιο ξεχωριστό ταλέντο, είναι οργανωτικός, αξιόπιστος, γενναίος και προσπαθεί να κρατήσει όρθια την εταιρεία μαζί με την εργοδότη του, με την οποία είναι ερωτευμένος. Αντιπροσωπεύουν και οι δύο τον μέσο άνθρωπο που έχει όμως ακεραιότητα και ιδανικά. Η πρώτη ανταμείβεται με το ακολουθήσει το αφεντικό της στην κοιλάδα αλλά το τέλος του μυθιστορήματος βρίσκει τον Eddie μόνο του στην μέση της ερήμου της Αριζόνα με ασαφή αλλά μάλλον σκοτεινή μοίρα. Η αποτυχία του να διορθώσει μια κατεστραμμένη αμαξοστοιχία σε αδύνατες συνθήκες, χωρίς μέσα, τιμωρείται με επώδυνο και αργό θάνατο, παρά το γεγονός πως ο ίδιος υπήρξε εργασιομανής και αποτελεσματικός σε όλη την καριέρα του. Ο παραλληλισμός είναι ανατριχιαστικός και αυτό είναι ένα από τα δύσκολα κεφάλαια που έχει γράψει η Ά. Ράντ.

Η σημασία της τέχνης

Υπάρχουν κάποιες ενδιαφέρουσες αναφορές στη σημασία της τέχνης. Ο καλλιτέχνης εδώ ταυτίζεται με τον εφευρέτη και τον επιχειρηματία. Είναι κάπως αντιφατικό αλλά ακόμα και εδώ η Ά. Ραντ δεν ταυτίζει αναγκαστικά το καλλιτεχνικό αντικείμενο με το χρηστικό. Οι επιχειρηματίες και οι ακαδημαϊκοί που υποστηρίζουν τους καλλιτέχνες έχουν σε μεγάλο βαθμό και αυτοί την ψυχοσύνθεση του πρωτοπόρου που θέλει να δει το αποτέλεσμα της δουλειάς του να γίνεται άμεσα αποδεκτό από το κοινό. Όταν το βιβλίο αναφέρεται σε χαρακτήρες που ασχολούνται με την τέχνη, το κριτήριο αξιολόγησης του έργου τους δεν είναι η πρακτική του χρησιμότητα αλλά η ομορφιά του. Ως «ομορφιά» ορίζεται το πόσο μπορεί να εμπνεύσει τους άλλους να συνεχίσουν να παράγουν και να εργάζονται. Δηλαδή το ιδανικό κοινό (οι επιχειρηματίες, οι εφευρέτες και όσοι τους παρέχουν ή τη θεωρητική ή την πρακτική υποστήριξη του έργου τους) πρέπει στο έργο να αναγνωρίζει κάτι από

τον εαυτό του και πρέπει να ανταμείβει τον καλλιτέχνη για αυτό. Αυτό συμβαίνει με την μουσική του Richard Halley, του μυστηριώδους συνθέτη που έχει στοιχειώσει την Dagny και οι μεγαλειώδης συμφωνίες του της δίνουν το κουράγιο να κρατήσει την επιχείρηση της όρθια παρά τις τερατώδεις δυσκολίες.

Ο Richard Halley εδώ παρουσιάζει την άποψη του για την τέχνη:

«Μα το εννοώ» είπε ο Ρίτσαρντ Χάλλεϋ χαμογελώντας. «Είμαι ένας επιχειρηματίας και ποτέ δεν κάνω κάτι χωρίς πληρωμή. Με πλήρωσες. Βλέπεις γιατί ήθελα να παίξω για σένα απόψε;... Δεν εννοώ την ευχαρίστηση σου, τα αισθήματα σου – καταραμένα να είναι τα αισθήματα! Εννοώ το ότι κατάλαβες και το γεγονός πως η ευχαρίστηση σου ήταν της ίδιας φύσης με τη δική μου και προέρχεται από την ίδια πηγή: από την εξυπνάδα σου, από τη συνειδητή κρίση ενός μυαλού που μπορεί να κρίνει τη δουλειά μου με τα ίδια κριτήρια που την δημιούργησαν» (Scmoor, Study Guide of Atlas Shrugged) .

Είναι μια ενδιαφέρουσα αντιμετώπιση της τέχνης που όμως αδυνατεί να συμπεριλάβει όλα τα είδη της τέχνης που θα ήθελαν να προβάλλουν πιο σκοτεινές πλευρές της ανθρώπινης ύπαρξης και εμπειρίας. Ο ίδιος συμβολισμός υπάρχει και με το δεύτερο πιο γνωστό αντικείμενο του βιβλίου μετά το δολάριο, το βραχιόλι που φτιάχνει ο Hank Rearden, ένας από τους βασικούς χαρακτήρες. Ο Hank είναι ερασιτέχνης κατασκευαστής κοσμημάτων και ανακαλύπτει ένα μείγμα μετάλλων με τις ιδιότητες του ανοξείδωτου ατσάλιου. Στο *Κοντά στον Ουρανό* υπάρχει επίσης μια σκηνή, όπου ο Γκέιλ προσφέρει στην Ντομινίκ ένα κολιέ με διαμάντια που έχει σχεδιάσει ο ίδιος.

Η συγγραφέας φορούσε πάντα μια καρφίτσα με το σήμα του δολαρίου (το πιο εμβληματικό σύμβολο του *Άτλαντα*). Θα μπορούσαμε να πούμε πως είχε σε μεγάλη εκτίμηση το design και την τέχνη της αργυροχρυσοχοΐας. Ο Hank πειραματίζεται με το νέο υλικό προσπαθώντας να φτιάξει ένα βραχιόλι: οι σκηνές αυτές γραμμένες με ένταση, μεταφέρουν τη χαρά και την περηφάνια της ανακάλυψης των ιδιοτήτων των υλικών και των πολλαπλών τους χρήσεων. Τα θετικά συναισθήματα

δυστυχώς δεν κρατάνε πολύ - στις επόμενες σελίδες η σύζυγος του Hank, Lilian, στην οποία δωρίζει το βραχιόλι, αδυνατεί να εκτιμήσει την καλλιτεχνική αξία ενός κοσμήματος, επειδή αυτό δεν είναι φτιαγμένο από πολύτιμο μέταλλο. Φοράει το κόσμημα για να τον γελοιοποιήσει και το ερμηνεύει ως σύμβολο καταπίεσης και του αποτυχημένου γάμου τους. Έτσι εκείνος το δωρίζει στην Dagny, που είναι σε θέση να το εκτιμήσει, όχι όμως τόσο για την δεξιοτεχνία του ή την ομορφιά του αλλά γιατί της θυμίζει το υλικό από το οποίο φτιάχνονται οι σιδηροδρομικές γραμμές και είναι πρωτότυπο και μοναδικό. Αυτό παρουσιάζεται ως έπαινος για την δουλειά του Hank, αν και ο μόνος που παρατηρεί την ποιότητα του σχεδιασμού του είναι η συγγραφέας. Σε ένα μυθιστόρημα που οι ήρωες βγάζουν λόγους ακατάπαυστα, μέσα σε ελάχιστες παραγράφους έχει συμπυκνωθεί όλος ο προβληματισμός του καλλιτέχνη των εφαρμοσμένων τεχνών, για τον τρόπο με τον οποίο πρέπει να προβάλει το έργο του, έτσι ώστε να το προωθήσει. Η ιστορία του βραχιολιού είναι επίσης μια εξαιρετική παραβολή για τις δυσκολίες που αντιμετωπίζει ένας καλλιτέχνης των εφαρμοσμένων τεχνών, το έργο του οποίου θα πρέπει να ισορροπήσει ανάμεσα στο καλό design και την πρακτική χρησιμότητα. Το αν το υλικό είναι αυτό που καθορίζει την ποιότητα ενός αντικειμένου ή ο καλός σχεδιασμός αποτελεί έναν σημαντικό προβληματισμό για κάθε designer. Δεν προκαλεί έκπληξη πως το βραχιόλι έχει φτιαχτεί και πωλείται ως αντικείμενο από τους θαυμαστές της συγγραφέως σε ποικίλες παραλλαγές. Οι σελίδες αυτές αξίζει να διαβαστούν από κάθε αργυροχρυσόχο, σχεδιαστή κοσμημάτων ή σπουδαστή σχετικής σχολής. Ο Hank είναι ο μόνος από την παρέα που έχει μια οπτική για την τέχνη όχι λιγότερο ορθολογιστική ακριβώς αλλά κάπως πιο ποιητική. Σε έναν κόσμο που καταστρέφεται απολαμβάνει να ανακαλύπτει και να δωρίζει στην Dagny πολύτιμα, σπάνια ή απλώς όμορφα αντικείμενα και λουλούδια, για να μην μένουν εκτεθειμένα στα μάτια του όχλου και ξεχασμένα στις βιτρίνες των λίγο πριν την ολική κατάρρευση καταστημάτων. Δεν θεωρούνται περιττή πολυτέλεια αλλά απόδειξη του ανθρώπινου μεγαλείου. Αν και η Dagny δεν συμερίζεται απόλυτα αυτές τις καλλιτεχνικές ευαισθησίες κάνει φιλότιμες προσπάθειες να τα εκτιμήσει.

Το υπόλοιπο όμως μυθιστόρημα, αν και ενδιαφέρον, συχνά θυμίζει το παραλήρημα ενός φανατικού και οι εξαιρετικά προκλητικές (αν και παράδοξα ελκυστικές) απόψεις του είναι αντιφατικές σε σχέση με την τέχνη. Υπάρχει ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο σχετικά με την απόρριψη ενός εξαιρετικού δημιουργήματος από την κοινωνία που λειτουργεί συμβολικά ως απόρριψη (ή ακόμα και ως φυσική εξόντωση) του δημιουργού του. Η μεταφορά είναι εύστοχη αλλά η κοινωνία στην οποία αναφέρεται η Α. Ραντ είναι στο σύνολο της ένας εξαθλιωμένος όχλος που θέλει την επιστροφή σε πρωτόγονους τρόπους ζωής.

Ο μόνος τρόπος που έχει ο δημιουργός να αντιμετωπίσει την έλλειψη αποδοχής είναι με την επιβολή οικονομικής βίας. Οδηγεί όσους δεν τον κατανοούν στην απόλυτη εξαθλίωση, στερώντας τους το δικαίωμα να καταναλώνουν τα προϊόντα που παράγει. Αν η κοινωνία τον είχε αποδεχτεί θα ήταν αυτός που θα την διοικούσε μαζί με τους ομοϊδεάτες του που τον αντιμετωπίζουν ως αλάθητο. Η κυρίαρχη τάξη αποτελείται από μια ολιγαρχία χαρισματικών ανθρώπων που αλληλοθαυμάζονται και αυτοσυστήνονται ως διάνοιες. Αυτό ίσως δεν θα ήταν πρόβλημα, αν ο κόσμος τους δεν ήταν σχεδόν ερμητικά κλειστός σε όσους δεν αναγνωρίζουν οι ίδιοι ως ίσους. Αφήνουν σχεδόν μηδενικά περιθώρια σε κάποιο από τα μέλη του «όχλου» να εισχωρήσει στον κόσμο τους, ακόμα και αν είναι χαρισματικά άτομα που μοιράζονται τα ίδια οράματα και ηθικές αξίες με αυτούς, όπως οι χαρακτήρες που αναφέρθηκαν παραπάνω.

Με εξαίρεση τον Αδόλφο Χίτλερ, οι περισσότεροι επίδοξοι καλλιτέχνες συνήθως δεν ονειρεύονται να ιδρύσουν δικτατορίες αλλά εδώ η τέχνη είτε ταυτίζεται με την κυρίαρχη εξουσία είτε λειτουργεί μονάχα ως βιτρίνα της (π.χ. η σύζυγος του Ragnar είναι μια πανέμορφη ηθοποιός). Ο Αδόλφος Χίτλερ ζωγράφιζε και είχε δώσει δύο φορές εξετάσεις στην Ακαδημία Καλών Τεχνών της Βιέννης το 1907 και το 1908 και είχε απορριφθεί. Ένας από τους εξεταστές του πρότεινε να δώσει εξετάσεις στο τμήμα της Αρχιτεκτονικής, στην ίδια σχολή, καθώς ο φάκελος του αποτελούταν κυρίως από πίνακες με κτίρια. Καθώς όμως αυτό απαιτούσε επιστροφή στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση ο Α. Χίτλερ εγκατάλειψε την προσπάθεια, αν και εργάστηκε για περίπου πέντε χρόνια

ως ζωγράφος και από το 1908 -1913 πουλούσε σχέδια του για καρτ- ποστάλ. Δεν σταμάτησε να ενδιαφέρεται για το design και την εσωτερική αρχιτεκτονική και η αισθητική του επηρέασε τα ιδανικά του Ναζισμού. Οι πίνακες του πωλούνται πλέον σε πλειστηριασμούς. Η ταινία Max (2002) του M. Meyjes εξερευνά τις πιθανές δυνατότητες του A. Χίτλερ ως designer.

Όσα δικαιολογεί το να είσαι ξεχωριστός

Το όραμα της Άνν Ραντ είναι τόσο γοητευτικό όσο και τρομακτικό. Ο δημιουργικός, παραγωγικός άνθρωπος αντιμετωπίζεται με μεγάλο θαυμασμό - κυριολεκτικά ως ημίθεος - αλλά τα συμπεράσματα για το πώς η εφευρετικότητα μπορεί να διαμορφώσει πολιτικές είναι συχνά αποκαρδιωτικά: οι φυσικοί πόροι είναι ανεξάντλητοι και ο άνθρωπος έχει κάθε δικαίωμα να κακοποιεί το περιβάλλον, δεν υπάρχει μόλυνση, τα δικαιώματα των κοινοτήτων που αντιστέκονται στην εκμετάλλευση των περιοχών τους πρέπει να καταστέλλονται, η μεσαία τάξη είναι ανύπαρκτη και δικαιολογούνται μια σειρά από εγκλήματα από το inside trading (ένας από τους χαρακτήρες ο Francisco D'Anconia δίνει ψευδείς πληροφορίες για την πορεία των μετοχών της εταιρίας του την οποία και έχει αποφασίσει να χρεοκοπήσει πριν η κυβέρνηση την κρατικοποιήσει) έως την ένοπλη ληστεία και τις μαζικές δολοφονίες. Δεν υπάρχει ποτέ ανάληψη ευθύνης από μέρους των εταιριών σε περίπτωση ατυχημάτων (διότι αυτά αποδίδονται απλώς σε ανεπαρκείς υπαλλήλους) και τα θύματα ίσως και να άξιζαν τον θάνατο. Η πιο αμφιλεγόμενη σκηνή του βιβλίου έχει 300 επιβάτες - θύματα ενός ατυχήματος με τρένο να πεθαίνουν από ασφυξία και η Ά. Ραντ δικαιολογεί το γιατί θα έπρεπε να πεθάνουν, κυρίως λόγω της ιδεολογίας τους και των πεποιθήσεών τους. Οι παράπλευρες απώλειες ικανών ανθρώπων είναι επίσης απολύτως δικαιολογημένες. Οι άνθρωποι χωρίζονται στους δημιουργούς και στους άχρηστους, που ζουν από επιδόματα με σχεδόν καμία παραλλαγή ενδιάμεσα. Τα κριτήρια της Άνν Ραντ για το ποιος είναι δημιουργικός είναι αυθαίρετα και υποκειμενικά. Οι καλλιτέχνες που δεν παράγουν έργα σύμφωνα με τις αισθητικές προτιμήσεις των

ηρώων (όπως ο συνθέτης ατονικής μουσικής Mort Liddy) αξίζουν τα χειρότερα. Ακόμα και τον θάνατο από ασφυξία, όπως συμβαίνει στον συγγραφέα Gilbert Keith-Worthing που πιστεύει πως: «η ελευθερία είναι ψευδαίσθηση». Οι απόψεις του όμως δεν λένε κάτι για την ποιότητα του έργου του και σε καμία περίπτωση βέβαια δεν δικαιολογούν τον θάνατο του.

Το *Ο Άτλας Επαναστάτησε* είναι ένα εθιστικά παράξενο βιβλίο με ανατρεπτικές ιδέες για τη δημιουργικότητα. Αν είχε λιγότερο πικρόχολη διάθεση, θα μπορούσε να προστεθεί σε αυτό το υποείδος της *sci fi* λογοτεχνίας με ήρωες καλλιτέχνες, εφευρέτες και μάγους που αναζητούν μυστικές ουτοπίες, όπου το ταλέντο εκτιμάται και η ομορφιά κυριαρχεί. Χαρακτηριστικά του είδους είναι τα έργα του Howard Phillips Lovecraft *Σελεφαίς* (1922), *Η αναζήτηση του Ιρανού* (1935) και *Η Ονειρική Αναζήτηση της Αγνώστης Καντάθ* (γράφηκε το 1927, δημοσιεύτηκε το 1943) με ήρωες καλλιτέχνες και ποιητές που αναζητούν ιδανικούς τόπους, όπου η τέχνη και η ομορφιά προκαλούν τον σεβασμό.

Θα ήταν ίσως πολύ καλύτερα, αν η ιστορία περιοριζόταν στις καλλιτεχνικούς ανησυχίες ενός βιομήχανου της μεταλλουργίας που πειραματίζεται με τα μείγματα των μετάλλων και με το design κοσμημάτων, ενώ αντιμετωπίζει μια σειρά προσωπικών και επαγγελματικών προβλημάτων. Δυστυχώς η πρόθεση της συγγραφέως είναι να δημιουργήσει ένα πολιτικό μανιφέστο υπεράσπισης μιας εξιδανικευμένης ολιγαρχίας και να επιτεθεί σε κάθε είδους κρατικό έλεγχο. Ανεξάρτητα του αν κάποιος συμφωνεί ή διαφωνεί μαζί της, το μυθιστόρημα είναι βαθιά διχαστικό και σε πολλά σημεία μη πειστικό. Οι αναλογίες που έχει με το σήμερα μπορεί να λειτουργήσουν τόσο ως παράδειγμα προς αποφυγή όσο και ως παράδειγμα προς μίμηση. Ακόμα και στην δεύτερη περίπτωση όμως ο τρόπος με τον οποίο προτείνεται να γίνει αυτό είναι εξαιρετικά ανησυχητικός.

Το βιβλίο του Donald Lusking *I am John Galt: Today's Heroic Innovators Building the World and the Villainous Parasites Destroying it* (2011) παρομοιάζει χαρακτήρες από τα βιβλία της Άνν Ραντ με σύγχρονους εφευρέτες, ερευνητές και επιχειρηματίες όπως τον Steve Jobss και τον Bill Gates. Δεν μένει μόνο στα θετικά παραδείγματα, αντιστοιχεί π.χ. τον οικονομολόγο Paul Krugman

με τον Ellsworth Toohey από το *Κοντά στον Ουρανό*. Το βιβλίο σε μεγάλο βαθμό ερμηνεύει κυριολεκτικά το *Ο Άτλας Επαναστάτησε*. Τέλος, πολλοί από τους χαρακτήρες αναπαράγουν εθνικά και κοινωνικά στερεότυπα π.χ. ο Αργεντίνος playboy, ο Σκανδιναβός με χαρακτηριστικά των Βίκινγκς κ.α.

Archibald Cronin - Ο Τάφος του Σταυροφόρου / Ένα Αντικείμενο Ομορφιάς (1956)

Κρόνιν (1960), μετάφραση Κοσμά Πολίτη:

Ήτο με όλην την σημασία της λέξεως ένας ατομικιστής που η εργασία του ακόμα και όταν χειριζετο ένα ειδικό θέμα εκάλυπτεν όλη την έκτασιν της ζωής, ένας μεγάλος πρωτότυπος ζωγράφος που έχει αντισταθεί εις κάθε πειρασμό επαναλήψεως και έχει ανοίξει μια νέα εποχή εκφράσεως. Όταν κοιτάζωμε αυτά τα έργα αντιλαμβανόμεθα ότι δεν εξησεν εις μάτην (σ. 423).

Ο Σκωτσέζος γιατρός και συγγραφέας Άρτσιμπαλντ Κρόνιν υπήρξε για πολλές δεκαετίες ένας από του πιο αγαπητούς συγγραφείς του 20^{ου} αι. με πολλά έργα του να έχουν μεταφερθεί στον κινηματογράφο. Το πιο δημοφιλές έργο του είναι το αυτοβιογραφικό *Το Κάστρο / The Citadel* (1937) που αναφέρεται στους επαγγελματίες της ιατρικής και τις δυσκολίες που αντιμετώπισε ένας ιδεαλιστής γιατρός. Εκτός από την τεράστια εμπορική και καλλιτεχνική του επιτυχία είχε τέτοια επιρροή που οδήγησε στη δημιουργία του (δωρεάν και καθολικού) Βρετανικού Συστήματος Υγείας (National Health System).

Ο Τάφος του Σταυροφόρου διηγείται την ιστορία της επίπονης προσπάθειας του ζωγράφου Στήβεν Ντέσμοντ (Stephen Desmonde στο πρωτότυπο) να καταξιωθεί ως καλλιτέχνης στο Παρίσι και το Λονδίνο των αρχών του 20^{ου} αι., συνεχίζοντας το έργο των Μετά - Ιμπρεσιονιστών εισάγοντας, όμως πολλά εξπρεσιονιστικά στοιχεία, καθώς στα έργα του η αποτύπωση της πραγματικότητας περνά μέσα από τη δική του αποκαλυπτική και μοναδική οπτική. Θυμίζει αρκετά

το *Κάστρο* και αποτελεί μέρος μιας σειράς μυθιστορημάτων του συγγραφέα με θέμα την επαγγελματική ηθική όπως και *Τα κλειδιά της Βασιλείας* (1941) που αναφέρεται σε ιερείς, τα *Αστέρια Κοιτάζουν τη Γη* (1935) που αναφέρεται σε ανθρακωρύχους και *The Northern Light* (1958) με θέμα δημοσιογράφους. Στο *Ο τάφος του Σταυροφόρου* πρωταγωνιστούν καλλιτέχνες και διαδραματίζεται στις αρχές του 20^{ου} αι. από το 1912 μέχρι και τα μέσα της δεκαετίας του '20. Ο υπότιτλος *A Thing of Beauty* αναφέρεται στο ποίημα του John Keats *Endymion* (1818) που ξεκινά με τον στίχο: «A thing of beauty is a joy for ever» (Ένα αντικείμενο ομορφιάς προκαλεί χαρά για πάντα). Το βιβλίο θα μπορούσε να παραλληλιστεί με το *Κοντά στον Ουρανό*, καθώς η πορεία των ηρώων μοιάζει αρκετά. Πέρα από το γεγονός πως διαδραματίζονται την ίδια περίπου εποχή, σε μεγάλες μητροπόλεις (Νέα Υόρκη και εδώ Παρίσι και Λονδίνο), έχουμε την σύγκρουση επίσης δύο κινημάτων, ενός ξεπερασμένου που αργοπεθαίνει (ακαδημαϊσμός) και ενός που έμελλε να γίνει ένα από σημαντικότερα κινήματα του 20^{ου} αι., τον εξπρεσιονισμό (βασισμένο πάνω στον Μετά - Ιμπρεσιονισμό).

Όπως και στο *Κοντά στον Ουρανό* το βιβλίο ξεκινά με τον ήρωα να έχει εγκαταλείψει το παν/μιο (την Οξφόρδη εδώ) αποφασισμένος να ακολουθήσει το όνειρο του χωρίς συμβιβασμούς. Επίσης παρουσιάζεται μια πλούσια τοιχογραφία της εποχής και των επαγγελμάτων που σχετίζονται με την τέχνη, με γκαλερίστες, μεσάζοντες, δημοσιογράφους, πελάτες, πωλητές υλικών, εκπαιδευτικούς και συνάδελφους. Παρουσιάζεται και ένας απρόσμενος μέντορας, ο ζωγράφος Ρίτσαρντ Γκλίν (Richard Glyn στο πρωτότυπο) - ο χαρακτήρας έχει αναφορές στον Spencer Gore αλλά φωτογραφίζει κυρίως τον Walter Sickert, που όντως παραιτήθηκε από μέλος της Βασιλικής Ακαδημίας Τεχνών, για να υποστηρίξει έναν συνάδελφο του. Ο Ρ. Γκλίν, παρά την αντισυμβατική ζωή του, φτάνει στην καταξίωση, με τους ανταγωνιστές ατάλαντους συναδέλφους που εργάζονται μόνο για να ευχαριστήσουν το κοινό και τελικά αποτυγχάνουν, τους συνοδοιπόρους συναδέλφους και φίλους, τους συντηρητικούς καθηγητές και τους ήδη διάσημους συναδέλφους που αντιμετωπίζουν με περιφρόνηση τον ήρωα, την αφοσιωμένη σύντροφο, μια δίκη, όπου ο ήρωας

κατηγορείται για ανήθικα έργα, φτώχεια, απίστευτες ταλαιπωρίες και τελικά καταξίωση και αναγνώριση από όλους αυτούς που τον είχαν απορρίψει πριν. Οι ομοιότητες με το *Κοντά στον Ουρανό* σταματούν εδώ και εξηγούν ίσως τον λόγο που το έργο έχει σχεδόν ξεχαστεί. Αντίθετα από τον τεράστιο όγκο μελετών για το βιβλίο της Άνν Ραντ υπάρχουν ελάχιστες πληροφορίες για το συγκεκριμένο έργο του Α. Κρόνιν.

Ο ήρωας Στήβεν Ντέσμοντ (Stephen Desmond στο πρωτότυπο) αποφασίζει να γίνει ζωγράφος ενάντια στην θέληση του συντηρητικού πατέρα του που είναι προτεστάντης ιερέας και θα επιθυμούσε ο γιός του να κληρονομήσει τη δουλειά του και τα κτήματα γύρω από το πρεσβυτέριο στο Sussex. Ο Στήβεν μετά από συμβουλή του φίλου του και συναδέλφου Ρίτσαρντ Γκλίν πηγαίνει στο Παρίσι, κόβει κάθε δεσμό με τους δικούς του και προσπαθεί να επιζήσει ως επαγγελματίας καλλιτέχνης. Τελικά ο πατέρας του τον εγκαταλείπει χωρίς καμιά οικονομική βοήθεια μέσα σε τραγικά εξαθλιωμένες συνθήκες. Ο Στήβεν καταλήγει πάνω από μια φορά άστεγος σε διάφορα μέρη, ενώ βήχει αίμα και τον περιθάλλουν ξένοι με καλύτερες ή χειρότερες προθέσεις. Τους πληρώνει με έργα, τα οποία αποκτούν αργότερα μεγάλη αξία. Μετά από πολλές δυσκολίες παντρεύεται μια πολύ υποστηρικτική γυναίκα, συμφιλιώνεται με τους δικούς του που έχουν καταστραφεί οικονομικά αλλά, ενώ έχει ξεκινήσει να γνωρίζει την επιτυχία, πεθαίνει από φυματίωση σε νεαρή ακόμα ηλικία.

Η σύζυγος του, η Τζένη, μια πρώην καμαριέρα, κατά τη διάρκεια του γάμου τους τον συντηρούσε για πολλά χρόνια, με τα έσοδα από τα δωμάτια που νοίκιαζε από την πανσιόν της σε μια φτωχογειτονιά του Λονδίνου. Μετά τον θάνατο του γίνεται αρκετά ευκατάστατη από τις πωλήσεις των έργων του, που πωλούνται πλέον ακριβά και μπορεί να μεγαλώσει άνετα τον γιο τους. Το μυθιστόρημα τελειώνει με τον ηλικιωμένο πατέρα του και τον μικρό γιο του να ακούν μια καθηγήτρια Ιστορίας Τέχνης να αναλύει στους μαθητές της τα έργα του Στήβεν, που βρίσκονται στην γκαλερί Tate αλλά το συμπέρασμα είναι γεμάτο απογοήτευση και πικρία: Κρόνιν (1960), μετάφραση Κοσμά Πολίτη:

Όλες οι μαρτυρίες περί της αποτυχίας του, που είχανε φανεί τόσο ακλόνητες, οι πάνω σε καλούπια γνώμες των δήθεν ειδικών είχαν τελικά διαψευστεί. Ο γιος του ο Στήβεν ένας μεγάλος ζωγράφος... ναι τώρα χρησιμοποιούσαν ακόμα και την λέξη «μεγαλοφυΐα» δίχως καμμιά επιφύλαξη. Σε αυτή τη σκέψη δεν ένιωθε καμμιά περηφάνια, κανένα καθυστερημένο αίσθημα θριάμβου αλλά μάλλον μια παράξενη θλίψη και όσο συλλογιότανε την πίκρα και την απογοήτευση μιας ολόκληρης ζωής που την έστεψε η δόξα πολύ αργά, αναρωτιότανε αν άξιζε τον κόπο. Άξιζε αυτό το μαρτύριο οποιοσδήποτε πίνακας, ακόμα και το μεγαλύτερο αριστούργημα που γνώρισε ποτέ ο κόσμος; (σ. 424).

Η αρχιτεκτονική ως η πιο άμεσα κατανοητή των εφαρμοσμένων τεχνών δεν χρειάζεται να αποδείξει το πόσο σημαντική είναι, αντίθετα με τη ζωγραφική που συχνά η εμπορική της αξία είναι ακατανόητη και αμφισβητούμενη. Ο Στήβεν ξεκινάει ως μετά - ιμπρεσιονιστής απορρίπτοντας την μεγαλομανία και την ψευτιά ενός στεγνού ακαδημαϊσμού που μιμείται παλαιότερα κινήματα (κλασικισμός). Ένας από τους φίλους του, ο Jerome Peyrat είναι βασισμένος πάνω στον Henri Rousseau (είναι επίσης πρώην υπάλληλος στο τελωνείο) και πεθαίνει από γάγγραινα στο πόδι, όπως και εκείνος, σε μια τραγική σκηνή που θυμίζει αρκετά τον θάνατο του Χένρυ Κάμερον. Αργότερα περνά σε πιο εξπρεσιονιστικά έργα, μένει μάλιστα στο ίδιο κτίριο με τον Amedeo Modigliani, με τον οποίο κάνουν παρέα και μοιράζονται τα ίδια οικονομικά προβλήματα. Ο Στήβεν όπως και ο Χάουαρντ Ρόαρκ θέλει μόνο να ζωγραφίζει και μπορεί να υποφέρει τα πάντα για να το επιτύχει. Αλλά ο κόσμος που κινείται είναι πολύ διαφορετικός: το Παρίσι είναι γεμάτο δημιουργικούς ανθρώπους αλλά και απατεώνες, οι κακές και επισφαλείς συνθήκες ζωής έχουν τρομερές συνέπειες με εξαθλίωση, ασθένειες και πρόωρους θανάτους και καμμιά επιτυχία δεν μπορεί να τον αποζημιώσει για τις απώλειες. Ο Στήβεν είναι το ίδιο στωικός και γενναίος με τον Χάουαρντ αλλά η ζωή που κάνει έχει επιπτώσεις πάνω του, αν και ο ίδιος βλέπει μπροστά του μόνο τον πίνακα που

κάθε φορά πρέπει να τελειώσει. Στο Λονδίνο είναι αποκομμένος από τους καλλιτεχνικούς κύκλους και μια έκθεση του σε διάσημη γκαλερί στην New Bond Street καταλήγει σε σχεδόν αποτυχία.

Ο Στήβεν δεν αγιογραφείται ακριβώς: αδιαφορεί για την οικογένεια και τους συγγενείς του όταν αυτοί αντιμετωπίζουν πολλές δυσκολίες και δεν τους συγχωρεί ποτέ ουσιαστικά την απόρριψη που του είχαν δείξει, δέχεται να ζει από τα έσοδα της μικρής περιουσίας της Τζένη, η οποία εργάζεται όλη την ημέρα, τον στηρίζει κατά την διάρκεια της ασθένειας του, χωρίς εκείνος να συμβάλει οικονομικά και θεωρεί δεδομένο πως οι άλλοι πρέπει να τον ζουν για να ζωγραφίζει. Δεν κάνει ποτέ κανενός είδους συμβιβασμό ούτε ως προς τον τρόπο δουλειάς του ούτε ως προς τον τρόπο ζωής του. Αρνείται να πολεμήσει στον Α΄ παγκόσμιο πόλεμο: «γιατί πρέπει να ζωγραφίσω αλλιώς θα τρελαθώ» (Κρόνιν, 1960, μετάφραση Κοσμά Πολίτη, σ. 240). Είναι τόσο εγωκεντρικός και αλύγιστος όσο και ο Χάουαρντ Ρόαρκ και η ενασχόληση του με την τέχνη έχει επίσης την αίσθηση του αναπόφευκτου. Αντί για διαλέξεις για το μεγαλείο αυτών των απόψεων διαπιστώνεται την ενασχόληση με την Τέχνη ως εξάρτηση, αντίστοιχη με αυτή των ναρκωτικών ή του αλκοόλ. Εικονογραφείται μια πορεία τραγικού μεγαλείου ελάχιστα αξιοζήλευτη. Ο Στήβεν όμως πραγματοποιεί αυτό, για το οποίο ήξερε πως προοριζόταν εξαρχής. Αν σε αυτή την εργασία προβάλλονται αρκετά παραδείγματα εργαζόμενων στον χώρο της τέχνης, που για διάφορους λόγους αρνούνται να αναλάβουν την ευθύνη να ζήσουν σύμφωνα με αυτό που είναι πραγματικά, ο Στήβεν δεν είναι ένας από αυτούς. Για αυτό και στο τέλος δικαιώνεται, παρά τη δικαιολογημένη απογοήτευση του πατέρα του και ο αναγνώστης πείθεται από τα λόγια της ανώνυμης εκπαιδευτικού που αναλύει με μεγάλη οξυδέρκεια έναν από τους πίνακες στην Tate. Kattsof, 1965:

Συμπαθούμε τον Στήβεν (...) επειδή η αναζήτηση του Εαυτού που ψάχνει να πραγματώσει ανήκει στο είδος που πιστεύουμε πως αξίζει να πραγματωθεί (...)

Σύμφωνα με τον συγγραφέα ο εαυτός του Στήβεν ήταν από την αρχή αυτός του καλλιτέχνη. Ο Στήβεν το γνώριζε αυτό και έζησε σύμφωνα με τον πραγματικό εαυτό του (σ. 86).

Στην πραγματική ζωή, ο Στήβεν έχει μερικές αναφορές στη ζωή και κυρίως στο έργο του Ολλανδού μετα - ιμπρεσιονιστή ζωγράφου Vincent Van Gogh, η τραγική ζωή του οποίου ενέπνευσε οχτώ ταινίες και περίπου άλλα τόσα μυθιστορήματα με πιο γνωστό το *Πάθος για Ζωή* (1934) του Irving Stone και την ομώνυμη ταινία του Vincente Minelli (1956). Υπάρχουν περιγραφές που θυμίζουν το έργο του Ιμπρεσιονιστή Edgar Degas ειδικά τα έργα που φτιάχνει όταν εργάζεται για ένα διάστημα σε ένα τσίρκο. Μερικά στοιχεία από τη ζωή του και η περιγραφή των έργων μοιάζει αρκετά με του Μετά - Ιμπρεσιονιστή Βρετανού ζωγράφου Harold Gilman, ο οποίος ήταν επίσης γιος ιερομένου, εγκατέλειψε την Οξφόρδη, είχε ταξιδέψει στην Ισπανία για να μελετήσει τα έργα του Goya και του Velasquez και πέθανε στα 35 του το 1919 από την επιδημία της Ισπανικής γρίπης. Δίνει μια πολύ σαφή περιγραφή των ιδανικών των κινημάτων που στο τέλος του 19^{ου} αι. και στις αρχές του 20^{ου} αι. άλλαξαν την ιστορία της Τέχνης και τις πραγματικά εξωπραγματικές ταλαιπωρίες και διώξεις που υπέστησαν οι εκπρόσωποι τους.

Το μυθιστόρημα είναι όπως και το *Κοντά στον Ουρανό* μια παραβολή για τη βαθιά μοναξιά και την έλλειψη αποδοχής κάθε πρωτοπόρου. Όπως και στον πρωταγωνιστή, έτσι και στο βιβλίο άξιζε σίγουρα μια καλύτερα τύχη, καθώς είναι ένα από τα πιο συγκλονιστικά μυθιστορήματα που αναφέρονται στον κόσμο της τέχνης και είναι κρίμα που σήμερα είναι σχεδόν ξεχασμένο.

Η πίστη στο καλλιτεχνικό όραμα και η επαγγελματική επιτυχία

Ταινίες και βιβλίο για οραματιστές, καλλιτέχνες και δημιουργούς

Μυθιστορήματα, βιβλία και νουβέλες

Στο μυθιστόρημα *Η μεγάλη Πράσινη* (1998) της Ευγενίας Φακίνου, μια πλαστογράφος Βυζαντινών εικόνων, η Ιωάννα, ανακαλύπτει την πραγματική της καλλιτεχνική φύση, όταν εγκαταλείπει την μέχρι τότε ζωή της (που ισορροπεί ανάμεσα στον μικροαστισμό και μια λούμπεν παραβατικότητα) όταν: « ...ο τρόμος που ένιωσε όταν συνειδητοποίησε ότι αρκετά βράδια δεν είχε

ονειρευτεί δεν ήταν τίποτε μπροστά στον πανικό που την έπιασε όταν κατάλαβε ότι δεν μπορούσε να ονειρευτεί ξύπνια» (Φακίνου 1994, σ. 25). Η ηρωίδα ξεκινά ένα ταξίδι αυτογνωσίας. Η περιπέτεια της είναι δύσκολη αλλά όχι τραυματική, ίσα ίσα είναι συναρπαστική και λυτρωτική. Το βιβλίο έχει πολλές αναφορές στην *Κοιμισμένη Τσιγγάνα* του Μετά - Ιμπρεσιονιστή / Ναΐφ ζωγράφου, Henri Rousseau (1897) που διακοσμεί και τη μακέτα εξώφυλλου. Ο Rousseau, πρώην υπάλληλος τελωνείου στην καθημερινότητα του χρησιμοποιούσε την τέχνη για να ταξιδεύει σε εξωτικούς κόσμους, όπως ζούγκλες και τα έργα του έχουν ταυτόχρονα την αίσθηση του μαγικού και του επικίνδυνου. Αυτή η αίσθηση υπάρχει συνέχεια όταν η Ιωάννα αφήνει τον σύντροφο της (που πουλά τα έργα της) και το δυάρι της στην Κυψέλη και καταφεύγει σε ένα ερειπωμένο αρχοντικό σε ένα χωριό στον Κίσαβο και ξαναρχίζει να ζωγραφίζει παρέα με τα τρία φαντάσματα του σπιτιού. Η ιστορία δεν έχει ακριβώς ευτυχή κατάληξη, καθώς οι κάτοικοι που την θεωρούν μάγισσα καίνε το κτίριο και την διώχνουν από το χωριό αλλά η Ιωάννα «ξανάρχισε να βλέπει όνειρα» (Φακίνου 1994, σ. 166.)

Στο μυθιστόρημα του Patrick White *Vivisector* (1970) η αφήγηση έχει ως θέμα τον δρόμο προς την επιτυχία ενός καλλιτέχνη. Οι συγκρούσεις εδώ όμως είναι κυρίως εσωτερικές. Ο ήρωας με τη δουλειά του παρατηρεί και καταγράφει τον κόσμο γύρω του, η επιτυχία έρχεται όπως και τα χρήματα αλλά ο ίδιος αποσύρεται και ζει λιτά μαζί με την ανάπηρη θετή αδελφή του. Ο τίτλος αναφέρεται στο τελευταίο έργο του, που το φτιάχνει με την βοήθεια ενός μαθητή του, με στόχο να δοξάσει τον Θεό. Εδώ αναδεικνύεται το στερεότυπο του καλλιτέχνη ως *ασκητή*. Η κοινωνία τον αντιμετωπίζει θετικά και του αποδίδει τιμές αλλά εκείνος απλώς δεν μπορεί να ενταχθεί πλήρως σε αυτήν.

Στο διήγημα *Η Τέχνη του Αγιογράφου* (1899 -1905) του Κων/νου Θεοτόκη ο γιος ενός επαγγελματία αγιογράφου αρνείται να ακολουθήσει το επάγγελμα του πατέρα του, καθώς βλέπει ως καταπιεστικά όλα όσα συνθέτουν το να είναι κάποιος καλλιτέχνης και τελικά γίνεται αγρότης.

Το μυθιστόρημα της Ann Bronte *The Tenant of Wildfell Hall* (1848) προβάλλει την ιστορία μιας γυναίκας που προς μεγάλη έκπληξη όλων ζει μόνη της με τον γιο της και εργάζεται ως ζωγράφος. Αποκαλύπτεται πως έχει εγκαταλείψει έναν κακοποιητικό σύζυγο αλλά αναγκάζεται να φύγει από το μέρος που ζει, λόγω του κουτσομπολιού και της καχυποψίας των συγχωριανών της. Η ζωγραφική δίνει στην πρωταγωνίστρια Helen, την ανεξαρτησία της και την αυτοπεποίθηση της αν και είναι ασαφές αν θα συνεχίσει να εργάζεται ως καλλιτέχνης μετά τον γάμο της με το δεύτερο σύζυγο της.

Το βιβλίο της Margaret Atwood *A Cat's Eye* (1988) επίσης παρουσιάζει την εργασία μιας γυναίκας ως επαγγελματία καλλιτέχνη και φεμινιστικό πρότυπο.

Το διήγημα *Ο Τοίχος* της Σώτης Τριανταφύλλου (2003) και δημοσιεύτηκε σε μια συλλογή διηγημάτων με τίτλο *Πέντε Ζωγράφοι ζητούν Συγγραφέα* (εκδόσεις Πατάκη). Έχει υπότιτλο *Ένα διήγημα πάνω στην ζωγραφική του Γιάννη Αδαμάκη* αλλά δεν αναφέρεται πουθενά το όνομα του καλλιτέχνη και θα μπορούσε να μιλάει γενικά για τη διαδικασία ανακάλυψης της δημιουργικότητας. Πρωταγωνιστής είναι ένας μαθητής δημοτικού που αγαπάει να ζωγραφίζει παντού, κυρίως όμως σε τοίχους, προσφέροντας μια δική του εκδοχή της πραγματικότητας: «Απ' το '66 όμως, ωραία χρονιά το '66, βγήκα κι εγώ στον κόσμο, και τι να δω! Ο κόσμος ήτανε μαύρο χάλι κι ήθελε διόρθωμα.» Η ιστορία αφορά ένα συγκρουσιακό επεισόδιο που έχει ο μαθητής με το σχολείο, όταν ζωγραφίζει μια κωμική εκδοχή της βασίλισσας Φρειδερίκης και του δικτάτορα Παπαδόπουλου να διασκεδάζουν στα Μάταλα και αργότερα θέλοντας να κρύψει το βρώμικο χρώμα του, γεμίζει τον τοίχο του σχολείου με χαρούμενες ζωγραφιές παιδιών που παίζουν στο δάσος. Το ταλέντο του δεν εκτιμάται από το σχολείο που θέλει να τον αποβάλλει για πάντα αλλά αναγνωρίζεται από τον πατέρα του που του προσφέρει τον τοίχο της αυλής ως επιφάνεια εργασίας προς μεγάλη χαρά της γειτόνισσας που τον αγναντεύει. Το διήγημα είναι συγκινητικό και περιγράφει με αμεσότητα τόσο την ακατανίκητη λαχτάρα του νεαρού καλλιτέχνη για δημιουργία όσο και το θέμα της αποδοχής από την οικογένεια και την κοινωνία.

Το θέμα της δημιουργικότητας σε αντιπαραβολή με την θεωρητική ανάλυση του καλλιτεχνικού έργου είναι το θέμα του διήγηματος του Hans Christian Andersen *Κάτι* (1858). Το διήγημα περιγράφει τη ζωή πέντε αδερφών που θέλουν να ασχοληθούν με τον χώρο των κατασκευών. Το διήγημα ξεκινά με τη φράση του μεγαλύτερου που ονειρεύεται να γίνει κατασκευαστής τούβλων: «Θέλω να γίνω κάτι (...) αφού η δουλειά μου δεν θα πηγαίνει χαμένη θα έχω γίνω κάτι». Ο δεύτερος δηλώνει πως θέλει να γίνει εξειδικευμένος μάστορας - χτίστης για να «έχει μία τέχνη» και σεβασμό ως μέλος της συντεχνίας, ο τρίτος πως θέλει να γίνει αρχιτέκτονας για να: « (...)μπω στον κόσμο της τέχνης, της σκέψης (...), της διανόησης (...). Θα χτίζω συνέχεια όπως άλλοι πριν από μένα (...) κάτι που σου δίνει την δυνατότητα να έχεις περιουσία ατράνταχτη». Ο τέταρτος επίσης θέλει να γίνει αρχιτέκτονας αλλά δεν αρκείται στην αναπαραγωγή των γνωστών ρυθμών, θέλει να γίνει πρωτοπόρος: « Θέλω να γίνω ένα πνεύμα πρωτότυπο (...), μια μεγαλοφυΐα, ένας δημιουργός (...), θα ανακαλύψω ένα νέο ρυθμό αρχιτεκτονικής!» . Ο πέμπτος απαξιώνει τα αδέρφια του ως χειρονάκτες και γίνεται θεωρητικός της τέχνης. Όλα τα αδέρφια κερδίζουν αναγνώριση και επιτυχία και με εξαίρεση τον τέταρτο αδερφό που πεθαίνει, όταν καταρρέει το πάτωμα σε ένα «πρωτότυπο» κτήριο που φτιάχνει, ενώ οι υπόλοιποι πεθαίνουν από φυσικό θάνατο. Αν και ασήμαντος, ο πέμπτος καταξιώνεται ως κριτικός αρχιτεκτονικής και τέχνης. Όταν όμως πεθαίνει βρίσκει κλειστή την πόρτα του Παράδεισου σε αντίθεση με μια φτωχή ηλικιωμένη που πέθανε, όταν έσωσε την πόλη τους από μια καταιγίδα και το παλιρροιακό κύμα που ακολούθησε. Για να προειδοποιήσει τους συμπολίτες της που συμμετείχαν σε μια γιορτή στο λιμάνι έβαλε φωτιά στο σπίτι της, ένα καλύβι φτιαγμένο με τα σπασμένα ή κακοφτιαγμένα τούβλα που ο πρώτος αδερφός είχε κρίνει ακατάλληλα για πώληση και της τα είχε δωρίσει. Ο τελευταίος αδερφός καταδικάζεται να μείνει μπροστά στην πόρτα του Παράδεισου μέχρι: « (...) όταν με μια καλή σου πράξη, θαχεις κάτι δημιουργήσει» όπως του λέει ο άγγελος που του δίνει μια δεύτερη ευκαιρία. Το διήγημα είναι ειρωνικό και αντιμετωπίζει με σκληρότητα και απαξίωση την θεωρητική σκέψη σε σχέση με τη δράση του δημιουργού. Αναγνωρίζει όμως όλες τις εκφάνσεις της δημιουργικότητας ως

αξιόλογες. Ξεκινάει από αυτόν που φτιάχνει τα υλικά, για να υμνήσει με τη σειρά αμέσως μετά τον εξιδεικευμένο τεχνίτη, τον συμβατικό αλλά άριστο γνώστη της τεχνικής δημιουργό και τέλος το ασυμβίβαστο πνεύμα του αποτυχημένου πρωτοπόρου. Θεωρεί πως το έργο του τελευταίου καλώς τιμήθηκε, ως πηγή έμπνευσης στους επόμενους: « Πάνω στο τάφο του έστησαν ένα μνημείο με ένα πάτωμα μονάχα, όμως, όπως και νάχει αυτό, ήταν κάτι!». Το διήγημα δεν ξεφεύγει από το συχνά ηθικοπλαστικό ύφος του συγγραφέα αλλά εδώ ενθαρρύνει τους νεαρούς αναγνώστες του να προτιμήσουν την ενεργό δράση από τη θεωρία και τη ματαιόδοξη αυτοπροβολή, ειδικά αν δεν έχουν να επιδείξουν είτε κάποια αξιόλογη πράξη είτε κάποια έστω ενδιαφέρουσα προσπάθεια να φτιάξουν «κάτι». Αντιπαραβάλλει μια κενή, κατασκευασμένη εικόνα που είναι δημοφιλής στο ευρύ κοινό με μια ανώνυμη πράξη αυτοθυσίας, μια ευγενική αλλά αποτυχημένη φιλόδοξη προσπάθεια καλλιτεχνικής δημιουργικότητας και με τρεις έντιμες και ειλικρινείς καριέρες βασισμένες στην παραγωγική εργασία. Είναι ένα από τα λιγότερα μεταφρασμένα στα ελληνικά έργα του συγγραφέα.

Το ευπώλητο μυθιστόρημα του Andrew Davidson *Gargoyle* (2008) ενώνει αρχικά δύο ιστορίες γλυπτών από διαφορετικές εποχές, ενός μαρμαρογλύπτη σε καθεδρικούς στον Μεσαίωνα που ήταν πρώην μισθοφόρος και μιας επιτυχημένης σύγχρονης γλύπτριας που πάσχει από σχιζοφρένεια. Κατά την διάρκεια της ιστορίας μαθαίνουμε και άλλες ιστορίες γλυπτών από διαφορετικές χώρες και εποχές (ενός μεταλλουργού στην Ιταλία κατά την διάρκεια της πανούκλας, μιας τεχνήτριας φυσητού γυαλιού από την Ιαπωνία κ.α.). Το κοινό που έχουν όλες αυτές οι παράλληλες ιστορίες είναι πως εξισώνουν την αφοσίωση στην γλυπτική με την πραγματική αγάπη. Οι δημιουργοί των ιστοριών (όλοι ταλαντούχοι, αφοσιωμένοι στην δουλειά τους γλύπτες και γλύπτριες) θυσιάζονται για τον σύντροφο τους με τον ίδιο ενθουσιασμό με τον οποίο φτιάχνουν τα έργα τους. Ο αφηγητής της ιστορίας (ένα θύμα τροχαίου, πρώην ηθοποιός ερωτικών ταινιών που έχει καεί και υποφέρει από τα τραύματα του) βρίσκει την λύτρωση και γνωρίζει την αληθινή αγάπη μέσα από την γνωριμία του με την γλυπτική.

Σε ποιόν ανήκει το έργο του δημιουργού στον κατασκευαστή, στο κοινό ή στον πελάτη;

Μία ερώτηση που προκύπτει συχνά με τα μεγάλα έργα τέχνης είναι το ποιος είναι ο ιδιοκτήτης: αυτός που το έφτιαξε ή αυτός που το αγόρασε;

Στο παρακάτω απόσπασμα από την σειρά παιδικών βιβλίων *Χάρυ Πότερ* (1997-2007) ένας από τους χαρακτήρες εξηγεί την άποψη μιας φυλής μαγικών πλασμάτων για το θέμα.

Ρόουλινγκ (2007), μετάφραση Καίτη Οικονόμου:

-Για τον καλικάντζαρο πραγματικός και νόμιμος κάτοχος ενός αντικειμένου είναι ο κατασκευαστής όχι ο αγοραστής του.

- Μα αν αγοράστηκαν;

-Τότε θεωρούν πως τα δάνεισαν σ' εκείνον που κατέβαλε τα χρήματα (...) θα έπρεπε να είχε επιστραφεί στους καλικάντζαρους, όταν πέθανε ο αρχικός αγοραστής του.

Θεωρούν σχεδόν κλοπή την πρακτική μας να περνούν από μάγο σε μάγο χωρίς άλλη πληρωμή αντικείμενα φτιαγμένα από καλικάντζαρους. (σελ. 455)

Στον πραγματικό κόσμο όσον αφορά τα ίδια τα έργα τέχνης σε πολλές χώρες υπάρχουν πολύπλοκοι νόμοι που καθορίζουν την μεταπώληση τους ή και τους φόρους κληρονομιάς, αν και μόνο στην πρώτη περίπτωση ο καλλιτέχνης μπορεί να επωφεληθεί ίσως από ένα πολύ μικρό ποσοστό. Και αυτό μόνο αν η αρχική πώληση είχε γίνει νόμιμα. Δεν είναι καθόλου ασυνήθιστο ο καλλιτέχνης να πουλάει αρχικά το έργο του για ένα πολύ μικρό ποσό και μετά μην μπορεί να διεκδικήσει χρήματα, όταν αυτό πουληθεί ακριβά. Στις Η.Π.Α. ψηφίστηκε το 1990 το Visual Artists Rights Act (VARA) που κατοχυρώνει κάποια από τα δικαιώματα του καλλιτέχνη. Διεθνώς δικαιώματα όπως το copyright πνευματικής ιδιοκτησίας είναι υπαρκτά αλλά με πολλές ασάφειες. Και αν όσον αφορά τα κινητά έργα τέχνης, η ιδέα πως θα έπρεπε έστω να υπάρχει κάποιο νομικό πλαίσιο ακούγεται λογική και παγκοσμίως παραδεκτή, αν και συχνά μη εφαρμόσιμη. Με την αρχιτεκτονική θεωρείται δεδομένο πως ο σχεδιαστής δεν έχει κάποιο έλεγχο στο δημιούργημά του,

εκτός φυσικά και αν είναι ο ιδιοκτήτης έστω σε κάποιο ποσοστό. Συνήθως ο νόμος δεσμεύει τον κατασκευαστή να δώσει εγγυήσεις σχετικά με τη διάρκεια ζωής και τη συντήρηση ενός δημόσιου κτίσματος. Ο αρχιτέκτονας όμως ή ο πολιτικός μηχανικός δεν μπορούν να επέμβουν πάνω στην διαχείριση και τη χρήση του οικοδομήματος. Αυτό το θέμα αναλύεται εκτενώς στο *Κοντά στον Ουρανό* που καταλήγει πως το δικαίωμα του δημιουργού είναι αδιαμφισβήτητο και δικαιολογεί πράξεις, όπως την ανατίναξη του κτιρίου, ακόμα και αν δεν υπάρχουν υπογραφές και συμβόλαια.

Το Όνειρο του Πρωτομάστορα Νικήτα (1999) του Άρη Φακίνου

Φακίνος, 2000

Το τραγούδι του γέρο - Νέστορα επιβεβαιώνει ότι έτσι ήταν ο πρωτομάστορας από τα παιδικά του χρόνια ξεροκέφαλος και παθιασμένος με την τέχνη του, πως πέρναγε τις μέρες του πάνω στα γιαπιά και τις νύχτες σκυμμένος πάνω από τα σχέδια του (...) Μια μέρα ο γέρο Τσιάκας βρήκε μέσα στα χαρτιά του νεαρού Νικήτα ένα σχέδιο και σημειώσεις για κάποιο έργο που θα αποξέρανε την πιο μεγάλη από τις δύο Πρέσπες και που θα ξεστράτιζε με φράγματα τους χείμαρρους και τα ποτάμια που κατέβαιναν από το βουνό. (...) Να λοιπόν που ο κανακάρης του είχε κατά νου μεγάλα σχέδια που δεν του φτάναν τα συνηθισμένα χτισίματα των ανθρώπων που σκόπευε να αρχίσει να διορθώνει και του θεού τα έργα. (...) Πόσες και πόσες φορές, πολεμώντας να συνετίσει τον γιο του δεν είχε κατεβάσει από τους τοίχους του σπιτιού κάτι σχέδια που παρίσταναν αρχαία μνημεία, τα θέατρα της Επιδαύρου, την Ακρόπολη στην Αθήνα και τον Παρθενώνα, δεν είχε ξαναπεί στον Νικήτα κάποια σημαδιακά λόγια: «...Ξέρεις γιατί αυτά τα έργα θα μείνουν αξεπέραστα στον αιώνα τον άπαντα; Γιατί οι μεγάλοι τεχνίτες που τα έφτιαξαν κατέχαν καλά μέχρι που έχουν δικαίωμα να πολεμάνε να

φτάσουν οι άνθρωποι: μέχρι τα πόδια του Θεού αλλά ποτέ μέχρι τον θρόνο Του». (σελ. 32).

Το όνειρο του πρωτομάστορα Νικήτα (2000) αφηγείται την ιστορία ενός φημισμένου αρχιτέκτονα - μηχανικού που λίγο πριν την Επανάσταση του '21 φτιάχνει ένα γεφύρι πάνω από μια μεγάλη χαράδρα στη Δυτική Μακεδονία. Το γεφύρι, ένα πολύ δύσκολο έργο και θαύμα μηχανικής και αισθητικής αρτιότητας, μετατρέπει ένα σχετικά ευκατάστατο αλλά αποκομμένο από τον κόσμο χωριό σε μια εύρωστη οικονομικά συνοριακή πόλη. Η ανάπτυξη όμως φέρνει μαζί τον εύκολο πλουτισμό, την πορνεία και η οικονομική πρόοδος δεν οδηγεί στην πνευματική. Οι προεστοί του χωριού βάζουν διόδια στη γέφυρα, αναγκάζοντας όσους δεν μπορούν να τα δώσουν να ρισκάρουν τη ζωή τους διασχίζοντας τη χαράδρα ακριβώς όπως πριν. Βλέποντας την ηθική παρακμή στην οποία οδήγησε το έργο του, ο Νικήτας μαζί με τον εργοδηγό του Θεόφιλο ανατινάζουν το γεφύρι και πεθαίνουν μαζί του.

Η Γέφυρα του Ποταμού Κβάι (1957) του David Lean περιγράφει μια αντίστοιχη σχέση εξάρτησης όταν μια ομάδα Βρετανών αιχμαλώτων πολέμου, κατά την διάρκεια του δευτέρου παγκοσμίου πολέμου, αναγκάζονται να φτιάξουν μια σιδηροδρομική γέφυρα και παρά το γεγονός πως το έργο ανήκει στον εχθρό, συνδέονται ψυχολογικά μαζί του, με τραγικά αποτελέσματα. Και στα δύο έργα κυριαρχεί η ιδέα πως ο δημιουργός ταυτίζεται με το έργο του και έχει δικαίωμα να το καταστρέψει, αν δεν εξυπηρετεί τον σκοπό για τον οποίο το έφτιαξε (όπως στο *Κοντά στον Ουρανό*) αλλά πιο ακραία μπορεί ακόμα και να αποφασίσει να πεθάνει και ο ίδιος μαζί του, για να διαφυλάξει το όραμα του.

Ταινίες

Υπάρχουν αρκετές ταινίες που έχουν ως κεντρικό θέμα τη διαδικασία παραγωγής ενός καλλιτεχνικού έργου ή τη δημιουργική διαδικασία και τη δυσκολία ανάδειξης των προσωπικών

ταλέντων και οραμάτων. Η δημιουργία είναι επίπονη αλλά μεταμορφώνει το άτομο σε κάτι ανώτερο, ακόμα και στις περιπτώσεις αποτυχίας.

Στην ταινία film noir του Fritz Lang, *Η Σκύλα / Scarlet Street* (1945) ένας συνηθισμένος και με βαρετή ζωή άντρας αποκαλύπτει στην νεαρή ερωμένη του το ζωγραφικό του ταλέντο και πέφτει θύμα εκμετάλλευσης, καθώς εκείνη οικειοποιείται τα έργα του και τα πουλάει με το όνομα της, χρησιμοποιώντας για βοήθεια τους μαφιόζους φίλους της. Η ταινία θέτει το ζήτημα της δημόσιας εικόνας του καλλιτέχνη. Ανεξάρτητα από την ποιότητα του καλλιτεχνικού έργου, μια νέα και όμορφη κοπέλα είναι καλύτερο υλικό για διαφήμιση από έναν υπέρβαρο, μέτριας εμφάνισης μεσήλικα. Το έργο του ήρωα γίνεται διάσημο αλλά εκείνος παρέμεινε στην αφάνεια επειδή δεν ήταν σε θέση να το προωθήσει. Στην τελευταία σκηνή καταλήγει άστεγος χωρίς να μπορεί να διεκδικήσει τη δουλειά του, ενώ ο τελευταίος του πίνακας πουλήθηκε 10.000 δολάρια. Το έργο παίζεται συχνά ως θεατρικό και πριν από τον F. Lang το είχε μεταφέρει στον κινηματογράφο ο Jean Renoir με τον τίτλο *La Chienne* (1931). Βασίζεται στο ομώνυμο βιβλίο του Georges Alphonse de La Fouchardière.

Το *Μπλόου απ / Blow Up* (1966) του Μικελάντζελο Αντονιόνι είναι ένα αστυνομικό θρίλερ με ήρωα έναν φωτογράφο μόδας που γίνεται εν αγνοία του μάρτυρας μιας δολοφονίας. Εξαιρετική απόδοση της διαδικασίας φωτογράφισης σε στούντιο, της επαγγελματικής σχέσης του φωτογράφου με τα μοντέλα του και της προσπάθειας να αναδείξει την προσωπικότητα τους. Επίσης ενδιαφέρουσα μελέτη της φωτογραφίας ως μέσου καταγραφής σημαντικών στιγμών ακόμα και άθελα της. Πολύ έξυπνα ο δημιουργός δεν είναι φωτορεπόρτερ αλλά φωτογράφος μόδας, υποχρεώνεται να κινηθεί εκτός της ασφάλειας του στούντιο και να ανακαλύψει (επώδυνα) μια άλλη διάσταση της φωτογραφίας, την οποία ως τότε αγνοούσε. Κάτω από την αστυνομική περιπέτεια υπάρχει η αντιπαραβολή της φωτογραφία μόδας με την φωτογραφία - ντοκουμέντο.

Δυο άλλες (δύσκολες στην παρακολούθηση) ταινίες εξερευνούν το αντίθετο δηλαδή τη σκοτεινή πλευρά της φωτογραφίας μόδας, είναι *Ο Ηδονοβλεψίας* (1960) του Michael Powell και το *The Neon Demon* (2016) του Nicholas W. Refn. Στο πρώτο ένα φωτογράφος pin up εικόνων γίνεται

serial killer των γυναικών που φωτογραφίζει και στο δεύτερο η τελειομανία ενός διάσημου φωτογράφου μόδας και των συνεργατών του οδηγεί τα μοντέλα του στα άκρα και στην παράνοια, προσπαθώντας να πετύχουν την τέλεια εικόνα. Και οι δύο μοιράζονται το ίδιο προβληματισμό με το *Blow Up*: το δυσδιάκριτο όριο μεταξύ της κατασκευασμένης εικόνας και της αποτύπωσης της πραγματικής ζωής.

Η ταινία του Leos Carax, *Οι εραστές της γέφυρας* (1991) μελετά μια από τις πιο τρομερές φοβίες ενός καλλιτέχνη: την απώλεια της όρασης. Όταν μια νεαρή ζωγράφος μαθαίνει πως σταδιακά τυφλώνεται, δυσκολεύεται να το αντιμετωπίσει και εγκαταλείπει τη μεσοαστική ζωή της. Γυρνά στο Παρίσι ως άστεγη μαζί με έναν αλκοολικό καλλιτέχνη του δρόμου, με τον οποίο έχουν ερωτικές σχέσεις και βρίσκουν καταφύγιο στην γέφυρα Pont Neuf (που στήθηκε ως σκηνικό, καθώς δεν μπορούσαν να κλείσουν τη γέφυρα καθόλη την διάρκεια του γυρίσματος). Όταν η οικογένεια της ξεκινά να την ψάχνει, ανακοινώνοντας πως υπάρχει θεραπεία, εκείνος προσπαθεί να της το κρατήσει μυστικό για να μην την χάσει.

Η ταινία *Proof* (1991) της Jocelyn Moorhouse αφορά έναν τυφλό φωτογράφο και τη σχέση του με την γυναίκα και τον άντρα που πληρώνει για να του περιγράψουν το έργο του.

Η ταινία του Alfonso Kouaron *Μεγάλες Προσδοκίες* (1998) βασίζεται πάνω στο ομώνυμο μυθιστόρημα του Charles Dickens και είναι πανέμορφη αισθητικά. Εδώ ο νεαρός ήρωας μετατρέπεται σε ζωγράφο και η τέχνη του προσφέρει μια διέξοδο στην ταραχώδη ζωή του.

Η φρικιαστική εγκατάσταση της Miss Havisham με το γαμήλιο δείπνο να παραμένει ανέγγιχτο ενώ μουχλιάζει για δεκαετίες είναι κινηματογραφημένη ως εννοιολογική τέχνη.

Ελάχιστοι δημιουργοί κατάφεραν να μεταδώσουν την αίσθηση του να είναι κάποιος καλλιτέχνης με τόσο πειστικό τρόπο όσο ο Tim Burton. Σε όλες του τις ταινίες υπάρχουν δημιουργοί αλλά ξεχωρίζουν *Ο Τσάρλι και το Εργοστάσιο Σοκολάτας* (2005) / *Ο Ψαλιδοχέρης* (1990) / *Ο Χριστουγεννιάτικος Εφιάλτης* (1993) / *Μεγάλα Μάτια* (2014) και το *Ed Wood* (1994) με τα δύο τελευταία να αναφέρονται σε αληθινούς καλλιτέχνες ενώ τα υπόλοιπα είναι ιστορίες φαντασίας.

Η μόνη ταινία που αναφέρεται σε φανταστικό εικαστικό καλλιτέχνη είναι *Ο Ψαλιδοχέρης / Edward the Scissorhands*, η ιστορία ενός όντος με ψαλίδια αντί για κανονικά χέρια που ζει σε ένα νεογοτθικό μέγαρο. Ανίκανος να ζήσει μια φυσιολογική ζωή ο Edward ασχολείται με τη γλυπτική και αργότερα με τη διαμόρφωση φυτών για κήπους και την κομμωτική. Η ταινία παρακολουθεί τις προσπάθειες που κάνει να γίνει αποδεκτός από την κοινότητα του, τη σύντομη καταξίωση του ως δημιουργού και την τελική του περιθωριοποίηση. Αποτελεί μια εξαιρετική μελέτη πάνω στην αποδοχή του καλλιτεχνικού έργου. Ο ήρωας, αν και είναι πρόθυμος να κάνει τις αναγκαίες κοινωνικές συμβάσεις, βρίσκει πως το ταλέντο του πολύ δύσκολα μπορεί να χωρέσει σε αυτές αλλά είναι και το μόνο στο οποίο μπορεί τελικά να βασιστεί, καθώς δεν τον προδίδει ποτέ. Κατά τραγικό τρόπο τα χέρια του μπορούν να φτιάξουν σχεδόν ό,τι θέλει αλλά δεν μπορεί να αγκαλιάσει το κορίτσι του ή να κάνει καθημερινές δραστηριότητες χωρίς βοήθεια. Ο Edward αποτυγχάνει να ενσωματωθεί στην κοινότητα, καθώς ενώ ο ίδιος έχει τις καλύτερες προθέσεις, πολλοί από τους κατοίκους ή τις παρεξηγούν ή θέλουν να εκμεταλλευτούν το ταλέντο του. Όταν στο τέλος κυνηγημένος από την πόλη επιστρέφει στη μοναξιά του ερειπωμένου σπιτιού του, μπορεί να συνεχίσει να φτιάχνει τα γλυπτά του ανεπηρέαστος από τις μικρότητες. Η πρώην κοπέλα του, που διηγείται την ιστορία σε μεγάλη ηλικία, τον φαντάζεται να εργάζεται, μένοντας για πάντα αθάνατος και νέος. *Ο Ψαλιδοχέρης* είναι μια ταινία φαντασίας που εξερευνά πολλούς από τους μύθους του 19^{ου} αι. για τον καλλιτέχνη. Ο Edward δεν μπορεί να κάνει κάτι άλλο εκτός από γλυπτική, διότι η ίδια η σωματική του διάπλαση του το απαγορεύει. Κατά τραγικό τρόπο, καθώς δεν μπορεί να δουλέψει με πέτρα, μάρμαρο ή ξύλο, ένα μεγάλο μέρος της δουλειάς του είναι προσωρινό (γλυπτά από πάγο ή θάμνους, κατασκευές από χαρτί) και όταν στερείται το βλέμμα του κοινού εργάζεται αποκλειστικά για τη χαρά της δημιουργίας, καταδικασμένος στη μοναξιά και στην εσωστρέφεια αλλά τα έργα του δεν θα διατηρηθούν.

Η ταινία του Φιλ Μόρρισον, *Junebug* (2005) μελετά παράλληλα με την αρχική ιστορία (η επίσκεψη ενός καταξιωμένου νεαρού άντρα στο εργατικής τάξης πατρικό του σπίτι, από το οποίο

έχει ξεφύγει και οι συγκρούσεις με τους δικούς του) την περίπτωση ενός ηλικιωμένου ζωγράφου με μαθησιακές δυσκολίες στα βάθη της Αμερικάνικης επαρχίας, του οποίου το έργο διεκδικούν δύο επιτυχημένες γκαλερί αστικών κέντρων. Η αδελφή του (το άτομο που τον φροντίζει και τον εκπροσωπεί) καλείται να επιλέξει. Ο ίδιος ο καλλιτέχνης αντιμετωπίζει το θέμα με αδιαφορία, καθώς είναι ευτυχής απλώς με το να μπορεί να εργάζεται, φτιάχνοντας υπέροχα σουρεαλιστικές εικόνες, με αναφορές στον ερωτισμό και τη θρησκεία. Το θέμα που τίθεται είναι η εμπορική προώθηση του καλλιτεχνικού έργου, ποιος μπορεί να την αναλάβει και αν τελικά αυτό έχει σημασία για τον καλλιτέχνη που δεν διεκδικεί αναγκαστικά να ζει από το έργο του.

Ο Διάβολος φοράει Prada (2006) βασισμένο πάνω στην περσόνα της διευθύντριας της Αμερικάνικης Vogue (εδώ *Runway*) Anna Wintour παρουσιάζει το πόσο πολύπλοκη, αγχωτική και εθιστική μπορεί να είναι η δημιουργική εργασία. Η πρωταγωνίστρια Miranda Priestley (Meryl Strip) είναι κυριαρχική, εργασιομανής και θυσιάζει οικειοθελώς την προσωπική της ζωή για τη δουλειά της. Όπως και ο Χ. Ρόαρκ πιστεύει πως τίποτα δεν έχει αξία όσο η παραγωγική εργασία. Η ταινία όμως δείχνει παράλληλα με αυτό και τη σκοτεινή πλευρά αυτής της κοσμοθεωρίας, μέσα από τα μάτια μιας εργαζόμενης στο περιοδικό που φτάνει σε εργασιακό burnout, ένα θέμα ταμπού στον χώρο της τέχνης. Αν και οι επιλογές της ίδιας παρουσιάζονται ως σωστές (είναι δημιουργική, επιτυχημένη, ευκατάστατη και απολύτως ευτυχισμένη με αυτό, παρά τις όποιες προσωπικές απώλειες) δεν συμβαίνει και το ίδιο και με τους εξαντλημένους υφιστάμενους της. Η Miranda λειτουργεί ως πρότυπο και αντικείμενο θαυμασμού για όσους εργάζονται για εκείνη. Αν και οι συνεργάτες της φτάνουν συχνά στα ψυχοσωματικά τους όρια, δεν την αμφισβητούν, καθώς θεωρούν δεδομένο πως ,για να βγει ένα άψογο εικαστικά αποτέλεσμα, χρειάζονται θυσίες. Η Miranda τους φέρεται σκληρά (αλλά κατά τη γνώμη της δίκαια), τους ανταμείβει μόνο όταν εκείνη θέλει και με όποιον τρόπο εκείνη αποφασίσει και ελέγχει πολλές πτυχές της ζωής τους: το βάρος τους, τις ενδυματολογικές επιλογές τους, τον χρόνο τους εκτός εργασίας, τις προσωπικές τους σχέσεις. Το παραγόμενο αποτέλεσμα δεν είναι μόνο ένα άρτιο περιοδικό μόδας αλλά η δημιουργία ενός κόσμου

που γιορτάζει τις εφαρμοσμένες τέχνες, μέσα στις οποίες οι δημιουργοί τους βρίσκουν αποδοχή και αυτοπραγμάτωση. Όμως όσο καλά και αν τα πάνε οι υφιστάμενοι της Miranda δεν απολαμβάνουν ποτέ την ίδια καταξίωση με κείνη, ακόμα και αν εργάζονται με την ίδια ακριβώς αυταπάρνηση. Οι περισσότεροι αντιμετωπίζουν θέματα σωματικής και ψυχικής υγείας ή είναι επιρρεπής σε ατυχήματα, καθώς αδυνατούν να δώσουν προσοχή σε οτιδήποτε δεν σχετίζεται με τη δημιουργία της ύλης του περιοδικού και ασχολούνται αποκλειστικά με την εργασία τους. Αυτό αντιμετωπίζεται περίπου ως δεδομένο, χωρίς να τους αποσπά από την δουλειά. Η ταινία δείχνει πως τόσο η Miranda όσο και οι συνεργάτες της κινδυνεύουν πάντα να απολυθούν με το παραμικρό λάθος και παρόλο που η ταινία αναγνωρίζει πως η μόδα είναι μια σημαντική και επιδραστική μορφή τέχνης αμφισβητεί έντονα την εργασιακή ηθική των χαρακτήρων. Η ιστορία παρουσιάζεται μέσα από τα μάτια της βοηθού της Miranda, Andy (Anne Hathaway) η οποία στο τέλος παραιτείται, έχοντας φτάσει στο απόγειο της επιτυχίας αλλά και στο απόλυτο όριο εργασιακής εξουθένωσης. Όμως ο θεατής με καλλιτεχνικές ανησυχίες σαφώς εμπνέεται από την Miranda παρά τις προειδοποιήσεις της ταινίας.

Η ταινία *To τετράγωνο / The Square* (2017) του Ruben Ostlund μετακινεί το βάρος από τον καλλιτέχνη - δημιουργό στον επιμελητή - σταρ και ανήκει σε ένα πρόσφατο υποείδος όπου ο επιμελητής (curator) είναι άτομο αμφιλεγόμενο και συχνά διαβολικό. Αποτελεί μέρος μιας σειράς κινηματογραφικών ταινιών με θέμα σατανικούς επιμελητές εκθέσεων, όπως αναφέρεται στο παρακάτω άρθρο (White, 15/08/2019, Artnet). Είναι το μόνο έργο σε αυτή την εργασία που μελετά αυτό που συμβαίνει στον κόσμο της τέχνης σήμερα και από την δεκαετία του '90 και μετά έχει κυριαρχήσει την παντοδυναμία της εννοιολογικής τέχνης. Σύμφωνα με την κυρίαρχη αντίληψη για αυτό το είδος τέχνης ο καλλιτέχνης δεν χρειάζεται πλέον να έχει τεχνική ικανότητα, εκπαίδευση ή έστω ταλέντο αλλά κυρίως έξυπνες ιδέες (που οποιοσδήποτε μπορεί να τις κατασκευάσει / πραγματοποιήσει ως εργάτης) και τις απαραίτητες διασυνδέσεις ώστε να τις πουλήσει στα κατάλληλα μουσεία και γκαλερί.

Αντίστοιχους προβληματισμούς σχετικά με τα όρια της εννοιολογικής τέχνης εκφράζει και η ταινία *Ο άνθρωπος που πούλησε το Δέρμα του* (*The man who sold his Skin*, 2020) με ήρωα έναν Σύριο πρόσφυγα που πουλάει τον ευατό του ως ζωντανό έργο τέχνης- έκθεμα σε μουσείο σε ένα διάσημο καλλιτέχνη με αντάλλαγμα την φυγή στην Ευρώπη.

Ένα επιτελείο από διαφημιστές, θεωρητικούς, κριτικούς τέχνης και επιχειρηματίες αναλαμβάνει την προώθηση του έργου. Στην ταινία αυτό σατιρίζεται εξοντωτικά με κωμικοτραγικά αποτελέσματα. Η ισοπεδωτική οπτική της ταινίας δεν βασίζεται πλήρως στην πραγματικότητα αλλά δείχνει με ειλικρίνεια πολλές από τις δυσλειτουργίες της σύγχρονης τέχνης. Στον κόσμο της ταινίας η θέση του καλλιτέχνη έχει αλλάξει δραματικά από δημιουργό σε απλό υπάλληλο, μέσα σε ένα σύστημα, στο οποίο η προσωπική δουλειά του έχει όλο και λιγότερη σημασία. Αντίθετα αυτός που έχει τον ρόλο του καλλιτέχνη είναι ο επιμελητής (curator) του οποίου παρακολουθούμε τις αγωνιώδεις προσπάθειες να στήσει μια έκθεση που μοιάζει περισσότερο με freak show του 19^{ου} αι. Η ταινία σατιρίζει εξοντωτικά τον κόσμο της σύγχρονης τέχνης και αν και αναδεικνύει πολλά από τα προβλήματα του κόσμου της εννοιολογικής τέχνης παράλληλα ενδυναμώνει μια σειρά στερεοτύπων.

Υπάρχουν μια σειρά από κωμωδίες όπου η ενασχόληση ενός δευτερεύοντα συνήθως ήρωα με την τέχνη υπάρχει για να προσφέρει κωμικές ανάσες όπως το *My Big, Greek fat Wedding* (2002) και το *East is East* (1999). Και στις δύο ταινίες σατιρίζεται το γεγονός πως δύο χαρακτήρες από πατριαρχικές κουλτούρες (Ελληνική κοινότητα στην Η.Π.Α και Πακιστανική κοινότητα στην Μεγάλη Βρετανία αντίστοιχα) θέλουν να σπουδάσουν Καλές Τέχνες, ενώ το περιβάλλον τους δεν κατανοεί καν τι ακριβώς σημαίνει αυτό.

Οι ταινίες που ασχολήθηκαν με τους δημιουργούς του street art είναι συνήθως ντοκιμαντέρ. Με κορυφαίο το αριστουργηματικό έργο του Banksy *Exit through the Gift Shop* (2010) υπάρχουν μια σειρά από εξαιρετικά ντοκιμαντέρ με θέμα αληθινούς καλλιτέχνες του είδους. Μυθοπλαστικές είναι οι ταινίες *Bomb the System* (2002) του Adam Bhalal Lough και το παλαιότερο *Wild Style* (1983)

του Charlie Ahearn. Οι καλλιτέχνες αυτών των ταινιών εντάσσονται στην τυπολογία αυτής της ενότητας, καθώς παρά τον αντισυμβατικό τρόπο ζωής τους δεν διαφέρουν ιδιαίτερα από τους υπόλοιπους συναδέλφους τους ως προς την ψυχοσύνθεση και την φιλοδοξία. Το graffiti έχει καθιερωθεί ως αναγνωρίσιμη τέχνη από την δεκαετία του '80 όταν ο Jean Michel Basquiat κατακτούσε τις γκαλερί του Μανχάταν.

ΜΕΡΟΣ Β'

Η κοινωνική ευθύνη του επαγγελματία καλλιτέχνη: Tosca του Giacomo Puccini (η όπερα όχι το θεατρικό) σε λιμπρέτο των Luigi Illica και Giuseppe Giacosa, 1900

Ο ρόλος της Τέχνης απέναντι στα ιστορικά γεγονότα και η θέση του καλλιτέχνη σίγουρα δεν είναι ακριβώς το πρώτο πράγμα που σκέφτεται ο θεατής μετά από μια παράσταση της συγκεκριμένης όπερας. Αν κάποιος θεατής έχει την τύχη (ή την ατυχία) να το δει σε μια πραγματικά καλή παράσταση στο θέατρο, πιθανότητα δεν θα θελήσει να επαναλάβει άμεσα την εμπειρία ειδικά στις μεταφορές του 21^{ου} αι., που υπερτονίζουν συνήθως το στοιχείο της βίας. Η συγκεκριμένη όπερα είναι ίσως το πιο αμφιλεγόμενο έργο του *Standard* ρεπερτορίου.

Με τον όρο *Standard ρεπερτόριο* περιγράφουμε αυτές τις όπερες που αποτελούν τις πιο συνηθισμένες όπερες στο ρεπερτόριο των μεγάλων θεατρικών σκηνών στο κόσμο. Αποτελούνται κυρίως από τις όπερες των W.A. Mozart, R. Wagner, T. Verdi, G. Bizet, G. Donizetti, T. Puccini, G.F. Handel, G. Rossini, Tchaikovsky, C. Debussy, Bellini, C. Debussy, A. Dvorak, R. Straus, I. Stravinsky, Leoncavallo, A. Berg, L. Janacek, J. Massenet, J. Offenbach, Mascagni, K. Weil, Britten, D. Shostakovich της όπερας,

Οι μελωδίες της όπερας είναι από τις πιο δημοφιλείς της κλασικής μουσικής, το έργο έχει συμβάλει στον τουρισμό της Ρώμης, καθώς διαδραματίζεται σε τρία γνωστά αξιοθέατα της πόλης και η ερωτική ιστορία είναι από τις πιο κλασικές του είδους. Είναι έργο κλειστοφοβικό, σκληρό, με

εμφανή διάθεση για πρόκληση και το φινάλε θα μπορούσε να μεταφραστεί ως μηδενιστικό. Η όπερα αποτελείται στο μεγαλύτερο μέρος της από εναλλασσόμενες σκηνές σωματικής, σεξουαλικής και ψυχολογικής βίας, με τη μελωδία να διακόπτεται από κραυγές, ουρλιαχτά και εξωτερικούς ήχους.

Η αντίφαση έχει επισημανθεί και τον Theodor Adorno και τον A. Schwartz (Schwartz, 2008, σελ. 228). Επισημαίνει την αντίφαση των ξεναγήσεων από τους ιερείς στην εκκλησία Sant' Andrea della Valle και αναρωτιέται αν είναι ενήμεροι για τα αντί-εκκλησιαστικά μηνύματα της συγκεκριμένης όπερας. Ο Adorno μιλώντας για αυτό που ονομάζει *Background Music* σε ένα από τα πολλά αρνητικά του σχόλια για τον Puccini επισημαίνει την αντίφαση ανάμεσα στον τρόπο που χρησιμοποιούνται οι πιο δημοφιλείς του άριες σε δημόσιους ουδέτερους χώρους όπως καφέ, εκτός του περιεχομένου των έργων που, όπως εδώ μόνο, διασκεδαστικό δεν είναι. Φυσικά αυτό αφορά μια πληθώρα πολιτιστικών αναφορών και έργων που, ενώ το κοινό τα απολαμβάνει αποσπασματικά, έχει άγνοια για το περιεχόμενο τους. Κάτι τέτοιο συμβαίνει συχνά με τα κλασσικά έργα καθώς στην μαζική κουλτούρα το κοινό μπορεί να αναγνωρίζει αναφορές που δεν έχουν σχέση με το αρχικό έργο.

Κάτι αντίστοιχο για παράδειγμα έχει συμβεί με την *Κάρμεν* (1875), του Ζωρζ Μπιζέ, όπου ο κεντρικός χαρακτήρας έχει χρησιμοποιηθεί για να διαφημίσει τη Σεβίλλη και να πουλήσει διάφορα προϊόντα - από ρούχα ως καθαριστικό πατώματος - χωρίς αυτό να σχετίζεται με το νόημα του έργου. Το λιμπρέτο της *Κάρμεν* (ίσως το καλύτερο που γράφτηκε ποτέ για όπερα) ελάχιστοι από όσους τραγουδούν τις μελωδίες της όπερας γνωρίζουν πως διηγείται την ιστορία μιας εργάτριας εργοστασίου τσιγάρων που ανήκει στην φυλή των Ρομά και δολοφονείται από τον πρώην σύντροφο της, όταν του δηλώνει πως δεν θέλει δεσμεύσεις, διότι προτιμά την σεξουαλική της ελευθερία. Έτσι και στην *Τόσκα*, αν και οι μελωδίες και οι εμβληματικές εικόνες από τα αξιοθέατα της Ρώμης είναι δημοφιλείς, το έργο είναι άγνωστο σε ένα μεγάλο μέρος του κοινού, στην καλύτερη περίπτωση χαρακτηρίζεται ως ένα υπερβολικά βίαιο ιστορικό δράμα, κάτι που αποτελεί μια κάπως υπερπλουστευτική προσέγγιση. Η *Τόσκα* αποτελεί την δεύτερη συνεργασία του συνθέτη G. Puccini με

τους λιμπρετίστες Luigi Illica και Giuseppe Giacosa. Ο συνθέτης είχε κατηγορηθεί στην προηγούμενη συνεργασία τους, το περίφημο *La Bohème* από ορισμένους κριτικούς πως ωραιοποιεί την ακραία φτώχεια, την ασθένεια και τις καταστροφικές επιλογές ζωής και στην *Τόσκα* θέλησε να προκαλέσει διαφορετικά συναισθήματα στους θεατές καταγράφοντας ρεαλιστικά μια ακόμα χειρότερη πραγματικότητα, χωρίς εξωραϊσμούς (Carner, 1993, σ. 9-14).

Η τρίτη όπερα της συνεργασίας τους, η *Μαντάμ Μπατερφλάι* (1904) επίσης ασχολείται με ένα επώδυνο θέμα: τον σεξουαλικό τουρισμό και συγκεκριμένα την εκμετάλλευση μιας ανήλικης γκέισας από τον ενήλικα Δυτικό που την αγοράζει στην Ιαπωνία των αρχών του 20^{ου} αι. Δεν αποτελεί έκπληξη πως τόσο η *Τόσκα* όσο και η *Μαντάμ Μπατερφλάι* προκάλεσαν και προκαλούν αντιδράσεις από κοινό και κριτικούς, ειδικά από όσους δεν προσπάθησαν να δουν πέρα από το αρχικό σοκ. Αμφότερα φέρνουν τον θεατή αντιμέτωπο με καταστάσεις που θα προτιμούσε να μην γνωρίζει πως υπάρχουν.

Ο συνθέτης επενέβη εκτεταμένα στο λιμπρέτο και τους στίχους της *Τόσκα*, έτσι συχνά αναφέρεται ως ο μόνος δημιουργός της όπερας. Αποτελεί ένα από τα πιο γνωστά έργα του ιταλικού κινήματος του *βερισμού*. Ο συνθέτης θεωρείται ο κυριότερος εκπρόσωπος με τουλάχιστον τέσσερις από τις όπερες που έγραψε να μπορούν να ενταχθούν εκεί (Schwartz, 2012, σ. 167-183 / Carner, 1993, σ. 6). Το κίνημα σημαίνει «ρεαλισμός» και έχει επιρροές από τα νατουραλιστικά έργα του Εμίλ Ζολά και του Τζιοβάνι Βέργκα (μεταξύ άλλων) και τις όπερες *Κάρμεν* του Ζωρζ Μπιζέ και *Τραβιάτα* (1852), του Τζιουζέπε Βέρντι. Οι ιδέες του *βερισμού* ήταν πως η όπερα πρέπει να παρουσιάζει ιστορίες με πρωταγωνιστές συνηθισμένους ανθρώπους και όχι με μυθολογικούς, ιστορικούς ή λογοτεχνικούς χαρακτήρες, πως δεν πρέπει να διστάζει να δείξει σκηνές ερωτισμού ή βίας, να υπάρχει πειραματισμός με τα όρια της φωνής και της μελωδίας και να προσφέρει μια αντικειμενική ματιά στις πιο σκοτεινές πλευρές της ζωής και της ανθρώπινης φύσης. Έτσι οι πρωταγωνιστές στις συγκεκριμένες όπερες είναι συχνά μέλη της εργατικής τάξης ή του περιθωρίου ή τουλάχιστον εργάζονται αντί να είναι μέλη της αριστοκρατίας.

Άλλοι συνθέτες του είδους είναι οι Pietro Mascagni, Ruggero Leoncavallo, Umberto Giordano και Francesco Cilea καθώς και ορισμένοι μη Ιταλοί συνθέτες όπως ο Γερμανός Alban Berg, ο Τσέχος Leos Janacek και ο Ρώσος Dmitry Shostakovich που με το έργο του *Lady Macbeth of Mtsensk* (1934) προκάλεσε την οργή του J. Stalin, με τη ρεαλιστική απεικόνιση των γκουλάγκ. Το κίνημα επηρέασε την όπερα του 20^{ου} αι. αλλά και τον κινηματογράφο ειδικά το κίνημα του *Ιταλικού Νεορεαλισμού* (Schwartz, 2012, σελ. 243) που συγκρίνει την *Τόσκα* με το *Ρώμη, Ανοχύρωτη Πόλη* του Ρομπέρτο Ροσελίνι (1945).

Η σχέση *Νεορεαλισμού* και *Βερισμού* αναφέρεται και στην ερμηνεία του *Νεορεαλισμού* σύμφωνα με την εγκυκλοπαίδεια Britannica: (<https://www.britannica.com/summary/Neorealism-Italian-art>). Η *Τόσκα* είναι η ανατομία μιας νόμιμης θηριωδίας σε ένα απολυταρχικό καθεστώς. Παρουσιάζει μερικά διαχρονικά επώδυνα θέματα, όπως η αστυνομική βία και η κατάχρηση εξουσίας, η καταπάτηση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων, η διαφθορά των θεσμών και η χρήση της θρησκείας ως μέσο καταπίεσης. Ο συνθέτης που επιμελήθηκε μαζί με τους λιμπρετίστες τη διασκευή του ξεχασμένου σήμερα θεατρικού έργου του Victorien Sardou κατηγορήθηκε πως αισθητικοποιεί την βία (Τσαμπάι, 2006, σ. 302-303) και για το έργο έχουν γραφτεί μια σειρά από κακές κριτικές. Από την πρώτη στιγμή που παρουσιάστηκε κατηγορήθηκε όχι μόνο για τα προφανή δηλαδή για τον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζεται η βία και η σεξουαλική κακοποίηση αλλά και για αντιεκκλησιαστικά και αντιπατριωτικά μηνύματα (Wilson, 2001, σσ. 31-32 / Davis, 2010 σσ. 135-137). Οι πιο προοδευτικοί επίσης ενοχλήθηκαν από την διακοσμητική χρήση του ιστορικού πλαισίου και την έλλειψη σαφούς πολιτικής θέσης, βαθύτερης ανάλυσης ή ουσιαστικής κριτικής (Τσαμπάι, 2006, σσ. 302-303). Αφήνει πολλά σημεία ασαφή και η θέση που παίρνει δεν είναι ξεκάθαρη απέναντι στα σοβαρά ζητήματα που θέτει. Κάπως απροσδόκητα το έργο έχει κατηγορηθεί επίσης για φασιστικές συμπάθειες (Schwartz, 2008, σ. 235) : «...παρά την πανηγυρική υπεράσπιση της ατομικής ελευθερίας και την πολυσυζητημένη κριτική απέναντι στην κρατική βία η *Τόσκα* (...) έχει πολλά κοινά με άλλα φασιστικά και πρωτοφασιστικά κείμενα» (Schwartz, 2008, σελ. 244).

Σχετικά με την μουσική, η αντιμετώπιση δεν ήταν πολύ καλύτερη. Ενδεικτικά η γνώμη του Gustav Mahler: «Πράξη πρώτη 1. Παπική λειτουργία ενώ χτυπάνε καμπάνες Πράξη δεύτερη 2. Ένας άντρας βασανίζεται, απαίσιες κραυγές. Ένας άλλος μαχαιρώνεται με ένα κοφτερό μαχαίρι για ψωμί. Πράξη 3. Παραπάνω καμπάνες και η θέα της Ρώμης από ένα κάστρο. Ακολουθούν και άλλες καμπάνες. Ένας άντρας πυροβολείται από εκτελεστικό απόσπασμα». (Schwartz, 2008, σελ. 235). Ακόμα και μελετητές του έργου όπως ο Mosco Carner και ο A. Schwartz, το αντιμετωπίζουν με επιφύλαξη. Γενικά οι πρώτες κριτικές μπορούν να συνοψιστούν ανάμεσα στο «αρρωστημένο», το «φρικαλέο» και το «αηδιαστικό».

Η κριτική άρχισε να αλλάζει μετά το 1945, (Τσαμπάι, 2006, σσ. 302-303), ίσως γιατί μετά τον Β΄ παγκόσμιο πόλεμο η υπόθεση έμοιαζε λιγότερο απίθανη στους θεατές. Τα τελευταία χρόνια έχει αρχίσει μια επανεκτίμηση του έργου όχι μόνο όσο αφορά την κριτική του προσέγγιση αλλά και τις παραστάσεις που το αντιμετωπίζουν ως κάτι σαφώς πιο ουσιαστικό από ένα υπερβολικά βίαιο ιστορικό δράμα με μια σειρά πιο μινιμαλιστικών μεταφορών του, στην σύγχρονη εποχή. Η υπόθεση σε πρώτη ανάγνωση είναι μια αιματοβαμμένη εκδοχή του κλισέ: «προοδευτικό ζευγάρι παγιδευμένοι σε ολοκληρωτικό καθεστώς», θέμα οικείο τόσο στην όπερα, όσο και στον κινηματογράφο και στην λογοτεχνία αλλά δοσμένο με έναν τρόπο ανατρεπτικό και ρεαλιστικό, χωρίς ηρωική διάσταση (Girardi, 2000, σ. 188). Βάζει τον θεατή ταυτόχρονα στον ρόλο του αυτόπτη μάρτυρα και του υποψήφιου θύματος. Δεν υπάρχει διάθεση καταγγελίας ή κατήχησης και τα γεγονότα παρουσιάζονται με ντοκουμενταρίστικη διάθεση. Διαδραματίζεται την εποχή των Ναπολεόντειων πολέμων, στη Ρώμη του 1800, αλλά έχει μεταφερθεί με επιτυχία σε μια σειρά από υπαρκτά και φανταστικά καταπιεστικά καθεστώτα και σε διάφορες πολιτικά ταραγμένες εποχές από το προφανές της φασιστικής Ιταλίας, στις χώρες της πρώην Ανατολικής Ευρώπης και σε διάφορα υπαρκτά και μη ολοκληρωτικά καθεστώτα.

Το ιστορικό πλαίσιο έχει όντως ελάχιστη σημασία για την εξέλιξη της ιστορίας (Nicassio, 2010, σσ. 249 - 263), θα μπορούσε να αναφέρεται σε ένα οποιοδήποτε απολυταρχικό καθεστώς ανεξαρτήτως

χρόνου και τόπου (Nicassio, 2010, σσ. 249 -263). Έχει μελετηθεί εκτενώς σε σχέση με την κατάχρηση εξουσίας, τους μηχανισμούς της βίας και διαφθοράς, την στάση που έχει απέναντι στον καθολικισμό και τις έμφυλες ταυτότητες. Το πιο σοβαρό όμως θέμα που θέτει η όπερα είναι η στάση του επαγγελματία καλλιτέχνη απέναντι σε μηχανισμούς εξουσίας με τους οποίους διαφωνεί (και με το δεδομένο πως θέλει να παραμείνει επαγγελματίας καλλιτέχνης) και το αν μπορεί η τέχνη να υπάρξει σε συνθήκες που κάθε άλλο παρά την ενθαρρύνουν, αυτό έχει ερευνηθεί ελάχιστα.

Οι πρωταγωνιστές παρά τις προοδευτικές ιδέες τους δεν κάνουν επαναστατική τέχνη, μάλιστα εργάζονται για το καθεστώς που τελικά τους εξοντώνει. Προσπαθούν να είναι αυθεντικοί και ειλικρινείς στη δουλειά τους αλλά έχουν αποδεχθεί τους περιορισμούς τους περιβάλλοντος τους. Η εμπλοκή τους με την πολιτική είναι τυχαία και το γεγονός πως είναι καλλιτέχνες παίζει καθοριστικό ρόλο και ως προς την αντιμετώπιση που έχουν και ως προς τον τρόπο που διαχειρίζονται την κατάσταση στην οποία έχουν βρεθεί. Αξίζει να γίνει μια ερμηνευτική προσέγγιση περισσότερο για τον τρόπο που το έργο δείχνει τη σημασία της τέχνης και λιγότερο για τον τρόπο με τον οποίο απεικονίζει την βία (όσο αυτό είναι εφικτό θα αποφύγουμε τις αναλυτικές περιγραφές των συγκεκριμένων σκηνών) ή για τις έμφυλες ταυτότητες που έχουν συζητηθεί σε πολλές μελέτες. Η υπόθεση αφορά ένα ζευγάρι επιτυχημένων καλλιτεχνών (ο ζωγράφος Μάριο Καβαραντόσι και η τραγουδίστρια της όπερας Φλόρια Τόσκα) που μπλέκουν τυχαία με την πολιτική και καταλήγουν να βασανίζονται από έναν σαδιστή αξιωματικό της αστυνομίας.

Αναλυτικά:

Στην Ρώμη του 1800 κατά τη διάρκεια των Ναπολεόντειων πολέμων και παρά την ταραγμένη πολιτική κατάσταση ο ζωγράφος Μάριο Καβαραντόσι έχει (φαινομενικά τουλάχιστον) μια ιδανική ζωή με μια πετυχημένη καριέρα, μια (σχεδόν) τέλεια σχέση με τη δημοφιλή τραγουδίστρια της όπερας Φλόρια Τόσκα και ένα όμορφο σπίτι (μια βίλα στα προάστια της Ρώμης).

Όταν ένας παλιός γνωστός του, ο δραπέτης φυλακών και κυνηγημένος από την αστυνομία για τις πολιτικές του πεποιθήσεις, Τσεζάρε Αντζελότι, κρύβεται στην εκκλησία που έχει αναλάβει να διακοσμήσει ο Μάριο και ζητάει απεγνωσμένα βοήθεια, ο Μάριο του προσφέρει τρόφιμα και καταφύγιο στο σπίτι του. Η Φλόρια ζηλεύει παθολογικά τον Μάριο και εκείνος, για την καθησυχάσει, της εκμυστηρεύεται πως κρύβει τον Αντζελότι. Ψάχνοντας τον δραπέτη ο διεφθαρμένος αρχηγός της αστυνομίας βαρόνος Σκάρπια με δόλο συλλαμβάνει και βασανίζει το πρωταγωνιστικό ζευγάρι. Ακολουθεί μια σειρά από ατυχή γεγονότα που έχουν ως αποτέλεσμα τον βίαιο θάνατο όλων των πρωταγωνιστών (μετά από περίπου δύο ώρες βασανιστηρίων σε σχεδόν πραγματικό χρόνο): ο Αντζελότι αυτοκτονεί για να μην πέσει στα χέρια της αστυνομίας ζωντανός, ο Σκάρπια δολοφονείται από τη Φλόρια που βρισκόταν σε αυτοάμυνα, όταν προσπάθησε να την βιάσει, ο Μάριο εκτελείται και η Φλόρια επίσης αυτοκτονεί για να μην την συλλάβουν ζωντανή οι μπράβοι του Σκάρπια.

Το σοκ του θεατή βρίσκεται στο ότι η Φλόρια είχε ξεγελαστεί προηγουμένως από τον Σκάρπια να πιστέψει πως ο Μάριο θα τουφεκιζόταν με άσφαιρα πυρά. Ο Σκάρπια της είχε δώσει άδειες εξόδου από την χώρα και την υπόσχεση μιας εικονικής εκτέλεσης με αντάλλαγμα να δεχτεί να κάνουν έρωτα. Είχε προλάβει να διηγηθεί την ιστορία στον Μάριο πριν την εκτέλεση του και σχεδίαζαν μαζί την φυγή τους. Η όπερα τελειώνει με έναν από τους μπράβους του Σκάρπια, τον Σπολέτα, να κοιτά το πτώμα της Φλόρια «κεραυνόπληκτος, σαστισμένος» σύμφωνα με το λιμπρέτο κάτι που πιθανότατα περιγράφει και την κατάσταση των θεατών / ακροατών (Illica & Giacosa, μετάφραση λιμπρέτου Φωτεινή Βλαχοπούλου σ. 85).

Συχνά οι μελετητές του συγκεκριμένου έργου αντιμετωπίζουν ως διακοσμητικό στοιχείο το γεγονός πως το άτυχο ζευγάρι της ιστορίας είναι καλλιτέχνες (ζωγράφος και τραγουδίστρια της όπερας) και στο ξεχασμένο πλέον θεατρικό του Victorien Sardou, από το οποίο η όπερα αντλεί την αρχική υπόθεση, το στοιχείο αυτό παρουσιάζοταν αρκετά επιφανειακά (Budden, 2010, σελ. 114-120). Πρόκειται όμως για δύο εντελώς διαφορετικά έργα. Ο Sardou μοιάζει σαν να διάλεξε το λάθος

θέμα, νιώθει αμήχανα απέναντι στους ήρωες και τις επιλογές τους και για αυτό εμπλουτίζει την ιστορία με άσχετες και ατελείωτες περιγραφές με στόχο να κάνει τους πρωταγωνιστές πιο συμπαθείς. Προσπαθεί να δικαιολογήσει το γεγονός πως οι ήρωες βρίσκονται στην εντελώς λάθος θέση για να διατηρήσουν τις καριέρες τους (αν ήταν συνεπείς απέναντι στους εαυτούς τους θα έπρεπε να είχαν εγκαταλείψει εγκαίρως ή τη χώρα τους ή τις δουλειές τους) και τους δίνει πολύπλοκες ιστορίες για να το εξηγήσει. Αντίθετα ο G. Puccini πετάει όλα τα περιττά στοιχεία.

Στην όπερα τα επαγγέλματα των ηρώων και η στάση τους απέναντι στο καλλιτεχνικό τους έργο είναι καθοριστικό στοιχείο για την εξέλιξη της ιστορίας (Nicassio, 1999, σ. 48, 77, 101). Είναι από τα ελάχιστα πράγματα που μαθαίνουμε για αυτούς, σε αντίθεση με το θεατρικό. Μέρος της έκπληξης και του σοκ του θεατή / ακροατή οφείλεται στην αντίθεση μεταξύ της πραγματικότητας που δημιουργούν και ονειρεύονται ως καλλιτέχνες και αυτής που βιώνουν ως θύματα αλλά και εργαζόμενοι ενός παράλογου, καταπιεστικού συστήματος. Είναι επίσης ένα από τα ελάχιστα έργα που αναφέρεται (με προφητικό τρόπο, καθώς ακολούθησαν οι θηριωδίες του 20^{ου} αι., όπου πολλοί αληθινοί καλλιτέχνες βρέθηκαν σε αντίστοιχη θέση με τον Μάριο και τη Φλόρια) στο ζήτημα της επιλογής στάσης του επαγγελματία καλλιτέχνη απέναντι στα κρίσιμα πολιτικά και ηθικά διλήμματα του καιρού του και στο αν μπορεί και πρέπει να παραμείνει αμέτοχος.

Χαρακτήρες

Η *Tosca* έχει μόλις τρεις βασικούς χαρακτήρες που έχουν καθιερωθεί ως χαρακτηριστικά στερεότυπα της επαγγελματικής και κοινωνικής τους τάξης: η επιτηδευμένη ντίβα της όπερας Φλόρια Τόσκα, ο σαδιστής και διεφθαρμένος αρχηγός της αστυνομίας Βαρόνος Σκάρπια και ο ιδεαλιστής ζωγράφος Μάριο Καβαραντόσι. Οι αστοί (ή αστικοποιημένοι λόγω σπουδών και εργασίας) προοδευτικοί επαγγελματίες ενάντια στην ακαλλιέργητη και διεφθαρμένη κρατική εξουσία. Έχουν αποτελέσει εκτεταμένα αντικείμενα μελέτης ειδικά σχετικά με τις έμφυλες

ταυτότητες από αρκετούς ερευνητές (Wilson, Carner, Niccassio, Clement, Schwartz etc.), εδώ όμως θα επικεντρωθούμε κυρίως στην σχέση τους με την τέχνη.

Φλόρια Τόσκα

Αν και αποτελεί έναν από τους πιο θυματοποιημένους χαρακτήρες στην ιστορία της όπερας η Φλόρια Τόσκα είναι (παρά την συχνά ενοχλητικά στυλιζαρισμένη της συμπεριφορά) πρότυπο ανεξάρτητης και δυναμικής γυναίκας. Είναι μια πετυχημένη τραγουδίστρια όπερας και ζει με τον σύντροφο της, χωρίς να έχουν παντρευτεί (σε μια εποχή που αυτό ήταν σκανδαλώδες) και ακόμη και αν αποτυγχάνει παταγωδώς παλεύει μέχρι τέλους (και με κάθε κόστος) ώστε να επιβιώσουν. Ως καλλιτέχνης είναι αφοσιωμένη στη δουλειά της και είτε από επαγγελματική ματαιοδοξία, είτε ως άμυνα απέναντι στο ζοφερό περιβάλλον που ζει αρνείται να ξεχωρίσει τη θεατρική σκηνή από την καθημερινότητα.

Το να υποδύεται ρόλους είναι δεύτερη φύση της. Ο κόσμος που φτιάχνει κινείται ανάμεσα σε φανταστικές δραματοποιημένες υπερβολές (οι σκηνές ζήλειας που ο Σκάρπια εκμεταλλεύεται) και το όνειρο μιας μικροαστικής, τακτοποιημένης και ασφαλούς ζωής με τον Μάριο (Illica & Giacosa, μετάφραση λιμπρέτου Φωτεινή Βλαχοπούλου σ. 33). Σε ένα πιο φυσιολογικό περιβάλλον η Φλόρια θα μπορούσε να ζει έτσι (δεν μοιάζει να ενοχλεί αυτό ιδιαίτερα τον Μάριο που το βρίσκει μάλλον διασκεδαστικό) αλλά εκεί η άρνηση της να δει τα πράγματα στις κανονικές τους διαστάσεις οδηγεί στην οδυνηρή της σύγκρουση με την πραγματικότητα. Όταν αναγκάζεται να ζήσει αληθινές και όχι φανταστικές τραγωδίες αντιδρά με πραγματισμό και άγριο ένστικτο επιβίωσης αλλά δεν μπορεί μετά να μην ξαναγυρίσει στον ιδεατό κόσμο της, με καταστροφικές συνέπειες. Αυτό παρουσιάζεται με τρόπο δύσκολο για τον θεατή. Η Φλόρια δικαιολογείται γιατί κινείται μέσα σε ένα σύμπαν, στο οποίο δεν έχει θέση ως προσωπικότητα παρά μόνο ως καλλιτέχνης (για τον Μάριο που την εκτιμά και την θαυμάζει ως καλλιτέχνη αλλά δεν την εμπιστεύεται απόλυτα) και ως ερωτικό αντικείμενο

φαντασίωσης (και για τους δύο άντρες της ιστορίας αλλά με διαφορετικό τρόπο). Ο Σκάρπια την αντιμετωπίζει εξευτελιστικά ως κάτι αναλώσιμο και η σκηνή του σεξουαλικού εκβιασμού - απόπειρας βιασμού έχει θεωρηθεί ως απόλυτα μισογυνιστική παρά το γεγονός πως σκοτώνει τον επίδοξο βιαστή της:

Illica & Giacosa, μετάφραση λιμπρέτου Φωτεινή Βλαχοπούλου:

Τόσκα: - Πόσα;

Σκάρπια: (ατάραχος ενώ της σερβίρει να πει) - Πόσα;

Τόσκα: - Την τιμή.

Σκάρπια: (γελά) Μπορεί να έχω φήμη διεφθαρμένου αλλά σε μια ωραία γυναίκα ... (με νόημα) δεν ξεπουλιέμαι για χρήματα. Αν πρέπει να προδώσω τον όρκο μου θέλω άλλη ανταμοιβή (...).

Την πλησιάζει απλώνοντας τα χέρια του. (σσ. 64-65).

Της λέει πως ενώ έκλαιγε πάνω από τον αιμόφυρτο Μάριο δεν την είχε δει ποτέ πριν τόσο καλή στο θέατρο. Αργότερα μετά στο τέλος του *Vissi d'Arte* ενώ η Φλόρια αναρωτιέται κλαίγοντας γιατί αφού *έζησε* «για την τέχνη και τον έρωτα» έκανε φιλανθρωπίες και είναι πιστή χριστιανή «γιατί Κύριε με ανταμείβεις έτσι;» (Illica & Giacosa, μετάφραση λιμπρέτου Φωτεινή Βλαχοπούλου σ. 67) ο Σκάρπια αντιδρά με ένα ξερό «Αποφάσισε» (Illica & Giacosa, μετάφραση λιμπρέτου Φωτεινή Βλαχοπούλου σ. 67) και μετά: «Μου ζητάς να σώσω μια ζωή και εγώ σου ζητάω απλώς μια στιγμή» (Illica & Giacosa, μετάφραση λιμπρέτου Φωτεινή Βλαχοπούλου σ. 67). Η Φλόρια ακυρώνεται και ως άνθρωπος και ως καλλιτέχνης, εξευτελίζεται και εκμηδενίζεται ως αναλώσιμο ερωτικό αντικείμενο και θα συμφωνήσουμε με τους κριτικούς πως ειδικά η δεύτερη πράξη είναι δύσκολη στην παρακολούθηση.

Η ταπείνωση της κακοποίησης είναι ακυρωτική για μια γυναίκα καλλιτέχνη που έχει προσπαθήσει να είναι κάτι παραπάνω από απλώς ερωτικό αντικείμενο. Η ίδια δεν δέχεται αυτό τον ρόλο του θύματος, η στάση της μέχρι τέλους δείχνει πως αυτό που είναι δεν εξαρτάται από το

βλέμμα ή τις πράξεις του βασανιστή της. Προσπαθεί να διαφυλάξει τον κόσμο της, ακόμα και αν ο τρόπος που το κάνει είναι παράλογος.

Υπάρχει και η εκδοχή, όπου ο Μάριο μειώνεται απλώς σε έναν αδιάφορο χαρακτήρα, που χρησιμεύει απλώς εν αγνοία του ως πιόνι - θύμα του Σκάρπια και η δράση μετακινείται ανάμεσα στην υποτιθέμενη σαδομαζοχιστική σχέση ανάμεσα στην Φλόρια και τον βασανιστή της. Αν και αυτή η ερμηνεία υπάρχει και σε κάποιες έγκυρες αναφορές (Boyden, 2007), οφείλεται κυρίως στο άγχος του βαρύτονου να μην στιγματιστεί από έναν τόσο απωθητικό ρόλο και σε αρκετούς σκηνοθέτες που θα ήθελαν να προσθέσουν ένα λίγο πιο προκλητικό στοιχείο στα ήδη υπάρχοντα της όπερας, όχι στους δημιουργούς. Στο συνοδευτικό βιβλίο της όπερας από την Εθνική Λυρική Σκηνή το 2008, με τα κλασσικά πλέον σκηνικά του Στέφανου Λαζαρίδη (η δράση έχει μεταφερθεί στην Αθήνα της Ναζιστικής κατοχής) το έργο εξετάζεται μεταξύ άλλων και σε αντιπαραβολή με την ταινία *Ο Θυρωρός της Νύχτας* της Liliana Cavianni (N.A.D., 2007 σ. 90 - υπάρχει φωτογραφικό υλικό από την ταινία και ο παραλληλισμός είναι σαφής), όπου μια κρατούμενη σε στρατόπεδο συγκέντρωσης αναπτύσσει μια σαδομαζοχιστική σχέση με έναν από τους διοικητές και βασανιστές του στρατοπέδου. Χωρίς να θέλουμε να αμφισβητήσουμε το δικαίωμα του καταναλωτή ενός έργου τέχνης και της κριτικής να μπορούν να ερμηνεύσουν υποκειμενικά τα κλασσικά έργα μπορούμε να πούμε εδώ πως μια τέτοια προσέγγιση δεν έχει θέση στην συγκεκριμένη εργασία, επειδή το θέμα αφορά περισσότερο τη βία και τις έμφυλες ταυτότητες και όχι τόσο ζητήματα σχετικά με την τέχνη. Η Φλόρια είναι ένας από τους πιο ενδιαφέροντες χαρακτήρες στον κόσμο της όπερας και είναι κάπως άδικο να ταυτίζεται μόνο με την εικόνα του θύματος.

Μάριο Καβαραντόσι

Πρόκειται για έναν από τους πλέον παρεξηγημένους χαρακτήρες στην όπερα που συχνά παρουσιάζεται λανθασμένα είτε ως επαναστάτης ήρωας / μάρτυρας των ιδεών του είτε ως ένα

αδύναμο θύμα που συντρίβεται ανάμεσα στις δύο ισχυρότερες προσωπικότητες, της Τόσκα και του Σκάρπια, τόσο σε θεωρητικές ερμηνείες όσο και σε παραστάσεις. Αυτό οφείλεται στην απροθυμία πολλών τενόρων και σκηνοθετών για δεκαετίες να δείξουν τις πιο αμφιλεγόμενες πλευρές του χαρακτήρα. Αποτελεί alter ego του Τζιάκομο Πουτσίνι (σε σαφώς βελτιωμένη εκδοχή) και εκφράζει το πολύπλοκο ζήτημα της ευθύνης του επαγγελματία καλλιτέχνη που αναγκάζεται άθελα του να λάβει θέση απέναντι στα σημαντικά ζητήματα του καιρού του.

Ο Μάριο ανήκει σε μια κατηγορία ανδρικών ρόλων στην όπερα που, αν και μοιράζονται κάποια στοιχεία με αυτό, έρχονται σε αντίθεση με το πρότυπο ανδρισμού του *ηρωικού τενόρου*. Περιγράφουν και περιλαμβάνουν άτομα με δημιουργικά επαγγέλματα ή ιδιότητες: καλλιτέχνες, οραματιστές, ποιητές, θεραπευτές, δάσκαλοι, αθλητές ή και πραγματικοί μάγοι. Οι άνδρες αυτοί δεν διστάζουν να δείξουν τις ευάλωτες πλευρές τους στο κοινό και ο ανδρισμός τους δεν απειλείται από την ευαισθησία τους. Δείχνουν κατανόηση, εφευρετικότητα και εσυναίσθηση, όπως παρατηρεί ο Ατίλα Τσαμπάι στο *Ο σιωπηλός Έρωτας του Ζαράastro* (Τσαμπάι, 2001, σσ. 44 - 46), όταν αναφέρεται σε ένα έναν άλλο χαρακτήρα αυτής της τυπολογίας, τον Εσκαμίλλο από την Κάρμεν. Συνήθως, αλλά όχι πάντα αυτός ο τύπος ταυτίζεται με το είδος του σπίντο τενόρου. Ο Μάριο Καβαραντόσι έχει όλα τα παραπάνω προτερήματα αλλά έχει επιλέξει συνειδητά να μην βλέπει την πραγματικότητα του κόσμου που ζει, για να εξασφαλίσει την καριέρα του και έχει αποφασίσει να μην αφήσει τις ιδέες του να σταθούν εμπόδιο στην επαγγελματική του επιτυχία (σύμφωνα με την εκδοχή του Puccini τουλάχιστον που είναι πολύ διαφορετική από το πρωτότυπο θεατρικό). Έχει παρατηρηθεί από την μουσικολόγο και τραγουδίστρια όπερας Susan Nicassio πως η Ρώμη του 1800 δεν είχε σχέση με την δυστοπία που δείχνει ο Πουτσίνι αλλά αυτό ελάχιστη σημασία έχει για την εξέλιξη του έργου. Περιγράφεται ένας κόσμος με βαθιά κρίση αξιών, όπου όλοι ανεξαρτήτως θέσης είναι αναλώσιμοι, η βία (ψυχολογική, σωματική και σεξουαλική) είναι δεδομένη και ακόμα και οι τελευταίες χάρες εξαγοράζονται. Γνωρίζουν όλοι πως η εξουσία είναι διεφθαρμένη και οι θεσμοί αναξιόπιστοι. Ο Μάριο έχει γνώση της κατάστασης, με την οποία και διαφωνεί αλλά εργάζεται για

έναν από τους θεσμούς που την στηρίζουν, τον οποίο απεχθάνεται (την Παπική εκκλησία στο πρωτότυπο) αναλαμβάνοντας καλοπληρωμένες αναθέσεις για έργα. Η δράση του περιορίζεται στην ανάγνωση απαγορευμένων βιβλίων (Βολτέρος στο πρωτότυπο) στα διαλλείματα της εργασίας του, στο να ζει με τρόπο ελαφρώς αντισυμβατικό, αγνοώντας την τρέχουσα ηθική και με το να φτιάχνει λίγο πιο προκλητικά έργα από αυτά για τα οποία έχει παραγγελίες. Το αποτέλεσμα είναι η καταξίωση και η οικονομική άνεση αλλά με αντίτιμο το να βιώνει μια διαρκή καταπίεση και μια ζωή αντίθετη με τα ιδανικά του. Η εργασία του ως καλλιτέχνη λειτουργεί ως καταφύγιο και την αγαπά τόσο πολύ που δύσκολα θα την έβαζε σε κίνδυνο. Η παρατήρηση της πραγματικότητας και η δημιουργία μιας καλύτερης εκδοχής της, αφήνοντας στην άκρη την ασχήμια της, είναι αυτό που κάνει και ως καλλιτέχνης και ως άνθρωπος. Αν και σοκάρει τους συντηρητικούς (όπως τον νεωκόρο), η τέχνη του δεν είναι επαναστατική. Επιδιώκει να δημιουργεί όμορφες και ανώδυνες εικόνες, προσπαθώντας να αγνοήσει το τρομοκρατικό σύμπαν γύρω του. Η βελτίωση της πραγματικότητας εκτείνεται και στην καθημερινότητα του, με το να ψάχνει να βρει συνεχώς μια φυσιολογική κανονικότητα. Η πρώτη άρια που τραγουδά είναι το περίφημο *Recordita Armonia* πάνω σε μια σκαλωσιά, μια σύγκριση ανάμεσα στην ομορφιά της Φλόρια και στη γυναίκα που χρησιμοποίησε εν αγνοία της ως μοντέλο για μια εικόνα της Μαρίας Μαγδαληνής, την αδελφή του Αντζελότι, μαρκησία Αταβάντι. Αυτή την κρυμμένη αρμονία προσπαθεί να ανακαλύψει ή να δημιουργήσει και στην καθημερινή ζωή.

Η άρια είναι γεμάτη από όμορφες εικόνες και μιλάει για έναν δημοφιλή προβληματισμό στην τέχνη που αποτελεί και μια από τις πιο σημαντικές θεματικές της όπερας: την ικανότητα του καλλιτέχνη να αλλάζει την πραγματικότητα. Γιορτάζει όλα αυτά τα οποία οι θεατές / ακροατές αναγνωρίζουν ως σημαντικά: τον έρωτα, την τέχνη και τη δημιουργική εργασία. Έρχεται όμως μετά που ο θεατής / ακροατής / αναγνώστης του λιμπρέτου έχει παρακολουθήσει την αγωνιώδη προσπάθεια του καταπονημένου Αντζελότι να κρυφτεί στην εκκλησία και παράλληλα με τις φράσεις του νεωκόρου που γκρινιάζει (ενώ καθαρίζει πινέλα), κατηγορώντας τον Μάριο για

πράγματα που σε έναν φυσιολογικό κόσμο δεν θα έπρεπε να είναι επιλήψιμα, όπως για τις θρησκευτικές και τις πολιτικές του απόψεις και τα βιβλία που διαβάσει. Λίγο αργότερα αυτός ο χαριτωμένα κωμικός χαρακτήρας καταδίδει τον Μάριο στην αστυνομία.

Η όπερα από την αρχή της πρώτης πράξης ήδη δεν μας αφήνει περιθώρια ψευδαισθήσεων για το είδος της κοινωνίας όπου ο Μάριο προσπαθεί να ζήσει και να εργαστεί. Στην πρόσφατη παράσταση του έργου από την όπερα της Lille (2021) η όπερα ξεκινά με την εκτέλεση κάποιου ανώνυμου θύματος του καθεστώτος, για να κάνει εμφανή από την αρχή την αντίθεση ανάμεσα στην πραγματικότητα και την τέχνη. Πολλές από τις φράσεις του Μάριο εκφράζουν αυτό που θα μπορούσε να ζει, αν όλα γύρω του ήταν φυσιολογικά και μιλάει όπως ζωγραφίζει, με όμορφες εικόνες. Όταν ο καταπονημένος Αντζελότι αναγνωρίζει στο έργο του Μάριο την αδερφή του, εκείνος απαντά πως την ζωγράφισε, ενώ φανταζόταν πως προσεύχεται για κάποιον κρυφό έρωτα, σε έναν ιδανικό κόσμο, μια νέα γυναίκα αυτό θα έπρεπε να κάνει και όχι να προσπαθεί να προστατέψει έναν κυνηγημένο αδερφό, ρισκάροντας και η ίδια την ζωή της. Η αντίφαση ανάμεσα στον κόσμο που φτιάχνει και στην πραγματικότητα που πολύ καλά γνωρίζει είναι ένα από τα πιο δύσκολα σημεία της όπερας και παρουσιάζεται ανελέητα. Αμέσως μετά τις φράσεις του *Recordita Armonia* ακολουθεί η συνάντηση με τον Αντζελότι, όπου ο Μάριο αναφέρεται στον τρόμο και την υποκρισία του καθεστώτος που ζουν. Καθώς το έργο φτάνει στο φινάλε, αυτό γίνεται όλο και πιο άβολο. Ο συνθέτης τον αναγκάζει να ακολουθήσει αυτή την τακτική μέχρι τέλους, με το να κρύψει από την Φλόρια την αλήθεια για το επικείμενο τέλος, για να χαρεί τις τελευταίες τους στιγμές μαζί. Η μόνη στιγμή που ο Μάριο είναι απόλυτα ειλικρινής είναι όταν τραγουδά το *E Lucevan le Stele* περιμένοντας την εκτέλεση του. Οι στίχοι της άριας περιγράφουν με αφοπλιστική ειλικρίνεια μια ερωτική σκηνή με την Φλόρια, αποσπασματικά, αγχωτικά και με την ομορφιά των εικόνων να προσφέρει προσωρινά έστω καταφύγιο από την φρίκη που τον περιβάλλει (Ilica & Giakosa, μετάφραση λιμπρέτου Φωτεινή Βλαχοπούλου, σ. 75). Εντελώς ανατρεπτικά το να αγνοεί συνειδητά κάποιος την αφόρητη αλήθεια, η ικανότητα να αντλεί δύναμη μέσα από τις θετικές του αναμνήσεις

σε δύσκολες στιγμές και το να εκφράζει φόβο για τον επικείμενο θάνατο είναι στοιχεία που δεν έρχονται σε αντίθεση με την αρρενωπότητα του αλλά παρουσιάζονται σαν ανθρώπινες και κατανοητές αντιδράσεις. Το ότι τα όσα ονειρεύεται (δηλαδή το να ζει σε ένα σχετικά ασφαλές περιβάλλον και το να εργάζεται ως επαγγελματίας καλλιτέχνης) θα μπορούσαν να πραγματοποιηθούν, ο Μάριο το συνειδητοποιεί με έκπληξη πολύ αργά, λίγο πριν το τέλος, όταν αφήνεται να παρασυρθεί για λίγο από το όνειρο της Φλόριας για τη φυγή τους, αν και ξέρει πολύ καλά πως αυτό δεν πρόκειται να γίνει: Illica & Giacosa, μετάφραση λιμπρέτου Φωτεινή Βλαχοπούλου:

Καβαραντόσι: - Ελεύθεροι!

Τόσκα: - Ελεύθεροι!

Καβαραντόσι: - Θα ανοιχτούμε στη θάλασσα!

(...) Η Φλόρια κανονίζει τις λεπτομέρειες της ψεύτικης εκτέλεσης και του δίνει οδηγίες

Καβαραντόσι : (την διακόπτει και την τραβά προς το μέρος του) – Μίλα μου όπως μου μιλούσες πριν, είναι τόσο γλυκός ο ήχος της φωνής σου! (σσ. 77 - 80).

Ο Αττίλα Τσάμπαϊ στο εξαιρετικό του έργο *Ο Σιωπηλός Έρωτας του Ζαράστρο* ερεύνησε την προσωπικότητα του Μάριο Καβαραντόσι (Τσαμπάι, 2001, σ. 313- 315), με μεγάλη οξυδέρκεια. Ο Τσάμπαϊ αναγνωρίζει πως ο Μάριο αναλαμβάνει να βοηθήσει τον Αντζελότι ως μια πράξη εξιλέωσης και κατευνασμού των δικών του τύψεων για την μέχρι τότε απαθή συμπεριφορά του. Αν ο Μάριο δεν βρισκόταν στο δωμάτιο βασανιστηρίων του Σκάρπια, πιθανότητα να βρισκόταν με την Φλόρια στην γειτονική αίθουσα, όπου οι εκπρόσωποι της εξουσίας έχουν χορό, με τη μουσική να καλύπτει τις κραυγές των θυμάτων. Η σύγκρουση του με τον Σκάρπια δεν είναι πολιτική αλλά πολιτισμική, καθώς ο Σκάρπια δεν είχε ποτέ αντίστοιχη μόρφωση και αισθάνεται κατώτερος. Ο Puccini αντίθετα με τον Victorien Sardou δεν κάνει καμία χάρη στον ήρωα του, δεν του δίνει καν την μεταθανάτια δικαίωση. Ο θάνατος του είναι άδοξος και η θυσία του εντελώς άσκοπη, καθώς είναι άθεος, δεν έχει καν την παρηγοριά της μετα θάνατον ζωής όπως η Φλόρια.

Αρκετά ειρωνικά δύο δεκαετίες αργότερα και ο ίδιος ο συνθέτης υπήρξε θύμα της σταθερά μη πολιτικοποιημένης στάσης του, καθώς η δουλειά του οικειοποιήθηκε από τον ανερχόμενο στην εξουσία Μπενίτο Μουσολίνι (Earle, 2016, σ. 159) και αναγκάστηκε απρόθυμα να συνεργαστεί ως μουσικός, κάτι που έως σε ένα βαθμό στιγμάτισε την φήμη του, αν και ο G. Puccini πέθανε το 1924 από καρκίνο του λάρυγγα, πριν ο Μουσολίνι καταλάβει την εξουσία.

Τα ερωτήματα σχετικά με την κοινωνική ευθύνη του καλλιτέχνη αφήνονται σε μεγάλο βαθμό αναπάντητα, αλλά οι δημιουργοί του έργου, άθελα τους ίσως, έχουν θέσει μερικές διαχρονικές ερωτήσεις στο ακροατή / θεατή πέρα από το προφανές του «Τι θα κάνατε εσείς αν ήσασταν στην ίδια θέση;». Αναρωτιόμαστε πόσα δυσάρεστα μπορεί κάποιος καλλιτέχνης να αγνοήσει, για να στηρίξει την καριέρα του και αν αξίζει τελικά τον κόπο. Επίσης η όπερα αναρωτιέται αν πρέπει ο καλλιτέχνης να έχει πολιτική δράση ως άνθρωπος και με ποιόν τρόπο και αν μπορεί να κάνει κάτι παραπάνω από το να παρουσιάζει εναλλακτικές και βελτιωμένες εκδοχές της πραγματικότητας. Μετέωρο μένει και το ερώτημα το τι πρέπει και μπορεί να κάνει ένας επαγγελματίας καλλιτέχνης που βρίσκει τον εαυτό του να εργάζεται για ένα ολοκληρωτικό καθεστώς.

Σε πρώτη προσέγγιση μοιάζει σαν οι δημιουργοί του έργου να χρησιμοποιούν τον Μάριο ως παράδειγμα απέναντι σε όσους καλλιτέχνες σκεφτούν πως θα μπορούσαν να δράσουν πέρα από τα όρια της καλλιτεχνικής τους δράσης και η μόνη εναλλακτική που προτείνουν είναι αυτή της δημιουργίας όμορφων αναμνήσεων και εικόνων. Αυτό όμως αποτελεί μια επιφανειακή προσέγγιση του έργου. Το νόημα του έργου δεν είναι πως οι καλλιτέχνες πρέπει να μένουν αμέτοχοι και αποτραβηγμένοι σε έναν κατασκευασμένο κόσμο. Αν και απαντήσεις δεν δίνονται, υπονοείται πως θα πρέπει ίσως να μην μπουν ποτέ στη διαδικασία του να εργάζονται για καθεστώτα, οργανισμούς ή συστήματα με τα οποία διαφωνούν. Ή πως, αν το κάνουν, θα πρέπει έστω να αποστασιοποιηθούν, να διαχωρίσουν και να διαφυλάξουν με κάθε τρόπο τον εαυτό τους, αν και αυτό (σύμφωνα με το έργο) μπορεί να μην είναι διαχειρίσιμο ή εφικτό. Υπάρχει πάντα η πιθανότητα, η πραγματικότητα να εισβάλλει βίαια στο όποιο προσωπικό καταφύγιο και να σε αναγκάσει να πάρεις θέση. Αντί ο

Μάριο να προσπαθούσε να κάνει απεγνωσμένα το σωστό σε αδύνατες συνθήκες (που καθιστούν κάθε επιλογή λανθασμένη) θα ήταν ίσως λογικότερο να είχε αναζητήσει νωρίτερα το μέρος, όπου θα μπορούσε να εργαστεί χωρίς να αναγκάζεται να κρύβει τις ηθικές αξίες του, τις απόψεις του ακόμα και τα βιβλία που διαβάζει.

Στο πρωτότυπο οι θεατές του 1900 γνωρίζουν πως το εναλλακτικό καθεστώς, στο οποίο ελπίζει ο χαρακτήρας, δεν ήταν καθόλου καλύτερο από το προηγούμενο και αυτό εντείνει το μάταιο του τέλους του π.χ. η σειρά έργων του Francisco Goya που ανακαλύφθηκαν μετά τον θάνατο του καλλιτέχνη με τίτλο *Οι Καταστροφές του Πολέμου* (1810-1820) έδειξαν πως ο στρατός του Ναπολέοντα ήταν το ίδιο απάνθρωπος με τα προηγούμενα καθεστώτα. Ίσως αν είχε παρουσιαστεί πολιτικοποιημένος και μέσω του έργου του, η όπερα να ήταν λιγότερο σοκαριστική. Μπορούμε να δεχτούμε πολύ πιο εύκολα ως θύμα ενός παράλογου ολοκληρωτισμού κάποιον επαναστάτη πρωτοπόρο, που το έργο του μένει να θυμίζει τις ανατρεπτικές ιδέες του παρά κάποιον που η δουλειά του εξέφρασε το status quo της εποχής του (όσο καλή και να ήταν) και που δηλώνει απερίφραστα πως θα προτιμούσε αντί να γίνει ήρωας να βρίσκεται στο σπίτι του αγκαλιά με την κοπέλα του. Έχει ενδιαφέρον πως αντίθετα με τον Sardou, ο Πουτσίνι δεν κρίνει αλλά ούτε και δικαιολογεί αυτές τις επιλογές. Η συγκινητικά μάταιη προσπάθεια του Μάριο να διαφυλάξει όσα θεωρεί φυσιολογικά και να εξακολουθήσει να ζωγραφίζει παρουσιάζεται ως υπέρτατη πράξη ενός παραγνωρισμένου και απροσδόκητου (αλλά μάταιου) ηρωισμού που μόνο ένας καλλιτέχνης θα μπορούσε να δείξει. Συχνά και εντελώς λανθασμένα ο Μάριο αντιμετωπίζεται ως επαναστάτης που εργάζεται υπογείως, για να ανατρέψει το καταπιεστικό καθεστώς και εντάσσεται στην τυπολογία του ηρωικού τενόρου που αντιμετωπίζει τον θάνατο άφοβα και γενναία. Σε αυτές τις εκδοχές ο Αντζελόττι αναβαθμίζεται σε καλό φίλο και κρυφό συνεργάτη αντί για απλό γνωστό. Όσο γοητευτική και ρομαντική όμως και να είναι αυτή η προσέγγιση οφείλεται περισσότερο στο άγχος των τενόρων και των σκηνοθετών να προσφέρουν στο κοινό μια σαφή ιστορία σύγκρουσης καλού /

κακού με αναγνωρίσιμα σύμβολα παρά στην τριάδα των δημιουργών που συνειδητά αφήνουν αναπάντητα τα ερωτήματα τα οποία θέτουν.

Βαρόνος Σκάρπια

Ο Σκάρπια αποτελεί το αρχέτυπο της τυπολογίας του διεφθαρμένου αστυνομικού και εκπροσωπεί το πιο απωθητικό πρόσωπο της κακοποιητικής, σαδιστικής εξουσίας. Ως αρχηγός της αστυνομίας έχει τεράστια δύναμη και κάνει κατάχρηση αυτής: χρηματίζεται, τα βασανιστήρια είναι για εκείνον εργασιακή ρουτίνα, θεωρεί πως έχει δικαίωμα να βιάζει και στέλνει κρατούμενους για εκτελέσεις χωρίς δίκη. Ανήκει στην κατηγορία των εγκληματιών στην όπερα, μια τυπολογία που αναφέρεται σε αντρικούς χαρακτήρες που ερμηνεύονται συνήθως από βαρύτονους και είναι δολοπλόκοι, φθονεροί, δεν διστάζουν μπροστά σε τίποτα για να πραγματοποιήσουν τις φιλοδοξίες τους και χρησιμοποιούν τη θέση εξουσίας τους, για να προκαλέσουν τρόμο. Είναι ο πιο διάσημος «κακός» του κόσμου της όπερας και έχει ενδιαφέρον πως πρόκειται απλώς για έναν κρατικό υπάλληλο, χωρίς το μεγαλείο ενός βασιλιά ή ενός αριστοκράτη όπως ο Μάκβεθ ή ο Ντον Τζιοβάνι ή με τις μυθικές / μαγικές δυνάμεις που έχουν οι θεοί και οι δαίμονες του Βάγκνερ. Είναι μια φιγούρα διαχρονικά αναγνωρίσιμη ενός ανθρώπου που εκμεταλλεύεται για προσωπικό όφελος τη θέση εξουσίας που έχει. Οι ανώτεροι του απλώς δεν δίνουν σημασία στον τρόπο με τον οποίο φέρνει τα επιθυμητά αποτελέσματα. Ο τίτλος του ίσως αποτελεί ανταμοιβή για υπηρεσίες. Οι τρόποι του είναι επιτηδευμένοι, ψεύτικα ευγενικοί, πριν γίνουν κακοποιητικοί και εξευτελίζουν κάθε έννοια καλής συμπεριφοράς, δηλώνουν όμως και μια βαθιά ανασφάλεια. Υπάρχει κάτι το ύπουλα γλοιώδες στον τρόπο με τον οποίο απευθύνεται στα θύματα του, καθώς δεν περιορίζεται μόνο στη σωματική βία αλλά εφαρμόζει και καλοσχεδιασμένες επιθέσεις ψυχολογικής βίας, με στόχο να τα ταπεινώσει πριν την φυσική τους εξόντωση. «Δεν θα ασκήσω βία πάνω σου» (Illica & Giacosa, μετάφραση λιμπρέτου Φωτεινή Βλαχοπούλου, σ. 65) λέει στην Φλόρια, ενώ κάνει ακριβώς αυτό, για να της

δημιουργήσει ενοχές πως εκείνη συναίνεσε στον βιασμό της. Αντιμετωπίζει το πρωταγωνιστικό ζευγάρι της ιστορίας με ταξικό μίσος, περιφρόνηση και όπως έχει αναφερθεί συχνά με ζήλια απέναντι στην μόρφωση τους και το γεγονός πως είναι καλλιτέχνες. Μάλιστα για αυτό ακριβώς τους θεωρεί εντελώς αναλώσιμους.

Ο G.Puccini συνδέει τον σαδισμό του και με σεξουαλικά προβλήματα. Σε δύο από τις πιο γνωστές άριες της όπερας εξηγεί πως δεν μπορεί να αντλήσει ηδονή από τη σεξουαλική πράξη, αν αυτή δεν προέρχεται από βιασμό όπως στο *Te Deum* (Illica & Giacosa, μετάφραση λιμπρέτου Φωτεινή Βλαχοπούλου σ. 47) όπου ο Σκάρπια ανάμεσα στην χορωδία της εκκλησίας που προσεύχεται δηλώνει τα σχέδια του, για να διαπράξει βιασμό και φόνο και οι στίχοι της άριας *Ha piu forte Sapore*: «Η βίαιη κατάκτηση έχει γεύση πιο δυνατή» (Illica & Giacosa, μετάφραση λιμπρέτου Φωτεινή Βλαχοπούλου σ. 48).

Συχνά οι ερμηνευτές του ρόλου παρουσιάζουν τον Σκάρπια ως έναν άντρα που χρησιμοποιεί ως εργαλείο κυριαρχίας την ηγεμονική του αρρενωπότητα του αντί ως έναν κατά συρροή βιαστή, αν και οι στίχοι των δύο τραγουδιών που λέει περιγράφουν ακριβώς αυτό. Ο Σαρντού προσπαθεί να βρει μια δικαιολογία για τον χαρακτήρα βάζοντας τον στη δεινή θέση να φοβάται και για τη δική του ζωή, που κινδυνεύει αν δεν κάνει τη δουλειά του, με συνέπεια δηλαδή το να εξοντώνει όχι μόνο αντιφρονούντες αλλά και απλούς πολίτες που εκφράζουν απείθεια. Φυσικά αυτό δεν δικαιολογεί το γεγονός πως χρησιμοποιεί τη θέση του ως αστυνομικού για να ικανοποιήσει τις σαδιστικές του φαντασιώσεις (Τσαμπάι, 2001, σ. 317). Αυτό που τον κάνει τόσο ανατριχιαστικό είναι πως η βία που επιβάλλει αποτελεί μέρος μιας διεστραμμένης κανονικότητας, που ακόμα και τα θύματα του αναγνωρίζουν ως τέτοια χωρίς έκπληξη. Το *Vissi d'Arte* της Φλόρια είναι ένα «γιατί σε εμένα;», το *E Lucevan le Stele* ακόμα πιο λυπηρά είναι ένα «γιατί τώρα;» και το *Vittoria, Vittoria* αποτελεί περισσότερο κραυγή αγανάκτησης παρά κάποιου είδους κριτική. Μια σειρά από πράξεις βίας διαπράττονται ή αναφέρονται με άνεση, ανάμεσα σε εντελώς καθημερινές δραστηριότητες. Δεν υπάρχει καμία τελετουργική τραγικότητα σε όλο αυτό, μόνο γραφειοκρατικές διατυπώσεις από

υπαλλήλους, που είτε είναι βαρυστημένοι είτε μιμούνται το αφεντικό τους επειδή μπορούν. Πριν ξεκινήσει η δράση στην δεύτερη πράξη, ο Σκάρπια χαλαρά τρώει μπιριζόλες. Αμέσως μετά που έχει στείλει τον Μάριο για εκτέλεση λέει στην Φλόρια ειρωνικά πως διακόπηκε το γεύμα του (Illica & Giacosa, μετάφραση λιμπρέτου Φωτεινή Βλαχοπούλου, σ. 64). Ενώ την εκβιάζει σεξουαλικά, κανονίζει με τον ατάραχο μπράβο Σπολέττα τις διαδικασίες της δήθεν ψεύτικης εκτέλεσης (Illica & Giacosa, μετάφραση λιμπρέτου Φωτεινή Βλαχοπούλου, σ. 68), όπως λίγο πριν είχε κανονίσει με τον άλλο μπράβο, τον Σαρρόνε, τα τυπικά της διαδικασίας της «ανάκρισης».

Ο δεσμοφύλακας που ανακοινώνει στον Μάριο την καταδίκη του δέχεται να δωροδοκηθεί, για να τον αφήσει να γράψει ένα αποχαιρετιστήριο γράμμα (Illica & Giacosa, μετάφραση λιμπρέτου Φωτεινή Βλαχοπούλου, σ. 75), μια πράξη τόσο αχρείαστης σκληρότητας που συχνά σε κάποιες παραστάσεις αλλάζουν το λιμπρέτο βάζοντας τον να δίνει τη γραφική ύλη, χωρίς να δέχεται αντάλλαγμα (Αθήνα 2007, Μέγαρο Μουσικής – Εθνική Λυρική σκηνή / Finnish National opera, 2018 κ.α.) και κατά τη διάρκεια του *Te Deum*, οι ιερείς και η χορωδία προσεύχονται σε αντιπαραβολή με τα δολοφονικά σχέδια του Σκάρπια. Σε μερικές παραστάσεις, όπως στο Bregenz το 2007, οι ιερείς παρουσιάζονται ως άμεσα συνένοχοι με εκτελέσεις κρατουμένων να γίνονται παράλληλα με τη λειτουργία, χωρίς κάποιος να αντιδρά. Δεν βλέπει καν τα θύματα του ως ανθρώπους, όπως εδώ που επιτίθεται σεξουαλικά στην Φλόρια: «Τι σημασία έχει; (πλησιάζοντας την) Σπασμοί θυμού, σπασμοί έρωτα!» (Illica & Giacosa, μετάφραση λιμπρέτου Φωτεινή Βλαχοπούλου, σ. 67). Η όπερα τελειώνει με τον σοκαρισμένο και έκπληκτο Σπολέττα που για πρώτη φορά ίσως συνειδητοποιεί πως όλο αυτό δεν έχει τίποτα το φυσιολογικό αλλά μέχρι τότε η βία θεωρείται αναμενόμενη και εργασία ρουτίνας.

Η Φλόρια οφείλει έναν φόρο τιμής στο πτώμα του Σκάρπια, όχι επειδή υπήρχε κάποιου είδους σεξουαλική έλξη από μέρους της αλλά γιατί δεν αντιμετωπίζει τον θάνατο και την βία με τον ίδιο αμέριμνο τρόπο. Ως καλή καθολική πιστεύει πως κάθε άνθρωπος αξίζει να αντιμετωπίζεται με σεβασμό, ακόμα και αν αυτός είναι ο δολοφονημένος από την ίδια επίδοξος βιαστής της. Το κακό

που ο Σκάρπια προκαλεί δεν σταματά με τον φυσικό του θάνατο. Υπάρχει ένας ολόκληρος μηχανισμός βίας, ο οποίος κινείται ανεξάρτητα από αυτόν και μάλιστα χωρίς καν το ίδιο πάθος από υπαλλήλους, που κάνουν απλώς την δουλειά που έχουν διαταχθεί να κάνουν. Δεν ξέρουμε αν ο Σκάρπια υπήρξε αυτός που έστησε τον μηχανισμό αλλά τον υπηρέτησε απόλυτα. Η όπερα μας λέει πως τα περιστατικά που βλέπουμε όσο απωθητικά και να είναι δεν είναι μοναδικά αλλά αποτελούν κάτι που απλώς συμβαίνει στον κόσμο. Αναφέρονται χωρίς πληροφορίες προηγούμενα θύματα, όπως ο δυστυχής Κόμης Παλμιέρι, (Illica & Giacosa, μετάφραση λιμπρέτου Φωτεινή Βλαχοπούλου, σ. 70), όσοι ίσως τον αγαπούσαν και οι γυναίκες που ο ίδιος ο Σκάρπια καμαρώνει πως έχει βιάσει (Nicassio, 2010, σ. 249-263). Παράλληλα με την ιστορία του Μάριο και την Φλόρια εξελίσσεται η τραγωδία του Αντζελόττι και της αδελφής του που δεν εμφανίζεται αλλά αναρωτιόμαστε για το μέλλον της.

Γνωρίζουμε πως τέτοια περιστατικά συμβαίνουν σε κάθε πολιτική αναταραχή και πόλεμο (Nicassio, 2010, σ. 249 -263) ή απλώς σε κάθε κοινωνία με έντονα στοιχεία παρακμής. Οι επόμενοι αρχηγοί της πόλης δεν είναι καθόλου βέβαιο πως θα είναι καλύτεροι, διότι πάντα θα υπάρχει ένας αντίστοιχος χαρακτήρας μέσα σε κάθε φορέα διεφθαρμένης και αναποτελεσματικής εξουσίας. Ο κόσμος του είναι εφιαλτικός και σύμφωνα με κάποιους ερευνητές παρουσιάζεται ως αναπόφευκτος νικητής στην σύγκρουση του με τον κόσμο των θυμάτων του (Schwartz, 2008, σ. 243).

Η τέχνη μπορεί να υπάρξει σε ένα κόσμο, όπου υπάρχουν δωμάτια βασανιστηρίων;

Schwartz, 2008:

(...) Θα μπορούσε να γίνει μια παρατήρηση σχετικά με το λιμπρέτο που συνειδητά και σταθερά βάζει ως βασικό του θέμα τη σύγκρουση μεταξύ πραγματικότητας και τέχνης. Τα παραδείγματα κινούνται ανάμεσα στο ασήμαντο. Η συζήτηση για την αληθινή γυναίκα που κρύβεται πίσω από το πορτρέτο του Καβαραντόσι - μέχρι το αξιολύπητο -

η «σκηνοθετημένη» εκτέλεση, που αποδεικνύεται πολύ αληθινή. Η όπερα γιορτάζει ταυτόχρονα την ελευθερία και την αρνείται στους χαρακτήρες της, ασπάζεται τον ρεαλισμό και θέτει υπό αμφισβήτηση την αξία του, μας δίνει το πιο αγαπητό πορτρέτο ντίβας που δημιουργήθηκε σε μια όπερα και κατά κάποιο τρόπο χαίρεται με τον χαμό της. (σ. 243).

Αν λοιπόν το απόλυτο κακό που εκπροσωπεί ο Σκάρπια είναι αναπόφευκτο στοιχείο σε αυτόν τον κόσμο ανεξαρτήτως πολιτικού στρατοπέδου, η τέχνη πώς μπορεί να του αντισταθεί; Η ερώτηση, όπως είπαμε, μένει ανησυχητικά μετέωρη - ίσως γιατί ο G.Puccini δεν πιστεύει πως ο καλλιτέχνης έχει πολλά περιθώρια δράσης - αλλά έχει ήδη τεθεί. Η δύναμη της *Tosca* να συγκλονίζει και σήμερα βρίσκεται σε μεγάλο βαθμό στο γεγονός πως οι πρωταγωνιστές καλλιτέχνες πέθαναν πρόωρα και μάταια χωρίς να αφήσουν πίσω τους κανένα ίχνος από το καλλιτεχνικό τους έργο - ούτε καν την ανάμνηση του.

Στο *Ρώμη Ανοχύρωτη Πόλη* του Ρομπέρτο Ροσελίνι (1945), μια ταινία που έχει πολλές αναφορές στην *Τόσκα*, η αντιστασιακή δράση των ηρώων κάνει τους θανάτους τους να φαίνονται επίσης ηρωικοί και άδικοι αλλά καθόλου μάταιοι. Η *Τόσκα* εξακολουθεί να μας εντυπωσιάζει ως έργο όχι μόνο λόγω των σκληρών εικόνων κακοποίησης, απέναντι στις οποίες εξάλλου ο θεατής του 21 αι. έχει πολύ περισσότερες ανοχές και αντοχές από τον θεατή του 1900, αλλά επειδή προβάλλει καθαρά και χωρίς ωραιοποίηση το πραγματικό αποτέλεσμα κάθε ολοκληρωτισμού: την άδικη και παράλογη διακοπή της δημιουργικής πορείας παραγωγικών, χαρισματικών και δημιουργικών ανθρώπων και αυτό ως μήνυμα εξακολουθεί να είναι επίκαιρο. Αυτό που κάνει το έργο να παραμένει ταυτόχρονα διαχρονικό αλλά και δύσκολο τόσο στην ακρόαση / παρακολούθηση όσο και στην ανάγνωση του λιμπρέτου είναι ακριβώς το γεγονός πως οι πρωταγωνιστές - θύματα είναι καλλιτέχνες και μάλιστα καλλιτέχνες που θέλουν να παραμείνουν ενταγμένοι μέσα στην κοινωνία αλλά τελικά δεν υπάρχει κανένα έργο τους, μετά τον θάνατο τους.

Μαθαίνουμε πολύ περισσότερα για τη σχέση τους με την τέχνη παρά για τις ζωές τους.

Υπάρχει κάτι σκοτεινά ηρωικό στο γεγονός πως σκέφτονται τα έργα που θα ήθελαν να φτιάξουν ακόμα και όταν καταλήγουν να αγωνίζονται απεγνωσμένα για την ίδια τους την επιβίωση, εντελώς απογυμνωμένοι από όλα αυτά που πριν από μερικές ώρες συνέθεταν τις άνετες ζωές τους. «Στο τέλος της Τόσκα του Πουτσίνι οι βασικοί χαρακτήρες είναι νεκροί και δεν θρηνούνται ούτε από τους συγγραφείς ούτε από το κοινό» (Mauceri J., LA PHIL).

Κάτω από τα ουρλιαχτά, τα δάκρυα και τις σκηνές βίας υπάρχει ένα άλλο έργο με θέμα το ίδιο νεαρό ζευγάρι συμβατικών αλλά ταλαντούχων δημιουργών. Σε ένα πιο φυσιολογικό περιβάλλον, οι ίδιοι χαρακτήρες θα προσπαθούσαν να διαχειριστούν τα προβλήματα της σχέσης τους (π.χ. την αμοιβαία έλλειψη εμπιστοσύνης) και θα έψαχναν να βρουν την ισορροπία ανάμεσα στην εμπορική επιτυχία και την καλλιτεχνική αυτοπραγμάτωση μέσω της δουλειάς τους. Παράλληλα θα προσπαθούσαν να πραγματοποιήσουν το όνειρο τους «να σκορπίσουν στον κόσμο αρμονίες χρωμάτων και τραγουδιών» (Illica & Giacosa, μετάφραση λιμπρέτου Φωτεινή Βλαχοπούλου σ. 80), όπως ανατριχιαστικά αναφέρουν, μόλις μερικά λεπτά πριν τον θάνατο τους - εξάλλου το ταλέντο τους είναι το μόνο στο οποίο μπορούν να βασιστούν, καθώς παρά τις επιτυχημένες καριέρες τους δεν φαίνεται να έχουν οικογένεια ή φίλους. Το ότι μπορούμε να διακρίνουμε αυτή την άλλη ιστορία που δεν γράφτηκε ποτέ αποτελεί μια πολύ δυνατή μεταφορά για τις συνέπειες και τον παραλογισμό κάθε είδους βίας και στο πού οδηγεί η διαφθορά των θεσμών: στην άδικη και άσκοπη απώλεια δυνάμεων που θα μπορούσαν να είναι φορείς ανάπτυξης. Ο συμβολισμός αποτελεί μια διαχρονική προειδοποίηση τόσο για τους καλλιτέχνες όσο και για την ίδια την κοινωνία.

Ο Μάριο και η Φλόρια παρά τις αμφισβητούμενες επιλογές τους είναι πρότυπα του εργαζόμενου καλλιτέχνη. Παρά τις διαφορετικές τους προσεγγίσεις στην τέχνη (ο Μάριο είναι περισσότερο ο συνεπής εργάτης- τεχνίτης ενώ η Φλόρια θέλει να είναι απόλυτα επιτυχημένη και αναγνωρίσιμη ως σταρ) είναι και οι δύο αφοσιωμένοι στο έργο τους και έχουν εμπιστοσύνη στο ταλέντο τους. Η αυτοπεποίθησή τους στην ικανότητά τους ως καλλιτέχνες τους κάνει να πιστεύουν

πως κάποιος έχει πάντα τη δυνατότητα της επιλογής ακόμα και μπροστά στο εκτελεστικό απόσπασμα ή κατά την διάρκεια μιας σεξουαλικής επίθεσης. Και όσο και να φαίνεται άβολο, αμήχανο, δύσκολο στην παρακολούθηση ή ακόμα και στην απλή ανάγνωση του λιμπρέτου το να τους βλέπουμε να το πιστεύουν αυτό, ενώ δεν έχουν καν δικαίωμα πάνω στα ίδια τα σώματά τους δεν μπορούμε να μην θαυμάσουμε το πείσμα και την ακαταπόνητη διάθεση τους για ζωή και δημιουργία. Η όπερα τελειώνει με τις πρώτες νότες του *E Lucevan le Stele*. Ο Joseph Kerman αποκάλεσε το έργο: «Ένα κακοφτιαγμένο, μικρό σοκ - A shabby, little shocker» (Kerman, 1952 σ. 254), μια φράση που έγινε διάσημη, στο έργο του *Opera as Drama* (1952) και θεωρεί πως η ορχήστρα στο τέλος: «ουρλιάζει το πρώτο πράγμα που της έρχεται στο κεφάλι» (Kerman, 2005, σ.15) δηλ. το: *E Lucevan le Stele* που κατά τον συγγραφέα είναι ένας ύμνος στην αυτολύπηση. Ο Schwartz βλέπει στις τελευταίες νότες ως οριστική επιβεβαίωση του θανάτου και της απώλειας. (Schwartz, 2008, σ. 242). Για τον ερευνητή του έργου του συνθέτη Girardi, το μουσικό θέμα της άριας επιβεβαιώνει πως: «η αγάπη και ο αισθησιασμός είναι η μόνες αληθινές σταθερές αξίες στον κόσμο» (Girardi, 2000, σ. 189) και όντως η μελωδία υπενθυμίζει τους στίχους που μιλούν για τον έρωτα (και συγκεκριμένα την ίδια την ερωτική πράξη), τη ζωή και την ομορφιά. Το φινάλε παραμένει ανοιχτό και υπάρχουν πολλαπλές ερμηνείες του. Παρά όμως τον μαρτυρικό θάνατο των πρωταγωνιστών υπάρχει ένα διακριτικά ελπιδοφόρο μήνυμα σε ένα πολύ σκοτεινό και απαισιόδοξο έργο: ο κόσμος του Μάριο και της Φλόρια, ένας κόσμος τέχνης, επιτυχημένης και αναγνωρίσιμης δημιουργικότητας, παραγωγικότητας και υγιούς ερωτισμού είναι αυτός που θα επιβιώσει τελικά και όχι αυτός του Σκάρπια, παρά την καταστροφή που ο τελευταίος προκάλεσε. Αν και το ηχητικό θέμα του Σκάρπια ξεκινά την όπερα ο Πουτσίνι, αρνείται να του δώσει την τελική κυριαρχία. Ίσως και σε αυτό το στοιχείο να κρύβεται η διαχρονική επιτυχία του έργου. Το *E Lucevan le Stele* εκτός από ένα τραγούδι για τον θάνατο είναι κυρίως ένα τραγούδι που διεκδικεί επίμονα την ζωή. Θα μπορούσαμε να πούμε πως αυτό το στοιχείο έχει κυριαρχήσει στην οπτική του κοινού που έχει χαρίσει σε ένα από

τα πιο βίαια θρίλερ που γράφτηκαν ποτέ μια θέση ως ένα από τα πιο δημοφιλή πολιτιστικά προϊόντα της Δυτικής κουλτούρας.

Μαζί με τις πολλές θετικές πλέον κριτικές, έχουν αρχίσει να εμφανίζονται τα τελευταία χρόνια ορισμένες φωνές που καλούν στην απαγόρευση της *Τόσκα*, μέσω κινήσεων που προσπαθούν να εξαφανίσουν τις ενοχλητικές αναφορές στην όπερα π.χ. το 2019 στην Αυστραλία όταν 190 συνθέτες, σκηνοθέτες, τραγουδιστές και εργαζόμενοι στον χώρο της όπερας υπέγραψαν ένα ψήφισμα που καλούσε σε παραπάνω αναγνωρισιμότητα του έργου των γυναικών που εργάζονται στον χώρο της όπερας. Ακόμα, έκανε έκκληση, ώστε να περιοριστούν οι απεικονίσεις σεξισμού και βίας στην όπερα (Morris, 01/07/ 2019, *The Sidney Morning Herald*) και το έργο είναι ανάμεσα σε αυτά που κατηγορούνται συχνά για αυτό. Ο συνθέτης κατηγορείται ακόμα και σήμερα για σεξισμό και μισογυνισμό (Baptiste, 2019, *The Conversation* / Prospero, 2018, *The economist*), καθώς η πρωταγωνίστρια είναι απόλυτα θυματοποιημένη, γεγονός που έχει κάνει μερίδα του κοινού να ζητά ακόμα και το να σταματήσει να ανεβάζεται κάτι που συμβαίνει και με άλλες όπερες του Standard ρεπερτορίου, με αντίστοιχες θεματικές (Baptiste, 2019 *The Conversation*) . Ίσως εδώ να αξίζει να παρατηρήσουμε πως ζητήματα όπως αυτά που θίγει όχι μόνο η *Τόσκα* αλλά και άλλες όπερες που παίζονται συχνά και απεικονίζουν σκηνές βίας και σεξισμού ή παρουσιάζουν με αρνητικό ή υπεραπλουστευμένο τρόπο μειονότητες και μη λευκούς (*Porgy & Bess*, *Carmen*, *Madame Butterfly*, *Turandot*, *West Side Story*, *The Death of Klinghoffer*, για να αναφέρουμε μερικά από τα πιο γνωστά παραδείγματα) δεν πρόκειται να εξαφανιστούν μαγικά, αν σταματήσουν να παίζονται τα συγκεκριμένα έργα. Είναι γνωστή η κριτική του Edward Said για την *Aida* του G.Verdi που την θεωρούσε χαρακτηριστικό έργο του Οριενταλισμού. Χωρίς να παραβλέψουμε το ανδρικό δυτικό βλέμμα στην εξωτική γυναίκα, μπορούμε να πούμε πως ο προβληματισμός της *Aida* εντάσσεται σε μια σειρά έργων του G.Verdi με θέμα την πίστη στο τρίπτυχο *πατρίς- θρησκεία - οικογένεια* και τη δυσκολία των ηρώων να το υπερασπιστούν. Δηλαδή το θέμα και ο τρόπος που έχει επεξεργαστεί

ξεπερνά τις όποιες ενοχλητικές αναφορές. Έτσι και στην *Τόσκα* αξίζει ο θεατής να προσπαθήσει να δει πέρα από τις εναλλασσόμενες σκηνές βίας.

Οι προβληματισμοί του έργου σχετικά με την τέχνη σε συνθήκες ολοκληρωτισμού είναι σημαντικοί και δυστυχώς ακόμα και σήμερα επίκαιροι, αν και σε έναν ιδανικό κόσμο η *Τόσκα* θα αποτελούσε όντως προϊόν της αρρωστημένης φαντασίας των δημιουργών της. Η *Τόσκα* είναι ένα από αυτά τα έργα τέχνης που τα αληθινά ιστορικά γεγονότα που το ακολούθησαν του έδωσαν μια νέα διάσταση. Σήμερα γνωρίζουμε ότι καταστάσεις σαν αυτές που περιγράφει δεν είναι καθόλου απίθανες.

Όπως ανέφερε ο σκηνοθέτης John Bell: «Γνωρίζουμε πως συμβαίνει τώρα κάπου στον κόσμο» (28/01/2016 - An Interview with the Director

J.Bell, https://www.youtube.com/watch?v=9_uZtUzSXoM&ab_channel=%ED%85%8C%EB%84%88%EC%9D%B4%EC%9A%A9%ED%9B%88YonghoonLeefanpage).

An Artist of the Floating World (Ένας Καλλιτέχνης του Ρέοντος Κόσμου) του Kazuo Ishiguro (1986)

Αντίθετα από το παραπάνω παράδειγμα, εδώ παρουσιάζεται ένας ζωγράφος που έθεσε συνειδητά και χωρίς ενδοιασμούς την τέχνη του στην υπεράσπιση μιας απωθητικής εξουσίας και προσπαθεί να δικαιολογηθεί αργότερα στην οικογένεια του αλλά κυρίως στον εαυτό του. Η ιστορία αφορά έναν ηλικιωμένο ζωγράφο που ονομάζεται Μασούτζι Όνο και λίγο πριν το γάμο της μικρότερης κόρης του Νορίκο, εξομολογείται στους δικούς του τον ρόλο του στον μηχανισμό κρατικής προπαγάνδας κατά την διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου πολέμου. Ο μόνος λόγος που το κάνει είναι, επειδή ανησυχεί μήπως η οικογένεια του γαμπρού το μάθει από κάποιον άλλον και αποσύρει την πρόταση γάμου, όπως είχε συμβεί παλαιότερα με έναν άλλο μνηστήρα. Αν και επιτυχημένος,

καθώς έχει ένα εντυπωσιακό σπίτι με κήπο, φήμη, δύο ενήλικες κόρες και έναν μικρό εγγονό, τον στοιχειώνουν οι μνήμες της καριέρας του και όλες οι προδοσίες που έκανε, για να επιτύχει οικονομικά και καλλιτεχνικά. Ενώ η οικονομική του κατάσταση είναι σαφώς προνομιούχα η καλλιτεχνική του επιτυχία υπονοείται πως μπορεί να αποτελεί φαντασίωση του Μασούτζι Όνο, καθώς η δουλειά του την εποχή που διαδραματίζεται το έργο (μεταπολεμική Ιαπωνία) θεωρείται μάλλον ξεπερασμένη. Αφηγείται ο ίδιος την ιστορία μέσα σε ένα διάστημα τεσσάρων ετών.

Ανάλυση και χαρακτήρες:

Ο ήρωας του Ishiguro δεν έχει ούτε τη μεγαλοφούα ούτε την αδίσταχτη αλλά ενδιαφέρουσα περσόνα ενός αριβίστα. Απλώς προσπάθησε να συμβαδίσει με την εποχή του, πρόδωσε συναδέλφους του και ιδανικά και η τιμωρία του είναι η λήθη και η καταδίκη σε μια βαρετή ζωή, χωρίς αναγνώριση ή δημιουργικά ερεθίσματα, κάτι πολύ πιο επώδυνο από οποιαδήποτε φυλακή. Διηγείται την ιστορία όχι γραμμικά αλλά ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν. Η γλώσσα είναι επιτηδευμένη, περιγράφει με λεπτομέρειες την ευγένεια και τους καλούς τρόπους που χαρακτηρίζουν την Ιαπωνική κουλτούρα, το σπίτι, τον κήπο, τελετουργίες, όπως η τοποθέτηση λουλουδιών και ατελείωτες διατυπώσεις και ο αναγνώστης πιστεύει πως αυτό οφείλεται στην κουλτούρα του συγγραφέα. Οφείλεται όμως κυρίως στον δισταγμό του πρωταγωνιστή να παραδεχτεί στον εαυτό του τις πράξεις του και όταν τελικά το κάνει το ύφος του κειμένου αλλάζει απότομα. Σε κάθε επώδυνη ή δύσκολη ανάμνηση ο αφηγητής ισχυρίζεται πως δεν θυμάται καλά λόγω ηλικίας ή διακόπτει την ιστορία με περιγραφές τόπων, πόλεων, κτιρίων, μπαρ και άλλων ασήμαντων πληροφοριών. Ανάμεσα σε αυτές τις πληροφορίες και τα χρονικά άλματα μπρος - πίσω εξομολογείται και αποτρόπαια εγκλήματα. Ο αναγνώστης σύντομα καταλαβαίνει πως ο αφηγητής δεν είναι αξιόπιστος.

Ο Μασούτζι Όνο αρχίζει να αφηγείται την ιστορία της ζωής του, ξεκινώντας με κάτι οικείο σε κάθε καλλιτέχνη ανεξαρτήτως εποχής και χώρας: τη διαφωνία του πατέρα του με το να γίνει καλλιτέχνης όταν ήταν δεκαπέντε ετών. Σε μια έντονη σκηνή, εφηβικό τραύμα (που δικαιολογεί σε μεγάλο βαθμό τη μετέπειτα συμπεριφορά του Μασούτζι Όνο), ο πατέρας του μιλά απαξιωτικά για τους καλλιτέχνες και μετά καίει μόνος του όλα τα έργα του γιου του:

Ισιγκούρο (2019):

Οι καλλιτέχνες (...) ζουν μέσα στην αθλιότητα και στη φτώχεια. Ζουν σε ένα κόσμο του τους βάζει σε πειρασμό να γίνουν άβουλοι και εξαχρειωμένοι. Δεν έχω δίκιο

Σατσίκο;

Φυσικά. Υπάρχουν όμως ορισμένοι που καταφέρνουν να ακολουθήσουν μια καλλιτεχνική σταδιοδρομία και να το αποφύγουν αυτό. (...) Οι ελάχιστοι με τρομερή αποφασιστικότητα και δύναμη. Αλλά φοβάμαι πως ο γιος μας δεν είναι τέτοιος άνθρωπος. Στην πραγματικότητα είναι εντελώς το αντίθετο. Έχουμε καθήκον να τον προστατεύσουμε από τέτοιους κινδύνους. Θέλουμε όταν μεγαλώσουμε να είμαστε περήφανοι για αυτόν, έτσι δεν είναι». «Φυσικά», έκανε η μητέρα μου. (σ. 61).

Λίγο αργότερα διηγείται πως ένα χρόνο πριν είχε χαλάσει το προξενίο της μικρότερης κόρης του, της Νορίκο, με υπαινιγμούς από την πλευρά του υποψήφιου γαμπρού για «όσους οδήγησαν τη χώρα στον χαμό και δεν παραδέχονται τα σφάλματά τους (...) η μεγαλύτερη δειλία από όλες» (Ισιγκούρο, 2019, σ. 73) και συνεχίζει με τον θάνατο του γιού του στον πόλεμο, την κριτική του συζύγου της μεγαλύτερης κόρης του απέναντι σε «όσους συνεχίζουν σαν να μην έχει συμβεί τίποτα, ενώ γενναίοι νέοι πεθαίνουν για ηλίθιους λόγους, οι πραγματικοί φταίχτες (...) φοβούνται να δείξουν το πρόσωπο τους (...) αυτή είναι η μεγαλύτερη ανανδρία» (Ισιγκούρο, 2019, σ. 76) και την αναφορά στην αλλαγή στάσης των ανθρώπων μετά τον πόλεμο, όπως αυτό συζητείται στο παρηκμασμένο πλέον μπαρ της κυρίας Καβακάμι, στο οποίο συχνάζει τα βράδια.

Συνεχίζει με την αφήγηση του: αφού εγκατέλειψε το σπίτι του και την οικογενειακή επιχείρηση ξεκίνησε να εργάζεται το 1913 ως νεαρός καλλιτέχνης στο εργαστήριο Τακέντα, ένα εργαστήριο, όπου δεκαπέντε ζωγράφοι έφτιαχναν πίνακες μαζικά και γρήγορα, για να πουληθούν σε ξένους τουρίστες. Υπερασπίζεται έναν άλλο καλλιτέχνη ο οποίος εργάζεται αργά αλλά προσθέτει ειρωνικά: Ισιγκούρο (2019):

... δεν υπάρχει λόγος να έχετε ακούσει το πραγματικό του όνομα, γιατί δεν έγινε ποτέ γνωστός. Η μεγαλύτερη επιτυχία του ήταν να γίνει λίγα χρόνια πριν τον πόλεμο καθηγητής Καλών Τεχνών σε ένα γυμνάσιο της περιοχής Γιουγιάμα, μια θέση που όπως μαθαίνω εξακολουθεί να κατέχει και σήμερα, καθώς οι αρχές δεν είχαν λόγο να τον αντικαστήσουν, όπως έγινε με τόσους άλλους συναδέλφους του. (σ. 86).

Μαζί με έναν συνάδελφο του που ακούει στο ψευδώνυμο Χελώνας πηγαίνουν να εργαστούν σε ένα άλλο εργαστήριο, αυτό του Μοριγιάμα, το οποίο έχει μια πιο ουσιαστική προσέγγιση απέναντι στην τέχνη και εξειδικεύεται σε πίνακες που απεικονίζουν τον *Ρέοντα Κόσμο* δηλαδή τον κόσμο της νύχτας και των ανθρώπων της. Ο δάσκαλος Μοριγιάμα είναι πραγματικός καλλιτέχνης και καλός εργοδότης και δάσκαλος, δουλεύει συστηματικά και σέβεται τους συνεργάτες - μαθητές του που τους στεγάζει στην παλιά του έπαυλη, αρκεί όμως οι μαθητές του να ακολουθούν πιστά το δικό του καλλιτεχνικό όραμα και τη διδασκαλία του, δεν δέχεται πειραματισμούς και τιμωρεί όσους διαφωνούν. Ζει όπως και τα μοντέλα του με τα οποία έχει φιλικές σχέσεις και τους φιλοξενεί συχνά, οργανώνοντας ολονύχτια πάρτυ, με άφθονο αλκοόλ.

Ο Όνο κουράζεται όταν καταλαβαίνει πως μια ζωή με τέτοιου είδους επαγγελματική συνέπεια θα τον κάνει ίσως μεγάλο καλλιτέχνη κάποτε αλλά ποτέ δεν θα του χαρίσει τον σεβασμό της κοινωνίας ή την πραγματικά καλλιτεχνική ελευθερία και αυτοπραγμάτωση. Εγκαταλείπει το εργαστήριο μετά από επτά χρόνια εργασίας και λίγο πριν τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο εμπλέκεται σε ακροδεξιούς κύκλους και αρχίζει να φτιάχνει έργα προπαγάνδας. Δεν μένει εκεί αλλά γίνεται μέλος στην Πολιτιστική Επιτροπή και σύμβουλος στην Επιτροπή Αντιπατριωτικών Δράσεων.

Καταγγέλλει έναν συνάδελφο του και μαθητή του, τον Κουρόντα στις αρχές που τον συλλαμβάνουν, τον βασανίζουν και καίνε τους πίνακες του.

Ο Κουρόντα μένει στη φυλακή σε όλη τη διάρκεια του πολέμου, ενώ η καριέρα του καταστρέφεται. Μετά τον πόλεμο διδάσκει Καλές Τέχνες στο ίδιο κολέγιο, όπου σπουδάζει και ο νέος αρραβωνιαστικός της κόρης του Όνο και έχει φιλικές σχέσεις με τον υποψήφιο πεθερό της Νορίκο, τον δρ Σάιτο, ένα αξιοσέβαστο καθηγητή Ιστορίας Τέχνης και διάσημο κριτικό. Ο Όνο αναγκάζεται να επισκεφτεί τον Κουρόντα στο διαμέρισμά του, για να τον παρακαλέσει να μην πει τίποτα για τον ρόλο του στον πόλεμο. Ο Κουρόντα απουσιάζει και ανοίγει ένας σπουδαστής του, τον οποίο και φιλοξενεί, ο Έντσι. Ο Έντσι υποδέχεται φιλόξενα τον Όνο, καθώς τον περνάει για κάποιον άλλο συνεργάτη του καθηγητή του και του δείχνει τὰ έργα του. Μια συζήτηση που ξεκινάει χαλαρά με τσάι για έργα, γραμμές, γκρινιάρηδες σπιτονοικοκύρηδες που φωνάζουν για το λερωμένο πάτωμα και τις φιλοδοξίες του Έντσι, μόλις ο Όνο πει ποιος είναι καταλήγει στον μόνιμα εξαρθρωμένο ώμο του Κουρόντα (από τα βασανιστήρια) και στο: «ποιοι είναι οι πραγματικοί προδότες που κυκλοφορούν ελεύθεροι» (Ισιγκούρο, 2019, σ. 143).

Τελικά οι φόβοι του Όνο είναι αβάσιμοι. Την ημέρα των αρραβώνων, ο Όνο παραδέχεται μπροστά σε όλους πως δεν είναι περήφανος για πολλές δραστηριότητες του, κατά την διάρκεια του πολέμου, στο οποίο όλοι απαντούν ευγενικά πως αδικεί τον εαυτό του. Ακολουθούν άλλες αναμνήσεις με υπονοούμενα για κακές συμπεριφορές του Όνο και απέναντι σε άλλους συναδέλφους του και νοσταλγικές αναμνήσεις για την δράση του ως καλλιτέχνη προπαγάνδας, κατά τη διάρκεια του πολέμου. Η Νορίκο κάνει έναν ευτυχισμένο γάμο και ένα χρόνο μετά ο Όνο συζητά με την μεγαλύτερη κόρη του, την Σετσούκο. Την ευχαριστεί, γιατί ακολουθώντας τις συμβουλές της παραδέχτηκε γενναία την ενοχή του με αποτέλεσμα να ευοδώσει το συνοικέσιο. Η Σετσούκο όμως απαντά πως δεν ξέρει σε τι αναφέρεται, πως κανείς δεν κατάλαβε την ημέρα του αρραβώνα για ποιο πράγμα κατηγορούσε τον εαυτό του. Όταν εκείνος παρομοιάζει τον εαυτό του με έναν διάσημο συνθέτη που αυτοκτόνησε, επειδή έγραψε τραγούδια προπαγάνδας, εκείνη λέει πως τα ζωγραφικά

έργα του δεν είχαν καμιά σοβαρή επιρροή στην πορεία του πολέμου αντίθετα με την μουσική εκείνου του συνθέτη. Προσθέτει επίσης πως ο δρ Σάιτο, που ο Όνο θεωρούσε πως τον εκτιμά αλλά ανησυχούσε πως έχει δει τα έργα του προπαγάνδας, αγνοούσε εντελώς πως ο μελλοντικός του συμπέθερος είναι ζωγράφος μέχρι την στιγμή που έγινε το συνοικέσιο (Ισιγκούρο, 2019, σσ. 239-240). Η ευγένεια της Σετσούκο (ειλικρινής ή υποκριτική) είναι ακυρωτική για την καριέρα του πατέρα της, που αυτοπροσδιορίζεται ως μεγάλος καλλιτέχνης.

Στο τελευταίο κεφάλαιο θυμάται την τελευταία συνάντηση με τον άνθρωπο που τον στρατολόγησε, τον Ματσούντα. Κάνοντας τον απολογισμό της ζωής τους, καταλήγουν πως δεν μετανιώνουν για τη δράση τους: Ισιγκούρο (2019):

Άνθρωποι σαν τον Χελώνα, σαν τον Σιντάρο θα συνεχίσουν να εργάζονται, επιδέξιοι και διακριτικοί αλλά δεν θα νιώσουν ποτέ το είδος της ευτυχίας που ένιωσα εκείνη την μέρα. Επειδή οι άνθρωποι αυτοί δεν ξέρουν πως είναι να ρισκάρεις τα πάντα προκειμένου να ξεφύγεις από τη μετριότητα (σελ. 252).

Αν και η λέξη «μέτριος» αναφέρεται συχνά για συνεργάτες του Όνο, ο αναγνώστης ξέρει πως ίσως αυτό δεν είναι αλήθεια και ο αφηγητής είναι η πραγματική ξεχασμένη μετριότητα. Είναι τυχερός που δεν το παραδέχεται αλλιώς η ζωή του δεν θα είχε αξία και η συμπεριφορά του δεν θα μπορούσε να δικαιολογηθεί. Στο τέλος του μυθιστορήματος δεν καταλαβαίνουμε αν όντως η συμβολή του Μασούτζι Όνο ήταν ανάξια λόγου (και αν γενικά οι εικαστικές τέχνες θεωρούνται ανίκανες να έχουν πολιτική επιρροή) ή αν απλώς η οικογένεια του είναι πολύ ευγενική, με τρόπο που όμως υποτιμά τη δουλειά του ως καλλιτέχνη. Εξάλλου οι τραγωδίες που αναφέρει ξεκάθαρα (ο θάνατος του γιού του στο πόλεμο, ενώ εκείνος τον έπεισε να πολεμήσει, η ιστορία του Κορούντα και άλλες ιστορίες που απλώς υπονοούνται) ήταν πραγματικές και είχαν τραγικές συνέπειες.

Μεταφορικά ο τίτλος θα μπορούσε να αναφέρεται και στον κόσμο του μεταπολεμικού θαύματος της Ιαπωνίας, τον οποίο ο ήρωας βλέπει μόνο ως παρατηρητής, αν και ζουν σε αυτόν οι κόρες του, οι γαμπροί του και ο εγγονός του, πρόθυμοι όλοι να αγκαλιάσουν με ενθουσιασμό το νέο

και να αφήσουν πίσω τα τραύματα του παρελθόντος. Ο τίτλος είναι μετάφραση των *Okiyo-e* Ιαπωνικές ξυλογραφίες που απεικονίζουν ερωτικές σκηνές, καλλιτέχνες, παλαιστές σούμο, ηθοποιούς αλλά και τοπία μεταξύ 17^{ου} και 19^{ου} αι., με ποιο γνωστούς εκπρόσωπους τον Kathushika Hokusai (1780 - 1848) και τον Utagawa Hiroshige (1797- 1858) που ενέπνευσαν και τους Μετά - Ιμπρεσιονιστές. Ο δάσκαλος Μοριγιάμα προσπαθεί να κάνει το αντίθετο δηλαδή να εισάγει στοιχεία Δυτικής τέχνης στα έργα του, με μικρή επιτυχία σύμφωνα με τον αφηγητή, τον οποίο δεν μπορούμε να εμπιστευτούμε.

Ένας επαναστάτης καλλιτέχνης είναι και ο καταδικασμένος από την γέννηση του σε πρόωρο θάνατο ήρωας ενός άλλου έργου του ίδιου συγγραφέα του *Μην με αφήσεις ποτέ* (2005) που μεταφέρθηκε εξαιρετικά και στον κινηματογράφο (2010), σε σχέση με τον ρόλο του καθηγητή των εικαστικών τεχνών.

Η μονοτυπία του Α.Κ. Χριστοδούλου από την συλλογή διηγημάτων: *ο Παντοκρατορ και άλλα Διηγήματα* (2019)

Η Μονοτυπία είναι ένα σύντομο διήγημα που περιγράφει το έργο ενός υπαρκτού αλλά μάλλον άγνωστου ζωγράφου, του Παλαιολόγου Θεολόγου, που για είκοσι χρόνια ήταν εξορία στην Μακρόνησο. Με ελάχιστα μέσα με την βοήθεια των συγκρατούμενων του, φτιάχνει μια σειρά από μονοτυπίες.

Το θέμα της δημιουργίας τέχνης μέσα στην φυλακή υπάρχει σε αρκετές ταινίες. Στην ταινία του Don Siegel *Απόδραση από το Αλκατράζ* (1979) ένας από τους κρατούμενους, ο Doc, ζωγραφίζει πορτραίτα συγκρατούμενων του. Όταν φτιάχνει ένα μη κολακευτικό πορτραίτο του διευθυντή της φυλακής, του απαγορεύουν να ζωγραφίσει και εκείνος ακρωτηριάζει τα δάχτυλα του, γιατί δεν μπορεί να ζήσει, γνωρίζοντας πως μπορεί να δημιουργήσει αλλά αυτό δεν του είναι επιτρεπτό.

Ο κύριος Κλάιν (Mr. Klein του Joseph Losey, 1976)

Η αντίθεση μεταξύ ενός ωραιοποιημένου (αλλά ψεύτικου) κόσμου τέχνης και της πραγματικής (εφιαλτικής αλλά αληθινής) ζωής, καθώς και η αναζήτηση της προσωπικής ταυτότητας μέσα σε αυτήν την αντίφαση είναι το θέμα της αριστουργηματικής ταινίας *Ο κύριος Κλάιν* του Josef Losey. Η ταινία έχει ως πρωταγωνιστή έναν ευκατάστατο έμπορο τέχνης με το όνομα Ρομπέρ Κλάιν (Alain Delon που είναι και ο παραγωγός της ταινίας) που ανήκει στην ανώτερη μέση τάξη και εργάζεται στο Παρίσι κατά την διάρκεια της Ναζιστικής κατοχής. Αν και δεν είναι ο ίδιος καλλιτέχνης, κινείται ως ένα ζωντανό έργο τέχνης, έχοντας φτιάξει ένα τεχνητό σύμπαν μοναδικών αντικειμένων. Είναι γοητευτικός, με τυπικά καλούς τρόπους (αλλά χωρίς εσυναίσθηση), κομψός και εγκληματικά αμοραλιστής, καθώς αγοράζει μισοτιμής τα έργα τέχνης που οι Εβραίοι συμπατριώτες του αναγκάζονται να ξεπουλήσουν, για να σωθούν. Το άνετο διαμέρισμα του σε ένα Art Nouveau κτίριο στο κέντρο της πόλης στον θεατή φαίνεται σαν μια ονειρική φυγή από την πραγματικότητα, ένας ερμητικά κλειστός κόσμος αριστουργημάτων. Οι δύο πανέμορφες ερωτικές σύντροφοι του αντιμετωπίζονται από τον Ρομπέρ περίπου ως τα αντικείμενα που διακοσμούν τον χώρο του, είναι εντελώς αδιάφορος απέναντι στις συναισθηματικές τους ανάγκες. Η κοπέλα του (Juliet Berto) περνά το μεγαλύτερο μέρος της ταινίας ξαπλωμένη στο κρεβάτι φορώντας ένα χρυσό μεταξωτό νυχτικό χωρίς να ξεχωρίζει ιδιαίτερα από την πολύτιμη διακόσμηση του χώρου. Η άλλη γυναίκα με την οποία έχει σχέσεις (η σύζυγος του δικηγόρου του) μοιάζει σαν κούκλα βιτρίνας ποζάροντας με διαφορετικά σύνολα από ακριβά ρούχα εποχής. Η μόδα των κουστουμιών της ταινίας δεν ταιριάζει πάντα με το χρονικό πλαίσιο της δεκαετίας του '40, κάτι που υπογραμμίζει πως βλέπουμε μια διαχρονική ιστορία.

Για τον κεντρικό χαρακτήρα αυτός είναι ο μόνος αληθινός κόσμος και όλες του οι ενέργειες έχουν σαν στόχο τη διατήρηση και τη συντήρηση του. Συχνά κοιτά κάποιον πίνακα ή ένα άλλο αντικείμενο τέχνης σε στιγμές χαλάρωσης ή την ίδια του την αντανάκλαση σε πολύτιμους

καθρέπτες. Δεν αναρωτιέται ποτέ για την προέλευση όσων τον περιβάλλουν. Όχι μόνο αποφασίζει να μείνει παγερά αμέτοχος στα δράματα που συμβαίνουν γύρω του επαναλαμβάνοντας συχνά φράσεις που δείχνουν την αποστασιοποίηση του από όσα συμβαίνουν γύρω του: «Όλο αυτό δεν έχει να κάνει με μένα, δεν αμφισβητώ τον νόμο αλλά δεν με αφορά, δεν γνωρίζω τίποτα» αλλά επωφελείται οικονομικά, με κυνισμό και απάθεια.

Οι προσωπικές επαφές του με τον έξω κόσμο, εκτός της δουλειάς του περιορίζονται σε ελάχιστους φίλους – συνεργάτες, με τους οποίους έχει κυρίως οικονομικές σχέσεις με αμοιβαία ανταλλάγματα και κυβερνητικούς αξιωματούχους, των οποίων τη συνεργασία επιδιώκει. Μια μέρα στην πόρτα του βρίσκει μια Εβραϊκή εφημερίδα με το όνομα του ως συνδρομητή και καταγγέλλει στην αστυνομία το γεγονός. Οι καλές του σχέσεις με τους εκπροσώπους της κυβέρνησης του Βισί διαταράσσονται όταν ανακαλύπτει την ύπαρξη ενός συνονόματου καταζητούμενου Εβραίου αντιστασιακού, με τον οποίο λένε όλοι πως μοιάζει και εμφανισιακά. Ο Ρομπέρ αρχίζει να ψάχνει εμμονικά ο ίδιος τον σωσία με το ίδιο όνομα. Η ύπαρξη και η δράση του αυτού του ανθρώπου διαλύει το περίβλημα προστασίας που μέχρι τότε απολάμβανε. Μέσα σε ελάχιστο χρονικό διάστημα μετατρέπεται και ο ίδιος σε ένα ακόμα κυνηγημένο θύμα του καθεστώτος, χωρίς να κατανοεί τους μηχανισμούς της βίας που καταστρέφουν την μεσοαστική άνετη ζωή του. Σχεδόν σε όλη την ταινία ο Ρομπέρ αντιμετωπίζει το πρόβλημα ως κάτι που τον ενοχλεί, γιατί δεν σχετίζεται με τον κόσμο της τέχνης και όχι ως θανάσιμο κίνδυνο. Με όλο και αυξανόμενη έκπληξη και ανησυχία καταλαβαίνει πως το κράτος είναι μια ψυχρή, γραφειοκρατική βιομηχανία εξόντωσης όσων κρίνει με αυθαίρετα κριτήρια πως δεν ανήκουν σε αυτό. Ακόμα και μια απλή υποψία σχετικά με την καταγωγή κάποιου αρκεί για να μεταμορφωθεί κάποιος από πολίτης σε ανώνυμο «πρόβλημα». Το βάρος των αποδείξεων της σωστής καταγωγής πέφτει αποκλειστικά στο θύμα.

Η ταινία αρχίζει με μια απάνθρωπα εξευτελιστική εξέταση μιας μεσήλικης γυναίκας που εξετάζεται γυμνή σαν να ήταν ζώο από έναν ψυχρό γιατρό που ερευνά τη φυλή της με τρόπο εντελώς αντιεπιστημονικό. Εξετάζει και καταγράφει το περπάτημα της, το βάρος της, τα

χαρακτηριστικά της και τα δόντια της. Τα ευρήματα δεν την βγάζουν καθαρόαιμη Γαλλίδα, πληρώνει όμως εκείνη την εξέταση και συντετριμμένη συναντά τον σύντροφο της. Η ταινία αντιπαραβάλλει αμέσως μετά την αγωνία αυτού του ζευγαριού με τον άψογο κόσμο του Αλσατού και καθολικού Ρομπέρ Κλάιν, προβάλλοντας την κοπέλα του να βάφεται. Σύντομα όμως οι δύο αυτοί κόσμοι συναντώνται, καθώς ο πρωταγωνιστής μπλέκει σε έναν Καφκικό εφιάλτη, προσπαθώντας και αυτός να αποδείξει πως όντως είναι καθαρόαιμος Γάλλος και η προσπάθεια του δεν είναι επιτυχής. Στο τέλος συλλαμβάνεται στο πραγματικό περιστατικό του Vel D'Hiv, όταν οι Γαλλικές αρχές συνέλαβαν 13.152 Εβραίους μεταξύ 16 και 17 Ιουλίου του 1942 και αφού τους φυλάκισαν στο ομώνυμο στάδιο (Velodrome), τους έστειλαν στα στρατόπεδα συγκέντρωσης, κυρίως στο Auschwitz. Ο Ρομπέρ επαναλαμβάνει ξανά και εντελώς μάταια πως δεν έχει σχέση και δεν γνωρίζει τι ακριβώς συμβαίνει. Στην ταινία αρκετοί από τους συλληφθέντες δεν φορούν το κίτρινο αστέρι και ο θεατής αναρωτιέται αν και αυτοί είναι στην ίδια θέση με το κεντρικό χαρακτήρα.

Το φινάλε τον βρίσκει μέσα σε ένα τρένο για ζώα που ταξιδεύει προς τα στρατόπεδα συγκέντρωσης, ενώ θα μπορούσε να είχε σωθεί, καθώς ο δικηγόρος του και φίλος του πρωταγωνιστή εμφανίζεται την τελευταία στιγμή με τα σωστά χαρτιά που αποδεικνύουν την Γαλλική καταγωγή του Ρομπέρ («Είμαστε Αλσατοί. Και καθολικοί από την εποχή του Λουδοβίκου του XIV» τον βεβαιώνει κάποια στιγμή ο πατέρας του, απαντώντας στο αν έχουν όντως κάποιον Εβραίο πρόγονο). Όμως ο Ρομπέρ τον αγνοεί, αποδέχεται το γεγονός και επιβιβάζεται στο τρένο, επιλέγοντας την εξιλέωση από την σωτηρία. Ένας από τους συνεπιβάτες του είναι ένας από τους άτυχους πελάτες του, τον οποίο στην αρχή της ταινίας είχε αποκάλυπτα εκμεταλλευτεί. Καθώς η πόρτα του βαγονιού κλείνει, ακούγονται οι σκέψεις του Ρομπέρ, ο διάλογος της ταπεινωτικής για τον πωλητή (και πλέον συγκρατούμενο του) διαδικασίας αγοράς ενός Μπαρόκ πίνακα και τα ειρωνικά, απαξιωτικά του σχόλια.

Η ταινία οπτικοποιεί τις αντιθέσεις ανάμεσα στον κόσμο του πρωταγωνιστή και στον κόσμο του συνονόματου που τον στοιχειώνει: τα αντικείμενα που πλαισιώνουν τον πρώτο αποτελούνται

από πίνακες μοντέρνας τέχνης, σπάνιους πίνακες άλλων εποχών, γλυπτά, ταπισερί, έπιπλα με ξεχωριστό design, ιδιαίτερα φωτιστικά, αντίκες, έργα από εξωτικές χώρες, κομψά ρούχα, μεταξωτές ρόμπες, θέα σε κήπο, όλα σε άψογη κατάσταση και σωστά τοποθετημένα. Ο Ρόμπερ Κλάιν έχει εξαιρετικές ικανότητες εσωτερικού διακοσμητή και το διαμέρισμα του λειτουργεί σαν ένας αυτόνομος χαρακτήρας στην ταινία. Καθώς τα πιο πολλά από τα αντικείμενα αυτά πωλούνται και αντικαθίστανται από άλλα, η διαρρύθμιση αλλάζει τακτικά άρα η διαμόρφωση του χώρου χρειάζεται καθημερινή ενασχόληση από μέρους του Ρομπέρ. Η πολυσυλλεκτική αισθητική του που ανακατεύει διαφορετικούς ρυθμούς, κινήματα και τάσεις λειτουργεί άψογα.

Ο δεύτερος Ρομπέρ Κλάιν μένει σε ένα κακοσυντηρημένο, μικρό διαμέρισμα παλαιού κτιρίου με ποντίκια, σκισμένες ταπετσαρίες, μια σφαίρα στο συρτάρι και βουλωμένη τουαλέτα σε μια υποβαθμισμένη περιοχή. Αργότερα, ο πρώτος Ρομπέρ Κλάιν συναντά την Εβραία ερωμένη του δεύτερου (Jeanne Moreau) σε έναν εξοχικό πύργο σπάνιας αρχιτεκτονικής που μάλλον κάποτε ήταν γεμάτος από αριστουργήματα (διάφορα στοιχεία υπονοούν πως έργα τέχνης και αντικείμενα έχουν μετακινηθεί) αυτό όμως γίνεται λίγο πριν η ίδια, ο σύζυγος της και οι συγγενείς της εγκαταλείψουν την χώρα. Στον αγώνα αυτής της γυναίκας για επιβίωση ο Ρομπέρ αντιδρά με παροιμιώδη αναισθησία όταν προσφέρεται να της παρέχει τις ερωτικές υπηρεσίες του μυστηριώδη σωσία / συνονόματου κάτι που η ίδια ευγενικά αρνείται. Ψάχνοντας μια ακόμα μυστηριώδη γυναίκα με την οποία σχετίζεται ο δεύτερος κ. Κλάιν, ο Ρομπέρ ανακαλύπτει ένα γκροτέσκο καμπαρέ, μίζερους χώρους εργασίας και έναν υπόγειο, σκοτεινό κόσμο χωρίς ομορφιά αλλά και χωρίς επιτήδευση.

Οι χώροι που κινείται ο μεσοαστός κύριος Κλάιν είναι είτε μη προσβάσιμοι, είτε προσωρινοί για τον άνθρωπο που έχει το ίδιο όνομα με κείνον αλλά οι σχέσεις του δεύτερου με τους ανθρώπους είναι πιο ουσιαστικές. Το σύμπαν του δεύτερου κυρίου Κλάιν είναι βρώμικο, άσχημο και ωμό αλλά τα πράγματα εκεί είναι σαφή σε αντίθεση με τον προσεχτικά κατασκευασμένο κόσμο του πρώτου. Η ενασχόληση με την τέχνη ταυτίζεται με μια παρακμιακή αστική τάξη και καταδικάζεται η συνειδητά η μη πολιτικοποιημένη αποχή από πράξεις αντίστασης ή έστω ανθρωπιάς. Αν και το θέμα της

απώλειας έργων τέχνης από τους Εβραίους ιδιοκτήτες τους, κατά τη διάρκεια του δευτέρου παγκοσμίου πολέμου, παραμένει επίκαιρο, η ταινία διαπιστώνει με πικρία πως η τέχνη δεν έχει καμία θέση σε ένα κόσμο απάνθρωπου παραλογισμού. Η πορεία του κύριου Κλάιν προς την εξιλέωση και την αυτογνωσία αρχίζει όταν οι αρχές του απαγορεύουν να ασκεί το επάγγελμα του ως έμπορος τέχνης και απογυμνώνουν το διαμέρισμα του από όλα αυτά τα πολύτιμα αντικείμενα που νοηματοδοτούσαν την ύπαρξη του ιδιοκτήτη τους.

Τα έργα τέχνης και τα κτίρια, όπου κινείται ο Ρομπέρ, είναι γεμάτα συμβολισμούς: παρουσιάζονται ως ένα τεχνητό και παραπλανητικό σκηνικό φυγής, ως σκοτεινοί οίωνοι του δυστοπικού μέλλοντος (η ταπισερί) ως μακάβρια κειμήλια χαμένων ελπίδων και κατεστραμμένων ζωών, ως σύμβολα ηθικής παρακμής. Για τον Ρομπέρ είναι όμορφα αλλά απλά προϊόντα αγοραπωλησίας και σπάνια αντιμετωπίζονται ως σύμβολα πνευματικότητας, δεξιοτεχνίας ή δημιουργίας. Ανάμεσα τους αναγνωρίζουμε έναν Chagall και έργα του κυβισμού (Picasso ή Braque) αλλά παραμένουν μέρος του σκηνικού και κυρίως προϊόντα προς πώληση. Ο Ρομπέρ συνδέεται συναισθηματικά με ελάχιστα από αυτά. Το διαμέρισμα λειτουργεί αρχικά ως προστατευτικό κουκούλι αλλά καταλήγει φυλακή και τα καλοραμμένα ρούχα του από πανοπλία μετατρέπονται σε εκφάνσεις της μη επικοινωνίας του με την πραγματικότητα, καθώς είναι υπερβολικά στυλιζαρισμένος για όλο αυτό που τον περιμένει. Ιδιαίτερη θέση ανάμεσα στα έργα τέχνης του Ρομπέρ Κλάιν έχει μια ταπισερί που εμφανίζεται στους τίτλους αρχής και την οποία ο Ρομπέρ αγοράζει κατά τη διάρκεια ενός πλειστηριασμού. Έχει ένα ιδιαίτερα ασυνήθιστο θέμα για αντικείμενο διακόσμησης: δείχνει ένα τρυπημένο από βέλος αρπακτικό πουλί και σύμφωνα με τον ντίλερ που του την πούλησε αντιπροσωπεύει «την αδιαφορία που ακολουθείται από την υπεροψία, την απληστία και τελικά την μεταμέλεια». Η χρωματική παλέτα της ταπισερί παραπέμπει στα χρώματα του ίδιου του Ρομπέρ, είναι κυρίως σε ψυχρές αποχρώσεις του μπλε και σε τόνους του γκρι - πράσινου, τα πιο έντονα χρώματα είναι σε μικρές ποσότητες και σε παστέλ τόνους.

Σε μια συζήτηση με τον -σε αναπηρικό καροτσάκι- πατέρα του στο Στρασβούργο ο Ρομπέρ περιγράφει τον εαυτό του «ως τρυπημένο από βέλος αρπακτικό που όμως εξακολουθεί να πετάει». Η ταπησερί θα μπορούσε να θεωρηθεί και ως μια μεταφορά για «την αδιαφορία μας απέναντι στα κοινωνικά προβλήματα ενώ προσποιούμαστε πως όλα είναι φυσιολογικά».

(<https://www.highonfilms.com/mr-klein-1976-review/>)

Ο κύριος Κλάιν, όταν σταματά να ζει από την τέχνη και από τα αντικείμενα που μέχρι τότε εμπορευόταν, αρχίζει να συνδέεται πιο ουσιαστικά με τα έμψυχα όντα γύρω του: τους ανθρώπους που τον περιβάλλουν και έναν σκύλο. Αυτό συμβαίνει όμως όταν όλα τα έμψυχα όντα γύρω του ή τον εγκαταλείπουν από φόβο (η κοπέλα του), ή αποστασιοποιούνται (οι φίλοι και οι συνεργάτες) ή πρέπει να τα αφήσει αυτός ως κυνηγημένος (το λυκόσκυλο που ίσως ανήκε στον άλλον συνονόματο του και τελικά αναγκάζεται και αυτός να το αφήσει στην φροντίδα άλλων). Στο τέλος συνειδητοποιεί με ισοπεδωτικό τρόπο πως τελικά «όλο αυτό» τον αφορούσε, πως θα έπρεπε να γνωρίζει τι συμβαίνει και πως η εμπλοκή του με την τέχνη ήταν κάθε άλλο παρά αθώα.

Το φινάλε είναι καταθλιπτικό και σοκαριστικό, η ταινία υπονοεί πως ο Ρομπέρ μάλλον δεν θα επιζήσει στην επίγεια κόλαση που τον περιμένει και ακόμα και αν αυτό γίνει ο κόσμος του και αυτό που ο ίδιος υπήρξε έχει χαθεί για πάντα. Το ταξίδι του είναι μάλλον χωρίς επιστροφή. Αρχικά το βαγόνι που επιβιβάζεται έγραφε Auschwitz αλλά αυτό δεν εμφανίζεται στην ταινία. Ο σκηνοθέτης αποφεύγει οποιαδήποτε άμεση αναφορά σε ωμότητες και οι σκηνές φρίκης μόνο υπονοούνται, αν και η ατμόσφαιρα είναι κλειστοφοβική, απειλητική και ασφυκτική. Προβάλλονται γονείς να χωρίζονται βίαια από τα παιδιά τους αλλά μόνο υπονοείται το τι συμβαίνει μετά. Το τέλος του Ρομπέρ Κλάιν είναι άγριο αλλά το έργο αφήνει ανοιχτό το σκληρό ερώτημα αν ο κόσμος του, ένας επιτηδευμένος κόσμος που αντιμετωπίζει τα έργα τέχνης αποκομμένα από τους δημιουργούς τους και χωρίς βαθύτερη νοηματοδότηση, έπρεπε να είχε υπάρξει ποτέ. Αναρωτιόμαστε επίσης κατά πόσο η σκληρή τιμωρία του πρωταγωνιστή είναι δίκαιη, καθώς η συνενοχή του στο έγκλημα που τελικά καταστρέφει και τον ίδιο ήταν περισσότερο αποτέλεσμα άγνοιας. Η αυτοθυσία του στο τέλος δεν αλλάζει κάτι αλλά

σύμφωνα με τον σκηνοθέτη δεν είναι μάταιη καθώς η ταινία υπονοεί πως ο Ρομπέρ επιτέλους αποκτά την αυτογνωσία και την αίσθηση ταυτότητας που έψαχνε, καθώς από παράσιτο μετατρέπεται σε ήρωα. Η οικονομική του εμπλοκή οφείλονταν όχι τόσο στην απληστία του όσο στη λανθασμένη πεποίθηση του πως η τέχνη μπορεί και κατά την γνώμη του πρέπει να παραμείνει αποκομμένη από τον πολιτικοκοινωνικό της πλαίσιο. Το ίδιο ερώτημα τέθηκε σε όλα τα παραπάνω έργα που μελέτησε αυτή η εργασία αλλά συνειδητά κανένα τους δεν το απαντά με σαφήνεια ενώ ο *Κύριος Κλάιν* δηλώνει ξεκάθαρα πως αυτό είναι αδύνατο.

Η ταινία επίσης υπογραμμίζει πως η τέχνη δεν είναι ούτε αθώα ούτε ασήμαντη. Οποιαδήποτε στάση κατά τη διάρκεια σοβαρών ιστορικών γεγονότων είναι πολιτικά φορτισμένη και μπορεί να έχει σοβαρές συνέπειες για όσους εμπλέκονται. Αν και αυτό έχει σε μεγάλο βαθμό να κάνει με τις πολιτικές θέσεις του κυνηγημένου από τον Μακαρθισμό σκηνοθέτη της ταινίας, είναι μια δήλωση που αξίζει να προβληματίσει κάθε εργαζόμενο στον χώρο της τέχνης.

Η τέχνη σε δύσκολους καιρούς

Δυστυχώς η Ιστορία έχει πολλά παραδείγματα καλλιτεχνών που βίωσαν (και βιώνουν) καταπίεση από ολοκληρωτικά καθεστώτα, καθώς και αρκετούς που εργάστηκαν υπηρετώντας προπαγανδιστικούς σκοπούς με περισσότερο ή λιγότερο ενθουσιασμό. Η τέχνη προπαγάνδας συνήθως ταυτίζεται με το kitsch του σοσιαλιστικού ρεαλισμού αλλά έχει δώσει και αριστουργήματα. Ο *Φουτουρισμός* υπερασπίστηκε το φασιστικό καθεστώς του Μ. Μουσολίνι. Πολλοί καλλιτέχνες της *Ρωσικής Πρωτοπορίας* όπως ο Alexander Rodchenko και ο Vladimir Tatlin υπερασπίστηκαν το Σοβιετικό καθεστώς με τη δουλειά τους, ενώ η πλειοψηφία των σκηνοθετών, ηθοποιών και καλλιτεχνών του *Γερμανικού εξπρεσιονισμού* και της σχολής του Bauhaus εγκατέλειψαν την ναζιστική Ευρώπη για τις Η.Π.Α.

Μετά τον πόλεμο κινήματα όπως ο *Αμερικάνικος Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός* έγιναν οχήματα προπαγάνδας απέναντι στον *Σοσιαλιστικό Ρεαλισμό* Κίνας και Σοβιετικής Ένωσης. Η προπαγάνδα όμως δεν είναι πάντα αρνητική: Οι φωτογράφοι του project *Farmers Security Administration* αποτύπωσαν την Αμερική μετά την κρίση του 1929 και τις προσπάθειες ανακούφισης της κυβέρνησης του Roosevelt. Αν και οι φωτογραφίες αυτές λογοκρίθηκαν σε μεγάλο βαθμό, έδειξαν τις δυνατότητες που έχει η φωτογραφία να επηρεάσει την κοινή γνώμη. Οι φωτογράφοι που ακολούθησαν τον Αμερικάνικο στρατό στον Δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο έδειξαν επίσης στην ανθρωπότητα και τη φρίκη των στρατοπέδων συγκέντρωσης. Μια από τις πιο ενδιαφέρουσες (και χιουμοριστικές) εικόνες θετικής προπαγάνδας είναι αυτή που προβάλλει τους φωτογράφους Lee Miller (πρώην μοντέλο της Vogue) και τον συνάδελφο της David E. Scherman να ποζάρουν εναλλάξ στο μπάνιο του Χίτλερ το 1944. Διάσημες είναι και οι εικόνες της Miller με νεκρούς Ναζί που έχουν μόλις αυτοκτονήσει. Στο φωτορεπορτάζ δεν επιτρέπεται η επεξεργασία ή το στήσιμο των εικόνων αλλά η χρήση των φωτογραφιών για στόχους προπαγάνδας είναι αναμενόμενη, ειδικά αν αφορούν εικόνες από πολεμικές συγκρούσεις.

Ο φωτογράφος Robert Kappa, ο άνθρωπος που είπε τη διάσημη φράση: «Αν δεν είναι καλό, δεν είσαι αρκετά κοντά» αποτύπωσε την απόβαση στην Νορμανδία με τρόπο που δικαιώνει τη χρήση της φωτογραφίας ως ντοκουμέντο αλλά και ως μέσο προπαγάνδας. Η δουλειά των καλλιτεχνών που ονομάστηκαν *Young British Artists* προώθησαν την ιδέα της *Cool Britannia* με την υποστήριξη του συλλέκτη Charles Saatchi κυρίως την δεκαετία του '90 και βοήθησαν τις πολιτικές του πρωθυπουργού της Μεγάλης Βρετανίας Tony Blair. Το 2008 η καμπάνια προώθησης του Μπάρακ Ομπάμα από τον γραφίστα Shepard Fairey με την αφίσα *HOPE* ήταν ένα δείγμα θετικής προπαγάνδας.

Στην πραγματική ζωή το πιο γνωστό παράδειγμα καλλιτέχνη προπαγάνδας είναι η Γερμανίδα φωτογράφος και σκηνοθέτης Leni Riefenstahl. Η Riefenstahl παρέμεινε αμετανόητη και δεν απολογήθηκε ποτέ. Το όνομα της έγινε συνώνυμο του ιδιοφυούς καλλιτέχνη που μετατρέπει το

ταλέντο του σε όργανο προπαγάνδας και υπάρχει πολύ υλικό για το έργο της. Δεν ήταν η μόνη εικαστική καλλιτέχνης που υπηρέτησε το ναζιστικό όραμα στην τέχνη ούτε η μόνη που το έκανε αυτό με αφοσίωση και συνέπεια. Αξίζει να αναφερθεί ο αρχιτέκτονας Albert Speer (που πήγε και είκοσι χρόνια φυλακή για αυτό), ο γραφίστας Hans Schweitzer (Mjolnir), ο φωτογράφος του Άουσβιτς Bernhard Walter (καταδικάστηκε σε τρία χρόνια φυλακή), ο γλύπτης Arno Breker, ο ιδιοκτήτης οίκου μόδας Hugo Boss, οι σχεδιαστές μόδας Karl Diebitch και Walter Heck μεταξύ πολλών άλλων. Η ίδια ποτέ δεν παραδέχτηκε την πλήρη εμπλοκή της, αν και πέρασε τέσσερα χρόνια φυλακισμένη σε συμμαχικά στρατόπεδα και φυλακές για Ναζι εγκληματίες πολέμου και κάποιο διάστημα σε κατ'οίκον περιορισμό.

Η δουλειά της είναι εντυπωσιακή και έδωσε πολλές αφορμές σχετικά με το αν μπορούμε να θαυμάζουμε ένα έργο τέχνης ανεξάρτητα από αυτό που είναι ο καλλιτέχνης. Τα τελευταία χρόνια υπάρχει μεγάλο ενδιαφέρον για τους καλλιτέχνες των στρατοπέδων συγκέντρωσης, κατά τη διάρκεια του Β' παγκοσμίου πολέμου. Αρκετοί δεν επιβίωσαν όπως ο Felix Nussbaum και η σύζυγος του Felka Platek, η Charlotte Salomon και ο Peter Kein που ζωγράφισαν τη φρίκη των στρατοπέδων. Η λίστα των υπόλοιπων καλλιτεχνών είναι μεγάλη και δίνει στο έργο της Leni Riefenstahl έναν αποτρόπαιο χαρακτήρα ανεξάρτητα από την αναμφισβήτητη ποιότητα του:

Malva Schaleck, Emmy Falck-Ettliger, Jeanne Lévy, Lou Albert-Lazard, Ewa Gabanyi, Amalie Seckbach, Charlotte Buresova Halina Olomucki, Esther Lurie, Irène Awret, Charlotte Buresova, Sylta Busse-Reismann, Liesel Felsenthal, Jeanne Lévy, Lili Rilic-Andrieux, Dora Schaul, Hanna Schramm, Helga Weissova, Felka Platek, Martha von Peci, Marvin Hayle, Mancini Anis, Alfred Kantor, Franciszek Jazwiecki, Ceija Stojka, Georg Tauher, Dina Gottliebová, Pavel Fantl, Motiz Muller, Nelly Toll, Bedrich Fritta. Karl Bodek, Kurt Conrad Löw, Leo Haas, Jan Komski, Friedl Dicker-Brandeis, Wilhelm Brasse.

Αν και η τέχνη τους δεν είναι καθαρά πολιτική, οι ζωές των Ernst Ludwig Kirchner, Otto Dix, Oskar Kokoschka, Max Ernst, Hans Belmer, Pablo Picasso, Joan Miro, Alexander Calder,

Keneth Shaft, Graham Sutherland, Chaim Soutine, Gerard Richter, Anselm Kiefer, Wassily Kandinsky, Anselm Kiefer, Kathe Kollwitz, Chaim Soutine, Max Beckmann, Mark Chagall, Frank Auerbach, Emil Nolde κ.α. άλλαξαν και επηρεάστηκαν, με τραγικά καθοριστικό τρόπο, από την πολυτάραχη περίοδο μεταξύ του 1900 ως τον Β΄ παγκόσμιο πόλεμο και αναγκάστηκαν να διαχειριστούν αυτές τις τραυματικές εμπειρίες, ακόμα και αν αυτό δεν καθρεπτίζεται πάντα στο έργο τους. Σε δύσκολους καιρούς και η μη απεικόνιση των προβλημάτων αποτελεί μια πολιτική επιλογή, όμως υπήρξαν και ολόκληρα κινήματα που συνέδεσαν το όνομα τους με μια πολιτική στάση. Κατά τη διάρκεια της δικτατορίας του Jorge Rafael Videla μεταξύ 1976 -1981 εξαφανίστηκαν 30.000 Αργεντινοί πολίτες. Ο Viktor Bastera ήταν φωτογράφος, φυλακισμένος στην πρώην στρατιωτική σχολή ESMA που έγινε σύμβολο των βασανιστηρίων του καθεστώτος. Κατάφερε και έσωσε μια σειρά φωτογραφιών συγκρατούμενων του αλλά και φυλάκων επειδή αναγκάστηκε να εργαστεί ως φωτογράφος στο ESMA. Τα πορτραίτα των πρώτων είναι γνωστά ως *Οι Εξαφανισμένοι* και είναι το έργο που έκανε τον V.Bastera διάσημο, αν και σύμφωνα με δήλωσή του δεν τράβηξε ο ίδιος τις φωτογραφίες, αλλά τις εμφάνισε μόνο. Δεν ήταν η πρώτη φορά που βλέπουμε εικόνες από θύματα ολοκληρωτικών καθεστώτων – υπάρχει το *Killing Fields Project* με τα θύματα των Ερυθρών Χμερ, φωτογραφίες κρατούμενων από τα στρατόπεδα συγκέντρωσης, το *Topography of Terror*, κ.α. Ούτε ήταν η πρώτη φορά που ένας καλλιτέχνης που βίωσε την εμπειρία ως θύμα την ανέδειξε ταυτόχρονα και ως αυτόπτης μάρτυρας καθώς είχε προυπάρξει το *Άλμπουμ του Άουσβιτς* όπου ένας φωτογράφος υπάλληλος του στρατοπέδου ο Bernhard Walter (που αργότερα φυλακίστηκε αν και μόλις για 3 χρόνια) και ένας κρατούμενος ο Wilhelm Brasse φωτογράφισαν συγκλονιστικά πορτραίτα των κρατουμένων.

Το θέμα της πολιτικοποιημένης τέχνης και της τέχνης ως διαμαρτυρίας είναι τεράστιο και πολύ διαφορετικό από την ίδια την στάση του καλλιτέχνη. Αντίθετα από την στρατευμένη τέχνη που συνήθως αφορά μια ομάδα καλλιτεχνών ή μεμονωμένους καλλιτέχνες που υπηρετούν κάποιο

συγκεκριμένο καθεστώς, η τέχνη ως διαμαρτυρία συνήθως είναι ατομικό έργο του καλλιτέχνη. Εδώ μπορούν να αναφερθούν ενδεικτικά μόνο ορισμένα σημαντικά έργα και καλλιτέχνες εκτός από τα έργα του Goya που αναφέρθηκαν παραπάνω: *3^η Μαΐου 1808* του ίδιου (1814), *Η Ελευθερία Οδηγεί τον Λαό* - Eugene Delacroix (1830) οι πίνακες του E. Delacroix, με θέμα την Ελληνική Επανάσταση του 1821, *Η Σχεδιά της Μέδουσας* - Theodore Gericault (1819), *The Arsenal* -Diego Rivera (1938) και η σειρά murals του ίδιου με τίτλο *Η Ιστορία του Μεξικού* (1929-1935), *Guernica* -Pablo Picasso (1937), *Big Electric chair* - Andy Warhol (1964), *The Problem we all Live with* (1964) - Norman Rockwell, *Το Φιλί* - Dimitri Vrubel (1990), η δουλειά των Guerilla Girls για την ορατότητα των γυναικών στην τέχνη στις δεκαετίες '80 και '90, τα έργα των καλλιτεχνών που μίλησαν για την πανδημία του AIDS όπως ο Oliviero Toscani, ο Derek Jarman (που αναφέρεται και παρακάτω) και ο Keith Harring.

Ο Βρετανός graffiti artist Banksy, του οποίου το όνομα παραμένει μυστικό είναι ένας από του πιο ακριβοπληρωμένους καλλιτέχνες σήμερα. Ξεκίνησε την δεκαετία του '90 με μια σειρά έντονα πολιτικοποιημένων graffiti και μέσα στα επόμενα χρόνια έφτασε στην κορυφή με τα έργα του να πωλούνται εκατοντάδες χιλιάδες ευρώ. Κρατώντας πάντα μυστική την ταυτότητα του, οργάνωσε μια σειρά από εικαστικές δράσεις για μια σειρά από επίκαιρα θέματα, ενώ συνέχιζε τη δουλειά του ως street artist. Ευαισθητοποιημένος για την προσφυγική κρίση το 2020 ναύλωσε ένα πλοίο το *Louise Michel* (το οποίο και ζωγράφισε ο ίδιος) και το έστειλε να σώσει πρόσφυγες από την Μεσόγειο. Η αποστολή έσωσε πάνω από 150 ανθρώπους και έθεσε το ερώτημα αν ο καλλιτέχνης πρέπει και να αναλαμβάνει δράση σε σχέση με τα πολιτικά ζητήματα ή απλώς να τα σχολιάζει μέσω του έργου του. Ένα άλλο ζήτημα που προκύπτει σχετικά με την πολιτικοποιημένη τέχνη ή τον πολιτικοποιημένο καλλιτέχνη είναι το θέμα του ποιος πληρώνει για το παραγόμενο έργο.

Αρκετά συχνά ο επιτυχημένος καλλιτέχνης αναγκάζεται να συνεργαστεί με οργανισμούς, εταιρίες ή κυβερνήσεις με τις πρακτικές των οποίων διαφωνεί. Αν το μήνυμα είναι σημαντικό, θα πρέπει να συνεργαστεί μαζί τους; Ο Βραζιλιάνος φωτογράφος Sebastiao Salgado που έδειξε με τις

εικόνες του περιβαλλοντικές καταστροφές, εξαιτίας της υπερεκμεταλεύσης φυσικών πόρων, κατηγορήθηκε πως είχε ως χρηματοδότη μια εταιρία εξόρυξης, με αμφιλεγόμενη φήμη (Bush, 2013, *The Disphotic*).

Το ερώτημα δεν είναι εύκολο να απαντηθεί ειδικά αν ο καλλιτέχνης δεν έχει άλλο τρόπο να επικοινωνήσει το έργο του ή δεν γνωρίζει όλα τα δεδομένα. Θα μπορούσαμε να πούμε όμως πως ο καλλιτέχνης οφείλει πρώτα στον εαυτό του και μετά στην κοινωνία να είναι ιδιαίτερα προσεχτικός στο πώς διαχειρίζεται το ταλέντο του και να είναι θέση να αξιολογήσει ανάλογα την κάθε προσφορά συνεργασίας, αν και συχνά οι συμβιβασμοί είναι αναπόφευκτοι.

ΜΕΡΟΣ Γ΄

Η καθημερινότητα του καλλιτέχνη ή ό,τι φαντάζονται οι περισσότεροι άνθρωποι για αυτήν - *La Bohème* του Giacomo Puccini, 1896 βασισμένη στο μυθιστόρημα *Σκηές Μποέμικης Ζωής* του Ερίκ Μυρζέ, 1845

Το πιο γνωστό έργο σχετικά με τη ζωή των καλλιτεχνών είναι η παραπάνω όπερα που καθιέρωσε ορισμένα από τα πιο γνωστά στερεότυπα σχετικά με τη ζωή του καλλιτέχνη. Σύμφωνα με την όπερα και το βιβλίο, που βασίστηκε στην καθημερινότητα του καλλιτέχνη, περιλαμβάνονται πράξεις μικροπαραβατικότητας, έλλειψη σταθερής εργασίας, ασθένειες, φτώχεια αλλά και διασκέδαση, αίσθηση ελευθερίας, συμμετοχή σε καταπληκτικές παρέες αλλά και μια μόνιμα εφηβική προσέγγιση του πραγματικού κόσμου. Η υπόθεση περιγράφει τα έργα και τις ημέρες μιας παρέας έξι καλλιτεχνών (4 άντρες και 2 γυναίκες) στο υπέροχα παρακμιακό Παρίσι του 19 ου αι., όπου το αλκοόλ, τα ξέφρενα γλέντια, η φιλία και ο έρωτας συνυπάρχουν παράλληλα με την πείνα, το κρύο, το απλήρωτο ενοίκιο, τα χρέη και τη φυματίωση.

Αναλυτικά:

Η υπόθεση αφορά τη ζωή μιας παρέας καλλιτεχνών στο Παρίσι του 19^{ου} αι.: του ποιητή και αρθρογράφου Ροδόλφο, της τεχνίτριας κεντημάτων Μιμή που πάσχει από φυματίωση, του ζωγράφου Μαρτσέλο, της τραγουδίστριας και δασκάλας μουσικής Μουζέτα, του μουσικού Σωνάρ και του φιλοσόφου Κολίν. Οι ατάκες των δύο τελευταίων προσφέρουν μια κωμική νότα στην εξέλιξη της τραγωδίας. Η Μουζέτα και η Μιμή εκδίδονται, η πρώτη με ενθουσιασμό (το βλέπει ως μέρος της γυναικείας της χειραφέτησης), η δεύτερη με πραγματισμό αλλά περιστασιακά. Το βλέπει στωικά ως κάτι το αναπόφευκτο για τις γυναίκες της τάξης της. Παρακολουθούμε τις περιπέτειες της παρέας και την αγωνιώδη τους προσπάθεια να βρουν χρήματα από κάθε είδους δραστηριότητες (σχετικές ή μη με την τέχνη), καθώς και την ταραχώδη, ελεύθερη σχέση του Μαρτσέλο με τη δυναμική και ανεξάρτητη Μουζέτα. Στο επίκεντρο της υπόθεσης βρίσκεται ο καταδικασμένος έρωτας του Ροδόλφου και της Μιμή που στο τέλος πεθαίνει από φυματίωση, καθώς δεν υπήρχαν τα χρήματα για θεραπείες. Οι φίλοι της και ο σύντροφος της δεν μπορούσαν να της εξασφαλίσουν καν επαρκή θέρμανση ή διατροφή πόσο μάλλον ιατρική περίθαλψη και φάρμακα. Ο Ροδόλφο κλαίει πάνω από το πτώμα της συντετριμμένος ενώ οι υπόλοιποι τον παρηγορούν.

Η πιο δημοφιλής όπερα που γράφτηκε ποτέ είναι υπεύθυνη για μια σειρά από κλισέ σχετικά με τους καλλιτέχνες, διασκευάστηκε σε αμέτρητες εκδοχές και αγαπήθηκε όσο λίγα έργα της Δυτικής κουλτούρας. Παρά τις κωμικές της στιγμές είναι μια σκληρή ιστορία σχετικά με την ακραία φτώχεια. Το ότι σε μεγάλο βαθμό αυτό είναι επιλογή των ηρώων αποτελεί βασικό στοιχείο της ιστορίας αλλά ελάχιστα απαλύνει το τραγικό τέλος που αποβαίνει σε μια απότομη προσγείωση στην πραγματικότητα. Συχνά αντιμετωπίζεται ως μια ιστορία αβάσταχτης ενηλικίωσης αλλά οι ήρωες του έργου είναι ήδη ενήλικες και οι επιλογές τους συνειδητές. Ο συνθέτης μαζί με τους λιμπρετίστες (Wilson, 2021, σελ. 85) αναπαράγει με γοητευτικό τρόπο και στο μέγιστο βαθμό όλα τα στερεότυπα σχετικά με τη ζωή των καλλιτεχνών. Αξίζει όμως να παρατηρήσει κανείς πως οι πρωταγωνιστές, αν

και δηλώνουν καλλιτέχνες και διανοούμενοι (ένας ποιητής / αρθρογράφος, ένας ζωγράφος, ένας μουσικός, ένας φιλόσοφος, μια επαγγελματίας που φτιάχνει κεντήματα και μια τραγουδίστρια / καθηγήτρια μουσικής) έχουν τη μικρότερη δυνατή σχέση με τα αντικείμενα εργασίας τους.

Αντίθετα από την *Tosca* του ίδιου συνθέτη, όπου παρουσιάζεται με ρεαλιστικό τρόπο η καθημερινότητα της επαγγελματικής ενασχόλησης με την τέχνη, οι *Μποέμ* ανακυκλώνουν και επιβεβαιώνουν όλα όσα φαντάζεται η πλειοψηφία για τη ζωή του καλλιτέχνη: μόνιμα οικονομικά προβλήματα, παρασιτική επιβίωση, εξαρτήσεις, μικροπαραβατικότητα, αδιαφορία για την εξασφάλιση του μέλλοντος, ελεύθερες σεξουαλικές σχέσεις χωρίς δεσμεύσεις (ακόμα και ανοχή της περιστασιακής πορνείας), κακή διαχείριση των ευκαιριακών χρημάτων, αδυναμία ανάληψης «κανονικής» εργασίας για μακροχρόνιο διάστημα και συνέπειας σε υποχρεώσεις, έλλειψη αναγνώρισης, κραιπάλες και τραγική αλλά προβλέψιμη κατάληξη.

Κανονικά η όπερα καθώς και το βιβλίο όπου βασίστηκε δεν θα είχαν θέση στην εργασία αυτή, αν ως έργα δεν είχαν διαμορφώσει, καθιερώσει και αναπαράγει τόσο πολύ τα στερεότυπα της κοινωνίας για τους καλλιτέχνες. Είναι μάλιστα ιδιαίτερα εντυπωσιακό πως, ενώ οι δημιουργοί της δεν παραλείπουν εντελώς τα πιο σκοτεινά σημεία του μυθιστορήματος η όπερα έχει καθιερωθεί ως μια εορταστική απεικόνιση της γοητευτικής παρακμής που ταυτίζεται (συνήθως λανθασμένα) με την ζωή των καλλιτεχνών. Η μόνη από την παρέα που φαίνεται να έχει ένα ελάχιστο ενδιαφέρον ως προς τη (δευτερεύουσα) καλλιτεχνική της εργασία είναι η Μουζέτα που θα μπορούσε να αποτελέσει αντικείμενο μελέτης, αν η εργασία αυτή αφορούσε μουσικούς. Η όπερα έχει μερικές σημαντικές διαφορές από το βιβλίο που είναι αρκετά πιο σκληρό και ρεαλιστικό αλλά και πιο διαβρωτικά χιουμοριστικό.

Χαρακτήρες

Ο κυριότερος χαρακτήρας του έργου είναι η δυναμική της παρέας. Οι χαρακτήρες λειτουργούν κυρίως ως σύμβολα. Αποτελούν όλοι διαφορετικές εκδοχές της στερεοτυπικής αντίληψης του καλλιτέχνη - παιδιού. Ως σύνολο όμως δημιουργούν έναν αυτοδύναμο χαρακτήρα για πάντα συνδεδεμένο περισσότερο με τις ανησυχίες της μετά εφηβικής ηλικίας (ακόμα και αν η πραγματική τους ηλικία απέχει αρκετά) παρά με αυτές της δημιουργίας του καλλιτεχνικού έργου. Ο αρχηγός της παρέας Ροδόλφο είναι κάτι ανάμεσα στον ορισμό του «ρομαντικού καταραμένου ποιητή» και του «αξιολάτρευτου μικροαπατεώνα» που στο τέλος συνειδητοποιεί με τον θάνατο της Μιμή πως ο τρόπος ζωής του υπήρξε στην πραγματικότητα ανεύθυνος κι επιφανειακός, με τραγικές και ανεπανόρθωτες συνέπειες. Ο ζωγράφος Μαρτσέλο αποτελεί μια πιο προσγειωμένη στην πραγματικότητα εκδοχή του και τον συμπληρώνει, ενώ ο Σονάρ και ο Κολίν παρέχουν την αναγκαία κωμική νότα. Οι στόχοι όλων περιορίζονται στο να ζουν το σήμερα με όσο πιο ηδονικό τρόπο γίνεται αλλά με τέτοιο στυλ που τους κάνει φοβερά γοητευτικούς. Ο οπερετικός Ροδόλφο είναι ο πιο δημοφιλής χαρακτήρας στον κόσμο της όπερας: ποιητικός, ιδανικός εραστής και σχεδόν ιδανικός σύντροφος (αν εξαιρέσει κανείς τον αποτροπιασμό του για ανάληψη ευθυνών), με άπειρη κατανόηση, προοδευτικός και αντισυμβατικός, αφοσιωμένος φίλος, γοητευτικός και με έξυπνο χιούμορ, ένα είδος ροκ σταρ, χωρίς τις σκοτεινές πλευρές. Φυσικά η στάση του αιώνιου εφήβου δεν θα είναι το ίδιο συναρπαστική στη μέση ηλικία, έτσι η όπερα τελειώνει με τον Ροδόλφο να το συνειδητοποιεί αυτό τραγικά πάνω από το πτώμα της Μιμή.

Στο βιβλίο συνεχίζει να ζει με τον ίδιο τρόπο ζωής αλλά όπως μερικές φορές συμβαίνει, ο Ροδόλφο, αν και επιφανειακός ποιητής και μέτριος δημοσιογράφος επιβραβεύεται με μεγάλη εμπορική και καλλιτεχνική επιτυχία. Αν έχει κάποια δυσδιάκριτη ουσιαστική σχέση με την τέχνη, είναι η απόλυτα σύγχρονη εννοιολογική προσέγγιση της έλλειψης διάκρισης μεταξύ της δουλειάς

του και της σκηνοθεσίας μιας «καλλιτεχνικής» ζωής. Στο βιβλίο είναι πιο εφευρετικός στο να βρίσκει χρήματα με απίθανα μέσα από ότι στην όπερα.

Αν υπάρχει κάποιος χαρακτήρας με τον οποίο ο συνθέτης ταυτίζεται, δεν είναι τόσο ο Ροδόλφο όσο η Μιμή και μάλιστα έχει κατηγορηθεί για αυτό. Η Μιμή μοιάζει σε πρώτη ανάγνωση να αποτελεί το πρότυπο της γλυκιάς, υποταγμένης ερωμένης και θαυμάστριας του ακαταμάχητου ήρωα αλλά είναι αυτόνομη και με τη δική της δυνατή προσωπικότητα. Μοιράζεται με τους φίλους της την απόλυτη έλλειψη φιλοδοξίας, για να αλλάξει τη ζωή της και την πεποίθηση πως μόνο το παρόν αξίζει. Είναι εύθραυστη αλλά με ακατάβλητη ψυχική δύναμη και εντελώς συμφιλιωμένη με τη μοίρα της. Ενδιαφέρον έχει η παρουσίαση της δουλειάς της σε σχέση με το βιβλίο: στο βιβλίο δουλεύει περιστασιακά σε εργοστάσιο κατασκευής ψεύτικων λουλουδιών ενώ στην όπερα αναβαθμίζεται σε εξειδικευμένη τεχνίτρια - κεντάει λουλούδια πάνω σε υφάσματα. Στο βιβλίο δηλαδή το προϊόν εργασίας της είναι προσωρινό, φτηνό, μαζικό και αναλώσιμο, ενώ στην όπερα είναι όμορφο, μόνιμο και απαιτεί και δεξιοτεχνία και ταλέντο. Αν και η ίδια η Μιμή ασχολείται το λιγότερο δυνατό με αυτό, αποτελεί πηγή περηφάνιας για κείνη.

Ο παραμυθένιος έρωτας της με την Ροδόλφο (η πιο δημοφιλής ερωτική ιστορία στην όπερα) καταλήγει σε τραγωδία, καθώς για να είναι μαζί του, εγκαταλείπει τους πελάτες της (όπως αντίστοιχα συμβαίνει και στην *Τραβιάτα* του G. Verdi), με αποτέλεσμα την επιδείνωση της αρρώστιας της. Αποτελεί σε μεγάλο βαθμό δημιούργημα του συνθέτη που, αν και βασίστηκε σε δύο χαρακτήρες που πεθαίνουν από φυματίωση στο έργο του Μυρζέ (την Φρανσίνια και την Μιμή), ξαναέγραψε μαζί με τους λιμπρετίστες τον χαρακτήρα. Στο βιβλίο η Φρανσίνια είναι εντελώς παθητική και η Μιμή πιο επιφανειακή ενώ η σχέση της με τον Ροδόλφο παρουσιάζεται ως περιστασιακή. Η οπερετική Μιμή είναι ο πιο αγαπητός χαρακτήρας του συνθέτη και εκφράζει τη φιλοσοφία ζωής του ίδιου του συνθέτη.

Για τον μουσικολόγο F. Torrefranca η Μιμή αντιπροσωπεύει τα χειρότερα χαρακτηριστικά του συνθέτη που σύμφωνα με τον λίβελλο *Puccini e l'Opera Internazionale* είναι όχι μόνο θηλυπρεπής αλλά και έχει όλα τα χαρακτηριστικά της Μιμή.

Wilson (2001):

Ο Torrefranca σκέφτηκε τι τύπος γυναίκας είναι ο Puccini και τον ταύτισε με τη μικρή μοδίστρα και όχι με κάποια αριστοκρατική κυρία. Είναι μια γυναίκα αδαής αλλά ικανοποιημένη με την άγνοια της, φτωχή αλλά κομψή, εύκολη με τους άντρες αλλά ρομαντική, ανόητη αλλά εφευρετική, ριψοκίνδυνη αλλά πρόθυμη να ξεχωρίσει και να κάνει επίδειξη όσο πιο πολύ μπορεί (σ. 35).

Όπως συχνά συμβαίνει με τους χαρακτήρες του G. Puccini υπάρχει κάτι συγκινητικά ηρωικό στην επιμονή της Μιμή να ζει, όπως ακριβώς εκείνη πιστεύει, ανεξαρτήτως των όποιων συνεπειών και τα χαρακτηριστικά που αποδίδει ο Torrefranca σε εκείνη και στον δημιουργό της σε μεγάλο βαθμό ταυτίζονται με τα στερεότυπα για τον καλλιτέχνη.

Η Μουζέτα σε πρώτη ανάγνωση θυμίζει το στερεότυπο της «χαρούμενης ιερόδουλης» είναι όμως ένας εξαιρετικά γοητευτικός και ολοκληρωμένος χαρακτήρας μιας γυναίκας με αυτοπεποίθηση και ισχυρή θέληση για ζωή που σε ένα πιο άνετο οικονομικά περιβάλλον (ή στα χέρια ενός πιο αισιόδοξου συνθέτη) θα μπορούσε να γίνει μια επιτυχημένη κωμικός, μια καλλιτέχνης του καμπαρέ ή μια επιχειρηματίας. Ο G. Puccini όμως βρίσκει συχνά αδύνατο να χαρίσει στους ήρωες (και κυρίως στις ηρωίδες του) το μέλλον που αξίζουν. Στο βιβλίο η Μουζέτα έχει την χειρότερη τύχη από όλους, καθώς καταλήγει να ζει μια συμβατική μικροαστική ζωή ως σύζυγος κάποιου ανώτερου υπάλληλου και αφήνει το τραγούδι. Αντί για τις καταχρήσεις την νικά η βαρετή και γκρίζα καθημερινότητα. Αν και όλοι δηλώνουν καλλιτέχνες, κανείς δεν βασίζεται στη δουλειά του για να ζήσει, παρά μόνο περιστασιακά και όσο πιο πρόχειρα μπορεί να γίνει αυτό. Η όπερα ξεκινά με τον Ροδόλφο και τον Μαρτσέλο να καίνε τα χειρόγραφα του πρώτου για να ζεσταθούν - οι πίνακες του δεύτερου γλιτώνουν «γιατί η λαδομπογιά μυρίζει άσχημα όταν καίγεται» (Illica & Giacosa, 1988, μετάφραση

Κ. Ρουγγέρη σ. 13 - 20). Όταν ασχολούνται με την δουλειά τους είναι είτε με τρόπο εξευτελιστικό π.χ. ο Σονάρ που πληρώθηκε για να παίξει μουσική, μέχρι να πεθάνει ένας ενοχλητικός παπαγάλος (Illica & Giacosa, 1988, μετάφραση Κ. Ρουγγέρη σ. 23-25) και ο Μαρτσέλο που ζωγραφίζει ταμπέλες για ταβέρνες, είτε αποσπασματικό, όπως στην σκηνή όπου ο Ροδόλφο και ο Μαρτσέλο αδυνατούν να συγκεντρωθούν στη δουλειά τους, επειδή σκέφτονται τους άλλους εραστές που έχουν παράλληλα η Μιμή και η Μουζέτα. Ένα σημαντικό στοιχείο του έργου είναι η αντιμετώπιση της πορνείας ως λύσης ανάγκης για τις γυναίκες καλλιτέχνιδες.

Αντίθετα με τον G. Verdi, ο G. Puccini δεν έβαλε ποτέ τους χαρακτήρες του να προβληματιστούν ιδιαίτερα για θέματα κοινωνικής αποδοχής ούτε να έχουν ηθικά διλήμματα, καθώς για τον συνθέτη το σωστό είναι καθαρά προσωπική υπόθεση και εξαρτάται από τις εκάστοτε συνθήκες. Στο *La Bohème* τα προβλήματα της Μιμή και της Μουζέτα είναι ξεκάθαρα πρακτικά και οικονομικά και ποτέ ψυχολογικά. Ούτε εκείνες ούτε και οι άντρες που τις αγαπούν κρίνουν το γεγονός πως εκδίδονται ως ανήθικο. Αν και στο *La Bohème* τονίζεται πως αυτό γίνεται περιστασιακά σαν λύση έκτακτης ανάγκης, το γεγονός πως η Μουζέτα συχνά το απολαμβάνει παρουσιάζεται σαν χαριτωμένη ιδιαιτερότητα και όχι σαν κάτι το επιλήξιμο απλούστατα, γιατί ο συνθέτης κάνει σαφές πως οι επιλογές των δύο κοριτσιών είναι περιορισμένες και μας ζητά να τις αποδεχτούμε έτσι όπως κάνει και το μυθιστόρημα του E. Μυρζέ. Η όπερα αποτελείται από μια σειρά ασήμαντων και αστείων επεισοδίων με τις περιπέτειες της παρέας ,με τον τόνο να αλλάζει σταδιακά σε πιο σκοτεινό ύφος, μέχρι τον θάνατο της Μιμή.

Ασθένεια

Ένα βασικό στοιχείο του έργου είναι η φυματίωση, η ασθένεια που στοιχειώνει το έργο και έχει μελετηθεί εκτενώς από θεωρητικούς. Η Σούζαν Σόνταγκ στο έργο της *Η Νόσος ως Μεταφορά* αναφέρεται στη διαδεδομένη ιδέα της φυματίωσης ως «την ασθένεια του νεαρού καλλιτέχνη». Η φυματίωση ρομαντικοποιήθηκε και συνδέθηκε με τη μελαγχολία, τη λυρικότητα, την ευαισθησία, τη λεπτότητα, το πάθος αλλά και θεωρήθηκε το ισοδύναμο της ψυχικής αδυναμίας (Σόνταγκ, 1993 *Η Νόσος ως Μεταφορά*, σ. 26) και της «ματαιώσης του ερωτικού πάθους» (Σόνταγκ, 1993, *Η Νόσος ως Μεταφορά*, σ. 27). Αυτό όμως δεν απέτρεψε την απομόνωση των ασθενών, λόγω του φόβου, ότι είναι κληρονομική ή μεταδίδεται μέσω του αέρα. Την συγκρίνει με τον καρκίνο που αντίθετα συνδέθηκε με τα συναισθήματα που σχετίζονται με τον εσωτερικευμένο θυμό: καταπίεση, μη επουλωμένα συναισθηματικά τραύματα, απόγνωση, αλλοτρίωση και την μη πραγμάτωση των επιθυμιών.

Επειδή η φυματίωση προσβάλει ένα «ευγενικό όργανο» τα πνευμόνια θεωρήθηκε «ανώτερη ασθένεια» (Σ. Σόνταγκ, 1993, *Η Νόσος ως Μεταφορά*, σ. 23). Σύμφωνα με την συγγραφέα η φυματίωση στη λογοτεχνική παραγωγή του 19^{ου} αι. παρουσιάστηκε ως «νόσος πάθους» και ταυτίστηκε με τον νοσηρό και έρωτα και την εμμονή καθώς και με έντονες πνευματικές ανησυχίες. Η ψυχολογία θεωρήθηκε υπεύθυνη για πολλές ανεξήγητες ασθένειες. Επίσης η φυματίωση θεωρήθηκε «ευγενική / ανώτερη» νόσος, καθώς οι βλάβες που προξενούσε ήταν πιο εμφανείς από αυτές που προξενούσε η σύφιλη ή επιδημίες όπως η πανώλη. Ο φυματικός μπορούσε να επιβιώσει πολλά χρόνια, χωρίς τα χειρότερα εμφανή συμπτώματα της νόσου και έτσι παρέμενε σεξουαλικά ελκυστικός. Η συγγραφέας αναφέρει το στερεότυπο της «φυματικής πόρνης» του 19^{ου} αι. (Σ. Σόνταγκ, 1993, *Η Νόσος ως Μεταφορά*, σ. 31-35). Η ψυχοσύνθεση του ασθενούς θεωρήθηκε παράφορη και παθιασμένη με αποτέλεσμα ως θεραπεία να ενδείκνυται και να συστήνεται η απομόνωση από τους γρήγορους ρυθμούς, η ηρεμία και η μετρίαση των καταχρήσεων και των διασκεδάσεων. Η φθίση ταυτίστηκε με τον ελεύθερο και μποέμικο τρόπο ζωής των καλλιτεχνών.

Για τους πιο ευκατάστατους η φυματίωση προσέφερε την τέλεια δικαιολογία για ταξίδια σε αναζήτηση καλύτερου κλίματος. Στη φυματίωση οφείλονται οι περιπλανήσεις των Ρ. Λ. Στήβενσον στον Ειρηνικό, του Φ. Σοπέν στην Μεσόγειο, του Ντ. Χ. Λώρενς σε όλο τον κόσμο και του Κιτς στην Ιταλία. Στην ελληνική ποίηση χαρακτηριστικό είναι το ποίημα του Ν. Καββαδία *A Bord del Aspasia*, 1933, (μελοποιημένο από τον Θάνο Μικρούτσικο και ερμηνευμένο από τον Γ. Νταλάρα, 1992), που εκφράζει σε λίγους στίχους όλες τις φαντασιακές μεταφορές της φυματίωσης. Ο θάνατος από φυματίωση παρουσιάστηκε στη λογοτεχνία, την ποίηση και την όπερα του 19 ου αιώνα ως γαλήνιος και ήρεμος και ίσως θεληματικός, σαν ο ασθενής να αποφάσιζε να εγκαταλείψει την προσπάθεια.

Ορισμένα παραδείγματα είναι ο θάνατος της Βιολέτας στην *Τραβιάτα* (1853), που αφήνει την υγεία της να καταρρεύσει, ο θάνατος της Μίλυ στο μυθιστόρημα *Τα Φτερά της Περιστεράς* του Χένρυ Τζέιμς (1902) και ο θάνατος των γυναικών στα έργα του Ε. Α. Πόε όπως της *Λιγίας* (1838). Ο θάνατος αυτών των ηρωίδων όπως και της Μιμή ή ακόμα και της Φαντίν στους *Άθλιους* (1862) που πεθαίνουν πιο ρεαλιστικά αλλά το ίδιο συγκινητικά, είναι πολύ πιο αξιοπρεπής από τον θάνατο της *Νανά* (1880) του Εμίλ Ζολά που πεθαίνει από ευλογία μέσα σε μια ατμόσφαιρα φρίκης και σοκ. Στο θέμα της σχέσης της φυματίωσης με την ομορφιά έχει αναφερθεί και η Σ. Σόντακ, (Σόντακ, 1993 *Η Νόσος ως Μεταφορά*, σ. 61).

Το βιβλίο και η όπερα

Το *Σκηνές Μποέμικης Ζωής* του δημοσιογράφου και συγγραφέα Ερίκ Μυρζέ (1851) είναι μια αυτοβιογραφία που κάθε της κεφάλαιο μπορεί να λειτουργήσει και ως μια αυτοτελής ιστορία. Ο συγγραφέας για πολλά χρόνια δημοσίευε αυτές τις ιστορίες σε διαφορετικά έντυπα και μετά τις συγκέντρωσε σε ένα έργο. Όπως και οι ήρωες του, ο Ε. Μυρζέ έζησε δύσκολα - όχι όμως απαραίτητα από επιλογή - και πέθανε μόλις 39 ετών. Το βιβλίο είναι γραμμένο με αστείρευτη

ειρωνεία και όπως και η όπερα εναλλάσσει το κωμικό με το τραγικό. Ο G.Puccini το επέλεξε, επειδή, αν και δεν είχε ποτέ ζήσει στο Παρίσι, αναγνώρισε καταστάσεις οικείες από τα δικά του φοιτητικά και νεανικά χρόνια, όταν ακόμα προσπαθούσε να σπουδάσει και να γράψει μουσική στο Μιλάνο.

Οι κεντρικοί χαρακτήρες είναι περίπου οι ίδιοι, όπως και στην όπερα, αλλά στο βιβλίο οι δύο πρωταγωνιστές Ροδόλφο και Μαρτσέλο (Μάρκελος στην ελληνική μετάφραση) παρουσιάζονται περισσότερο ενταγμένοι στην τυπολογία του «αξιολάτρευτου απατεώνα» και λιγότερο ως «καταραμένοι καλλιτέχνες», ενώ η όπερα ειδικά όσον αφορά τον Ροδόλφο, τον προβάλλει στο τέλος ως τυπικό δείγμα του δεύτερου στερεότυπου. Η Μιμή, όπως αναφέρθηκε, αποτελεί συνδυασμό δύο χαρακτήρων του βιβλίου που πεθαίνουν νέες: της Φρανσίνα και της Μιμή. Η Μιμή του βιβλίου είναι πιο επιπόλαιη και πολύ λιγότερο συμπαθητική από αυτήν της όπερας. Πεθαίνει με πιο τραγικό τρόπο: μόνη της στην τελευταία θέση του δημόσιου νοσοκομείου.

Ο Ροδόλφο απουσιάζει την ημέρα που πεθαίνει αλλά την νόμιζε ήδη νεκρή από λάθος ενός υπαλλήλου. Η σχέση της με τον Ροδόλφο είναι πιο προβληματική από αυτή που παρουσιάζεται στην όπερα. Η Φρανσίνα είναι μια γλυκιά, αθώα και εντελώς άχρωμη ως προσωπικότητα μοδίστρα που συζεί με τον γλύπτη Ιάκωβο και πεθαίνει παθητικά από φυματίωση. Το κεφάλαιο που περιγράφει τη σχέση τους έχει τίτλο *Το Μανσόν της Φρανσίνας*, είναι το πιο καταθλιπτικό του βιβλίου αλλά και το πιο ενδιαφέρον (Μυρζέ, 1993, σσ. 224 - 247). Το ύφος είναι πολύ διαφορετικό από το υπόλοιπο μυθιστόρημα, καθώς σε αυτή την ιστορία απουσιάζει εντελώς ακόμα και το συχνά σκοτεινό χιούμορ των υπολοίπων διηγημάτων. Ο Ιάκωβος είναι ο ορισμός του «καταραμένου καλλιτέχνη»: αν και ικανός αρνείται να εργαστεί παράλληλα με την τέχνη του και ως μαρμαροτεχνίτης, ενώ έχει πολλές προσφορές για εργασία και παραγγελίες, είναι εργασιομανής αλλά αυτοκαταστροφικός, δεν μπορεί να ξεπεράσει τον θάνατο της Φρανσίνας και με μακάβριο τρόπο προσπαθεί να βάλει τη νέα του κοπέλα να πενήσει για κείνη, είναι ονειροπόλος και μελαγχολικός. Πεθαίνει ξεχασμένος σε νεαρή ηλικία στο δημόσιο νοσοκομείο και η οικογένεια του που τον έχει αποκηρύξει, πληρώνει,

γκρινιάζοντας για τη φτηνότερη δυνατή κηδεία. Δεν πάει κανείς φίλος του, καθώς την ίδια μέρα γίνονται κάποια σημαντικά εγκαίνια. Μια καλόγρια νοσοκόμα κληρονομεί ένα άγαλμα του για το παρεκκλήσι του νοσοκομείου.

Το βιβλίο προσφέρει ένα τέλος που ίσως στην όπερα να το υποπτευόμαστε αλλά μένει μετέωρο και ανοιχτό. Ο Ροδόλφο και οι συνέταιροι του στην ασωτία και την παραβατικότητα Μαρτσέλο και Σωνάρ γίνονται επιτυχημένοι καλλιτέχνες και ο Μαρτσέλο μάλιστα εκθέτει επιτέλους στο Σαλόνι της Ακαδημίας (ίσως αυτό αποτελεί και ένα ειρωνικό σχόλιο για την ήδη αμφιλεγόμενη Ακαδημία, που μερικά χρόνια αργότερα ως γνωστόν απέρριψε τους Ιμπρεσιονιστές) από τον Μυρζέ. Εξαιρετικά καλή τύχη έχει και ο φιλόσοφος Κολίν που έκανε ένα πλούσιο γάμο. Συνεχίζουν να ζουν το ίδιο ανέμελα και επιφανειακά αλλά η επιτυχία μετατρέπει τις καταχρήσεις τους σε χαριτωμένες εκκεντρικότητες. Αντιμετωπίζουν την οικονομική και καλλιτεχνική τους καταξίωση με ειρωνεία: Μυρζέ (1993):

Ένα χρόνο μετά τον θάνατο της Μιμής, ο Ροδόλφος και ο Μάρκελος που δεν είχαν χωριστεί εγκαινιάζαν με μια γιορτή την είσοδο τους στον επίσημο κόσμο. Ο Μάρκελος που επιτέλους είχε εισχωρήσει στο Σαλόν εξέθετε δύο πίνακες και τον έναν τον είχε αγοράσει ένας Εγγλέζος πλούσιος που 'χε χρηματίσει άλλοτε εραστής της Μιμής. Από αυτή την πώληση και από μια κυβερνητική παραγγελία ξόφλησε εν μέρει τα παλιά του χρέη, επίπλωσε ένα ευπρεπές σπίτι κι είχε ένα ατελιέ της προκοπής. Την ίδια εποχή σχεδόν, ο Σωνάρ και ο Ροδόλφος παρουσιάζονταν μπροστά στο κοινό, που δίνει τη φήμη και την περιουσία ο ένας με ένα λεύκωμα τραγουδιών που τραγουδίστηκαν σε όλα τα κοντσέρτα και εγκαινίασαν την επιτυχία του, ο άλλος με ένα βιβλίο που απασχόλησε την κριτική για ένα μήνα, όσο για τον Μ. είχε από καιρό απαρνηθεί την Μποεμαρία. Ο Γουστάβος Κολίν πήρε μια κληρονομιά και έκανε έναν καλό γάμο, έδινε εσπερίδες με μουσική και γλυκίσματα. (σ. 330).

Η Μυζέτ μετά από μια σειρά λαμπερών εραστών αφήνει το τραγούδι και παντρεύεται έναν «διευθυντή ταχυδρομείου που ήταν κηδεμόνας του τελευταίου εραστή της, έναν γουστόζο άνθρωπο όπως φαίνεται» (Μυρζέ, 1993, σ. 331). Η πιο ταλαντούχα της παρέας είναι τελικά αυτή που συμβιβάζεται με μια συμβατική αδιάφορη καθημερινότητα. Το τέλος της παρέας βρίσκει τους δυο πρωταγωνιστές να συζητούν έχοντας χάσει όλη τη νεανική τους γοητεία: Μυρζέ (1993):

Πάει τελέψαμε φίλε μου πεθάναμε και θαφτήκαμε. Τα νιάτα δεν ξαναγυρνούν. Πού δειπνάς απόψε; - Αν θες είπε ο Ροδόλφος πάμε να δειπνήσουμε με έξι δεκάρες στο παλιό μας εστιατόριο της οδού Νταφνούρ (...) – Όχι μα την πίστη μου! αποκρίθηκε ο Μάρκελος. Δέχομαι να κοιτάζω το παρελθόν αλλά μέσ' από μια μποτίλια καλού παλιού κρασιού και καθισμένος σε μια αναπαυτική πολυθρόνα. Τι τα θες... είμαι διεφθαρμένος, δεν μου αρέσει πια παρά μόνο ό,τι είναι καλό.... (σελ. 333).

Αυτό που απουσιάζει από την όπερα και αναφέρεται με συντομία στο μυθιστόρημα (με εξαίρεση το κεφάλαιο *Το Μανσόν της Φρανσίνας*) είναι η πραγματική εμπλοκή με την τέχνη, η επιθυμία για να δημιουργήσουν κάτι που να έχει κάποιο νόημα και οι αναφορές σε προβληματισμούς σχετικά με την διαδικασία παραγωγής του έργου.

Ο ρόλος του καλλιτέχνη παρουσιάζεται ως επίφαση και δικαιολογία για μια ανεύθυνη, ηδονιστική στάση ζωής. Το ότι αυτή η ζωή παρουσιάζεται, παρά τις καθημερινές της δυσκολίες και τις τραγωδίες της ως συναρπαστική, ενδυναμώνει πολλά από τα στερεότυπα για τους καλλιτέχνες. Το βιβλίο αντισταθμίζει αυτήν την στάση με μεγάλες δόσεις σαρκασμού, που στην όπερα μετατρέπονται σε αθώο χιούμορ. Επίσης το βιβλίο είναι πιο ρεαλιστικό, δείχνοντας με περισσότερες λεπτομέρειες τις συνέπειες της ανέχειας. Το ότι οι ήρωες γνωρίζουν την επιτυχία ενώ υποτίθεται πως αδιαφορούν για αυτήν προσθέτει στην κάπως πικρή ειρωνεία του βιβλίου.

Διασκευές

Αξίζει να αναφερθεί η ταινία *Moulin Rouge* (2001) του Baz Lurhman. Οπτικά η αισθητική είναι σαν το MTV της δεκαετίας του '90 να γύριζε ταινία για το μποέμ Παρίσι του 19^{ου} αι.: επιδεικτική, θορυβώδης, φανταχτερή και εκκωφαντική. Η όποια παρακμή είναι στυλιζαρισμένη και όχι ενοχλητική. Όλο αυτό όμως είναι συνειδητό και ειλικρινές και ο σκηνοθέτης προσπαθεί να μεταφράσει τον κόσμο του Τ. Πουτσίνι και του Τ. Βέρντι για το κοινό του 21^{ου} αι. Υιοθετεί επίσης στοιχεία από τη ζωή και το έργο του Toulouse Lautrec με την pop αισθητική των μουσικών video. Το μιούζικαλ (και ταινία το 2005 από τον Κ.Κολόμπους) *Rent* του Jonathan Larson (1996) μεταφέρει το *Μποέμ* στη σύγχρονη Νέα Υόρκη αλλά με λιγότερο γοητευτικούς χαρακτήρες. Θέλοντας να είναι επίκαιρο, αντικαθιστά τη φυματίωση με τον ιό HIV και την επιδημία του AIDS, συχνά με αμφιλεγόμενα αποτελέσματα. Εδώ αντίθετα από τις όπερες και το *Moulin Rouge* (2001) εισάγεται και το κοινωνικό στίγμα της ασθένειας.

Η ταινία *Μποέμικη Ζωή* του Aki Kaurismaki, (1992) επίσης είναι μια διασκευή της όπερας χωρίς μουσική. Δεν αποτελεί έκπληξη πως οι χαρακτήρες πολλών ταινιών και μυθιστορημάτων με θέμα την *Μποέμικη ζωή* ή στρέφονται σε πιο αποδοτικούς κλάδους που σχετίζονται με την τέχνη (π.χ. διδασκαλία ή εργασία στην διαφήμιση) ή στο τέλος παρατούν τον καλλιτεχνικό κόσμο, αν φυσικά έχουν επιβιώσει από τις καταχρήσεις μέχρι τότε.

Οι παραστρατημένοι (1935)

Οι Παραστρατημένοι της Λιλίκας Νάκου έχουν ως χαρακτήρες δυο αδέρφια καλλιτέχνες, τη μουσικό αφηγήτρια και τον ζωγράφο αδελφό της που προσπαθούν να ζήσουν στην Γενεύη του μεσοπολέμου ως μετανάστες μετά από μια οικογενειακή τραγωδία. Η αφηγήτρια Αλεξάνδρα είναι συγκροτημένη και βγάζει αρκετά χρήματα για να ζουν, εργαζόμενη ως πιανίστρια στα νυχτερινά καφέ. Ο αδελφός της ο Νίκος, αρνείται να βάλει το ταλέντο του σε καλούπια, είναι σκοτεινά γοητευτικός, απρόβλεπτος, χαρτοπαίκτης, αυτοκαταστροφικός και στο τέλος αυτοκτονεί, αφήνοντας

στην ηρωίδα κάποια χρήματα από ένα βραβείο που κέρδισε σε έναν καλλιτεχνικό διαγωνισμό και το παιδί που απέκτησε με μια κοπέλα με την οποία είχαν μια αμοιβαία κακοποιητική σχέση. Η ατμόσφαιρα θα μπορούσε να θυμίζει αρκετά αυτήν της όπερας, μόνο που η Αλεξάνδρα θέλει να ξεφύγει και δεν βρίσκει καθόλου διασκεδαστικό αυτόν τον τρόπο ζωής.

Υπάρχει και ένας χαρακτήρας με το όνομα Μιμή, η κόρη της σπιτονοικοκυράς της. Αντί για γλέντια όμως υπάρχει σε αυτήν την περίπτωση η περιγραφή μιας επώδυνης έκτρωσης (Νάκου, 1935, σσ. 240 - 243). Όπως φαίνεται και από τον τίτλο, τόσο η συγγραφέας όσο και η ηρωίδα αντιμετωπίζουν τον κόσμο τους απαξιωτικά. Ο κόσμος της Αλεξάνδρας δεν είναι η διασκέδαση στα καφέ και τις αίθουσες χορού που εργάζεται αλλά μια σειρά από επώδυνες ιστορίες για χρήματα που ποτέ δεν φτάνουν, εξαρτήσεις, επιπόλαιες γυναίκες και ανεύθυνους άντρες, κακές συνθήκες διαβίωσης, ρατσισμού, ψυχικής και σωματικής ασθένειας. Η Αλεξάνδρα απορρίπτει εξίσου τον μικροαστισμό και τον περιθωριακό (για εκείνη) κόσμο που ζει, προσπαθεί να αλλάξει ζωή, μέσω της σχέσης της με έναν Έλληνα από «αξιοσέβαστη οικογένεια» που όμως την εγκαταλείπει για έναν καλό γάμο στην Ελλάδα και μια θέση διευθυντή εφημερίδας. Αν και υπάρχουν πολλά στερεότυπα και μια βαθιά πεσιμιστική οπτική, το έργο αποτελεί ένα μωσαϊκό από ενδιαφέροντες μοτέμ χαρακτήρες.

Κουαρτέτο (1928)

Τα έργα της Τζην Ρυς απεικόνισαν μια ρεαλιστική εκδοχή του *demi - monde* που ακολούθησε την εποχή του 19^{ου} αι. και πολλά διαδραματίζονται στο Παρίσι. Ο όρος *Demi - monde* αναφέρθηκε για πρώτη φορά από τον Αλέξανδρο Δουμά, το 1855 και αναφέρεται κυριολεκτικά στην καλοπληρωμένη πορνεία. Αργότερα αναφέρεται στο Παρίσι μέχρι το Β΄ παγκόσμιο πόλεμο. Μεταφορικά περιγράφει τον κόσμο που κινείται ανάμεσα στην παρανομία και την υψηλή κοινωνία και αφορά καλλιτέχνες και τυχοδιώκτες. Πολλοί ήρωες της συγγραφέως είναι καλλιτέχνες κυρίως

όμως μουσικοί, συνθέτες, χορεύτριες, ηθοποιοί και θεατρικοί παραγωγοί. Η ίδια υπήρξε χορεύτρια σε περιοδεύοντας θιάσους. Στο αυτοβιογραφικό *Κουαρτέτο* (σε ταινία από τον James Ivory το 1981) ο σύζυγος της, Στεφάν, εμπορεύεται ως κλεπταποδόχος αντικείμενα τέχνης, όταν παρουσιάζεται προσπαθεί να πουλήσει «σπαθί του Ναπολέοντα». Όταν ο Στεφάν συλλαμβάνεται και καταδικάζεται σε ένα χρόνο φυλακή, η ίδια βρίσκει το εαυτό της σε δύσκολη κατάσταση, χωρίς χρήματα ή φίλους. Μετακομίζει στο σπίτι ενός διάσημου συγγραφέα με τον οποίο έχει ερωτικές σχέσεις και της ζωγράφου συζύγου του που ανέχεται αυτήν τη σχέση. Οι τρεις τους περιφέρονται στο νυχτερινό Παρίσι, το οποίο και πρωταγωνιστεί. Όταν ο Στεφάν βγαίνει από τη φυλακή, με χαμηλό ηθικό, δικαιολογημένη απογοήτευση και μηδενικές προοπτικές, η αφηγήτρια τον εγκαταλείπει και συνεχίζει να μένει με το ζευγάρι των καλλιτεχνών για λόγους επιβίωσης. Όπως και στα άλλα έργα της Τ. Ρυς, υπάρχει ελάχιστη χαρά σε αυτόν τον τρόπο ζωής. Όχι πως δεν υπάρχουν και διασκεδαστικές στιγμές αλλά δεν είναι αυτό που μένει στον αναγνώστη.

Χωρίς διαμαρτυρίες ή κριτική, περιγράφει με ρεαλισμό την καθημερινότητα αυτού του κόσμου. Το άγχος της επιβίωσης, του να αποφύγει κάποιος τη φυλακή και τον σπιτονοικοκύρη του, το να βρει τα χρήματα για τα αναγκαία, δηλαδή για αλκοόλ, ωραία ρούχα, προσωρινό κατάλυμα και φαγητό (με αυτή την σειρά) κυριαρχεί. Ένα μεγάλο μέρος των προβληματισμών που έχουν οι ηρωίδες της Τ. Ρυς αφορά την εύρεση κάποιου άντρα που κατά προτίμηση θα πληρώνει για αυτά, χωρίς να είναι ιδιαίτερα κακοποιητικός ή ενοχλητικός κάτι που παρουσιάζεται συχνά ως καταπιεστικό και επώδυνο. Η τέχνη υπάρχει αλλά δεν αποτελεί προτεραιότητα, είναι απλώς κάτι που συμβαίνει στην καθημερινότητα των (αντί)ηρώων χωρίς φιλοδοξίες, αν και αρκετοί από αυτούς είναι όντως καλοί ως καλλιτέχνες και μπορεί να γνωρίσουν και κάποιου είδους περιστασιακή επιτυχία (όπως η στιχουργός στο *Άστους να το λένε Jazz* - 1962).

Το *Κουαρτέτο* είναι η δική της εκδοχή της ιστορίας. Οι συγγραφείς Ford Maddox Ford και Jean Lenglet, οι άντρες της ιστορίας, έχουν γράψει επίσης τις δικές τους. Το τέταρτο μέλος του κουαρτέτου η ζωγράφος Stella Bowen ανέφερε την ιστορία στην αυτοβιογραφία της με όχι ιδιαίτερα

κολακευτικά σχόλια για την Τ. Ρυς. Για όποιον γοητεύτηκε από την υποτιθέμενα ανέμελη ζωή του καλλιτέχνη, τα έργα της Τ. Ρυς προσφέρουν μια γήινη προσέγγιση ολοκληρωτικής απομυθοποίησης.

Η ελληνική λογοτεχνία σε μεγάλο βαθμό επιβεβαιώνει τα στερεότυπα για τους καλλιτέχνες: Ενδιαφέρονται πολύ παραπάνω για τον τρόπο ζωής των καλλιτεχνών παρά για την ίδια την καλλιτεχνική δημιουργία και συχνά πεθαίνουν τραγικά. Τα δύο παρακάτω παραδείγματα είναι χαρακτηριστικά: *Τα Δέντρα* (1945) της Μαργαρίτας Λυμπεράκη αφηγούνται τη φοιτητική ζωή της Ειρήνης που πάει να σπουδάσει Καλές Τέχνες ως γλύπτρια στο Παρίσι λίγο πριν τον Β΄ παγκόσμιο πόλεμο. Το μυθιστόρημα είναι εξαιρετικά καλογραμμένο αλλά, αν και ξεκινά να μιλά ουσιαστικά για τη σχέση της Ειρήνης με την δουλειά της, σύντομα καταλήγει στις αισθηματικές περιπέτειες των συμφοιτητών και φίλων της, που περιλαμβάνουν όσα περισσότερα στερεότυπα της τυπολογίας του «φοιτητή Καλών Τεχνών» χώρεσαν: η Ειρήνη είναι η εργατική, φιλομαθής και με σύστημα φοιτήτρια. Η παρέα της αποτελείται από τον αδίσταχτο καριερίστα, τον αργόσχολο εισοδηματία - αιώσιο φοιτητή, τον ταλαντούχο που όμως φτιάχνει μόνο ότι μαζικά πουλάει, τον εξαιρετικά χαρισματικό - εργασιομανή που θα κάνει σοβαρή καριέρα, τον άρρωστο, καταραμένο καλλιτέχνη που τελικά πεθαίνει (και η οικογένεια του τον έχει αποκηρύξει), τον μέτριο στην δουλειά αλλά κωμικό χαρακτήρα, την επιπόλαιη και επιφανειακή κοπέλα της μόδας που είναι εκεί για να περνάει καλά, την ρομαντική, ιδεαλίστρια μπαλαρίνα, τον ηθοποιό που έχει αποφασίσει πως θα κάνει μεγάλη καριέρα στο θέατρο, το άστεγο μοντέλο που βρέθηκε εκεί κατά λάθος (και στο τέλος γίνεται γλυκιά μητέρα και σύζυγος). Το στέκι τους λέγεται *Ροντέν*. Έχει ενδιαφέρον, καθώς η σκιά του πολέμου που πλησιάζει δίνει ένα παραπάνω βάρος στην ιστορία αλλά οι χαρακτήρες δεν ξεπερνούν ποτέ το στερεότυπο τους. Οι συμπεριφορές τους είναι πάντα αναμενόμενες και προβλέψιμες, η αφήγηση μένει μετέωρη και η ιστορία ανολοκλήρωτη.

Στο πολυπρόσωπο μυθιστόρημα *Οι Τελευταίοι Εγγονοί* (1984) του Τάσου Αθανασιάδη μια από τις πιο συμπαθείς ηρωίδες είναι μια αυτοκαταστροφική ζωγράφος, η Λέγκω, που τελικά αυτοκτονεί. Το μυθιστόρημα καταγράφει τις ζωές των νεαρότερων μελών μιας οικογένειας κατά τη

διάρκεια της μεταπολίτευσης. Η Λέγκω είναι ο ορισμός του καταραμένου καλλιτέχνη και το πιο ενδιαφέρον πρόσωπο του βιβλίου, αν και ο συγγραφέας ασχολείται ελάχιστα μαζί της.

Σάββατο βράδυ στην άκρη της πόλης (1996)

«Η Νέα Υόρκη έμοιαζε με ένα γλέντι που δεν τέλειωνε ποτέ» (Τριανταφύλλου 1996, σ. 251).

Στο μυθιστόρημα της Σώτης Τριανταφύλλου *Σάββατο Βράδυ στην Άκρη της Πόλης* βασίζεται σε αυτοβιογραφικές εμπειρίες της συγγραφέως από την Νέα Υόρκη της δεκαετίας του '80 και αναφέρεται σε μια παρέα που αν και κανείς τους δεν είναι καλλιτέχνης βιώνουν την πόλη μέσα από τη μουσική της, τα μπαρ, τις συναυλίες και την αρχιτεκτονική της. Σχετίζονται με καλλιτέχνες (ηθοποιούς, χορευτές, μουσικούς και έναν φωτογράφο) αλλά και μέλη συμμοριών και γιάπηδες. Παραδόξως, αν και τα χρήματα δεν είναι ποτέ αρκετά, δεν αποτελούν ιδιαίτερο πρόβλημα: οι χαρακτήρες ζουν είτε από κληρονομίες είτε από υποτροφίες σε παλιά αλλά κεντρικά διαμερίσματα σε εναλλακτικές γειτονιές, όταν εργάζονται είναι ή σε δημιουργικά επαγγέλματα ή σε λαμπερές εργασίες, όπως σερβιτόρα σε μπαρ της μόδας ή DJ. Όταν η πρωταγωνίστρια και αφηγήτρια της ιστορίας εργάζεται ως εκπαιδευτικός σε ένα σκληρό σχολείο του γκέτο, αυτό γίνεται για περιορισμένο χρονικό διάστημα. Υπάρχουν ναρκωτικά αλλά τα προβλήματα εξάρτησης αφορούν μόνο θέματα υγείας όχι εμπλοκές με επικίνδυνες καταστάσεις. Ο πιο ενδιαφέρων χαρακτήρας στο τέλος πεθαίνει από το αλκοόλ και αυτό παρουσιάζεται σαν ένα είδος ρομαντικής αυτοκτονίας. Οι υπόλοιποι αποκτούν «κανονικές» δουλειές και λιγότερο αντισυμβατικές ζωές ή γίνονται διάσημοι ως καλλιτέχνες. Θα μπορούσε να θεωρηθεί ως μια ευφάνταστη διασκευή των *Μποέμ*, αν και τόσο η δύναμη όσο και η αδυναμία του έργου είναι η απουσία των πραγματικών κινδύνων που έχει η ζωή στο περιθώριο, οι χαρακτήρες μοιάζουν πάντα αρκετά προστατευμένοι, κάτι που απουσιάζει από το βιβλίο και την όπερα.

Οι Άθλιοι του Παρισιού και του Λονδίνου (1933) του Τζώρτζ Όργουελ

Είναι ένα από τα παραγνωρισμένα μάλλον έργα του Τζώρτζ Όργουελ, μεταξύ αυτοβιογραφίας και ρεπορτάζ, με θέμα τις συνθήκες ζωής των αστέγων σε Παρίσι και Λονδίνο κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου. Ο αφηγητής (ο ίδιος ο συγγραφέας) φτάνει στην εξαθλίωση μεταξύ των δύο πόλεων και περιγράφει ομοιότητες και διαφορές. Οι άνθρωποι που ζουν μέσα στην ακραία φτώχεια μοιάζουν πάρα πολύ παντού με την ημέρα τους να καταναλώνεται ανάμεσα σε φτωχοκομεία, αγώνα για να εξασφαλίσουν φαγητό, ένα κρεβάτι για το βράδυ, και λίγο φτηνό καπνό.

Παρατηρεί επίσης τις διαφορές μεταξύ των κακοπληρωμένων εργαζομένων (όπως οι λαντζέρηδες) και των ανέργων / ζητιάνων. Ανάμεσα στους δεύτερους υπάρχουν μερικοί κατ'εφευμησμόν καλλιτέχνες που ζητιανεύουν, τραγουδώντας ή ζωγραφίζοντας στο πεζοδρόμιο. Δεν υπάρχει όμως καλλιτεχνική φιλοδοξία ή κάποιου είδους γοητεία σε αυτό, απλώς αποτελεί πρόσχημα για επαιτεία. Ξεχωρίζει ο Μπόζο, ένας ζωγράφος πεζοδρομίων με παραμορφωμένο πόδι που «αν και ήταν ολοφάνερο πως δεν υπήρχε για αυτόν άλλο μέλλον από την ζητιανιά και ένα θάνατο στο πτωχοκομείο» (Όργουελ, 2020, σ. 239) παρατηρεί τα αστέρια: «Ο Αλδεβαράν μοιάζει με ...μεγάλο ματωμένο πορτοκάλι!» (Όργουελ 2020, σ. 236). Ο Μπόζο διαβάζει βιβλία, προσπαθεί συνεχώς να βελτιώσει τις ικανότητες του στο σχέδιο αντιγράφοντας το στυλ γνωστών γελοιογράφων και φτιάχνει σκίτσα εμπνευσμένα από την επικαιρότητα. Έχει πάντα μαζί του ένα μπλοκ σχεδίου και το portfolio του με προσχέδια για μελλοντικά έργα. Δείχνει συνέπεια και εργατικότητα μέσα σε απίστευτα δύσκολες συνθήκες και αρνείται να παραιτηθεί. Του άξιζε μια καλύτερη τύχη και αν και είναι καταδικασμένος στην ανέχεια και την αφάνεια παραμένει δημιουργικός:

Όργουελ (2020):

Δεν καταλαβαίνω γιατί ένας άντρας που είναι στον δρόμο δεν μπορεί να σκεφτεί κάτι άλλο εκτός από «τσάι με δύο φέτες» - αναφορά στο γεύμα των ιδρυμάτων για απόρους

που ήταν τσάι με δύο φέτες ψωμί με μαργαρίνη - (...) μπορείς να συνεχίσεις να ζεις με τα βιβλία και τις ιδέες σου. Απλώς πρέπει να πεις στον εαυτό σου:

«Είμαι ένας ελεύθερος άνθρωπος εδώ μέσα» χτύπησε το μέτωπο του «και είσαι μια χαρά» (σ. 237).

Ο Όργουελ δίνει μια πολύ αναλυτική και συχνά βασανιστική περιγραφή για τις επιπτώσεις της κακής διατροφής και του επισφαλούς ύπνου στη σωματική, ψυχική και πνευματική υγεία και είναι αξιοθαύμαστο και σπάνιο που ο Μπόζο έχει καταφέρει να κρατήσει το μυαλό του ενεργό και τα χέρια του παραγωγικά. Θα έπρεπε να είχε πρόσβαση σε υπηρεσίες υγείας και εκπαίδευσης αλλά ο συγγραφέας τον καταδικάζει σε μια ζωή ταπεινώσεων παρά το ταλέντο και την εργατικότητα του.

Η Κάλπικη Λίρα (1955) του Γιώργου Τζαβέλλα είναι μια σπονδυλωτή ταινία. Διηγείται, στην τέταρτη ιστορία της, την μποέμικη ζωή ενός ζωγράφου και της συντρόφου του, του Παύλου και της Αλίκης που του ποζάρει ως μοντέλο. Ο Παύλος αρνείται να εργαστεί σε μια συμβατική δουλειά με κανονικό ωράριο και σταθερό μισθό και η Αλίκη τον εγκαταλείπει επειδή δεν αντέχει άλλον τη φτώχεια και την περιθωριοποίηση. Τελικά ο Παύλος γίνεται διάσημος ζωγράφος και όταν σε μια έκθεση του ο ευκατάστατος σύζυγος της Αλίκης ζητά να αγοράσει το έργο, ο Παύλος απαντά με μια διάσημη ατάκα που υπογραμμίζει και την στερεοτυπική άποψη για την ζωή του καλλιτέχνη: «Δεν πουλιέται κύριε. Μπορεί κάποτε να πουλήθηκε το μοντέλο αλλά ο πίνακας όχι». Η φράση αυτή ενδυναμώνει στη συνείδηση του κοινού πως ο καλλιτέχνης είναι ένα ον που κινείται έξω από τα ανθρώπινα όρια και η μποέμικη ζωή περιλαμβάνει επίσης και τους ρόλους του μάρτυρα και του ασκητή.

Το διήγημα επιστημονικής φαντασίας του Poul Anderson *Ο Κιχώτης και ο Ανεμόμυλος* (1968) προσφέρει μια ειρωνική ματιά σε μια μελλοντική κοινωνία όπου όλοι είναι καλλιτέχνες. Στην ουτοπία (ή δυστοπία) της ιστορίας οι άνθρωποι έχουν λύσει όλα τα προβλήματα επιβίωσης τους (υπάρχει ένα γεναιόδωρο ελάχιστο εγγυημένο εισόδημα για όλους), οι φυσικοί πόροι είναι ανεξάντλητοι και τα ρομπότ κάνουν όλες τις βαρετές ή βαριά χειρωνακτικές εργασίες. Οι άνθρωποι

έχουν όλο τον χρόνο, τον χώρο και τα χρήματα που απαιτούνται, έτσι ώστε να εξερευνήσουν τα ταλέντα τους ως καλλιτέχνες, το μόνο κοινωνικά καταξιωμένο επάγγελμα. Το πρόβλημα είναι πως δεν θέλουν όλοι να είναι καλλιτέχνες και πολλοί απλώς κάνουν μάταιες προσπάθειες ενσωμάτωσης, με μέτρια ή αδιάφορα αποτελέσματα. Οι ήρωες του διηγήματος (δύο άντρες και ένα ρομπότ) υποφέρουν από το γεγονός του αποκλεισμού τους από αυτό που κάποτε θεωρούνταν μια κουραστική και υποτιμητική δουλειά επιβίωσης. Οι άνθρωποι υποφέρουν λόγω της υποχρεωτικής αδράνειας και το ρομπότ λόγω της βαρετής επαναληπτικής ρουτίνας της εργασίας του. Το πικρό νόημα της ιστορίας είναι πως η ενασχόληση με την τέχνη είναι ενδιαφέρουσα μόνο αν αφορά τους λίγους προνομιούχους ή τους λίγους περιθωριακούς. Μια κοινωνία που αναδεικνύει την ενασχόληση με αυτήν ως μια αποδεκτή καθημερινότητα για όλους είναι καταδικασμένη να παράγει δυστυχισμένους ανθρώπους σύμφωνα με τον συγγραφέα.

Στην πραγματική ζωή / Αναλογίες με πραγματικούς καλλιτέχνες

Το *La Bohème* αναφέρεται στο πραγματικό Παρίσι από τα μέσα του 19 αι. μέχρι τον Δεύτερο Παγκόσμιο πόλεμο που υπήρξε όντως ένα ανεκτικό κέντρο για τις τέχνες και τα γράμματα. Το ξέγνοιαστο Παρίσι του τέλους του 19 αι. υπήρξε αγαπημένο θέμα των ζωγράφων του Ιμπρεσιονισμού Εντουάρ Μανέ, Κλώντ Μονέ, Ογκύστ Ρενουάρ, Μπέρτ Μοριζώ κ.α. που αποτύπωσαν τόσο τις χαρούμενες όσο και τις σκοτεινές πλευρές του, σε μια σειρά από αριστουργήματα όπως το *Αψέντι* (1876) και η *Ολυμπία* (1865). Σύμβολο όμως αυτής της κουλτούρας υπήρξε όσο κανείς άλλος ο μετα - Ιμπρεσιονιστής ζωγράφος και γραφίστας Ανρί Τουλούζ ντε Λωτρέκ, 1864 -1901 (που εμφανίζεται ως στενός φίλος του πρωταγωνιστή στην ταινία *Moulin Rouge*). Ο Λωτρέκ έπασχε από νανισμό και αν και ήταν αριστοκρατικής καταγωγής και ευκατάστατος, εργάστηκε ως γραφίστας για τα διάσημα καμπαρέ της εποχής, μεταξύ των οποίων και το *Moulin Rouge*. Ο Τουλούζ Λωτρέκ πέθανε από σύφιλη σε ηλικία 37 ετών. Η δουλειά του

αποτύπωσε το μποέμικο πνεύμα της πόλης με τα καμπαρέ και τον χορό καν - καν, το αλκοόλ, την πορνεία.

Πόλεις ταυτισμένες με το μποέμικο πνεύμα των καλλιτεχνών υπήρξαν επίσης η Βιέννη στις αρχές του 20^{ου} αι., το Βερολίνο του Μεσοπολέμου και της δεκαετίας του '80 και μετά τον πόλεμο το Λονδίνο της δεκαετίας του '60 και του '90 και η Νέα Υόρκη από την δεκαετία του '50 μέχρι σήμερα.

Υπήρξαν επίσης πολλά καλλιτεχνικά κινήματα, στα οποία η δυναμική της μεταξύ τους παρέας και οι ενδιαφέρουσες ζωές τους καθόρισαν την τέχνη τους: εκτός από τους Ιμπρεσιονιστές, λίγο αργότερα στη Μεγάλη Βρετανία υπήρξε η παρέα της Αδελφότητας των Προ - Ραφαηλιτών, οι Εξπρεσιονιστές στη Γερμανία, πριν από τον πόλεμο, το Ντάντα, το Φλούξους, οι Αφηρημένοι Αμερικάνοι Εξπρεσιονιστές, μετά τον πόλεμο με σύμβολο τους τον μυθικό Jackson Pollock και στον αντίποδα λίγο αργότερα η ανατρεπτική παρέα της Ποπ Αρτ, μερικά μέλη της οποίας αποτέλεσαν τους συνεργάτες (ή αυλικούς) του επίσης μυθικού Άντυ Γουόρχολ.

Τις δεκαετίες '80 και κυρίως '90 η παρέα των Y.B.A (*Young British Artists*) με την υποστήριξη του συλλέκτη Τσαρλς Σάατσι καθόρισαν την εννοιολογική τέχνη και προκάλεσαν το κοινό με την τέχνη τους και τον τρόπο ζωής τους. Η φωτογράφος Ναν Γκόλντιν κατέγραψε την διάλυση της παρέας της από την εισβολή της επιδημίας του AIDS στις κοινότητες των gay, trans και bisexual στη Νέα Υόρκη. Κατέγραψε σκηνές ξέφρενης διασκέδασης αλλά και αφόρητου πόνου, κακοποίησης, ασθένειας και εξαρτήσεων, αλλά με ένα τρόπο που θυμίζει αρκετά την προσέγγιση της όπερας του Τ. Πουτσίνι. Το στοιχείο αυτό στη δουλειά της ενέπνευσε το αμφιλεγόμενο κίνημα του *Heroin Chic* στην φωτογραφία μόδας στα '90ς και στην αρχή της επόμενης δεκαετίας, όπου μοντέλα και άλλες ευκατάστατες διασημότητες πόζαραν ως χρήστες σκληρών ναρκωτικών. Δύο από τους σημαντικούς φωτογράφους του κινήματος πέθαναν νέοι: ο Davide Sorrenti από ναρκωτικά και η Corrine Day από καρκίνο.

Φυσικά εδώ πρέπει να αναφερθεί πως όλοι οι παραπάνω καλλιτέχνες παράλληλα με την μποέμικη ζωή σε εναλλακτικές κοινότητες και τις εξαρτήσεις έφτιαξαν σημαντικά έργα. Αρκετοί πέθαναν νέοι και με άσχημο τρόπο, ανακυκλώνοντας το στερεότυπο πως ο καλλιτέχνης δεν μπορεί να ζει όπως οι υπόλοιποι άνθρωποι, φλερτάρει με το περιθώριο και την αυτοκαταστροφή και συχνά αγνοεί το ταλέντο του, αλλά υπήρξαν και εκατοντάδες άλλοι που έφτασαν στην επιτυχία, μένοντας απλώς αρκετές ώρες κλεισμένοι στο εργαστήριο να δουλεύουν.

Οι πραγματικοί «καταραμένοι καλλιτέχνες» υπήρξαν όντως και οι ζωές των Vincent Van Gogh, Camille Claudel, Frida Kahlo, Egon Schiele, Amedeo Modigliani, Edvard Munch, Nahui Olin, James Ensor - για να αναφέρουμε μερικούς μόνο - έδωσαν υλικό για πολλές τραγικές κινηματογραφικές και μυθιστορηματικές ιστορίες, βιβλία και ταινίες. Παραμένουν όμως μάλλον ένα μικρό ποσοστό στο σύνολο των καλλιτεχνών. Εδώ θα πρέπει να αναφέρουμε και όσους καλλιτέχνες πέθαναν τραγικά σε νεαρή ηλικία από την επιδημία του AIDS τη δεκατία του '80 και του '90: Keith Haring, Derek Jarman, Peter Hujar, David Dობiliard, Louis Caballero Holquin, Μπίλι Μπο (Βασίλης Κουρκουμέλης) μεταξύ άλλων.

Το έργο *Μπλε* (1993) του D. Jarman είναι ένα υπνωτικό και σπαραχτικό video art που καταγράφει τις σκέψεις του, ενώ ο καλλιτέχνης είχε χάσει ήδη την όραση του από την ασθένεια. Έφτιαξε επίσης και μια σειρά από εικαστικά έργα με θέμα το AIDS, πιο εσωστρεφή από τον ακτιβισμό του K. Haring.

Η ταινία *American Splendor* (2003) βασίζεται στη ζωή του καλλιτέχνη, Harvey Pekar, δημιουργό της σειράς comics με τον ίδιο τίτλο. Η σειρά σατιρίζει την ιδέα πως ο καλλιτέχνης πρέπει να ζει μια ζωή στα άκρα και υποτίθεται πως και η ζωή του ήρωα είναι αντίστοιχα βαρετή με μια συνηθισμένη δουλειά γραφείου, μια δεύτερη καριέρα καλλιτέχνη που έρχεται φυσικά χωρίς δράματα και έναν τυπικά ευτυχισμένο γάμο. Ζει σε μια αδιάφορη γειτονιά με πανομοιότυπα σπίτια. Αυτά μέχρι που παθαίνει καρκίνο και η ταινία αρχίζει να γίνεται έντονα δραματική. Ο ήρωας θεραπεύεται μετά από μια δύσκολη θεραπεία και με τη γυναίκα του υιοθετούν ένα παιδί. Αν και οι

πρωταγωνιστές νιώθουν πως δεν ζουν σύμφωνα με το στερεότυπο του καλλιτέχνη, η καθημερινότητά τους είναι συναρπαστική και ενδιαφέρουσα και οι περιπέτειες τους γεμάτες έντονα συναισθήματα. Ο καλλιτέχνης comics Robert Crumb είναι ο καλύτερος φίλος του ήρωα και και έτσι προβάλλεται και η δική του ζωή και η σχέση με τη δουλειά του.

Ο καλλιτέχνης - εγκληματίας

Παραλλαγή των στερεοτύπων για τον αντισυμβατικό καλλιτέχνη είναι και η περσόνα του *καλλιτέχνη - εγκληματία* με την έννοια του εγκληματία που εμπλέκεται όχι μόνο σε πράξεις μικροπαραβατικότητας αλλά που είναι είναι ικανός να διαπράξει κακουργηματικές πράξεις όπως φόνους και βιασμούς.

Το φονικό της Ιζαμπέλα Μολνάρ του Δημήτρη Χατζή (1976)

Το διήγημα είναι θρυλικό, κυρίως γιατί περιλαμβάνεται στο σχολικό βιβλίο των *Κειμένων Νεοελληνικής Λογοτεχνίας της Γ' Λυκείου*, με αποτέλεσμα να υπάρχουν πολλές αναλύσεις για αυτό - όχι πάντα επιτυχημένες. Αναφέρεται σε μια γλύπτρια, την Ιζαμπέλα Μολνάρ, που ήταν εξαιρετική εικαστικός, μέχρι να παντρευτεί αλλά, όταν έκανε έναν καλό γάμο με κάποιον επιτυχημένο και εμφανίσιμο γεωπόνο - μηχανικό που την αγαπούσε, η τέχνη της άρχισε να παρακμάζει. Έτσι σκότωσε τον σύζυγο της με τσεκούρι και άρχισε να ξαναεργάζεται στην αυλή του ψυχιατρείου - φυλακή όπου κλείστηκε. Δεν είχε σκεφτεί να μετακινήσει τα γλυπτά της ή να ζητήσει ένα στέγαστρο στο ίδρυμα, όπου φυλακίστηκε. Από τα έργα της δεν μένει σχεδόν τίποτα όταν τα πήλινα προπλάσματα που άφησε στην αυλή λιώνουν μετά από μια καταιγίδα και η Ιζαμπέλα χάνει κάθε επαφή με την πραγματικότητα. Λίγο αργότερα πεθαίνει τραγικά και μόνη. Η ιστορία είναι εντυπωσιακή και θυμίζει αρκετές ιστορίες τρόμου ξένων συγγραφέων. Στην πραγματικότητα ανακυκλώνει το στερεότυπο πως ο καλλιτέχνης δεν μπορεί να ενταχθεί ομαλά στο πλαίσιο μιας φυσιολογικής καθημερινότητας. Εκτός από τον *καλλιτέχνη εγκληματία* εδώ έχουμε και την ακραία

τυπολογία του «καταραμένου καλλιτέχνη». Μπορούμε ίσως να διακρίνουμε κάποιες αναφορές στην τραγική ζωή της γλύπτριας Camille Claudel, βοηθού και ερωμένης του A. Rodin, χωρίς φυσικά τη διάπραξη εγκλήματος.

Η ιστορία έχει αρκετά κενά: ο αφηγητής είναι ένας λογιστής που συχνάζει σε εργαστήρια γλυπτών και παρακολουθεί τη δουλειά τους (δεν είναι τόσο απλό όσο το αναφέρει) ενώ για την Ιζαμπέλα γνωρίζει πολλά για τη ζωή της αλλά δεν την εκτιμά παρά μόνο ως καλλιτέχνη. Ο αφηγητής ισχυρίζεται πως έχει οικειότητα και μια σχεδόν φιλική σχέση με την Ιζαμπέλα αλλά τα σχόλια του για κείνη είναι εξαρχής απαξιωτικά και προσβλητικά. Δεν γνωρίζουμε αν πουλάει, αν διδάσκει και που εκθέτει. Δηλαδή είναι απίστευτα χαρισματική και επιτυχημένη, χωρίς να καταβάλει καμία προσπάθεια προώθησης των έργων της. Είναι όμως κάπως απίθανο κάποιος, χωρίς καθόλου κοινωνικές δεξιότητες να έχει επιτυχία και δεν υπάρχει καμία ουσιαστική πληροφορία για εκείνη και για την καριέρα της. Οι περιγραφές είναι υπεραπλουστευμένες και τα συμπεράσματα απλοϊκά. Εκτός και αν η ιστορία έχει το στοιχείο του «αναξιόπιστου αφηγητή» που αφηγείται κάτι, για να ενδυναμώσει τις δικές του πεποιθήσεις για τους καλλιτέχνες. Θα είχε ενδιαφέρον μια τέτοια ανάγνωση αλλά δεν επιβεβαιώνεται από τις σχετικές μελέτες.

Καλλιτέχνες εγκληματίες περιλαμβάνουν τα μυθιστορήματα *Τερέζα Ρακέν* (1967) του Εμίλ Ζολά, *Το Τούνελ* (1948) του Ερνέστο Σάμπατο, *Ο Ματίας και ο Διάβολος* (1990) - μια διασκευή του *Το πορτραίτο του Ντόριαν Γκρέι* και του μύθου της Γαλάτειας, *Από το Στόμα του Αλόγου* (1944) της Joyce Cary, *Ο Συλλέκτης* του John Fowles (1963) - μαζί με τις κινηματογραφικές και θεατρικές μεταφορές του και οι ταινίες *The Crimson Peak* (2015), *One-hour Photo* (2002) και το περίφημο *Ο Ηδονοβλεψίας* (1960), ένα σκοτεινό αριστούργημα που κατέστρεψε όμως την καριέρα του σκηνοθέτη Michael Powell. Υπάρχει ένα υποείδος βιβλίων και ταινιών για κλεμμένα αντικείμενα τέχνης όπως το *The Goldfinch* (2014) της Donna Tart ή το πρόσφατο *Inside* (2023) του Βασίλη Καστούπη με ήρωες κλεπταποδόχους αντικέρ, κλέφτες έργων τέχνης, πλαστογράφους και διεφθαρμένους εργαζόμενους σε μουσεία.

Στην μαύρη κωμωδία σάτυρα του κόσμου της σύγχρονης *Το αριστούργημα* μου (2018) του Gaston Duprat, ένας ζωγράφος και ο γκαλερίστας του από το Μπουένος Άιρες σκηνοθετούν τον θάνατο του πρώτου για να ανεβάσουν τις πωλήσεις. Κυνικοί και εμμονικοί με την δουλειά τους δεν διστάζουν να διαπράξουν απάτη ακόμα και φόνο (στο οποίο όμως αποτυγχάνουν καθώς το θύμα επιβιώνει και θεωρεί πως ήταν ατύχημα). Ο κόσμος της τέχνης όταν τελικά αποκαλύπτονται τους δέχεται με ενθουσιασμό.

Αντίστοιχα σατυρική αλλά σαφώς πιο σκοτεινή είναι η ταινία του Robert Altman

Ο παίχτης (1992) όπου η διαφθορά του Χόλυγουντ αντιπαραβάλλεται με τον κόσμο των εικαστικών τεχνών. Ένα επιτυχημένο στέλεχος της βιομηχανίας του κινηματογράφου που επιλέγει σενάρια για ταινίες γίνεται εγκληματίας για να διαφυλάξει την καριέρα του και ερωτεύεται μια ερασιτέχνη (;) ζωγράφο της οποίας όμως η αριστουργηματική δουλειά δεν εκπροσωπείται από κάποια γκαλερί.

Η ζωγράφος και ο κόσμος της παρουσιάζονται σαν το ακριβώς αντίθετο του (αντι) ήρωα πρωταγωνιστή: όλα στο εργαστήριο της είναι φωτεινά, ήρεμα και αθώα ενώ η ίδια ακτινοβολεί από πηγαία καλοσύνη. Η αντίθεση με τον κόσμο του κεντρικού χαρακτήρα είναι κάπως απλουστευτική αλλά αυτό συμβαίνει - σύμφωνα με την ταινία - γιατί η δημιουργός αυτού του κόσμου δεν ενδιαφέρεται να τον εκμεταλευτεί εμπορικά.

Στην πραγματική ζωή

Στην πραγματική ζωή οι καλλιτέχνες έχουν συχνά προβλήματα με τον νόμο, ειδικά αν ασχολούνται με το street art και φυσικά υπάρχουν πολλοί διάσημοι πλαστογράφοι. Υπάρχουν δυστυχώς και αρκετοί που έχουν κατηγορηθεί για σεξουαλικά εγκλήματα, για κλοπή πνευματικής ιδιοκτησίας και για οικονομικές απάτες αλλά με εξαίρεση τον Αδόλφο Χίτλερ υπάρχουν λίγα παραδείγματα φονιάδων.

Το αν (ή μάλλον το κατά πόσο) η Leni Riefenstahl (1902-2003) και ο Albert Speer (1905-1981) ήταν εγκληματίες πολέμου είναι ένα από τα ερωτήματα του κόσμου της Τέχνης. Η πρώτη, αν και απαλλάχτηκε στις δίκες που έγιναν, φυλακίστηκε για 4 χρόνια και δεν έχασε ποτέ το στίγμα της συνεργάτιδας των Ναζί. Κατηγορήθηκε μεταξύ άλλων πως χρησιμοποίησε κομπάρσους από τα στρατόπεδα συγκέντρωσης στις ταινίες της αλλά κέρδισε πάνω από 50 δίκες σχετικά με την εμπλοκή της με τους Ναζί. Ο δεύτερος, στην δίκη της Νυρεμβέργης, καταδικάστηκε σε είκοσι χρόνια φυλάκισης για τις δραστηριότητες του που δεν περιλάμβαναν μόνο σχεδιασμό κτιρίων αλλά και εγκλήματα πολέμου. Έξετίσε όλη την ποινή του.

Οι δύο πιο γνωστές περιπτώσεις δολοφόνων είναι αυτές του Michelangelo da Caravaggio (1571 -1610) και του Benvenuto Cellini (1500 -1571). Ο ζωγράφος του μπαρόκ Caravaggio είχε σχέσεις με το υπόκοσμο (πολλά από τα μοντέλα του ήταν τότε αναγνωρίσιμα ως διάσημοι κακοποιοί) και καταδικάστηκε σε θάνατο όταν το 1606 μαχαίρωσε και σκότωσε τον μαστροπό μιας πόρνης που εργαζόταν ως μοντέλο του. Έφυγε από τη Ρώμη και τα επόμενα χρόνια έζησε εξόριστος σε διάφορες πόλεις, μέχρι τον θάνατο του από ασθένεια σε ηλικία μόλις 39 ετών. Η αριστουργηματική ταινία *Caravaggio* (1986) του Derek Jarman αποτυπώνει εξαιρετικά, αν όχι τα ιστορικά γεγονότα, τον χαρακτήρα και την ζωή του καλλιτέχνη.

Ο γλύπτης και χρυσοχόος Benvenuto Cellini (1500 -1571) έγραψε την αυτοβιογραφία του, όπου αναφέρει τουλάχιστον τρεις φόνους για τους οποίους ισχυρίζεται πως του δόθηκε χάρη, λόγω του ταλέντου του και επειδή είχε το δίκιο με το μέρος του. Η ομώνυμη όπερα του Hector Berlioz (1838) είναι μια μυθοπλαστική αφήγηση της ζωής του. Ο Βικτωριανός ζωγράφος Richard Dadd (1817-1886) σκότωσε τον πατέρα το 1843 και πέρασε την υπόλοιπη ζωή του στο ψυχιατρείο.

Ένα από τα πιο μυστηριώδη περιστατικά του κόσμου της τέχνης είναι οι συνθήκες θανάτου της εικαστικού της εννοιολογικής τέχνης Ana Mendieta. Στις 8 Σεπτεμβρίου 1985 η Κουβανο - Αμερικάνη performer και φωτογράφος έπεσε από τον 34^ο όροφο του διαμερίσματος, όπου ζούσε με

τον σύζυγο της, τον μινιμαλιστή γλύπτη Carl Andre. Αν και οι γείτονες ανέφεραν πως άκουσαν πριν το ζευγάρι να καυγαδίζει, ο Andre απαλλάχτηκε λόγω αμφιβολιών.

ΜΕΡΟΣ Δ΄ - Ο αποτυχημένος επαγγελματίας καλλιτέχνης και δημιουργός

Ορισμένα από τα θέματα που σχετίζονται με τον *Αποτυχημένο καλλιτέχνη* είναι η ανάγκη για δημιουργία ως εξάρτηση, ο ορισμός της αποτυχίας, η διαχείριση της απόρριψης, η περιφρόνηση της κοινωνίας και της οικογένειας, η αδυναμία αξιοπρεπούς διαβίωσης, τα κατεστραμμένα έργα ή αυτά που δεν θέλει να αγοράσει κανείς, η λήθη, η απραξία, οι άδειες μέρες, το ανύπαρκτο κοινό, οι διαφορετικές ερμηνείες της αποτυχίας / αποτυχία στην ζωή – μετα θάνατον επιτυχία.

Η έβδομη μέρα της δημιουργίας θεατρικό του Ιάκωβου Καμπανέλλη, 1956 & Η ταινία του Βασίλη Γεωργιάδη σε σενάριο του συγγραφέα, 1966.

Μια από τις πιο τραγικές πλευρές της καλλιτεχνικής δημιουργίας είναι η τραγωδία του καλλιτέχνη ή δημιουργού που θα ήθελε να είναι επαγγελματίας αλλά δεν κατάφερε ποτέ να πουλήσει τα δημιουργήματά του ή να βρει ένα επάγγελμα που να σχετίζεται με την τέχνη στις πιο εμπορικές της εκδοχές.

«Από την κριτική της Ειρήνης Καλκάνη στην *Απογευματινή*, 1956:

... Ένας αητός με φτερά κομμένα από τη γέννησή του. Χωρίς νύχια, χωρίς δύναμη. Ένας αητός που δεν βολεί ωστόσο να ζήσει στο κοτέτσι... Κι η φλόγα η δημιουργική ανώφελη και αχρησιμοποίητη, θα στραφεί εναντίον του ίδιου του ήρωα, για να τον καταστρέψει. Ας αναλογιστούμε μόνο, πόσες φορές είχαμε μια φαινή ιδέα, που στην πράξη ήταν ανεφάρμοστη, γιατί μας έλειπε η εμπειρία της εφαρμογής. Όσες φορές βρέθηκε κάποιος καλός άνθρωπος να μας πει τα λάθη και να μας δείξει τον σωστό δρόμο εφαρμογής, η ιδέα έγινε πραγματικότητα. Τι πίκρα όμως, όταν λοιδορηθήκαμε

και απορριφθήκαμε από τους ειδικούς και τι ταπεινώση να ομολογήσουμε στους δικούς μας, που με θαυμασμό έβλεπαν τον δημιουργικό μας οίστρο και καμάρωναν για μας, ότι τελικά κάναμε μια τρύπα στο νερό...

Η κριτική του Κλέωνα Παράσχου, από την Καθημερινή:

Τι είναι, λοιπόν, αυτός ο Αλέξης, γύρω από τον οποίον στρέφεται το έργο και που όλο το έργο είναι μια απεικόνιση της σύντομης και πυρετικής ζωής του;

Είναι ένας ασυμβίβαστος και ένας απροσάρμοστος, ένας μακρινός αδελφός της Έμμας Μποβαρύ και της Έντας Γκάμπλερ, που δεν θέλει να υποταχθεί στις πεζότητες της ζωής, ούτε για λίγο, γιατί αισθάνεται ότι το πρώτο βήμα είναι κάποτε συχνά και το οριστικό, γιατί, αν το κάνει το πρώτο αυτό βήμα, θα καταντήσει ένας ανθρωπάκος και ανώνυμος σαν τον πατέρα του, ενώ αυτός γυρεύει τη ζωή με μια ορμή που την σπάζει μονάχα ο θάνατος, παρά τα μεγάλα και τα υψηλά.

Οι ικανότητές του, όπως ο ίδιος τις έχει εκτιμήσει, και οι φιλοδοξίες του, όπως τις κρίνουν οι άλλοι, δημιουργούν μια διαμάχη με τον εαυτό του και με τους τρίτους, που στο τέλος τον συντρίβει, βυθίζοντας στη δυστυχία κι εκείνους, τον πατέρα του και την γυναίκα του, που με την υπερβολική τρυφερότητά τους συντελούν στην καταστροφή του.

Και τέλος, η κριτική του Βάσου Βαρίκα, από τα «Νέα»:

Αντιπροσωπευτικό τύπο της σύγχρονης ελληνικής πραγματικότητας θέλησε τον κεντρικό του ήρωα ο συγγραφέας, μιας πραγματικότητας που είναι προορισμένη, κατά την άποψή του, να συντρίβει τις φιλοδοξίες, να ανακόπτει κάθε προσπάθεια για το ανέβασμα πάνω από το μέτριο και να καθηλώνει ακόμα και τον εκλεκτόν στη ρουτίνα μιας μίζερης και χωρίς δημιουργικό παλμό ζωής. (...) Υπάρχει κάτι το κενό στη σύλληψη ή, τουλάχιστον, στο παρουσίασμα του κεντρικού ήρωα, που καθιστά αδύνατη τη σύγκρουση με το περιβάλλον. Η ευθύνη του περιβάλλοντος, πουθενά δεν γίνεται

αισθητή. Έχουμε μπροστά μας μίαν εντελώς ειδική περίπτωση, παθολογική μάλλον, ενός φαντασιοκόπου ανθρώπου, δηλαδή από την ίδια του τη φύση ανίκανου για οποιαδήποτε δημιουργία, που κανένα περιβάλλον και καμία ενίσχυση δεν θα μπορούσε να τον σώσει.

Οι παραπάνω κριτικές αναφέρονται στο βιβλίο του Γιάννη Σολδάτου, *Ένας Αιώνας Ελληνικός Κινηματογράφος*, τ. Α', 1900 - 1970, Αθήνα 2001, σ. 346 (Σολδάτος, 2001, σ. 346). Η ιστορία αφορά τις προσπάθειες ενός νεαρού σχεδιαστή αρχιτεκτονικών σχεδίων (ζωγράφου στο θεατρικό), απόφοιτου νυχτερινής σχολής να εργαστεί στο αντικείμενο του και να διακριθεί και ως βιομηχανικός designer βασισμένος μόνο στην πεποίθηση της μοναδικότητας του. Ακολουθούν μια σειρά από τραγικές (αν και ίσως αναμενόμενες) απορρίψεις, η παραίτηση από το όνειρο, ο συμβιβασμός με μια χειρωνακτική εργασία ως οικοδόμος και τελικά ο πρόωρος θάνατος του χαρακτήρα σε εργατικό ατύχημα όταν πέφτει από την οικοδομή που εργάζεται.

Αναλυτικά:

Το έργο είναι μια απόλυτα ρεαλιστική αναπαράσταση αποτυχημένου καλλιτέχνη, μια σχεδόν αβάσταχτα καταθλιπτική δημιουργία για τη σκληρότητα της απόρριψης. Ο ήρωας στο θεατρικό είναι ζωγράφος αλλά πιθανότατα επειδή η επιτυχία στον κόσμο της τέχνης είναι έτσι και αλλιώς και σπάνια αλλά και σχετική, στην ταινία μετατρέπεται σε σχεδιαστή αρχιτεκτονικού γραφείου, με όνειρο να γίνει πολιτικός μηχανικός. Η επιλογή αυτή είναι σωστή, γιατί στον χώρο των εικαστικών η επιτυχία δεν μεταφράζεται αναγκαστικά σε χρήματα και είναι σε μεγάλο βαθμό υποκειμενική: άλλοι ικανοποιούνται με μια ένδοξη καριέρα και άλλοι είναι χαρούμενοι να έχουν παράλληλα και άλλες βιοποριστικές εργασίες, άλλοι θέλουν να πουλάνε τόσο όσο χρειάζονται ώστε να επιβιώνουν έστω με δυσκολία και ελάχιστοι ζουν αποκλειστικά από την εργασία τους ως καλλιτέχνες ή γίνονται

επιτυχημένοι. Επίσης η αναγνώριση είναι το ίδιο ρευστή: ονόματα που κάποτε κυριαρχούσαν στον χώρο της Τέχνης και κέρδισαν δόξα και χρήματα πλέον έχουν εξαφανιστεί ή αναφέρονται μόνο ως απλές υποσημειώσεις, ενώ άλλοι που πέθαναν τραγικά ή άδοξα ως αποτυχίες ή απλώς θεωρούσαν ερασιτεχνική την ενασχόληση με την τέχνη τους πλέον βρίσκονται στα μεγαλύτερα μουσεία και αν και οι ίδιοι δεν επωφελήθηκαν έκαναν τους κληρονόμους τους πλούσιους. Στον τομέα όμως των εφαρμοσμένων τεχνών η επιτυχία είναι μονόδρομος: καθώς είναι πολύ πιο εύκολο να βρεθούν σχετικές εργασίες που εξασφαλίζουν τον βιοπορισμό. Ο ήρωας είναι αφελής και στερείται κοινής λογικής, πιστεύει στην εύκολη επιτυχία και απογοητεύεται εύκολα ενώ έχει ελάχιστες επιλογές.

Στο θεατρικό η αποτυχία του είναι προδιαγεγραμμένη και αναμενόμενη, ενώ η ταινία τον παρουσιάζει ως πιο ταλαντούχο. Υπάρχει κάτι το γραφικό στις μάταιες του προσπάθειες. Τη δουλειά που αναλαμβάνει στην οικοδομή την αναλαμβάνει εκδικητικά ως προς την κοινωνία που τον έχει απορρίψει. Τόσο στην ταινία όσο και στο θεατρικό δίνεται μεγάλο βάρος στο γεγονός πως ο πρωταγωνιστής και η γυναίκα του φαντασιώνονται ανύπαρκτες επιτυχίες και χρήματα, χωρίς να υπάρχει κάποια ρεαλιστική πιθανότητα, για να πραγματοποιήσουν αυτά τα όνειρα. Ούτε το θεατρικό ούτε η ταινία ξεκαθαρίζουν γιατί ο ήρωας είναι καταδικασμένος σε μόνιμη αποτυχία. Φταίει η κοινωνία; Ο ίδιος; η προσέγγιση του και ο εμμονικός τρόπος με τον οποίο κυνηγά την καταξίωση, χωρίς να έχει την αναγκαία κατάρτιση για τα αντικείμενα στα οποία φιλοδοξεί να διακριθεί; Και τα δύο έργα επικεντρώνονται στους αλλεπάλληλους εξευτελισμούς και στη γελοιοποίηση του χαρακτήρα δίνοντας ένα δυνατό πορτραίτο των συνεπειών της μη παραδοχής της ήττας.

Η ζωή Ενός Πλαστογράφου Του Ianushe Inoue (1951)

Ινουε (2005)

Σε τελική ανάλυση ήταν ένας δυστυχισμένος άνθρωπος δεν νομίζετε; εγώ πολλές φορές τείνω να το πιστεύω. Χαράμισα όλη μου τη ζωή για χάρη του, αναρωτιέμαι εντούτοις αν

δεν ήταν πιο δυστυχημένος κι από μένα. Εκείνος που κουβαλούσε την κατάρα να ενδιαφέρεται περισσότερο για τη ζωγραφική ενός πίνακα παρά για τρία γεύματα την μέρα στο τέλος τράβηξε λάθος δρόμο και κατέληξε να μην ζωγραφίσει ένα πίνακα άξιο λόγου (...). Δεν ήταν ιδιαίτερα κακός άνθρωπος, γεννήθηκε όμως κάτω από κακό άστρο (σ. 78).

Η Ζωή ενός Πλαστογράφου ξεκινά με έναν καταξιωμένο δημοσιογράφο για τα εικαστικά που προσλαμβάνεται από την οικογένεια ενός διάσημου και καταξιωμένου ζωγράφου, του Κεϊγκάκου Ονούκι (που αναφέρεται ως ιδιοφυΐα), για να γράψει τη βιογραφία του αλλά δέκα χρόνια τώρα δεν την έχει προχωρήσει και εξηγεί τους λόγους. Αν και εκτιμά την δουλειά του καλλιτέχνη, ξεκινά κάπως βαριεστημένα να γράφει μέχρι που ανακαλύπτει το ημερολόγιο του, όπου αναφέρει έναν και μόνο φίλο, ο οποίος αποκαλύπτεται πως είναι ο Χόσεν Χάρα, που αργότερα έγινε πλαστογράφος των έργων του Ονούκι. Γοητευμένος από τον μυστηριώδη απατεώνα, αρχίζει να ψάχνει τη δική του ζωή, μια ζωή που πέρασε στις σκιές γεμάτη από αποτυχίες και ανολοκλήρωτα όνειρα.

Οι ιστορίες διάσημων και άσημων πλαστογράφων είναι ένα υποείδος μυθιστορημάτων και ταινιών για καλλιτέχνες αλλά δεν αποτελούν μέρος αυτής της εργασίας, καθώς συνήθως σχετίζονται περισσότερο με τη δεξιοτεχνία της πιστής αντιγραφής παρά με τη δημιουργικότητα. Ο Χόσεν Χάρα όμως είναι διαφορετικός: δεν αντιγράφει απλώς αλλά οικειοποιείται τα χαρακτηριστικά του στυλ του Ονούκι και προσπαθεί να κάνει τα αντίγραφα καλύτερα από τα αυθεντικά, χωρίς επιτυχία. Η δική του δουλειά είναι πολύ καλή επίσης αλλά: «Με κάποιους όμως μυστήριους δικούς του τρόπους θέλεις από μια ατμόσφαιρα απογύμνωσης και μοναξιάς ή από οτιδήποτε άλλο, το έργο στεκόταν με αυτονομία μέσα στην αυστηρότητα του στυλ του» (Ινούε, 2005, σ. 38). Και οι δύο καλλιτέχνες ξεκίνησαν ως ταλαντούχοι, ικανοί και με ηθικές αξίες αλλά ο ένας πέτυχε και ο άλλος όχι. Όχι τόσο λόγω ταλέντου αλλά και τύχης.

Ο Χόσεν Χάρα από τη στιγμή που δεν κατάφερε να χτίσει μια καριέρα με δικά του έργα διορθώνει την αδικία επωφελούμενος από τη δόξα του φίλου του και φυσικά δεν παραμένουν φίλοι.

Δεν γίνεται πλούσιος αλλά κατορθώνει να ζει πουλώντας τα πλαστογραφημένα έργα, αλλάζοντας πόλη κάθε δυο -τρία χρόνια. Πουλάει και άλλα έργα τέχνης, κάποια αυθεντικά που είναι μυστήριο το πώς τα βρήκε. Πειραματίζεται με την παράνομη κατασκευή πυροτεχνημάτων και ξεκινά μια νέα επιχείρηση αλλά χάνει τρία δάχτυλά και η γυναίκα του τον εγκαταλείπει και αποσύρεται σε ένα μικρό γειτονικό χωριό. Μετά τον πόλεμο ο αφηγητής βρίσκει πως η κατασκευή πυροτεχνημάτων είχε τέτοια επιτυχία, που ο Χοσέν Χάρα έγινε τοπικός θρύλος, με τους κατοίκους των χωριών της περιοχής να προσπαθούν μαγεμένοι να φτάσουν στην τελειότητα την τέχνη που τους δίδαξε. Έκπληκτος ο συγγραφέας ανακαλύπτει πως αυτός ο άνθρωπος που βίωσε τη μια αποτυχία μετά την άλλη και έζησε ολόκληρη τη ζωή του στο περιθώριο άφησε πίσω του κάτι που τουλάχιστον για ορισμένους κατοίκους από την περιοχή που έζησε ήταν σημαντικό.

Βρίσκει πολύ πιο ενδιαφέρουσα την καταγραφή αυτής της πορείας από τη διήγηση των θριάμβων του Κεϊγκάκου Ονούκι. Κανείς χαρακτήρας δεν είναι κακός απλώς οι ηθικές επιλογές, λέει ο συγγραφέας, δεν είναι πάντα θέμα καλοσύνης. Το διήγημα εντάσσεται σε μια συλλογή τριών έργων με θέμα την έννοια της ελευθερίας από όσα μας δεσμεύουν. Ο (αντί) ήρωας του έργου δεν βρήκε ποτέ το θάρρος ή τις συνθήκες, όπου θα μπορούσε να επικοινωνήσει το έργο του με πλήρη καλλιτεχνική ελευθερία. Όταν ο γιος του Κεϊγκάκου Ονούκι βλέπει έναν πίνακα με την υπογραφή του Χ. Χάρα σχολιάζει: «Τι ηλίθιος άνθρωπος! αντί να επιδίδεται στην ανιαρή δουλειά της αντιγραφής των έργων του πατέρα μου δεν θα ήταν καλύτερα να ζωγράφιζε τα δικά του έργα;» (Ινούε, 2005, σσ. 39-40).

Η αποτυχία μπορεί να είναι απλώς αποτέλεσμα λανθασμένων στόχων και όχι έλλειψης ταλέντου. Η καταστροφή του Χ. Χάρα υπήρξε η σύγκριση του με τον επώνυμο φίλο του και την αδυναμία του να χαράξει μια αυτόνομη πορεία. Η αυτοπραγμάτωση ήρθε αργά μέσα από την κατασκευή παράνομων πυροτεχνημάτων, μια τέχνη στην οποία διέπρεψε, καθώς υπήρξε αποκλειστικά δική του, αν και πάλι την εξάσκησε σε συνθήκες αποκλεισμού και παρακάμπτοντας τις νόμιμες οδούς. Ο χαρακτήρας είχε εθιστεί σε μια ζωή υπόγεια, μυστική και βαθιά μοναχική.

Οι πολλές όψεις της αποτυχίας

Θα γίνω 40 ετών τον Ιούλιο και είμαι χαρούμενος που δεν έχω αναγνωριστεί ποτέ. Μου δίνει χρόνο να βελτιωθώ.

Ο Willem Dafoe στην ταινία *Basquiat* (1996)

Στην ταινία *Max* (2002) οι αποτυχημένες προσπάθειες του Αδόλφο Χίτλερ στην ζωγραφική περιγράφονται αναλυτικά. Η ταινία είναι φανταστική αλλά ισχυρίζεται κάτι που μάλλον ίσχυε: ο Χίτλερ υπήρξε αποτυχημένος ζωγράφος αλλά επιτυχημένος designer.

Στο *Ο Χορός των 7 Πέπλων* του Τιμ Ρόμπινς αναφέρεται στο παράδοξο της καλλιτεχνικής επιτυχίας με τη συνεπή, εργατική και ταλαντούχα ηρωίδα να μένει στην αφάνεια ενώ βλέπει να εκθειάζονται ως πρωτοποριακά γλυπτά, τα μεταποιημένα αυτοκίνητα του οξυγονοκολλητή συντρόφου της.

Ορισμένες φορές η αποτυχία μπορεί και οφείλεται στην τελειομανία του καλλιτέχνη, όπως στην νουβέλα *Το Άγνωστο Αριστούργημα* του Ονόρε ντε Μπαλζάκ (σε ταινία από τον Ζακ Ριβέτ, *Η Ωραία Καβγατζού - La Belle Noiseuse*) και στο διήγημα *Η Ζωή και το Έργο του Καλλιτέχνη Α. Σκόπα* του Γεράσιμου Γρηγόρη που όμως αναφέρονται σε καλλιτέχνες που έχουν άλλους πόρους διαβίωσης εκτός από την τέχνη τους.

Το διήγημα *Ο θεός μου ο Κωστής* του Σπύρου Μελά εξερευνά την εμμονή του ήρωα με την αρχιτεκτονική: αν και ποτέ δεν κατάφερε να γίνει αρχιτέκτονας, τουλάχιστον πριν πεθάνει σχεδίασε και έχτισε το σπίτι των ονείρων του, αν και δεν πρόλαβε να το χαρεί.

Το Αδιανόητο Τοπίο (1991) του Τάσου Θεοδωρόπουλου παρουσιάζει έναν σχεδόν αποτυχημένο, αν και ταλαντούχο καλλιτέχνη. Ο ζωγράφος Γιώργος Γαλανός, είναι ευκατάστατος και ζει από την ακίνητη περιουσία του, έτσι αφιερώνει τη ζωή του στην τέχνη κατά την διάρκεια των δεκαετιών '60 και '70 μέχρι τον μοναχικό του θάνατο τη δεκαετία του '80. Η τέχνη του προσπαθεί να αποδώσει τη σχεδόν μεταφυσική ομορφιά του τοπίου της ορεινής Πελοποννήσου. «Να οδηγήσω

ευατόν το δυνατόν βαθύτερον να μην ακούω να μην βλέπω παρά μόνον τον Αδιανόητον βόμβον του γυμνού τοπίου. Ιδού η οδός της τέχνης μου» (Θεοδωρόπουλος, 2016, σ. 102).

Όπως έχει προαναφερθεί, ο Γ. Γαλανός με μεθοδικότητα και γενναιότητα μετατρέπεται σε ένα είδος αστού ερημίτη και εργάζεται πυρετωδώς, η δουλειά του παραπέμπει στα στυλ των έργων του Μετά -Ιμπρεσιονισμού με πολλά στοιχεία του Συμβολισμού, αν και δεν ονομάζεται το κίνημα. Οι απόπειρες να εκθέσει δεν πάνε καλά και η εμπλοκή του με ένα ερευνητικό πρόζεκτ οργανωμένο και πληρωμένο από την δικτατορία καταστρέφει για πάντα την όποια φήμη του. Όπως και στην *Ιστορία ενός Πλαστογράφου*, ο αφηγητής προσπαθεί να συνθέσει τα κομμάτια μιας ζωής στο παρασκήνιο των καλλιτεχνικών, κοινωνικών και πολιτικών εξελίξεων, μέσα από τις αφηγήσεις των ανθρώπων που γνώρισαν τον ζωγράφο, ανάμεσα τους συνεργάτες, η αδικημένη σύντροφος, ο πραγματιστής διαχειριστής της περιουσίας του και άλλα πρόσωπα με όχι πάντα αξιόπιστες αναμνήσεις. Ο αφηγητής προσπαθεί μετά θάνατον να δώσει στον καλλιτέχνη (που δεν ξέρουμε καν αν τα έργα του που έχουν απομείνει είναι τα αυθεντικά ή όχι) την αξιοπρέπεια που όσο ήταν στη ζωή του είχε δοθεί, λόγω κοινωνικής θέσης και όχι λόγω της δημιουργικότητας του. Ο συγγραφέας μέσω της αρθρογραφίας του στην εφημερίδα *Καθημερινή* έχει εκφράσει πολλές φορές τις διαφωνίες του με το όρο *εικαστικός* και με την εννοιολογική τέχνη. Σέβεται όμως απεριόριστα την πράξη της ζωγραφικής και αυτό το έργο αποτελεί έναν συγκινητικό φόρο τιμής.

Ο Ζωγράφος (1918) του Έρμαν Έσσε διηγείται την ιστορία του Άλμπερτ που κανείς δεν καταλαβαίνει τη ζωγραφική του. Μετά από πολλή σκέψη αλλάζει ύφος και εγκαταλείπει το σπίτι και τα έργα του. Κατά τη διάρκεια της απουσίας του γίνεται διάσημος αλλά, καθώς δεν καταλαβαίνει τις αναλύσεις των θεωρητικών που ελάχιστα σχετίζονται την δουλειά του, δεν διεκδικεί την πατρότητα των έργων του ούτε επωφελείται από αυτά. Συνειδητά επιστρέφει στην ανωνυμία, την απαξίωση αλλά και την ψυχική ηρεμία. Η αφήγηση είναι ονειρική και ο αναγνώστης δεν μπορεί να καταλάβει τι από αυτά ισχύει και τι όχι, δείχνει όμως πόσο σχετική είναι η έννοια της αποτυχίας.

Η αποτυχία μπορεί να οφείλεται και σε ένα απροσδόκητο χτύπημα της μοίρας. Ένα από τα καλύτερα διηγήματα της Έλλης Αλεξίου είναι *Τα Μάτια της Γιαννούλας* (1931), με ηρωίδα μια χαρισματική μαθήτρια δημοτικού που πάσχει από τραχώματα που κάνουν τα μάτια της ευαίσθητα, αλλά δεν λαμβάνει κάποια θεραπεία. Η Γιαννούλα είναι εξαιρετική στο σχέδιο, στο μάθημα της «ιχνογραφίας», όπως αποκαλούνταν τα μαθήματα εικαστικών αλλά πεθαίνει πρόωρα από μηνιγγίτιδα, χωρίς ποτέ έχει την ευκαιρία να αξιοποιήσει το ταλέντο της. Το διήγημα σοκάρει σήμερα, καθώς τα τραχώματα αντιμετωπίζονται απλώς με αντιβίωση, ενώ υπάρχει εμβόλιο για την μηνιγγίτιδα. Εντάσσεται σε μια συλλογή διηγημάτων με το ίδιο θέμα δηλαδή τραγικές ιστορίες παιδιών με τίτλο *Σκληροί Αγώνες για Πικρή Ζωή*.

Το Σοφό Παιδί (1995) του Χρήστου Χωμενίδη, ένα ιδιαίτερο και κάπως παράξενο μυθιστόρημα αναφέρει την Τζούλια, την κηδεμόνα του αφηγητή ως ένα στερεοτυπικά κωμικό παράδειγμα του τι εννοεί η πλειοψηφία του κόσμου, όταν σκέφτεται τον «αποτυχημένο καλλιτέχνη». Η Τζούλια, ευκατάστατη κληρονόμος μια βιομηχανίας αλλαντικών, περιγράφεται ως Εβραία, αν και το θρήσκευμα της δεν παίζει ρόλο στην ιστορία. Αναφέρεται μόνο στην αφήγηση της ιστορίας της οικογένειας της που ως Έλληνες Εβραίοι υπέφεραν πολύ κατά την διάρκεια του Β΄ παγκοσμίου πολέμου. Δίνει χωρίς επιτυχία εξετάσεις στην Καλών Τεχνών δύο φορές (αν και δεν έχει προετοιμαστεί σωστά) και μετά φτιάχνει μια σειρά από εγκαταστάσεις στο στυλ της *Arte Povera* που αποτελούν τον περίγελο όλων, μέχρι που συνηδοτικοί την έλλειψη ταλέντου της και επιστρέφει στις ποικίλες επιχειρήσεις της. Είναι ένα γραφικό στερεότυπο του αποτυχημένου καλλιτέχνη που παραλλαγές του έχουν μεταφερθεί σε πολλές ελληνικές κωμωδίες και τηλεοπτικές σειρές.

Τα Κόκκινα Φανάρια (1963) του Βασίλη Γεωργιάδη καταγράφουν τις τελευταίες ημέρες των πορνείων της περιοχής της Τρούμπας στον Πειραιά, μέσα από τις ιστορίες εφτά γυναικών που εργάζονται στο ίδιο σπίτι: πέντε ιερόδουλων, της καθαρίστριας και της μαντάμ που το διοικεί. Μία από τις κοπέλες είναι η Ελένη, πρώην φοιτήτρια γλυπτικής στη Ρουμανία που καταλήγει να

εκδίδεται στην Ελλάδα ως θύμα σωματεμπορίας. Οι υπόλοιποι χρησιμοποιούν ένα από τα γλυπτά της για να της κάνουν μια κακόγουστη φάρσα. Η Ελένη είναι η μόνη με σπουδές και η αποτυχία της κάνει πιο τραγική την θέση της, ενώ οι άλλες κοπέλες αντιμετωπίζουν τη δουλειά τους ή στωικά ή και με ενθουσιασμό. Αν και τελικά εγκαταλείπει το επάγγελμα με τη βοήθεια του συντρόφου της, η ταινία δεν αναφέρει αν συνέχισε να εργάζεται ως γλύπτρια.

Στην ταινία του Julian Schnabel *Basquiat* (1996) με τον Jeffrey Wright στον ομώνυμο ρόλο και τον David Bowie ως Andy Warhol, εμφανίζεται ως εργάτης σε γκαλερί ένας ανώνυμος μυθοπλαστικός χαρακτήρας ηλεκτρολόγου που τον υποδύεται ο Willem Dafoe. Δηλώνει στον πρωταγωνιστή - σταρ πως είναι και ο ίδιος καλλιτέχνης και το σύντομο πέρασμα του από την ταινία τονίζει την αντίθεση ανάμεσα στους δεκάδες χιλιάδες αφανείς καλλιτέχνες που πρέπει να εργαστούν σε άσχετες δουλειές, για να ζήσουν και ανάμεσα στον πιο χαρισματικό ή απλώς πιο τυχερό συνάδελφο τους που ζει από την δουλειά του. (<https://indianexpress.com/article/lifestyle/art-and-culture/why-is-a-day-job-seen-as-the-mark-of-an-artists-failure-8486832/>)

Στην πραγματική ζωή

Στην πραγματική ζωή η πιο γνωστή και τραγική ιστορία «αποτυχημένου» καλλιτέχνη είναι η ζωή του ζωγράφου Vincent Van Gogh που μεταφέρθηκε σε οκτώ εξαιρετικές ταινίες στον κινηματογράφο και ενέπνευσε πολλά βιβλία ιστορικά και μυθοπλασίας. Ξεχωρίζει το *Πάθος για Ζωή* (1934) του Irving Stone.

Ο Vincent Willem van Gogh γεννήθηκε στις 30 του Μάρτη 1853 στο Zundert , στην Ολλανδία και πέθανε στις 29 του Ιουλίου του 1890 σε ηλικία 37 ετών στο Auvers - sur - Oise , στη Γαλλία. Ήταν ένας μετα-ιμπρεσιονιστής ζωγράφος, ολλανδικής καταγωγής, του οποίου το έργο, γνωστό για την άγρια ομορφιά του, τη συναισθηματική ειλικρίνεια και το τολμηρό χρώμα , είχε μια

πολύ μεγάλη επιρροή στην τέχνη του 20ού αιώνα. Μετά από πολλά δύσκολα χρόνια, γεμάτα πόνο και συχνές εξάρσεις της ψυχικής ασθένειας (είχε νοσηλευτεί και σε ψυχιατρείο), πέθανε μόλις 37 ετών από ένα τραύμα από σφαίρα, γενικά αποδεκτό είναι πως ήταν αυτοκτονία (αν και το όπλο δεν βρέθηκε ποτέ). Το έργο του ήταν τότε γνωστό μόνο σε μια χούφτα ανθρώπων και εκτιμούνταν από ακόμη λιγότερους. Πλέον θεωρείται ένας από τους πιο καλούς και ακριβοπυλημένους ζωγράφους όλων των εποχών. Τον Μάρτιο του 1886 μετακόμισε στο Παρίσι και ανακάλυψε τη γαλλική σχολή των ιμπρεσιονιστών. Αργότερα, μετακόμισε στον νότο της Γαλλίας και επηρεάστηκε από το φως του ήλιου που υπήρχε εκεί. Το έργο του εμπλουτίστηκε με φωτεινότερα χρώματα, και ανέπτυξε το μοναδικό και άκρως αναγνωρίσιμο στυλ του, που υιοθέτησε πλήρως κατά τη διάρκεια της παραμονής του στην Αρλ το 1888. Για ένα διάστημα συγκατοίκησε με τον Paul Gauguin. Ο βαθμός στον οποίο η ψυχική υγεία του επηρεάζει τη ζωγραφική του έχει αποτελέσει αντικείμενο μελέτης μετά το θάνατό του. Παρά την ευρέως διαδεδομένη τάση να εξιδανικεύεται η κακή κατάσταση της υγείας του, σύμφωνα με τους σύγχρονους κριτικούς ήταν ένας καλλιτέχνης βαθιά απογοητευμένος από την αδράνεια και την έλλειψη συνοχής που επέφεραν οι περίοδοι της ασθένειας. Τα τελευταία έργα του Βαν Γκονγκ δείχνουν έναν καλλιτέχνη στο υψηλότερο σημείο της ικανότητάς του, που έχει εντελώς τον έλεγχο του έργου του και λαχτάρα για σαφήνεια και χάρη.

Η πιο ολοκληρωμένη πηγή που έχουμε για την κατανόηση του Βαν Γκονγκ ως καλλιτέχνη είναι η συλλογή των επιστολών ανάμεσα σε αυτόν και τον μικρότερο αδελφό του, τον έμπορο έργων τέχνης Theo van Gogh. Εκεί διαβάζουμε τα περισσότερα από όσα είναι γνωστά για τις σκέψεις και τις πεποιθήσεις του καλλιτέχνη. Ο καλλιτέχνης αλληλογραφούσε με τον αδελφό του και έχουν σωθεί 844 γράμματα που εκδόθηκαν με τον τίτλο *Γράμματα του Βικέντιου στον Αδελφό του Θεόδωρο* το 1906 για πρώτη φορά. Ο Theo παρείχε στον αδελφό του τόσο οικονομική όσο και συναισθηματική υποστήριξη. Ο Van Gogh σε όλη του τη ζωή δεν πούλησε παρά μόνο έναν πίνακα, στον γιατρό του. Η σχέση τους και τα περισσότερα από όσα είναι γνωστά για τις σκέψεις του Βαν Γκονγκ και τις θεωρίες του για την τέχνη έχουν καταγραφεί σε εκατοντάδες επιστολές που

αντάλλαξαν μεταξύ 1872 και 1890: τα περισσότερα απευθύνονται από τον Vincent στο Theo και τα λιγότερα - περίπου 40 - από τον Theo στον Vincent. Μεταφέρουν όλη την αγωνία του δημιουργού και τις αποτυχημένες του προσπάθειες για επιτυχία. Καταγράφεται, με πολλές λεπτομέρειες, η περιθωριοποίηση, η μοναξιά και η απόγνωση του καλλιτέχνη. Η αποτυχία είναι πολλές φορές δύσκολο να προσδιοριστεί. Παρά την σύντομη και τραγική ζωή του, ο Van Gogh ως καλλιτέχνης κάθε άλλο παρά αποτυχημένος υπήρξε.

Στον κόσμο της Τέχνης, ειδικά στα εικαστικά, συνήθως όσοι είναι στην κορυφή πουλάνε σε εξωφρενικές τιμές τα έργα τους και ζουν τη ζωή των αστέρων του Χόλυγουντ, αφήνοντας ελάχιστα στους υπόλοιπους. Και αυτό συνέβαινε από την εποχή της Αναγέννησης. Αν αφήσουμε στην άκρη τα ονόματα που γνωρίζουν όλοι, η μεγάλη πλειοψηφία των καλλιτεχνών δεν έχει σαφή μέτρηση της επιτυχίας ή της αποτυχίας της, αν και η πλειοψηφία του κόσμου συνήθως αντιμετωπίζει το μεγάλο πλήθος αυτών των καλλιτεχνών ως αποτυχημένους και τους κοιτά με απαξίωση.

Το ερώτημα που έχουμε είναι το πώς ορίζεται η καλλιτεχνική επιτυχία: με τη δόξα, την αναγνωσιμότητα, τα χρήματα; Η ικανότητα κάποιου να έχει εξασφαλίσει πως θα μπορεί πάντα να αφιερώνει λίγο χρόνο μέσα στη μέρα για την κατασκευή των έργων του, αλλά παράλληλα κάνει και μια άσχετη εργασία για λόγους βιοπορισμού είναι αξιοθαύμαστη; Μήπως είναι πιο σωστό να αφιερώσει όλο τον διαθέσιμο χρόνο του στην τέχνη και να προσπαθεί να ζήσει κυρίως από αυτή; Ποιος είναι πιο επιτυχημένος: ένας καθηγητής εικαστικών που εκθέτει τακτικά στη Δημοτική Πινακοθήκη και σε περιφερειακές γκαλερί, πουλώντας και μερικά έργα ή κάποιος καλλιτέχνης που ζει με λιγότερα χρήματα από τα έργα του και εκθέτει σε Παγκοσμίου φήμης μουσεία, χωρίς να πληρώνεται πάντα για αυτό; Ειδικά ο εννοιολογικός ανερχόμενος καλλιτέχνης δυσκολεύεται να μετρήσει την όποια επιτυχία. Η μεταθανάτια ή η πολύ καθυστερημένη φήμη μετατρέπουν μια καριέρα γεμάτη απορρίψεις και εξευτελισμούς σε επιτυχημένη; Στις εφαρμοσμένες τέχνες, το προϊόν είναι πιο σαφές αλλά και πάλι η επιτυχία μπορεί να είναι σχετική: ποιος είναι πιο επιτυχημένος ένας

σχεδιαστής ρούχων που εργάζεται για μια εταιρία, χωρίς να αναφέρεται το όνομα του ή κάποιος άλλος που πουλάει τα δικά του ρούχα μέσω ενός e - shop που βγάζει ελάχιστο κέρδος;

Η επιτυχία ίσως μπορεί να μετρηθεί με το κατά πόσο ο καλλιτέχνης είναι ειλικρινής πρώτα απέναντι στον εαυτό του και έπειτα απέναντι στο κοινό του. Αποτυχημένοι καλλιτέχνες δεν είναι απαραίτητα όσοι βίωσαν ή βιώνουν την αποτυχία αλλά όσων τα έργα παρά την όποια δεξιοτεχνία τους δεν πείθουν πως ήταν σημαντικά για τον δημιουργό τους. Θα μπορούσαν να ανήκουν σε αυτό όλοι όσοι έκαναν την δουλειά τους ως απλή διεκπεραίωση χωρίς αγάπη, όσοι υπηρέτησαν με τη δουλειά τους σκοπούς προπαγάνδας, χωρίς να το πιστεύουν ιδιαίτερα, όσοι έψαξαν τον εύκολο εντυπωσιασμό αντί για την ουσία.

Σύμφωνα με κάποιους η λέξη kits ανάγεται στο δεύτερο μισό του 19^{ου} αι. τότε που οι Αμερικάνοι τουρίστες στο Μόναχο ήθελαν να αγοράσουν ένα φτηνό πίνακα και ζητούσαν ένα σκίτσο (Sketch). Έτσι προέκυψε ο όρος που υποδυκνύει ευτελή φτηνοπράγματα, τα οποία αγοράζουν όσοι επιθυμούν εύκολες αισθητικές εμπειρίες. Ωστόσο στη διάλεκτο του Μεκλεμβούργου υπήρχε ήδη το ρήμα kitschen «μαζεύω λάσπη από τους δρόμους». Μια άλλη έννοια του ρήματος είναι «κάνω τα έπιπλα να φαίνονται αντίκες» ενώ υπάρχει και το ρήμα verkistchen «πουλάω φτηνά»: Έκο (2007)

Ποιο όμως θα χαρακτηριζόταν ως φτηνόπραμα; Η «υψηλή» κουλτούρα θεωρεί kits τους νάνους στους κήπους, τις μικρές εικόνες λατρείας, τα ψεύτικα βενετσιάνικα κανάλια στο καζίνο του Λας Βέγκας, το ψευτο γκροτέσκο του διάσημου Madonna Inn που θέλει να προσφέρει μια εντυπωσιακή «αισθητική» εμπειρία στον τουρίστα. Αθεράπευτα kits χαρακτηρίστηκε η προπαγανδιστική τέχνη, που την θεωρούσαν τέχνη του λαού της δικτατορίας του Στάλιν, του Χίτλερ ή του Μουσολίνι που χαρακτήριζε την σύγχρονη τέχνη «εκφυλισμένη» (σ. 394).

Kits δεν είναι η ναϊφ τέχνη όσων καλλιτεχνών δεν είχαν επίσημη ακαδημαϊκή εκπαίδευση ούτε το συνειδητό παιχνίδι με τα όρια του μαζικού και του κακόγουστου όπως π.χ. τα

αριστουργήματα του πιο ακριβοπληρωμένου γλύπτη της εποχής μας, του Jeff Koons που αξίζουν απόλυτα τις τιμές τους.

Κατά για πολλούς ο Sir Lawrence Alma-Tadema 1836-1912 (R.W. 7/10/2018, Curiomancy) ένας από τους πιο οικονομικά ευκατάστατους καλλιτέχνες του 19^{ου} αι. που χρίστηκε ιππότης το 1899, έχει τον τίτλο του πιο αποτυχημένου καλλιτέχνη όλων των εποχών. Ζωγράφιζε εικόνες της καθημερινής ζωής στην Αρχαία Ρώμη. Η δουλειά του ενέπνευσε τη σκηνογραφία των ταινιών του Χόλγουντ με αντίστοιχα θέματα κυρίως τις δεκαετίες του '50 και του '60. Η δουλειά του είναι εντυπωσιακή και πιθανότατα ιστορικά ακριβής (ήταν και αρχαιολόγος) αλλά δεν ξεπερνά ποτέ αυτό το στάδιο του εντυπωσιασμού. Η επιτυχία είχε ως αποτέλεσμα μια σειρά μιμητών. Ένας από αυτούς τους καλλιτέχνες ήταν ο John William Goodward (1861- 1922). Αν και γνώρισε επιτυχία, αυτοκτόνησε γράφοντας πως: «ο κόσμος δεν είναι αρκετά μεγάλος για να χωρέσει εμένα και τον Picasso». Αρκετοί μιμητές των προ Ραφαηλιτών ανήκουν επίσης στην ίδια κατηγορία όπως και αξιοσέβαστα μέλη των Ακαδημιών και του Σαλονιού που απέρριψαν τα σημαντικά κινήματα στην τέχνη όπως τους Ιμπρεσιονιστές: π.χ. ο William Adolph Bouguereau και ο Alexandre Cabanel.

Μια από τις πιο τραγικές περιπτώσεις αποτυχίας είναι αυτή της Elizabeth Siddal (1829-1862) που έχει αναφερθεί ξανά στην παρούσα εργασία. Σήμερα την θυμόμαστε ως το πρώτο επώνυμο διάσημο μοντέλο (η γυναίκα στην λίμνη στην *Οφηλία* του John Everett Millais - 1851-1852 και σε πολλούς πίνακες των Προ-Ραφαηλιτών). Η ιστορία την κατέγραψε επίσης ως την ταλαιπωρημένη σύζυγο και μούσα του Dante Gabriel Rosetti και ως ένα από τα πιο γνωστά (και φρικαλέα) παραδείγματα του πως ο εθισμός στα ναρκωτικά μπορεί να σταματήσει μια πολλά υποσχόμενη καριέρα.

Δεν θυμόμαστε τα δικά της αξιόλογα έργα και ποιήματα αλλά την εξαϋλωμένη φιγούρα της κάτω από την επίδραση του όπιου, όπως την απαθανάτισε ο σύζυγος της στον πίνακα *Beata Beatrix* (1864 - 1870), μετά τον θάνατο της: χλωμή, με κλειστά μάτια και χέρια που δεν μπορούν πια να φτιάξουν τίποτα. Την ίδια μοίρα μοιράστηκαν αρκετές γυναίκες - καλλιτέχνιδες που έγιναν γνωστές

κυρίως ως μούσες επώνυμων ανδρών καλλιτεχνών και η δουλειά τους επισκιάστηκε από αυτούς, χωρίς εκείνες να φτάσουν την τέχνη τους στο μέγιστο των δυνατοτήτων τους. Πιο γνωστές είναι η Victorine Meurent (1844 -1927), το μοντέλο για την *Ολυμπία* του Edward Manet (1863) και η Alice Prin (1901- 1953), γνωστότερη ως Kiki De Montparnasse.

Το έργο της Λιλίκας Νάκου *Οι Παραγνωρισμένοι, Ο Ποιητής Γιώργος Κοτζιούλας, η Ζωγράφος Ερασμία Μπέρτσα, η Λαογράφος Ειρήνη Σπανδωνίδου: Η Ζωή και το Έργο τους* (1978) μελετά τρεις υπαρκτές περιπτώσεις αποτυχίας στην τέχνη. Η Ερασμία Μπέρτσα που συχνά χαρακτηρίζεται ως η πρώτη Ελληνίδα εικαστικός του κινήματος του κυβισμού, μαθήτρια του Fernard Leger, στο Παρίσι, παρουσιάζεται ως πανέμορφη, εργατική, ταλαντούχα και παρά την απόρριψη της οικογένειάς της, βρίσκει δασκάλους, πελάτες και υποστηρικτές στο Παρίσι του Μεσοπολέμου. Κάνει ένα «καλό γαμο» με τον κοινωνιολόγο Δημοσθενη Δανηλίδη αλλά τα ψυχολογικά της προβλήματα την οδηγούν στην προσωπική, οικονομική και επαγγελματική καταστροφή. Η Λιλίκα Νάκου συνδέει αυτά τα προβλήματα και με το γεγονός πως είναι γυναίκα σε έναν κόσμο που μόνο σε άντρες αναγνωρίζει το δικαίωμα να δημιουργούν το είδος της τέχνης που παράγει.

Αποτυχημένοι επίσης μπορούν να θεωρηθούν όσοι συνέδεσαν το όνομα τους με την κυρίαρχη εξουσία, με μόνο στόχο να την υπηρετήσουν πιστά, χωρίς να διακρίνεται κάποιο δικό τους προσωπικό σχόλιο ή ύφος, όπως η αγαπημένη ζωγράφος της Μαρίας Αντουανέττας Elizabeth Vigee Le Brun (1755- 1842) και ο αγαπημένος ζωγράφος του Ιωσήφ Στάλιν Aleksandr Mikhailovich Gerasimov (1881-1963).

ΜΕΡΟΣ Ζ' - Ο καθηγητής των εικαστικών

Ορισμένα από τα θέματα που σχετίζονται με τις αναπαραστάσεις του καθηγητή των εικαστικών είναι το αν η διδασκαλία των εικαστικών είναι ένα μάθημα ίδιο με τα υπόλοιπα μαθήματα, αν ο δάσκαλος της τέχνης μπορεί να λειτουργήσει ως πηγή έμπνευσης και ένα

εναλλακτικό πρότυπο ζωής και μάθησης και συχνά ασκείται κριτική στη διδασκαλία της τεχνικής σε σχέση με την ανάπτυξη της φαντασίας. Έχει επίσης καταγραφεί η τέχνη στο σχολείο ως θεραπεία για μαθησιακές δυσκολίες και τέλος η κανονικότητα μιας ήρεμης και οργανωμένης καριέρας στην εκπαίδευση παρουσιάζεται συχνά ως εμπόδιο καλλιτεχνικής καταξίωσης και δημιουργίας.

Removed, 2013, Remember my Story, 2015

Προκαλεί έκπληξη το ότι δεν υπάρχουν αρκετές αξιόλογες αναφορές σε καθηγητές εικαστικών τεχνών στη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο. Αν και οι καθηγητές μουσικής, λογοτεχνίας, χορού, τραγουδιού και οι δάσκαλοι του δημοτικού σχολείου ή οι προπονητές έχουν διακριθεί συχνά ως ήρωες κινηματογραφικών και λογοτεχνικών έργων π.χ. *Ο Κύκλος των Χαμένων Ποιητών* (1989), *Ο Μαύρος Κύκνος* (2010), *Τα Κόκκινα Παπούτσια* (1948), *Whiplash* (*Χωρίς Μέτρο*, 2014), *Fame* (1980), *Karate Kid* (1984), *Dangerous Minds* (1995), *School of Rock* (2003), *My Paparotti* (2013), *Million Dollar Baby* (2004), *Step Up* (2004) και οι μέντορες και δάσκαλοι από τις ταινίες - σειρές επιστημονικής φαντασίας *Matrix* (1999 - 2021), *Star Wars* (1977- 2019), *Lord of the Rings* (2001-2003), *Harry Potter* (2001-2011), οι καθηγητές των Καλών και των εφαρμοσμένων τεχνών απουσιάζουν. Όταν σπανίως αναφέρονται είναι κυρίως μέσα από το δίπολο «συντηρητισμός – προοδευτικότητα / παράδοση – πρωτοπορία» και την επιρροή που έχουν πάνω στους μαθητές τους (σπανίως θετική). Εξαιρεση αποτελεί η ταινία μικρού μήκους *Removed* με θέμα το πολύπλοκο ζήτημα της απομάκρυνσης των παιδιών από τις δυσλειτουργικές οικογένειες τους. Το *Removed* είναι μια ταινία που αποτελείται από δύο επεισόδια μικρού μήκους, σε σκηνοθεσία του Nathanael Matanick με τους Abby White, Casey Caldwell, Jordan Nice.

Η πρωταγωνίστρια της ταινίας, η δεκάχρονη Zoe απομακρύνεται από τη φυσική και εξαρτημένη από ουσίες μητέρα της και τον επιθετικό πατριό της, ο μικρός αδελφός της δίνεται για υιοθεσία και εκείνη πηγαίνει από τη μια ανάδοχη οικογένεια στην άλλη. Βλέπει τον αδελφό της

σπάνια αλλά είναι το μόνο πλάσμα στο οποίο μπορεί να φερθεί με αγάπη. Η Zoe είναι δύσκολο παιδί, επιθετική, με πολλά θέματα επικοινωνίας και συμπεριφοράς. Ζωγραφίζει με μανία παντού (κυρίως στα χέρια της) και αυτό είναι η μόνη ένδειξη πως μπορεί να βρει μια διέξοδο. Η κάμερα στην αρχή παρουσιάζει τη διαδικασία της ζωγραφικής σαν να ήταν κάτι το ίδιο προκλητικό και δύσκολο με όλα όσα κάνει η μικρή ηρωίδα. Πριν προβληθεί το τι ακριβώς κάνει, υποπτευόμαστε κάτι πολύ πιο σκοτεινό, πως ίσως χαρακώνει τα χέρια της. Η τελευταία ανάδοχη οικογένεια με την οποία μένει κάνει προσπάθειες να βοηθήσει την Zoe χωρίς όμως θεαματικά αποτελέσματα.

Η ταινία τελειώνει με την ενήλικη Zoe να διδάσκει ζωγραφική σε ένα δημοτικό σχολείο και να παρηγορεί έναν εσωστρεφή μικρό μαθητή της που οι υπηρεσίες πρόνοιας τον έχουν απομακρύνει από την οικογένεια του. «*One day we will shine*» του υπόσχεται, εννοώντας πως αφού η ίδια πραγματοποίησε το όνειρο της, θα μπορούσε και εκείνος. Η διδασκαλία παρουσιάζεται ως κάτι το πολύ όμορφο μέσα σε μια ηλιόλουστη, πλήρως εξοπλισμένη (και κάπως εξιδανικευμένη) αίθουσα εικαστικών με τους μαθητές να δοκιμάζουν με ενθουσιασμό διαφορετικά υλικά.

Η ενήλικη Zoe είναι περιποιημένη, ήρεμη και συγκροτημένη σε αντίθεση με το άγριο παιδί που υπήρξε. Η ταινία έχει βρει μέχρι και τα ρούχα σωστά, άνετα, casual αλλά κομψά. Το ότι αυτή η αλλαγή οφείλεται στην ανακάλυψη του ταλέντου της και στη θέληση της να το υποστηρίξει είναι το φωτεινό μήνυμα της ταινίας και ένα από το πιο κολακευτικά πορτραίτα επαγγελματία εκπαιδευτικού των εικαστικών τεχνών που έχουμε δει ποτέ, παρά το γεγονός πως διαρκεί μόλις μερικά λεπτά. Δεν έχει τόση σημασία αν θα γίνει (ή αν είναι) και ενεργή ή γνωστή καλλιτέχνης και η ίδια - για πολλά χρόνια έψαχνε έναν τρόπο να ζωγραφίζει καθημερινά και μια εναλλακτική, φυσιολογική οικογένεια, όπου θα μπορούσε να έχει τον ρόλο της μητέρας που η ίδια στερήθηκε και το δημοτικό σχολείο μοιάζει να καλύπτει επαρκώς και τις δύο αυτές εσωτερικές της ανάγκες.

Η ατμόσφαιρα στην τάξη μοιάζει κάπως με φυλλάδιο διαφήμισης σχολής για το τμήμα «Τέχνη & εκπαίδευση» και η ταινία ίσως, παρά τις κάποιες σκηνές βίας, θα μπορούσε να λειτουργήσει έτσι. Αυτό όμως αντιπαραβάλλεται με έναν κόσμο εξαρτήσεων, κακοποίησης και

χαμένων προοπτικών, από τον οποίο η Τέχνη βοήθησε την Zoe να ξεφύγει για πάντα και πλέον είναι σε θέση να βοηθήσει και άλλους.

Mona Lisa Smile, 2003

Η ταινία *Mona Lisa smile* έχει ως πρωταγωνίστρια μια φεμινίστρια, προοδευτική καθηγήτρια Ιστορίας Τέχνης (η εντυπωσιακή Julia Roberts) την δεκαετία του '50, σε ένα συντηρητικό, ιδιωτικό κολλέγιο των Η.Π.Α. Η ταινία είναι μέτρια και όπως αρκετές ταινίες με ήρωες καθηγητές επικεντρώνεται στις προσωπικές ιστορίες των μαθητριών. Δείχνει όμως πως η γνώση της Ιστορίας Τέχνης μπορεί να έχει διαθεματικές προεκτάσεις, να λειτουργήσει ως μέρος του Art Therapy και να βοηθήσει άτομα εφηβικής ηλικίας να αντιμετωπίσουν κρίσιμα διλήμματα της ζωής. Το ότι η Ιστορία Τέχνης μπορεί να διδαχθεί με τέτοιο τρόπο, ώστε να ενθαρρύνει την αποδοχή, τον πειραματισμό και την ουσιαστική προσωπική ανεξαρτησία είναι ένα καλοδεχούμενο μήνυμα για ένα μάθημα που συχνά αντιμετωπίζεται ως βαρετή επανάληψη γνώσεων.

Λεωνής 1940 του Γιώργου Θεοτοκά

Στον *Λεωνή* του Γιώργου Θεοτοκά η διδασκαλία του ελεύθερου σχεδίου από τον ηλικιωμένο, συντηρητικό καθηγητή του ήρωα έρχεται σε αντίθεση με τον πλούσιο κόσμο των συναισθημάτων που ο ίδιος θέλει να βγάλει ζωγραφίζοντας. Φυσικά, το ελεύθερο σχέδιο είναι μια τυποποιημένη διαδικασία, όχι ιδιαίτερα διασκεδαστική αλλά αναγκαία και αν ο δάσκαλος του Λεωνή κάνει κάποιο λάθος είναι η αδυναμία του να διαγνώσει εγκαίρως πως ο μαθητής του θα ήθελε να εντάξει σε πιο προσωπικά έργα τις ήδη αποκτημένες γνώσεις. Αυτό είναι ένα καθοριστικό στοιχείο για την εξέλιξη της ιστορίας, καθώς όταν ο ήρωας αφήνει τα πρώτα χρόνια της εφηβείας, συνειδητοποιεί με τρόπο πως έχει χάσει την ικανότητα να αποτυπώνει στο χαρτί όσα νιώθει. Αν και

αυτό αποτελεί ένα φυσιολογικό στάδιο της μαθησιακής διαδικασίας (η νέα γνώση θέτει σε αμφισβήτηση την παλαιότερη) ο συγγραφέας προβάλλει τον ήρωα του να το αντιμετωπίζει ως καταστροφή και να εγκαταλείπει (προσωρινά;) την τέχνη του, για να ζήσει την πραγματική ζωή. Αν και θα είχε συγκλονιστικό ενδιαφέρον μια συνέχεια με τις περιπέτειες του ενήλικου Λεωνή ως φοιτητή Καλών Τεχνών ο Γ. Θεοτοκάς επέλεξε ο ήρωας του να αφήσει τη ζωγραφική πίσω του ως κάτι που ανήκει στον κόσμο των παιδικών ονείρων και δεν έχει θέση μετά την ενηλικίωση.

Never let me go , 2005 του Kashuo Izighuro και η ομώνυμη ταινία (2010) του Μαρκ Ρομανεκ

Το *Never Let me Go* τόσο στη λογοτεχνική όσο και στην κινηματογραφική του εκδοχή αποτελεί μια αβάσταχτη, καταθλιπτική εμπειρία και το πιο σκληρό έργο της παρούσας εργασίας. Ένας από τους τρεις καταδικασμένους πρωταγωνιστές είναι ταλαντούχος ζωγράφος και η σχέση του με την Τέχνη αποτελεί σημαντικό στοιχείο στην εξέλιξη της (μακάβριας) ιστορίας. Σε μια μελλοντική, δυστοπική κοινωνία οι άνθρωποι ανατρέφουν κλώνους, του οποίους και χρησιμοποιούν για παραγωγή οργάνων για μεταμοσχεύσεις.

Οι κλώνοι είναι καταδικασμένοι να υποστούν 3 μεταμοσχεύσεις οργάνων μέχρι και την ηλικία των 30, όπου και καταδικάζονται σε θάνατο, έτσι ώστε οι άνθρωποι να έχουν πρόσβαση σε όλα τους τα όργανα. Οι άνθρωποι πιστεύουν πως αυτό δεν έχει τόση σημασία, καθώς οι κλώνοι είναι ανίκανοι για ανθρώπινα συναισθήματα και έτσι ο πρόωρος θάνατος τους είναι κάτι το φυσιολογικό. Μέχρι να ενηλικιωθούν ζουν σε ένα ίδρυμα όπου οι εκπαιδευτριες - φύλακες μαζεύουν, εκθέτουν και αρχειοθετούν με μεγάλη επιμέλεια τα έργα που οι μαθητές - υποψήφια θύματα φτιάχνουν στο μάθημα των εικαστικών.

Οι τρεις ήρωες της ταινίας και του βιβλίου είναι ένα έφηβο αγόρι και τα δύο κορίτσια, με τα οποία έχει ερωτικές σχέσεις. Συνειδητοποιούν με τρόπο τη σκοτεινή τους μοίρα και αργότερα όταν ενηλικιώνονται χρησιμοποιούν μάταια την τέχνη, προσπαθώντας να την αλλάξουν. Το αγόρι, αν και αντιπαθούσε στο παρελθόν την τέχνη, εξελίσσεται μεγαλώνοντας σε έναν ιδιαίτερα χαρισματικό

ζωγράφο και μαζί με την κοπέλα που τελικά επιλέγει για σύντροφο πιστεύουν πως, αν η τέχνη του καταφέρει να πείσει το κοινό για την αγάπη που νιώθει για κείνη, θα μπορέσουν να εξαιρεθούν από τη διαδικασία της θανάτωσης για μερικά χρόνια – μια δημοφιλής πεποίθηση μεταξύ των κλώνων. Επισκέπτονται ξανά δύο πρώην μέλη του προσωπικού του ιδρύματος - φυλακή που μεγάλωσαν, τους εξηγούν το σχέδιο τους και ζητούν βοήθεια ρωτώντας για ποιο λόγο τόσα χρόνια κρατούσαν με επιμέλεια τα παιδικά τους έργα.

Η διευθύντρια συγκλονισμένη τους εξηγεί πως τόσα χρόνια δεν προσπαθούσαν να αξιολογήσουν τα έργα, για να καταλάβουν ποιος έχει την πιο αξιόλογη ψυχή, αλλά για να δείξουν απλώς μέσω των έργων των παιδιών πως οι κλώνοι είχαν όντως ψυχή. Οι προσπάθειες τους έπεσαν στον κενό, το συγκεκριμένο ίδρυμα έκλεισε και δυστυχώς δεν μπορούν να κάνουν κάτι άλλο. Η ιδέα της τέχνης ως απόδειξης της ικανότητας του να αισθάνεται κάποιος και η ύπαρξη της ψυχής για να παραχθεί τέχνη έχει ενδιαφέρον και τόσο το μυθιστόρημα όσο και η ταινία που αποτελεί πιστή μεταφορά του, προβάλλουν συγκλονιστικά αυτήν την πεποίθηση. Άνθρωπος είναι όποιος μπορεί να φτιάξει ένα έργο τέχνης λέει το *Never Let me Go*. Το γεγονός πως πλέον τέχνη μπορεί να παραχθεί αρκετά πειστικά και από ρομπότ ανοίγει μια πραγματικά ενδιαφέρουσα συζήτηση.

Σαν τα αστέρια στην γη του Aamir Han, 2007

Η ινδική ταινία *Σαν τα Αστέρια στη Γη* αφορά τη διάγνωση της δυσλεξίας, με ήρωα έναν μικρό μαθητή που όλοι αντιμετωπίζουν ως άτομο με διανοητική υστέρηση, μέχρι που ο νεαρός και χαρισματικός αναπληρωτής καθηγητής των εικαστικών του σχολείου του αναγνωρίζει τα συμπτώματα της δυσλεξίας και αποφασίζει να τον βοηθήσει. Η ταινία είναι γλυκερή και απλοϊκή και έχει όλα τα κλισέ που μπορεί κάποιος να φανταστεί για το μάθημα των εικαστικών. Επίσης οι

παιδαγωγικές μέθοδοι του καθηγητή είναι όντως ιδιόμορφες και έρχονται σε σύγκρουση με τις βασικές αρχές / διδασκαλίες των εικαστικών. Η πραγματικότητα της τάξης παρουσιάζεται εξαιρετικά ωραιοποιημένη.

The Clan, (2015) του Pablo Trabelo

Η ταινία από την Αργεντινή *The Clan* αναφέρεται σε ένα από τα πιο γνωστά εγκλήματα της χώρας, με πρωταγωνιστές μια μεσοαστική οικογένεια που απήγαγε εύπορους επιχειρηματίες και τους σκότωνε, αν δεν δίνονταν τα λύτρα. Ο πατέρας υπήρξε πρώην βασανιστής της χούντας και κατά τη διάρκεια της δημοκρατίας είχε οικονομικά προβλήματα. Μια από τις κόρες της εγκληματικής οικογένειας είναι καθηγήτρια εικαστικών σε σχολείο και η ταινία τονίζει την αντίθεση ανάμεσα στη δουλειά της και στον ρόλο ενός μέλους της συμμορίας. Είναι όμορφη, αθλητική έξυπνη, με ενδιαφέρουσα σταθερή δουλειά και συνένοχος σε φρικαλεότητες. Σε μια σύντομη αλλά από τις πιο έντονες σκηνές της ταινίας, διορθώνει έργα μαθητών της στο τραπέζι της κουζίνας (σύμβολο οικογενειακής θαλπωρής) ενώ ακούγονται οι φωνές των θυμάτων του πατέρα της και των αδερφών της από το υπόγειο. Το ερώτημα που μένει ασαφές είναι πόσο και τι ακριβώς γνώριζε και το ποσοστό συνενοχής της. Η ταινία βασίζεται σε μια πραγματική ιστορία και σε υπαρκτό χαρακτήρα αλλά αυτό το στοιχείο εδώ λειτουργεί κυρίως ως μια μεταφορά για το παρελθόν της χώρας, όπου πολλοί πολίτες αδιαφόρησαν για τους εξαφανισμένους, κατά τη διάρκεια της δικτατορίας, που μπορεί να ήταν και συγγενείς ή φίλοι τους και συνέχιζαν τις ζωές τους με την ίδια χαλαρή αδιαφορία που απεικονίζεται εδώ. Ο πραγματικός χαρακτήρας συμβολίζει ένα στερεότυπο σχετικά με τις γυναίκες (κυρίως) που εργάζονται ως καθηγήτριες εικαστικών.

Η Αρραβωνιαστικά του Αχιλλέα της Άλκη Ζέη, 1987

Το βιβλίο - κατά πολλούς το καλύτερο της συγγραφέως. Είναι μια επώδυνη καταγραφή των γεγονότων που ακολούθησαν τον ελληνικό Εμφύλιο και βασίζεται στις τραυματικές αναμνήσεις της συγγραφέως. Κανονικά δεν σχετίζεται θεματικά με την συγκεκριμένη εργασία. Υπάρχει όμως μια μικρή αναφορά σε έναν δευτερεύοντα χαρακτήρα που συμπυκνώνει όλα τα στερεότυπα δεκαετιών σχετικά με τους καθηγητές εικαστικών, στερεότυπα καθόλου ανώδυνα καθώς επηρέασαν πολιτικές, που αξίζει να αναφερθούν. Ο Ζαν - Πωλ είναι ένας φοιτητής ζωγραφικής με τον οποίο έχει μια ερωτική περιπέτεια η αφηγήτρια στη Ρώμη και ξανασυναντά μετά από χρόνια τους συμφοιτητές του Ζαν -Πωλ σε διακοπές στην Ύδρα:

Ο Ζαν - Πωλ...δεν τον βλέπουμε πια. Μόλις τελείωσε την σχολή παντρεύτηκε μια Καναδέζα, εγκαταστάθηκαν στον Καναδά έχουν τρία παιδιά. (...) Ο πατέρας μου παντρεύτηκε μικρός έκανε οικογένεια κι έτσι δε έγινε μεγάλος ζωγράφος, ο Φράνκο έχει δύο παιδιά και έγινε διάσημος. (...) Διδάσκει στη Σχολή Καλών Τεχνών του Μόντρεαλ ο Ζαν -Πωλ. Ούτε μας γράφει ούτε ζωγραφίζει. (σ. 339 και σ. 348).

Και παρακάτω στις τελευταίες φράσεις γίνεται μια αναφορά στο γεγονός πως ο Ζαν - Πωλ που είχε φτιάξει ένα γυμνό σκίτσο της πρωταγωνίστριας με έναν πυράκανθο, όταν ήταν φοιτητής «δεν έγινε μεγάλος ζωγράφος». Η προσέγγιση αυτή είναι κάπως αντιφατική με τα πιστεύω που δηλώνει η συγγραφέας και ξαφνιάζει τον αναγνώστη. Αφήνοντας στην άκρη το γεγονός πως κάποιος μπορεί να διδάσκει σε μεγάλο πανεπιστήμιο στην Καλών Τεχνών, χωρίς να ασχολείται καθόλου με το πρακτικό μέρος της δουλειάς του (ούτε καν σαν εξάσκηση προετοιμασίας των όσων διδάσκει), το μυθιστόρημα παρουσιάζει τον καθηγητή εικαστικών ως «αποτυχημένο καλλιτέχνη» ειδικά αν έχει και οικογενειακές υποχρεώσεις. Καθώς ο φίλος του ο Φράνκο που «έγινε διασημότης» αντιμετωπίζεται με την ίδια απαξιωτική διάθεση, θα είχε ενδιαφέρον η συγγραφέας να είχε κάνει τον κόπο να εξηγήσει στους αναγνώστες τι ακριβώς κάνει για κείνην έναν καλλιτέχνη αξιόλογο.

Αντίστοιχος χαρακτήρας υπάρχει και στο βιβλίο της Ζωρζ Σαρή *E.II.* (1995) που εξιστορεί τη φιλία της με την Άλκη Ζέη: η καθηγήτρια εικαστικών του ιδιωτικού σχολείου τους είναι

κακοπληρωμένη, απογοητευμένη, δεν συμπαθεί τη διδασκαλία και έχει ψευδαισθήσεις (;) μεγαλείου πως θα αναγνωριστεί κάποτε ως μεγάλη καλλιτέχνης.

Στο μυθιστόρημα *The Forger* (2000) του Paul Watkins, ένας νεαρός καλλιτέχνης και ο ασυνήθιστος δάσκαλος του καταφέρνουν να επιβιώσουν κατά την διάρκεια του Β΄ παγκοσμίου πολέμου, πουλώνοντας αντίγραφα έργων τέχνης που κατέστρεψαν ή έκλεψαν οι Ναζί. Ο δάσκαλος είναι πρώην αξιωματικός των Λευκών στην Ρωσία, έχει την κλασική εμμονή του επαγγέλματος με τη διδασκαλία του σχεδίου, αντί για να αφήνει χώρο στην αυτοέκφραση αλλά το κάνει αυτό για να εκπαιδεύσει ικανούς πλαστογράφους. Ο αφηγητής διηγείται την ιστορία όταν είναι πλέον και ο ίδιος καθηγητής εικαστικών στις Η.Π.Α.

Στην πραγματική ζωή / Αναλογίες με πραγματικούς καλλιτέχνες

Υπάρχουν πολλές αναφορές για διάσημους καθηγητές Καλών και Εφαρμοσμένων Τεχνών και όχι μόνο σε διάσημα σχολεία και πανεπιστήμια. Ορισμένοι είχαν την τύχη να δουν τις υπηρεσίες τους να αναγνωρίζονται και έχουν βραβευθεί για το έργο τους όπως η Πόπη Νικολάου (16/12/2016, European web site on intergration, <https://ec.europa.eu/migrant-integration/intpract/immigrants---award-winning-sculpture-project-by-cypriot-pupils>) που έφτιαξε με τους μαθητές της το έργο *Immigration*, η Andria Zafirakou Rueckert F. (19/03/2019 Global Citizen, <https://www.globalcitizen.org/en/content/global-teacher-prize-uk-andria-zafirakou/>), που μιλάει 35 γλώσσες στο πολυεθνικό σχολείο που διδάσκει στο Λονδίνο, ο Richard Appiah Akoto από την Γκάνα που, αν και δεν διδάσκει εικαστικά αλλά Επικοινωνία και Τεχνολογία, χρησιμοποίησε το ταλέντο του για να σχεδιάσει στον πίνακα υπολογιστές προσπαθώντας να διδάξει το Microsoft Word χωρίς εξοπλισμό (Mezzofiore G. (01/03/2018). CNN, <https://edition.cnn.com/2018/03/01/africa/ghana-teacher-blackboard-intl/index.html>).

Διάσημες σχολές Καλών και Εφαρμοσμένων τεχνών υπήρξαν και υπάρχουν και πλέον αξιόλογοι καθηγητές μπορούν να βρεθούν οπουδήποτε. Διάσημοι καλλιτέχνες που δίδαξαν σε σχολείο και κολλέγια (εκτός τριτοβάθμιας εκπαίδευσης) ήταν η Georgia O'Keefe, η Corita Kent, ο Marc Chagall, η Louise Bourgeois, ο Bruno Schulz, η Faith Riggolt, ο Jose Ruiz y Blasco (ο πατέρας του Pablo Picasso) κ.α. Οι καλύτεροι καθηγητές εικαστικών που υπήρξαν ποτέ ίσως είναι οι καθηγητές της σχολής του *Bauhaus*. Το όνομα της Σχολής προήλθε από αντιστροφή της γερμανικής λέξης *Hausbau* που σημαίνει «οικοδόμηση». Το καινούριο κτήριο της Σχολής, που σχεδίασε ο ιδρυτής της Βάλτερ Γκρόπιους στη βιομηχανική πόλη του Ντεσάου, 150 χιλιόμετρα νότια του Βερολίνου, αποτελούνταν από τις αίθουσες, τα γραφεία, τις κατοικίες για τους καθηγητές και για τους μαθητές. Το κτίριο αυτό έγινε έμβλημα της Σχολής και παρουσίασε με συγκεκριμένο τρόπο την αντίληψη για τη λειτουργικότητά και την αισθητική σε συνδυασμό με τη χρησιμοποίηση των τεχνολογικών εξελίξεων. Η διακόσμηση και η επίπλωση του εσωτερικού του κτιρίου έγιναν από τα εργαστήρια του Μπάουχαους. Ο προβληματισμός της σχολής ήταν το διαχρονικό και πάντα επίκαιρο ζήτημα σχετικά με τον τρόπο που θα έπρεπε να εκπαιδευτεί ο καλλιτέχνης, για να μπορεί να πάρει τη θέση του μέσα στην εποχή των μηχανών: Μέχρι πού μπορεί να φτάσει η εκφραστική ελευθερία του καλλιτέχνη όταν ο δημιουργός δεσμεύεται από τις δυνατότητες της μηχανής;

Λειτουργήσε σε τρεις διαφορετικές πόλεις της Γερμανίας, στη Βαϊμάρη (1919 -1925), στο Ντεσάου (1925-32) και στο Βερολίνο (1932-1933), υπό την διεύθυνση των Βάλτερ Γκρόπιους (1919-1928), Χάνες Μέγιερ (1928 -1930) και Μις βαν ντερ Ρόε (1930-1933), αντίστοιχα. Η σχολή λειτούργησε στο Βερολίνο, ως ιδιωτικό «Ανεξάρτητο Εκπαιδευτικό και Ερευνητικό Ινστιτούτο» μέχρι το καλοκαίρι του 1933 που οι Ναζί την έκλεισαν οριστικά και οι περισσότεροι από τους καθηγητές έφυγαν στις .Η.Π.Α. Τα ονόματα περιλάμβαναν τους παρακάτω καλλιτέχνες: Βάλτερ Γκρόπιους, (Walter Gropius, 1883 - 1969), Paul Klee (Πάουλ Κλέε 1879 - 1940), Χέρμπερτ Μπάγιερ (Herbert Bayer 1900 – 1985), Λάιονελ Φάινινγκερ (Lyonel Feininger 1871 - 1956), Λάσλο Μόχολι-Νάγκι (László Moholy-Nagy 1895 -1946), Γκούντα Στολτζ (Gunta Stölzl

1897 -1983) Anni Albers (Αννι Άλμπερς 1899 - 1994) Josef Albers (Ζόζεφ Άλμπερς 1888 - 1976), Βασίλι Καντίνσκι (1866 – 1944), Γιοχάνες Ίττεν (Johannes Itten 1888 - 1967), Λούντβιχ Μις φαν ντερ Ρόε (Mies van der Rohe 1886 - 1969). Οι αρχές της σχολής επηρέασαν όλη την τέχνη του 20^{ου} αι. και εμπνέουν και σήμερα: *Less is More, Get your Hands Dirty, Form Follows Function, Break the Rules, Think Big even if your Work is Small.*

Η Friedl Dicker Brandeis, καλλιτέχνης του Bauhaus (1898 - 1944) μαζί με τον καθηγητή μουσικής, μουσικό, θεατρικό σκηνοθέτη και ποιητή Victor Jara (1932 - 1973), θύμα της δικτατορίας του Α. Πινοσέτ, που η δουλειά του επίσης δεν ήταν πολιτικοποιημένη, συνέδεσε το όνομα της με την τραγωδία του να διδάσκει και να δημιουργείς στις πιο δύσκολες συνθήκες στον κόσμο και συγκεκριμένα στο γκέτο του Τερεζίν, στο Άουσβιτς και στο Μπιρκενάου, όπου και πέθανε, όπως και οι περισσότεροι μαθητές της. Στο Τερεζίν δίδασκε ζωγραφική στα παιδιά που ήταν φυλακισμένα εκεί κάνοντας ουσιαστικά Art Therapy. Σώθηκαν περίπου 4.500 από αυτά τα σχέδια. Πολλά δεν έχουν σχέση με την πραγματικότητα των στρατοπέδων αλλά θα μπορούσαν να έχουν φτιαχτεί και σε κανονικά σχολεία.

Επίλογος

Οι ιστορίες που μελέτησε αυτή η εργασία προβάλλουν διαφορετικές εκδοχές του καλλιτέχνη σε πολύ διαφορετικές αφηγήσεις. Εξετάστηκαν περιπτώσεις καλλιτεχνών κάθε είδους σε διαφορετικές εποχές και χώρες. Η εργασία χωρίστηκε σε τέσσερα μέρη που έχουν ως θέμα κάποιο γνωστό ή λιγότερο γνωστό αφήγημα που αντανακλά την ιστορία κάποιου καλλιτέχνη των Καλών ή των Εφαρμοσμένων Τεχνών και των ανθρώπων που σχετίζονται μαζί του επαγγελματικά, φιλικά ή ερωτικά (συνήθως) και οι ίδιοι οι καλλιτέχνες ή εργαζόμενοι σε κάποιο αντικείμενο που σχετίζεται με τις τέχνες. Ο στόχος της εργασίας ήταν να αναδείξει την πολυπλοκότητα της προσέγγισης που μπορεί να έχει ο καλλιτέχνης απέναντι στην εργασία του και απέναντι στην κοινωνία.

Από την εργασία σχεδόν απουσιάζουν παραδείγματα καλλιτεχνών των τελευταίων τεσσάρων δεκαετιών που εργάζονται ως εννοιολογικοί καλλιτέχνες (performance, art, video art, installations). Αυτό συνέβη απλώς διότι, αν και στον πραγματικό κόσμο δεν απουσιάζουν τα παραδείγματα με συναρπαστικές ζωές και ακόμα συγκλονιστικότερες δουλειές, προς το παρόν τουλάχιστον δεν έχει υπάρξει κάποια αντίστοιχα μεγάλη μυθοπλαστική αφήγηση που να χαρτογραφεί την πορεία ενός εννοιολογικού καλλιτέχνη ή αν υπάρχει (όπως το *Τετράγωνο*) δεν αφορά τον δημιουργό του έργου αλλά άλλους εργαζόμενους στον χώρο της τέχνης, όπως τον επιμελητή. Ακόμα και έτσι όμως αφορούν κυρίως το σύστημα της τέχνης σήμερα και δεν είναι προσωποκεντρικές. Υπάρχουν φυσικά δεκάδες ντοκιμαντέρ και εκατοντάδες συνεντεύξεις ή αφηγήσεις αλλά η εργασία αυτή αφορά φανταστικούς χαρακτήρες και όχι βιογραφίες υπαρκτών καλλιτεχνών.

Το πρώτο μέρος της εργασίας εστίασε στον επαγγελματία καλλιτέχνη και την συχνά επώδυνη πορεία του, έτσι ώστε να δει το όραμα του να πραγματοποιείται ακριβώς, όπως το ονειρεύτηκε και να πληρώνεται για αυτό, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο αρχιτέκτονας ήρωας του *Κοντά στον Ουρανό*: «Το έργο μου φτιαγμένο όπως θέλω εγώ. Ένα κίνητρο ιδιαίτερο, προσωπικό, εγωιστικό, ατομικιστικό. Μόνο έτσι μπορώ να λειτουργήσω αυτό είμαι» (Ραντ, 1997, τ. Β' σ. 264).

Τα έργα που μελετήθηκαν στο πρώτο μέρος είναι κυρίως τα δύο πιο γνωστά μυθιστορήματα της Αμερικανίδας Ρωσικής καταγωγής συγγραφέως Άνν Ραντ το *The Fountainhead / Κοντά στον Ουρανό* (1943), το *Atlas Shrugged / Ο Άτλας Επαναστάτησε* (1957) και το μυθιστόρημα του Σκωτσέζου συγγραφέα Άρτσιμπαλντ Κρόνιν *The Crusader's Tomb - A Thing of Beauty / Ο Τάφος του Σταυροφόρου – Ένα Αντικείμενο Ομορφιάς* (1956). Το *Κοντά στον Ουρανό* δεν είναι μόνο η ιστορία του πρωταγωνιστή αρχιτέκτονα Χάουαρντ Ρόαρκ αλλά και άλλων εργαζόμενων στον χώρο της τέχνης: ενός ανταγωνιστή αρχιτέκτονα και ζωγράφου, ενός συλλέκτη και επιχειρηματία και ενός πολιτικοποιημένου κριτικού τέχνης. Γύρω από αυτούς τους τέσσερεις χαρακτήρες στήνεται μια τοιχογραφία με θέμα τους εργαζόμενους στον χώρο της τέχνης και κυρίως της αρχιτεκτονικής αλλά

και τους πελάτες / καταναλωτές της ή απλώς τους θεατές, ακόμα και για απρόθυμη art therapist μεταξύ άλλων. Το βιβλίο, αν και αμφιλεγόμενο, επηρέασε πολύ τον κόσμο της αρχιτεκτονικής.

Στο μυθιστόρημα του Α. Κρόνιν που αφηγείται την πορεία ενός ζωγράφου προς την καταξίωση διαπιστώνονται παραλληλισμοί με τον πρωταγωνιστή του *Κοντά στον Ουρανό*, καθώς αμφότεροι βιώνουν απόρριψη, κοροϊδίες, κοινωνική κατακραυγή, σέρνονται σε δίκες που αφορούν το αν τα έργα τους είναι ανήθικα, παρακολουθούν τον τραγικό και πρόωρο θάνατο του μέντορα τους αλλά στο τέλος γνωρίζουν τον θρίαμβο αν και με πολύ διαφορετικό τρόπο: ο πρώτος πανηγυρικά, ο δεύτερος με πολλή πικρία, καθώς η αναγνώριση έρχεται λίγους μήνες πριν από τον θάνατο του από ανίατη ασθένεια. Αμφότεροι ήταν τυχεροί, ώστε να έχουν πλάι τους υποστηρικτικές συντρόφους που σκιαγραφούνται ως δυναμικές ανεξάρτητες γυναίκες εφάμιλλες των ηρώων.

Εξετάστηκε και η ομώνυμη ταινία σε σενάριο της συγγραφέως και σκηνοθεσία του King Vidor που ερευνά κάπως πιο αναλυτικά τον δεύτερο χαρακτήρα του έργου της Ά. Ράντ. Ο ήρωας του *Κοντά στον Ουρανό* Χάουαρντ Ρόαρκ αντιμετωπίζει και μια δεύτερη δίκη όταν ανατινάσσει ένα έργο που σχεδίασε για λογαριασμό του ανταγωνιστή του αλλά χτίστηκε αλλοιώνοντας το αρχικό σχέδιο. Αυτό έδωσε αφορμή να εξεταστεί ο προβληματισμός του τι επιτρέπει η ιδιοκτησία του αρχιτεκτονικού έργου (αλλά και του έργου τέχνης γενικά), μέσα από το μυθιστόρημα του Άρη Φακίνου *Το Όνειρο του Πρωτομάστορα Νικήτα* (1999) που αφηγείται μια αντίστοιχη ιστορία.

Το δεύτερο μυθιστόρημα της ίδιας συγγραφέως, *Ο Άτλας Επαναστάτησε* λειτουργεί πιο αποκάλυπτα ως όχημα των πολιτικών και οικονομικών θεωριών της και ταυτίζει το ταλέντο κυρίως με την επιχειρηματικότητα και την εφευρετικότητα, αν και αναφέρονται ορισμένοι καλλιτέχνες. Ενώ όμως το *Κοντά στον Ουρανό* συμπεριλαμβάνει πολλά διαφορετικά είδη ταλέντου και ικανοτήτων με πλουραλισμό απόψεων *Ο Άτλας* υποστηρίζει μια παράδοξη κοινωνία, όπου την εξουσία ασκεί με απολυταρχικό τρόπο μια ολιγαρχία ταλαντούχων ανθρώπων, στον κύκλο των οποίων δύσκολα μπορεί να εισχωρήσει κάποιος, ακόμα και αν είναι χαρισματικός. Αναφέρονται επίσης ορισμένες

ταινίες και βιβλία με θέμα την επιμονή του καλλιτέχνη να υπερασπίζεται το έργο του σε μια κοινωνία που δεν είναι πάντα υποστηρικτική.

Συμπερασματικά διαπιστώνεται ότι ο αυθεντικός καλλιτέχνης πρέπει να είναι γενναίος, να έχει το χάρισμα να μη σκέφτεται τίποτα άλλο εκτός από το έργο του, ακόμα και στις πιο απίθανα δύσκολες συνθήκες, να χρησιμοποιεί το ταλέντο του ως τη μόνη σταθερά, σε μια ζωή που σχεδόν σίγουρα θα έχει δυσκολίες και να μην προσπαθεί να ικανοποιήσει μόνο τις αισθητικές προτιμήσεις της κοινωνίας αλλά να πραγματοποιήσει αυτό που θέλει. Τα ερωτήματα που πρέπει να θέσει στον εαυτό του δεν είναι το πώς θα βρει τρόπους, ώστε να επιτύχει αλλά αυτά που σχετίζονται με την ίδια τη διαδικασία της δημιουργίας: Πλησιάζει το έργο το όραμα του καλλιτέχνη; Μιμείται ή εμπνέεται από τους προηγούμενους και ναι με ποιον τρόπο; Αν χρησιμοποιεί ειρωνικά στοιχεία, όπως αναφορές στο kitsch, το κάνει έτσι ώστε να φαίνεται συνειδητό; Η δεξιότητα στις Καλές Τέχνες δεν είναι απαραίτητη προϋπόθεση της αξίας του έργου, ενώ στις εφαρμοσμένες τέχνες είναι αναγκαία.

Τα πραγματικά αξιολογικά έργα όμως είναι αυτά που έχουν το στοιχείο της ειλικρίνειας. Στα επιλεγμένα έργα, με ελάχιστες εξαιρέσεις, οι κοινωνικές δεξιότητες του καλλιτέχνη αποτελούν δεύτερη προτεραιότητα σε σχέση με το έργο του, αλλά όλα τα παραδείγματα, ακόμα και όσοι τελικά κατέληξαν στην αυτοαπομόνωση του εργαστηρίου τους, όπως ο γλύπτης Έντουαρντ στον *Ψαλιδοχέρη*, έκτισαν ένα περιορισμένο έστω δίκτυο συνεργατών: ο καλλιτέχνης πρέπει να επιλέγει προσεκτικά τους συνοδοιπόρους του και να σκεφτεί σε τι είδους πελατεία απευθύνεται, να την σέβεται και να φτιάχνει έργα απλώς για να πουλήσει.

Στην ενότητα αυτή μελετήθηκε το στερεότυπο του *Μοναχικού Καλλιτέχνη - Δημιουργού* (Δασκαλοθανάσης, 2017, σ. 32), η εμφάνιση του οποίου μπορεί να προσδιοριστεί, σύμφωνα με τον Νίκο Δασκαλοθανάση, μεταξύ 16^{ου} και 19^{ου} αι. Ο συγγραφέας θεωρεί πως το στερεότυπο αυτό οφείλεται τόσο στην κυριαρχία του θεσμού της Ακαδημίας (δημόσιας ή ιδιωτικής) όσο και στην παρακμή της.

Το πρότυπο του καλλιτέχνη - δημιουργού βρίσκεται ακόμα εν τη γένεσει του στην Ιταλία του 16^{ου} αι. αλλά η ίδια εικόνα αποκτά πλέον ιστορική υπόσταση τον 19^ο αι. (Δασκαλοθανάσης, 2017, σ. 32). Σύμφωνα με αυτή την ευρέως διαδεδομένη πεποίθηση που έχει τις ρίζες της στην Αναγέννηση «η ψυχολογική απομόνωση που ενίοτε παίρνει την μορφή της ιδιορρυθμίας, της αντικοινωνικής συμπεριφοράς και του υπαρξιακού άγχους φέρεται να αποτελεί ίδιον συστατικό και κινητήρια δύναμη της καλλιτεχνικής δημιουργίας» (Δασκαλοθανάσης, 2017, σσ. 103 - 189).

Στον εικοστό αιώνα το στερεότυπο αυτό ταυτίζεται περισσότερο με αυτό του «πρωτοπόρου καλλιτέχνη» (Δασκαλοθανάσης, 2017, σσ. 103 – 189) και στο πλαίσιο αυτής της τυπολογίας έγινε μια σύγκριση των χαρακτήρων από το *Κοντά στον Ουρανό* με τους αρχιτέκτονες του κινήματος του Μοντερνισμού. «Η εικόνα του καλλιτέχνη ως *penseur* θα αποσπαστεί από τον χώρο της συλλογικής εργασίας και του στοχασμού και θα βυθιστεί στο έρεβος του απομομωμένου ιδιωτικού καλλιτεχνικού εργαστηρίου» (Δασκαλοθανάσης, 2017, σ. 42). Η εικόνα αυτή του καλλιτέχνη δημιούργησε μια ξεχωριστή μυθολογία για παραπάνω από τρεις αιώνες αλλά πλέον είναι σε μεταβατικό στάδιο, καθώς οι εξελίξεις στην τέχνη και στην τεχνολογία ίσως σύντομα αναδείξουν με πολύ διαφορετικό τρόπο αυτό το στερεότυπο.

Στο δεύτερο μέρος η εργασία ερευνήσε το ζήτημα της κοινωνικής ευθύνης του καλλιτέχνη. Το κυριότερο ερώτημα που επιχειρήθηκε να απαντηθεί είναι κυρίως το αν αυτή υπάρχει και αν η τέχνη πρέπει να ασχολείται με τα σημαντικά κοινωνικοπολιτικά ζητήματα και με ποιον τρόπο. Τα τρία έργα που αναφέρονται είναι η όπερα *Tosca* (1900) του Ιταλού συνθέτη Giacomo Puccini, το μυθιστόρημα *Ένας Καλλιτέχνης του Ρευστού Κόσμου* (1986) του Βρετανού (Ιαπωνικής καταγωγής) Kazuo Ishiguro, αναφέρεται επίσης το μυθιστόρημα του ίδιου *Μην με Αφήσεις ποτέ* (2005) και η ταινία του Josef Lowsy *Ο Κύριος Κλάιν* (1976).

Επιλέχτηκε η όπερα και όχι και το θεατρικό, στο οποίο βασίστηκε, όχι μόνο λόγω της ποιότητας του λιμπρέτου, που ελάχιστη σχέση έχει με το πρωτότυπο, αλλά και εξαιτίας των διαφορετικών προβληματισμών που θέτει. Η όπερα παραμένει ένα αμφιλεγόμενο έργο που διχάζει

ακόμα και σήμερα, καθώς είναι ιδιαίτερα σκληρό και κατά πολλούς μισογυνικό. Συνεπώς αρκετοί μελετητές, μουσικολόγοι, συγγραφείς, θεατρολόγοι, σκηνοθέτες κ.α. το έχουν προσεγγίσει και έχουν γράψει πολλά κείμενα σχετικά με τον τρόπο που παρουσιάζει τόσο τους μηχανισμούς της βίας (και ιδιαίτερα την βία ενάντια στις γυναίκες) όσο και τις έμφυλες ταυτότητες και φυσικά στο πώς η μουσική αναδεικνύει αυτά τα στοιχεία. Έγινε προσπάθεια να μην αναφερθούν οι σκηνές κακοποίησης εκτενώς ή περιγραφικά και να προσεγγιστεί το έργο σχετικά με το τρίτο θέμα που θέτει: τη στάση των καλλιτεχνών απέναντι στον ολοκληρωτισμό και το αν η τέχνη έχει θέση μέσα σε ένα σύμπαν, που ακόμα και αν την χρηματοδοτεί δεν εκτιμά τους δημιουργούς της.

Η όπερα έχει ενδιαφέρον, διότι η στάση των πρωταγωνιστών είναι πιο πολύπλοκη από τις κλασικές εύκολες αναγνώσεις που δείχνουν διαφωνούντες επαναστάτες ενάντια στην απολυταρχία. Τίθενται σημαντικά ερωτήματα στα οποία δεν δίνονται ξεκάθαρες απαντήσεις από τους δημιουργούς, ίσως επειδή και οι ίδιοι δεν βλέπουν κάποια εύκολη απάντηση. Το συμπέρασμα είναι πως ο καλλιτέχνης πρέπει να σκέφτεται πολύ προσεκτικά τη θέση που θα κρατήσει σε μια τέτοια κατάσταση, να αξιολογεί τις όποιες συνέπειες και να μην υποστηρίζει με το ταλέντο του συστήματα, τα οποία διαφωνούν με τις αξίες του. Υπονοείται επίσης πως ο καλλιτέχνης όσο καλός και να είναι στη δουλειά του πρέπει να έχει κάποια στοιχειώδη έστω γνώση του κοινωνικοπολιτικού συστήματος μέσα στο οποίο ζει, αν και παραδόξως η όπερα μάλλον υποστηρίζει την καλλιτεχνική δραστηριότητα ως φυγή και μάλιστα το παρουσιάζει αυτό ταυτόχρονα ως παράλογο και ως αξιοθαύμαστο. Αυτό υποδηλώνεται κάπως πιο ξεκάθαρα μέσω της μουσικής και των στίχων στις τρεις πιο διάσημες άριες της όπερας.

Σε αυτή την ενότητα εξετάστηκε και το μυθιστόρημα *Ένας Καλλιτέχνης του Ρευστού Κόσμου* που αφορά την τέχνη προπαγάνδας. Θέτει τον προβληματισμό αν ο εικαστικός καλλιτέχνης έχει όντως τη δύναμη να επηρεάσει με το έργο του τις εξελίξεις. Ο αμετανόητος ήρωας συμμετείχε σε εγκληματικές πράξεις κατά τη διάρκεια του πολέμου και υπάρχει το ερώτημα αν αυτές οι δραστηριότητες ήταν περισσότερο ή λιγότερο σημαντικές από τα στρατευμένα έργα του.

Μελετήθηκε επίσης η ταινία *Ο κύριος Κλάιν*, που διηγείται την ιστορία ενός αμοραλιστή εμπόρου τέχνης κατά τη διάρκεια της Παρισινής κατοχής στο Παρίσι. Οι αρχές του Βισύ τον μπερδεύουν με έναν Εβραίο αγωνιστή της αντίστασης με το ίδιο όνομα. Η ταινία αμφισβητεί την χρησιμότητα της τέχνης σε έναν κόσμο που έχει χάσει την ανθρωπιά του και αφήνει να υπάρχουν στρατόπεδα συγκέντρωσης και αντιμετωπίζει την τέχνη ως κάτι παραπλανητικό που αποσπά τον άνθρωπο από τα πραγματικά ζητήματα της ζωής.

Αναφέρθηκαν αρκετά παραδείγματα πραγματικών καλλιτεχνών που είτε υπέφεραν σε συνθήκες ολοκληρωτισμού είτε υπηρέτησαν αυτά τα καθεστώτα. Εξετάστηκαν επίσης περιπτώσεις καλλιτεχνών που είχαν πολιτική δράση είτε μέσω της δουλειάς τους είτε της δράσης τους είτε και με τα δύο. Τόσο από τα μυθοπλαστικά όσο και από τα υπαρκτά παραδείγματα θα μπορούσαμε να πούμε πως ο καλλιτέχνης υπάρχει όντως περίπτωση να καταλήξει να συνεργαστεί με θεσμούς, με τις αρχές των οποίων διαφωνεί, αν και καλό θα ήταν προσπαθήσει να το αποφύγει. Αν όμως γίνει θα πρέπει να είναι σε θέση να αξιολογήσει προσεκτικά την κατάσταση και αν πουλήσει το ταλέντο του, να μην πουλήσει την ψυχή του.

Το τρίτο μέρος μελέτησε τα στερεότυπα του «Μποέμ» και του «Καταραμένου καλλιτέχνη». Και τα δύο στερεότυπα αποτελούν δημιούργημα του κινήματος του Ρομαντισμού: Beardsley (1989):

Η αποξένωση του καλλιτέχνη από την κοινωνία του, η αίσθηση της ασυμφωνίας και της σύγκρουσης, διαφορετική σε ποιότητα και σε ένταση από οτιδήποτε μπορεί να είχε νιώσει προηγουμένως ο καλλιτέχνης στην ιστορική πορεία των τεχνών, ήταν ένα από τα πρώτα θέματα της ρομαντικής σκέψης. Εμφανίστηκε στον γερμανικό ρομαντισμό κατά τα τέλη του 18^{ου} αιώνα. (...) Η έννοια της αποξένωσης προήλθε από την αίσθηση που είχε ο ρομαντικός καλλιτέχνης ότι εκπλήρωνε θεία αποστολή και ήταν προικισμένος με ειδικά χαρίσματα, ότι ήταν ανώτερος από τους άλλους ανθρώπους. Αργότερα προστέθηκε η αίσθηση ότι απορρίπτεται από την κοινωνία ως περιττός σε ένα πολιτικό

και οικονομικό σύστημα που λειτουργεί με τους δικούς του σκληρούς και αυτάρκεις νόμους. (σ. 272).

Τα έργα που μελετήθηκαν ήταν η όπερα *La Bohème* (1896) του Giacomo Puccini, το βιβλίο στο οποίο βασίστηκε το *Σκηνές Μποέμικης Ζωής* (1845) του Ερίκ Μυρζέ, οι θεατρικές και κινηματογραφικές διασκευές του καθώς και αναπαραστάσεις αυτού του στερεότυπου στη λογοτεχνία. Παραλλαγή αυτής της τυπολογίας αποτελεί και ο «καλλιτέχνης – εγκληματίας» και αναφέρθηκε το διήγημα του Δημήτρη Χατζή *Το Φονικό της Ιζαμπέλα Μολνάρ* (1976). Το συμπέρασμα αυτού του κεφαλαίου σχετικά με τον «Μποέμ» και τον «Καταραμένο Καλλιτέχνη» είναι πως αυτό το στερεότυπο υπήρξε όντως, καθώς πολλές μυθιστορηματικές ιστορίες πραγματικών καλλιτεχνών το αποδεικνύουν. Η πραγματικότητα αυτού του στερεότυπου έχει καταγραφεί επίσης και στα αυτοβιογραφικά έργα συγγραφέων που το έζησαν, όπως αυτά του Τζώρτζ Όργουελ και της Τζην Ρυς και ήταν σαφώς λιγότερο γοητευτική και απείρως σκληρότερη από τις μυθοπλαστικές αποδόσεις του. Επίσης, αν και ως παρανόηση σχετικά με τη ζωή των καλλιτεχνών υπάρχει ακόμα, δεν υφίσταται έτσι στο σύγχρονο, ανταγωνιστικό κόσμο της τέχνης που μοιάζει παραπάνω με τον κόσμο των επιχειρήσεων. Τέτοιες συμπεριφορές δεν προάγουν τις ομαλές οικονομικές συναλλαγές, ακόμα και αν ως ένα βαθμό μπορεί να λειτουργήσουν ως μια ενδιαφέρουσα διαφήμιση της ζωής του εικαστικού. «Η αγορά της τέχνης που διευρύνεται και προς μέσου βεληνεκούς συλλέκτες (...) δεν μπορεί να κρατά τους πρωταγωνιστές της στη σκιά, τη στιγμή που η αποκλειστική έμφαση στην προσωπικότητα του καλλιτέχνη αρχίζει να εκλαμβάνεται ως ανεπίτρεπτος ολοκληρωτισμός» (Δασκαλοθανάσης, 2017, σ. 300), αν και ο συγγραφέας αναφέρεται στην μεταπολεμική τέχνη στις Η.Π.Α., περιγράφει την αρχή του τέλους του στερεότυπου.

Το τέταρτο μέρος της εργασίας μελέτησε την προσωπικότητα του *Αποτυχημένου καλλιτέχνη*, ένα στερεότυπο που θεωρείται γραφικό και άξιο περιφρόνησης. Τα έργα που εξετάστηκαν είναι το θεατρικό (1956) του Ιάκωβου Καμπανέλλη *Η Εβδομη Μέρα της Δημιουργίας*, η ομώνυμη ταινία σε σενάριο του ίδιου (1966) και η νουβέλα *Η Ζωή ενός Πλαστογράφου* (1951) του Ιάπωνά συγγραφέα

Ianushe Inoue. Και τα δύο αφορούν δύο καλλιτέχνες που δεν κατάφεραν να καταξιωθούν με το έργο τους, όχι αναγκαστικά επειδή στερούνται ικανοτήτων αλλά από έναν συνδυασμό έλλειψης γνώσεων, οικονομικής άνεσης και τύχης. Και οι δύο ιστορίες είναι τραγικές. Μελετώνται επίσης αναφορές «αποτυχημένων καλλιτεχνών», στη λογοτεχνία και στην πραγματική ζωή. Το συμπέρασμα είναι πως πρόκειται σαφώς για ένα πολύ πιο πολύπλοκο χαρακτήρα από απλά μια καρικατούρα και δεν ταυτίζεται πάντα με την έλλειψη καριέρας ή πωλήσεων. Θα μπορούσε ίσως να προστεθεί πως τα καλά έργα τέχνης και οι επιτυχημένοι δημιουργοί είναι αυτοί που λένε - συχνά χωρίς να το συνειδητοποιούν - κάτι σημαντικό για την ανθρώπινη κατάσταση, είτε όταν το έργο τους είναι κάτι μεγαλειώδες είτε ακόμα κι αν αυτό αφορά το σχεδιασμό ενός ρούχου (όπως η μίνι φούστα). Ο επιτυχημένος καλλιτέχνης είναι ίσως αυτός που μπορεί να κάνει εμφανή τη διαφορά με το έργο του, ενώ αποτυχημένος αυτός που η τέχνη του δεν ξεπερνά το επίπεδο της άμεσης κατανάλωσης οπτικών ερεθισμάτων από τον θεατή, χωρίς να μπορεί να του προσφέρει παραπάνω ερμηνείες και αισθητικές εμπειρίες.

Το πέμπτο μέρος πραγματεύτηκε τις ελάχιστες απεικονίσεις του καθηγητή των εικαστικών στην τέχνη σε αντιπαράβολή με την πραγματικότητα. Αν και υπήρξαν και υπάρχουν σημαντικοί καθηγητές εικαστικών και πολλές μεγάλες σχολές όπως π.χ. η σχολή του Bauhaus και Ακαδημίες ακόμα δεν έχει εμφανιστεί το έργο που θα το αναδείξει αυτό με απόλυτα πειστικό τρόπο. Η εργασία αυτή θα στοχεύει να λειτουργήσει ως ένας όσο το δυνατόν πιο ολοκληρωμένος οδηγός για τον αναγνώστη ή τον θεατή που θα ήθελε να γνωρίσει τα χαρακτηριστικά που συνθέτουν την προσωπικότητα του καλλιτέχνη, μέσα από τις μυθοπλαστικές απεικονίσεις του και τον τρόπο που τα έργα που αναφέρονται επεξεργάζονται τα στερεότυπα γύρω από αυτή τη φιγούρα.

Όλα τα έργα που ερευνήθηκαν συμφωνούν σε κάποια κοινά χαρακτηριστικά που, αν και δεν μπορούν να βεβαιώσουν την ύπαρξη επιτυχημένης καριέρας, μπορούν όμως να χαρίσουν στον δημιουργικό καλλιτέχνη την αίσθηση της ολοκλήρωσης και της ψυχικής ηρεμίας: ένας αληθινός καλλιτέχνης πρέπει να εργάζεται πρώτα πρώτα για να ικανοποιήσει το δικό του όραμα και όχι για

χρήματα ή δόξα, πρέπει να στέκεται με γενναιότητα και ειλικρίνεια απέναντι και στα δικά του θέλω αλλά και απέναντι στο κοινωνικό σύνολο, πρέπει να εργάζεται σκληρά και διαρκώς χωρίς να δίνει σημασία στα προβλήματα της καθημερινότητας, ακόμα και αν τα βιώνει με άσχημο τρόπο, να επιλέγει σωστούς συνεργάτες και συνοδοιπόρους και το κυριότερο να μην προδώσει ποτέ το ταλέντο του.

Το μεγαλύτερο έγκλημα που μπορεί να κάνει ο επαγγελματίας των εικαστικών είναι το να μην συμπεριφέρεται ανάλογα με αυτό που είναι ως καλλιτέχνης. Αν τουλάχιστον προσπαθεί με συνέπεια να ακολουθήσει αυτές τις αρχές, η τέχνη μπορεί να προσφέρει ένα ασφαλές καταφύγιο ακόμα και στις πιο δύσκολες καταστάσεις και υπάρχει και η βάσιμη πιθανότητα μιας, αν όχι αναγκαστικά μεγαλειώδους, τουλάχιστον συναρπαστικής καριέρας.

Βιβλιογραφία

- Άντερσεν Χ.Κ. (1986). *Παραμύθια*, Εκδόσεις Κραναός
- Adorno, T. (2002). *Essays on music*, R.Lepper (editor). University of California Press.
- Adorno, T. (2001). *The culture Industry*, Bernstein (editor). Routledge Classics.
- Αθανασιάδης Τ. (1984). *Οι Τελευταίοι Εργονοί*. Βιβλιοπωλείο της Εστίας.
- Ακρίτας, Δ. Β. (1963). *Ελληνική Μυθολογία, Οι ήρωες*, - Αστήρ. Παπαδημητρίου.
- Ακρίτας, Δ. Β. (1986). *Ελληνική Μυθολογία, Οι θεοί του Ολύμπου* - Αστήρ, Παπαδημητρίου.
- Ashbrook, W. (1968). *The Operas of G.Puccini*. Oxford University Press.
- Balzac H.D. (2001). *The unknown masterpiece*. New York Review of Books.
- Barnes A. C, (1969). *La Traviata*, JAMA Network (April 7, 1969).
- Barthes R. (1977). *Image. Music, Text*. Fontana.
- Benjamin W. (1969). *Illuminations*. Schocken Books.
- Beardsley M.C. (1989), *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*, βιβλιοθήκη της τέχνης. Νεφέλη.
- Berger W. (2005). *Puccini without Excuses. A refreshing reassessment of the world's most popular composer*, Vintage Books, A Division of Random House Inc.
- Βιτρούβιος Μ.Π. (2000) . *Περί Αρχιτεκτονικής*, Βιβλία I-V, Μετάφραση-Σχόλια Παύλος Λέφας. Πλέθρον.
- Βλάμη Ε. (1997). *Ο Σκελετόβραχος*. Βιβλιοπωλείο της Εστίας.
- Βλαχοπούλου Φ. μετ. (2008). *Puccini, Tosca*. Prisa Innova / Το Βήμα.
- Βουλγαράκης Γ. (1988). *Πουτσίνι Γ., Μποέμ - Τόσκα*, μετ. Κάρ.Ρουγγέρη & Γ. Ν. Τάσσο. Ζαχαρόπουλος.
- Boyden M., (2002). *The Rough Guide to Opera*, Rough Guides.
- Buckhardt J. (1999). *Οι Έλληνες και οι Θεοί τους*. Εκδόσεις του 20^{ου} αι.
- Budden J. (2002). *Puccini, his life and Works*. Oxford University Press.

- Carner M. (1958). *Giacomo Puccini, a Critical Biography*, Knopf.
- Carner, M. (1985). *Tosca*. Cambridge University Press.
- Chilvers I. (2004). *The Oxford Dictionary of Art, 3ed.* Oxford University Press.
- Clement, C. (1999). *Opera or the Undoing of Women*. University of Minnesota Press.
- Collodi Carlo, (2017). *Πινόκιο*. Ψυχογιός.
- Connell R. W. (1995) *Masculinities*. Cambridge University Press.
- Connell, R.W. (2005). *Masculinities*. University of California Press.
- Conrad, P. (1996). *A Song of Love and Death: the Meaning of Opera*, Graywolf Press.
- Csampaí A. (2006) *Ο Σιωπηλός Έρωτας του Ζαράστρο: Ένα Αναγνωστικό της Όπερας*, μετ. Θ. Παρασκευόπουλος. Εξάντας.
- Γκάκας Σ, Δρακονταείδης Φ.Δ., Καλογιάννη Θ., Κοροπούλης Γ., Τριανταφύλλου Σ. (2003). *Πέντε ζωγράφοι ζητούν συγγραφέα*, Εκδόσεις Πατάκη
- Δασκαλοθανάσης Ν. (2017). *Ο Καλλιτέχνης ως Ιστορικό Υποκείμενο από τον 19^ο στον 21^ο αι.* Άγρα.
- Davis A., (2011). *A. J. Cronin, The Man who created Dr Finlay*. Alma Books.
- Davidson A., (2008). *The Gargoyle*, Canongate
- Decharme P. (1996), *Εγκυκλοπαίδεια της Ελληνικής Μυθολογίας*. Μέρμηγκα.
- Eko U. (2012). *Η Ομορφιά της Λίστας*. Ψυχογιός.
- Ζέη Α. (1987). *Η Αρραβωνιαστικά του Αχιλλέα*. Κέδρος.
- Ζολά Ε. (2014). *Τερέζα Ρακέν*. Λιβάνης.
- Hesse H. (1983), *Ροσάλντε*. Καστανιώτη.
- Hughes R. (1990). *Nothing if not Critical, selected essays on Art & Artists*, New York. Alfred A. Knopf.
- Θεοδώροπουλος Τ. (2016). *Το Αδιανόητο Τοπίο*. Μεταίχμιο.
- Θεοτοκάς Γ. (1991). *Λεωνής*. Βιβλιοπωλείο της Εστίας.

- Fairtile L. B. (1999). *Giacomo Puccini, A guide in research*, New York and London. Garland publishing Inc.
- Gatti, M., (1928). *The Works of G. Puccini*, The Musical Quarterly, 04 Vol.14, Iss.1.
- Gattis W., (1955), *The Recognitions*, Harcourt Brace & Company.
- Girardi, M. (2000). *Giacomo Puccini: his International Art*. University of Chicago Press.
- Gombrich E.H. (1998). *Το Χρονικό της Τέχνης*. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας.
- Gordon Martinez, G. (2013). *Romanticizing Tuberculosis: Poetry, Prose, Opera, And Society of The Romantic Era Honors Thesis* Presented to the Honors Committee of Texas (State University-San Marcos in Partial Fulfillment of the Requirements for Graduation in the Honors College Texas).
- Harrison G.B. (1968). *A book of English Poetry*. Penguin Books.
- Keefe, B., Williams B. & Woolf S. (1982). *The music of Tosca*, Overture Opera guides in association with EN.
- Inoue I. (2005), *Η Ζωή ενός Πλαστογράφου*, μετ. Π. Ευαγγελίδης. Άγρα.
- Ισιγκούρο Κ. (2020). *Ένας καλλιτέχνης του Ρευστού Κόσμου*, μετ. Α.Μαντόγλου. Ψυχογιός.
- Καγιαλής Π., Ντούνια Χ, & Μέντη Θ. (2018). *Κείμενα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, Γ' Γυμνασίου*, Αθήνα: Ινστιτούτο Τεχνολογίας Υπολογιστών και εκδόσεων «Διόφαντος» , Ανάδοχος συγγραφής: Μεταίχιμο.
- Kehler G., (June 2005). *Still for Sale: Love songs and prostitutes from La Traviata to Moulin Rouge*, *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal* Vol. 38, No. 2 pp. 145-162 , University of Manitoba.
- Kerman, J. (2005), *Opera as Drama*. University of California Press.
- Κιτσίνου Δ. (2016). *Τρόποι Αναπαράστασης του Καλλιτεχνικού Πορτρέτου σε Πεζογραφικά Έργα της Περιόδου 1983 -2004*, επόπτρια: Μαίρη Μικέ, Φιλοσοφική Σχολή Α.Π.Θ Τμήμα Φιλολογίας Μεταπτυχιακό Νεοελληνικής Φιλολογίας Διπλωματική Εργασία.

- Κόσσυβα Μ. Α., (2019). *Η Φθίση ως Νόσος Πάθους. Πορτρέτα Γυναικών από την Ηθογραφία στο Μεσοπόλεμο*. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλολογίας. Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Μάρθα Βασιλειάδη.
- Κρόνιν Α. (1960), μετάφραση Κοσμά Πολίτη. Κ.Κακουλίδη.
- Κωνσταντινίδης Α. (1987). *Αμαρτωλοί και Κλέφτες ή Η Απογείωση της Αρχιτεκτονικής*. Άγρα.
- Κωνσταντινίδης Α. (2011). *Για την Αρχιτεκτονική*. Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης.
- Κωνσταντινίδης Α. (2011). *Η Αρχιτεκτονική της Αρχιτεκτονικής*. Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης.
- Lamarque P. & Olsen S.H. (2019). *Aesthetics and the Philosophy of Art: the Analytic Tradition and Anthology*, Wiley & Sons Inc.
- Λαμπράκη Μ. (2000), *Τα δέντρα*. Καστανιώτης.
- Λαζαρίδης Σ. & Πετρόπουλος Ν. - επιλογές κειμένων (2007), *Giacomo Puccini - Τόσκα*, Εθνική Λυρική Σκηνή - Greek National Opera.
- Λεβίδη Ε. (2007). μετ. (2008). *Puccini, La Bohème*, Αθήνα. Prisa Innova / Το Βήμα.
- Lindenberger H., (1984). *Opera, the Extravagant Art*, NCRL.
- Mayhew R. (2007). *Essays on Ayn Rand's The Fountainhead edited by Robert Mayhew*, New York, Toronto, Plymouth, UK. Lexington Books. Rowman & Littlefield Publishers Inc. Lanham, Boulder.
- McDonald M. (2001) *Sing Sorrow: Classics, History and Heroines in Opera*, Westport, Conn.
- Mesadie G. (1992). *Ο Ματίας και ο Διάβολος*. Λιβάνης.
- Μαστακούρης Θ. (1990 επιμέλεια). *Ιστορίες με βρυκόλακες*. Εκδόσεις Ωρόρα
- Μαστακούρης Θ. (1990 επιμέλεια). *Ιστορίες με πλάσματα από μέταλλο*, Εκδόσεις Ωρόρα
- Μπαρτ Ρ. (1977). *Αποσπάσματα Ερωτικού Λόγου*, μετ. Β. Παπαβασιλείου. Κέδρος.
- Μυρζέ Ε. (1993). *Σκηνές Μποέμικης Ζωής*, Μετάφραση:Κ.Θ.Παπαλεξάνδρου, Ξένη λογοτεχνία, Βιβλιοπωλείο της Εστίας.
- Νάκου Α. (2009). *Παραστρατημένοι*. Βιβλιοπωλείο της Εστίας.

- Nicassio, S. (1999) *Tosca's Rome*, Chicago. The University of Chicago Press.
- Ξενόπουλος Γ. (1984), *Η Τρίμορφη Γυναίκα*. Αδελφοί Βλάσση.
- Ξενόπουλος Γ.(1984), *Η αδελφούλα μου*. Αδελφοί Βλάσση.
- Όργουελ Τ. (1933). *Οι Άθλιοι του Παρισιού και του Λονδίνου*. Αίολος.
- Ουάλντ Ό. (2008), *Το Πορτραίτο του Ντόριαν Γκρέι*. Πατάκης.
- Παπαδημητρίου Σ. (2010). *Το Δραματικό Πρόσωπο του Καλλιτέχνη ως Μετεωρικό Υποκείμενο, εποπτεία: Κωνσταντίνα Ριτσάτου, Τμήμα Θεάτρου ΑΠΘ, Πρόγραμμα μεταπτυχιακών σπουδών 2008-2009*.
- Ροε Ε.Α. (1999). *Ποίηση και Φαντασία*, μετ. Αλέξης Ζήρας. Γαβριηλίδης.
- Ρόε Ε.Α. (2012), *Το Ωσειδές Πορτραίτο – Ελεονώρα*. Μπιλιέτο.
- Poole A. (2005). *Tragedy - A Very Short Introduction*. Oxford University Press
- Πυλαρινός Θ., Χατζηδημητρίου Σ. & Βαρέλας Λ. (2018). *Κείμενα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, Α Γυμνασίου*, Αθήνα. Ινστιτούτο Τεχνολογίας Υπολογιστών και εκδόσεων «Διόφαντος»,
Ανάδοχος συγγραφής: Μεταίχμιο.
- Ραντ Α.(1994). *Εμείς οι Ζωντανοί*. Ωκεανίδα.
- Ραντ Α. (2011). *Ο Άτλας Επανάστασης – Η αντίφαση*. Ωκεανίδα.
- Ραντ Α. (2011). *Ο Άτλας Επανάστασης – Το δίλημμα*. Ωκεανίδα.
- Ραντ Α. (2011). *Ο Άτλας Επανάστασης - Η ταυτότητα*. Ωκεανίδα.
- Ραντ Α. (2013). *Κοντά στον Ουρανό*. Ωκεανίδα.
- Ρόμπινς Τ. (1999). *Ο χορός των 7 πέπλων*. Αίολος.
- Ρούλινγκ Τζ.Κ. (2007). *Ο Χάρντ Πότερ και οι Κλήροι του Θανάτου*, Αθήνα. Ψυχογιός.
- Ρυς Τ. (2007). *Κουαρτέτο*. Μελάνι.
- Σακελλαρίου Χ. (1989). *Ανθολογία Ελληνικού Παιδικού Διηγήματος*. Άγκυρα.
- Σάλλα Τ.(2008). *Καλλιτεχνική Παιδεία και Παιδαγωγικά Συστήματα*. Νήσος.
- Σαχίνης Α. (1981). *Η πεζογραφία του Αισθητισμού*. Βιβλιοπωλείο της Εστίας.

- Schirrmarcher R. (1998). *Τέχνη και Δημιουργική Ανάπτυξη των Παιδιών*. Έλλην.
- Schwartz A. (Spring 2008). *Tosca and Verismo Reconsidered* 19th-Century Music, Vol. 31, No. 3 pp. 228-244 University of California Press.
- Smart M.A. (2000). *Siren Song-Representations of Gender and Sexuality in Opera*, Princeton.
- Σολδάτος Γ., (2001). *Ένας Αιώνας Ελληνικός Κινηματογράφος Α' τόμος 1900 – 1970*. Κοχλίας.
- Sontag S. (1993). *Η νόσος ως Μεταφορά / Το AIDS και οι Μεταφορές του*, μετ. Λυκιαρδόπουλος Γ. & Ροζάνης Στ.Ύψιλον.
- Σπάββυ Ν. (1999). *Αρχαιοελληνική Τέχνη*. Εκδόσεις Καστανιώτη, σειρά Τέχνη & Ιδέες.
- Stallabrass J. (2004). *Contemporary Art, a very Short Introduction*. Oxford University press.
- Stone I. (1984). *Lust for Life*, Plume.
- Tomlinson, G (1999). *Metaphysical Song*. Princeton University Press.
- Τριανταφύλλου Σ. (1996) *Σάββατο βράδυ στην άκρη της πόλης*. Πόλις.
- Twain M., (1997), *Οι περιπέτειες του Χακ Φιν*. Ζαχαρόπουλος.
- Φακίνου Ε. (1983). *Η Μεγάλη Πράσινη*.. Καστανιώτη.
- Φακίνος Α. (2000), *Το Όνειρο του Πρωτομάστορα Νικήτα*. Καστανιώτη.
- Χατζής Δ. (2000) . *Σπουδές - Το Φονικό της Ιζαμπέλα Μολνάρ*. Ροδακίό.
- Χωμενίδη Χ.Α. (1995), *Το Σοφό Παιδί*. Βιβλιοπωλείο της Εστίας.
- Valente, R. (1985). *The Verismo of Puccini*, Braun –Blumfield.
- Weiss G. (2012). *Ayn Rand Nation, The Hidden Struggle for America's Soul*, St Martin Griffin, St Martin Publishing Group.
- White R. (2005). *A Studio of One 's own: Fictional Women Painters and the Art of Fiction*. Fairleigh Dickonson University Press.
- Wilson A. (2001). *Torre Franca vs Puccini, Embodying a decadent Italy*, Cambridge Opera Journal, Vol. 13 p.p. 29-53. Cambridge University Press.

Wilson A. (2009). *The Puccini Problem, Opera, Nationalism& Modernity*. Cambridge University Press.

Younkins E.(2016). *Capitalism and Commerce in Imaginative Literature ed. Edward W.Younkins* , Lexington Books.

Zukaitis K., (30 April 2007). *La Vie Bohème, Problems in Reprerentation in Murger and Larson*, Haverford College, Comperative Literature, Advisors:Elizabeth Allen and Ulrich Schönherr.

Αρθρα

Anonymous (25/06/2018), *The Simpsons take on Ayn Rand: see the show's satire on The Fountainhead and the Objectivism Philosophy*, Open Culture

<https://www.openculture.com/2018/06/the-simpsons-take-on-ayn-rand.html>

Baptiste S.K. (09/07/2019) *Opera is stuck in a racist, sexist model while many in the audience have moved on* , The conversation, [https://theconversation.com/opera-is-stuck-in-a-racist-sexist-](https://theconversation.com/opera-is-stuck-in-a-racist-sexist-past-while-many-in-the-audience-have-moved-on-120073)

[past-while-many-in-the-audience-have-moved-on-120073](https://theconversation.com/opera-is-stuck-in-a-racist-sexist-past-while-many-in-the-audience-have-moved-on-120073)

Baum C. (26/02/2021). *Is there still room for operas that include rape and sexual assault?* The Sunday Morning Herald, [https://www.smh.com.au/culture/theatre/is-there-still-room-for-](https://www.smh.com.au/culture/theatre/is-there-still-room-for-operas-that-include-rape-and-sexual-assault-20210215-p572pf.html)

[operas-that-include-rape-and-sexual-assault-20210215-p572pf.html](https://www.smh.com.au/culture/theatre/is-there-still-room-for-operas-that-include-rape-and-sexual-assault-20210215-p572pf.html)

Blake E. (13/07/ 2016). *Singers Speak out about Opera's abused Women*, The Sunday Morning Herald, [https://www.smh.com.au/entertainment/music/singers-speak-out-about-operas-abused-](https://www.smh.com.au/entertainment/music/singers-speak-out-about-operas-abused-women-20160712-gq47un.html)

[women-20160712-gq47un.html](https://www.smh.com.au/entertainment/music/singers-speak-out-about-operas-abused-women-20160712-gq47un.html)

Caplan L. (17/10/2017). *The complexity and humanity of Floria Tosca*, Boston Lyric Opera,

<https://blog.blo.org/the-complexity-and-humanity-of-floria-tosca>

Chattah J. (September 2010). *Tosca's Prism: Three Moments in Western Cultural Music History*,

Gamut online journal of the Music Theory of the Mid Atlantic,

The University of Tennessee Knoxville,

<https://trace.tennessee.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1047&context=gamut>

Davis C. (06/05/2008). *Ayn Rand Studies on Campus, Courtesy of BB&T*, NPR

<https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=90104091&t=1627676483598>

Emrys R. & Pillsworth M.A. (06/04/2022), *Vampires of Madison Avenue: Fritz Leiber's "The girl with the Hungry eyes"*, Reading the Weird, Weird Fiction

<https://www.tor.com/2022/04/06/vampires-of-madison-avenue-fritz-leibers-the-girl-with-the-hungry-eyes/>

Emrys R. & Pillsworth M.A. (10/03/2015), *Daemonic Portraiture: "Pickman's model"*, Reading the Weird, Weird Fiction <https://www.tor.com/2015/03/10/lovecraft-reread-pickmans-model/>

Feld B. (07/01/2011). *Book: I am John Galt*, Business Insider

<https://www.businessinsider.com/book-i-am-john-galt-2011-7>

Groves M. (03/10/2009). *Vision lives on paper*, Los Angeles Times,

<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2009-oct-03-hm-rand3-story.html>

Harle M. (Summer 2017), *Trump at the movies, dismantling Ayn Rand's The Fountainhead*, *Cinéaste*

Vol. 42, No. 3 (Summer 2017), pp. 10-14 (5 pages) Published by: Cineaste Publishers, Inc.

https://www.jstor.org/stable/26356938?seq=1#metadata_info_tab_contents

Hatab S. (09/05/2019). *An Analysis of Tosca*, Opera National de Paris,

<https://www.operadeparis.fr/en/magazine/an-analysis-of-tosca>

Hawksley L. (1998). *Lissie Siddal, the tragedy of a Pre-Raphaelite Supermodel*, Andre Deutsch, London.

Higgins C. (26/02/2016). *Is Opera the most Misogynistic Art Form?*, The Guardian

<https://www.theguardian.com/music/2016/feb/26/is-opera-the-most-misogynistic-art-form>

Hosey L. (14/11/2013). *The Fountainhead: Everything that's Wrong with Architecture* Arch Daily
ISSN0719-8884

Imharnich, (10/03/2014), *The Fountainhead Comics*, The Daily Mirror,

<https://ladailymirror.com/2014/03/10/the-fountainhead-comics/>

Kayatekin C.S., *Distortion, Dilusion and Dystopia in Architecture*, Construction

<http://constructionlitmag.com/featured-posts/distortion-delusion-and-dystopia-in-architecture/>

Kinnear J. Team (14/10/2014). *Movies with Realtors: The Fountainhead*, Keller Williams Reality
Brokerage <https://juliekinnear.com/movies/realestate-lessons/the-fountainhead-movie>

Kunar A. (24/01/2009) *Mr Klein (1976) review – The Illusion of Safety in an Apathetic World* High
on Films. <https://www.highonfilms.com/mr-klein-1976-review/>

Kyrala C. (July 2009). *Corpus tools and the linguistic study of ideology: searching for fascism in Atlas shrugged*, dissertation submitted to the School of Humanities of the University of
Birmingham in part fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts in Applied
Linguistics (App Ling), Centre for English Language Studies Department of English
University of Birmingham Edgbaston, Birmingham, United Kingdom

<https://www.birmingham.ac.uk/Documents/college>

[artslaw/cels/essays/appliedlinguistics/CorpusToolsandthelinguisticstudyofideology-searchingforfascisminatlasshruggedCKyrala.pdf](https://www.birmingham.ac.uk/Documents/collegeartslaw/cels/essays/appliedlinguistics/CorpusToolsandthelinguisticstudyofideology-searchingforfascisminatlasshruggedCKyrala.pdf)

Lee A. (19/12/2009). *Atlas Shrugged: Midnight Train to Death, Part III*, Non-religious, Daylight
Atheism, <https://www.patheos.com/blogs/daylightatheism/2014/12/atlas-shrugged-midnight-train-to-death-part-iii/>

Lee W. (28/10/2020). *An Artist's journey through a thousand Mythical Creatures*, Atlas Obscura
<https://www.atlasobscura.com/articles/mythical-creatures-illustrations>

Mauceri J. (2021). *Tosca*, Giacomo Puccini, LA Phil.

<https://www.laphil.com/musicdb/pieces/868/tosca>

Mc Dowell (09/03/1982), *Ayn Rand, Novelist with a message; An Appreciation*, The New York

Times, <https://www.nytimes.com/1982/03/09/obituaries/ayn-rand-novelist-with-a-message-an-appreciation.html>

Nicassio, S. (1999), *Ten Things you didn't know about Tosca*, University of Chicago Press

<https://press.uchicago.edu/Misc/Chicago/579719.html>

Nisen M. (29/10/2013). *Atlas Shrugged is full of Terrible Business Advice*, Insider

<https://www.businessinsider.com/atlas-shrugged-business-advice-2013-10>

O' Rawe K. (Catherine O'Rawe (2012): *Avanti a lui tremava tutta Roma: opera, melodrama and the Resistance*, *Modern Italy*, 17:2, 185-196.

Oxford learner's dictionaries, <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/fine-art>

Pace I. 2016 *How to negotiate the tricky territory of 'Fascist music*, *The Conversation*

<https://theconversation.com/how-to-negotiate-the-tricky-territory-of-fascist-music-63547>

Portilla D. (28/08/2012). *Films and Architecture: The Fountainhead*, Arch Daily

<https://www.archdaily.com/267093/films-architecture-the-fountainhead>

R.G. (22/01/2018). *Opera 's awful model and the me-too moment*, *The Economist*.

<https://www.economist.com/prospero/2018/01/22/operas-awful-role-models-and-the-metoo-moment>

R.W., (07/10/2018), *Art, The Worst Artist who ever Lived*, Curiomancy

<https://rickwayne.blog/2018/10/07/the-superlative-sir-lawrence-the-worst-artist-who-ever-lived/>

Rubin H. (15/09/2007). *Ayn Rand's Literature of Capitalism*, *The New York Times*.

<https://www.nytimes.com/2007/09/15/business/15atlas.html>

Salter M. (27/02/2019). *The Problem with the Fight against Toxic Masculinity*, *The Atlantic*

<https://www.theatlantic.com/health/archive/2019/02/toxic-masculinity-history/583411/>

Schmoop, *A study Guide of Atlas Shrugged* <https://www.shmoop.com/study-guides/literature/atlas-shrugged/richard-halley>

<https://www.shmoop.com/study-guides/literature/atlas-shrugged/richard-halley>

Schwartz A. (Spring 2008). *Rough Music: Opera and Verismo reconsidered*, 19th-Century Music, Vol. 31, No. 3, pp. 228-244, Published by: University of California Press

<https://www.jstor.org/stable/10.1525/ncm.2008.31.3.228>

Simeonov J. (2017). *No opera is not misogynistic*, SCHMOPERA <https://www.schmopera.com/no-opera-is-not-misogynist/>

Steinhauer J. (2012). *Ayn Rand's theory of art*, Hyperallergic <https://hyperallergic.com/57158/ayn-rands-theory-of-art/>

Timmermans M. (08/03/2018). *Is opera a misogynistic art form or a chance at redemption?* Ludwig Van Toronto <https://www.ludwig-van.com/toronto/2018/03/08/editorial-is-opera-a-misogynistic-art-form-or-a-chance-at-redemption/>

Thomas W. (25/03/2010). *What does Objectivism Consider to be Art? (Aesthetics)*, The Atlas Society <https://www.atlassociety.org/post/what-does-objectivism-consider-to-be-art-aesthetics>

Tomasky (31/01/2011), *Ayn Rand, Socialist*, The Guardian.

<https://www.theguardian.com/commentisfree/michaeltomasky/2011/jan/31/usdomesticpolicy-ayn-rand-hypocrite-fraud>

Vujosevic T. (January 2014). *Frank Lloyd Wright, Ayn Rand and the Hyper - capitalist Utopia*, University of British Columbia - Vancouver

<https://www.researchgate.net/publication/344800530>

Waleson H. (2019). *The Redoing of Women*, Opera America

<https://medium.com/@OPERAAmerica/the-redoing-of-women-73e929f19846>

<http://dx.doi.org/10.1080/13532944.2012.665288>

Weber N.F. (23/12/2009). *Deadly Style, Bauhaus's Nazi Connection*, The New York Times

<https://www.nytimes.com/2009/12/27/arts/design/27webe.html>

Weisberg N. (07/09/2000). *Artists and their Myths*, Daily Art Magazine

<https://www.dailyartmagazine.com/artists-and-their-myths/>

White, (15/08/2019), *7 Movies Featuring Dastardly Art Dealers That Prove Gallerists make the best Hollywood villains*, Artnet

<https://news.artnet.com/art-world/art-dealers-movie-villains-1625287>

Woods L. (22/09/ 2008). *The Fountainhead*, Lebbeus Woods WordPress

<https://lebbeuswoods.wordpress.com/2008/09/22/the-fountainhead/>

<https://www.highonfilms.com/mr-klein-1976-review/>

Φέσσα – Εμμανουήλ, *Μνήμες Αυτοπεποίθησης και Δημιουργίας, ο Άρης Κωνσταντινίδης και τα Ξενία*, Grad review, <http://www.gradreview.gr/2018/06/k00318.html>

Κινηματογράφος & Όπερα

Altman R. (Director). (1992). *The player*. Avenue pictures / Speling Entertainment / David – Brown Productions / Addis - Weschler

Antonioni M. (Director). (1966). *Μπλόου απ (Blow up)*. Metro - Goldwyn – Mayer / Premier Productions / Carlo Ponti Productions / Bridge Films

Armstrong S., Algar J. Roberts B., Satterfield P., Sharpsteen B., Hand D., Luske H., Handley J., Beebe F., Hee T., Ferguson N., Jackson W., (1940). *Fantasia*, Walt Disney, Ban Sharpsteen

Audiard J. (Director). (2005). *Ο χτύπος που Έχασε η Καρδιά μου, / De battre mon cœur s'est arrêté*, Pascal Caucheteux / UGC Fox

Burton T. (Director). (1990). *Ο Ψαλιδοχέρης / Edward Scissorhands*, 20th Century Fo

Γεωργιάδης Β. (Σκηνοθέτης). (1966). *Η έβδομη Μέρα της Δημιουργίας*

Carsen R. (Director). (2009). *Tosca* Open Haus Zurich

- Chan Y. J. (Director). (2013), *My Paparotti*, Park My-Seung, Bang Chu – Sung, Ryu Eun-suk, Yoon Hye-ra, Lee Seok-won, Jo Jeong-hwa, Kwon Yoo-kyeong Showbox, Mediaplex
- Chazelle D. (Director). (2014). *Whiplash*, Bold Films, Blumhouse Productions, Right of way films
- Columbus C. (Director). (2005). *Rent*, (Columbia Pictures
- Cuaron A. (Director). (1998). *Μεγάλες Προσδοκίες*, Art Linson Production
- Decker W. (Director). (2005) *Traviata*, . From the Salzburger Festpiele / Unitel / ORF
- Dornhelm R. (Director). (2008). *La Bohème*, Unitel / Mr Filmproduktion / Zdf
- Duprat G. (Director). (2018). *Το αριστούργημά μου*, The Mediapro studio, Arco Libre, Television Abierta
- Fellini F. (Director). (1954), *La Strada*, Dino de Laurentis / (1963), *8 1/2* , Cineriz
- Frankel D. (2006), *Ο Διάβολος φορούσε Πράντα / Devil wears Prada*, Fox 2000 Pictures
- Hania K.B. (Director). (2020), *Ο Άνθρωπος που πούλησε το Δέρμα του*, CinéTéléfilms, Tanit Films, Twenty Twenty Vision, Kwassa Films, Laika Film & Television, Metafora Media Production, Sunnyland Film, Film I Vast, VOO, Be TV
- Herzog W. (Director). (1982), *Φιτζκάρλντο / Fitzcarraldo*, Project Filmproduktion / Filmvetag der Autoren
- Jeunet Z.P. (Director). (2001), *Αμελί / Amelie*, France 3 Cinema
- Karax L. (Director). (1991). *Οι Εραστές της Γέφυρας*, Miramax Films / Gaumont
- Κέντερμαν Σ. Α. (Director). (2020). *Ο ράφτης*, Ιωάννα Μπολομύτη, Τάνια Γκιουργκίεβα-Βαλντάουερ, Μελανί Αντεμαχ, Ιζαμπέλ Τρικ
- Khar A. (Director). (2007). *Σαν αστέρια στην γη*, PVR Pictures
- Lang F. (Director). (1945). *Η Σκύλα (Scarlet street)* Fritz Lang Productions / Diana Production Company
- Lima K. (Director). (2007). *Μαγεμένη/ Enchanted*, Walt Disney Pictures
- Losey J. (Director). (1976), *Monsieur Klein*, Alain Dellon

- Luhrmann B. (Director). (2001). *Moulin Rouge*, 21st Century Fox
- Matanick N. (Director). (2013), *Removed*, Nathaniel & Christina Matanick
- Miyazaki H. (Director). (1989). *Η Εταιρεία Μεταφορών της Κίκι*, Studio Ghibli
- Miyazaki H. (Director). (2004). *Το κινούμενο Κάστρο του Χόουλ*, Studio Ghibli
- Moorhouse J. (Director). (2015), *The dressmaker*, Apollo Media, Film Art Media, Screen Australia, Universal Pictures
- Moorhouse J. (Director). (1991), *Proof*, Lynda House
- Morrison P. (Director). (2005) . *Μια Ξένη ανάμεσα μας (Junebug)*, Sony Pictures Classics
- Newell M. (Director). (2003). *Mona Lisa smile*, Columbia Pictures / Red Om Films Productions / Revolution Studios
- Ostlund R. (Director). (2017). *Το Τετράγωνο / The square*, List
- Powell M., (1960). *Ο Ηδονοβλεψίας / Peeping Tom*, Anglo - Amalgamated Film Distributors
- Rivette J. (Director). (1991). *Η Ωραία Καβγατζού (La belle noiseuse)*, Pierre Grise Productions
- Riefenstahl L. (Director). (1935). *Ο θρίαμβος της θέλησης*, Raichsparteitag -Film / Leni Riefenstahl
- Riefenstahl L. (Director). (1938), *Olympia*, Olympia -Film / Leni Riefenstahl
- Romanek M. (Director). (2002). *One-hour photo*, Catch 23 Entertainment, Killer Films, John Wells Productions
- Romanek M. (Director). (2010), *Never Let me go*, DNA Films, Film4 Productions, Fox Searchlight Pictures
- Τζαβέλλας Γ. (Director). (1955), *Η Κάλπικη Λίρα*, Καραγιάννης- Καρατζόπουλος
- Trapero P. (Director). (2015). *The Clan*, Hugo Sigman, Pedro Almodovar, Agustin Almodóvar, Esther Garcia, Matias Mosteirín, Axel Kuschevatzky, 20th Century Fox, Warnes Bros Pictures
- Toro Del G.(Director). (2015), *Ο Πορφύρεος Λόφος / The Crimson Peak*, Legendary Pictures, Double Dare You Productions
- Wells O. (Director). (1941). *Πολίτης Κέιν / Citizen Cane*, RKO Radio Pictures

Ταινίες Για Πραγματικούς Καλλιτέχνες

Altman R. (Director). (1990). *Vincent & Theo*, Ludi Boeken, David Conroy - Ο Tim Roth ως Vincent Van Gogh και ο Paul Rhys ως Theo Van Gogh

Banksy(Director). (2010). *Exit through the Gift Shop*, Paranoid Pictures,Ντοκιμαντέρ για τη ζωή του Thierry Gueta από τον Banksy

Bener D. (Director). (2016). *Egon Schiele: Death and Maiden*

Berman Springer S. (Director). (2003), *American Splendor*, Good Machine, Dark Horse Entertainment

Bonello B. (Director). (2014). *Saint Laurent*, EuropaCorp, Mandarin Cinema

Burton T. (Director). (2014), *Μεγάλα Μάτια /Big Eyes*, Electric City Entertainment / Silverwood films / Tim Burton Productions Η Amy Adams ως Margaret Ulbrich

Γουάτκινς Π. (Σκηνοθέτης). (1974). *Edvard Munch*, NRK& SVT, Ο Geir Westby ως Έντβαρντ Μουνχ

Deutsch G. (Director). (2013). *Shirley*, KGP Kranzebinder Gabrielle Production – Ταινία για τη Ζωή και το Έργο του Έντουαρντ Χόπερ

Fontaine A. (Director). (2009). *Coco before Chanel*, Haut et Court, Cine@, France 2 Cinema, Warner Bros Pictures – η Audre Tautou ως Coco Chanel

Gay P. & Laurence D. (Director). (2009). *Desperate Romantics*, BBC 2 - σειρά 6 επεισοδίων για την αδελφότητα των Προ - Ραφαηλιτών

- Harris E., 2000) (Director). *Pollock* / Πόλοκ, Brant-Allen - Ο Ed Harris ως Jackson Pollock, η Marcia Gay Harden ως Lee Krasner, ο Val Kilmer ως Willem de Kooning, η Jennifer Connelly ως Ruth Kligman
- Hickenlooper G. (Director). (2006). *Factory Girl*, Lift Productions Η Sienna Miller ως Eddie Sedgwick και ο Guy Pierce ως Andy Warhol
- Jarman D. (Director). (1986). *Καραβάτζιο* / *Caravaggio*, BFI - Ο ως Nigel Terry ως Michelangelo Merisi da Caravaggio
- Kobriela D. (Director). (2017). *Loving Vincent*, Break Thru Productions, Trademark Films – τα έργα του Van Gogh ζωντανεύουν ψηφιακά και διηγούνται μια εκδοχή της ιστορία του
- Lespert J. (Director). (2014). *Yves Saint Laurent*, WY Productions, SND Films, Cinefrance 1888, Herodiade, uMedia
- Leigh M. (Director). (2014). *Mr Turner*, Film 4, Focus Pictures International, Lipsync Productions, Thin Man Films, Xofa Productions - ο Anthony Spall ως J.M.W. Turner
- Merlet A. (Director). (1997). *Artemisia*, Warner Bros, Polygram Film Distribution, Helkon Filmverleih – η Valentina Cervi ως η ζωγράφος του Μπαρόκ Artemisia Gentileschi
- Noytten B. (Director). (1988). *Camille Claudel* / *Καμίλ Κλωντέλ*, Les films Christian Fescner - Η Isabel Adjani ως Camille Claudel και ο Gerard Depardieu ως August Rodin
- Provost M. (Director). (2008). *Seraphine*, Diaphana Films, Η ζωή και το έργο της ναΐφ ζωγράφου Seraphine de Senlis
- Schnabel J. (Director). (1996). *Μπασκιά* / *Basquiat*, 11th street - Ο Joffrey Wright ως Jean Michel Basquiat, ο David Bowie ως Andy Warhol
- Schnabel J. (Director). (2018). *At Eternity's gate* / *Στην Πύλη της Αιωνιότητας*, Riverstone Pictures, SPK Pictures, Rocket Science, Rahway Road, Iconoclast -Ο Willem Dafoe ως Vincent Van Gogh
- Tarkovsky A. (Director). (1966). *Andrei Roublev*, Mosfilm

Taylor T. (Director). (2002). *Frida / Φρίντα*, Handprint ENTERTAINMENT

H Salma Hayek ως Frida Kahlo, ο Alfred Molina ως Diego Rivera, η Ashley Judd ως Tina Mondoti, ο Antonio Banderas ως David Alfaro Siqueiros, Quei Brothers Animation

Vincente M. (Director). (1956). *Lust for life / Η Ζωή ενός Ανθρώπου*, MGM - Ο Kirk Douglas ως Vincent Van Gogh και ο Anthony Quinn ως Paul Gauguin

you tube:

criminals and crime fighters (18/12/2022) *Auschwitz One Day | Special | Full Documentary*

<https://www.youtube.com/watch?v=5vIZ0kOpWvw>

Cold Crash Pictures (23/05/2020) *Why do I still own a copy of the Fountainhead?*

https://www.youtube.com/watch?v=v7Xg4W148Nk&t=256s&ab_channel=coldcrashpictures

<https://www.cliffsnotes.com/literature/f/the-fountainhead/character-analysis/howard-roark>

<http://makarovainit.com/friedl/home.html>

Kibbe M. (07/05/ 2020). *Free the people - What would Howard Roark do?*

https://www.youtube.com/watch?v=CE6kHAfZ9_U

Let me know (05/052018) *These haunting pictures look even more harrowing in color*

<https://www.youtube.com/watch?v=MPX1Rfs5bN4>

Ναταλία Δεδουσοπούλου (01/25/2018) *Καμπανέλλης - Η έβδομη μέρα της δημιουργίας*

https://www.youtube.com/watch?v=y0JzWtKaufQ&ab_channel=%CE%9D%CE%B1%CF%84%CE

[_%B1%CE%BB%CE%AF%CE%B1%CE%94%CE%B5%CE%B4%CE%BF%CF%85%CF%](https://www.youtube.com/watch?v=y0JzWtKaufQ&ab_channel=%CE%9D%CE%B1%CF%84%CE)

[83%CE%BF%CF%80%CE%BF%CF%8D%CE%BB%CE%BF%CF%85](https://www.youtube.com/watch?v=y0JzWtKaufQ&ab_channel=%CE%9D%CE%B1%CF%84%CE)

quartytypo (14/08/2018). *Analysis of the architecture in the film the Fountainhead*

https://www.youtube.com/watch?v=2ZWislh_llw&ab_channel=quartytypo

Rent - look pretty and do as little as possible <https://www.youtube.com/watch?v=q0qfFbtIj5w>

The Take, (30/03/2018), *Kiki's delivery service and the Millennial Starving artist*

