

ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΨΥΧΟΛΟΓΙΑΣ

**ΑΝΑΓΝΩΣΗ ΥΠΕΡ – ΗΡΩΙΚΩΝ ΚΟΜΙΚΣ ΚΑΙ ΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗ
ΤΗΣ ΨΥΧΟΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑΣ ΣΤΗΝ
ΥΣΤΕΡΗ ΝΕΩΤΕΡΙΚΟΤΗΤΑ**

ΓΕΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ ΧΡΥΣΗ ΚΛΕΟΠΑΤΡΑ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Τριμελής Συμβουλευτική Επιτροπή:

ΧΡΗΣΤΑΚΗΣ Ν., Αναπληρωτής Καθηγητής Παντείου Πανεπιστημίου (επιβλέπων)

ΣΑΚΑΛΑΚΗ Μ., Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου

ΚΟΡΩΝΑΙΟΥ Α., Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου

Εξεταστική Επιτροπή: ΧΡΗΣΤΑΚΗΣ Ν.

ΣΑΚΑΛΑΚΗ Μ.,

ΝΤΑΒΟΥ Μ.

ΣΚΑΡΠΕΛΟΣ Ι.

ΤΑΝΤΑΡΟΣ Σ.

Αθήνα 2007

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	4
1. ΤΑ ΚΟΜΙΚΣ	15
1. 1. ΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΜΟΣ ΕΝΟΣ ΠΟΛΥΔΙΑΣΤΑΤΟΥ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟΥ	15
1. 2. ΣΗΜΕΙΟΛΟΓΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ: ΠΕΡΙ ΤΟΥ «ΤΡΟΠΟΥ ΟΜΙΛΙΑΣ» ΤΩΝ ΚΟΜΙΚΣ	19
1. 3. ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ: ΤΑ ΚΟΜΙΚΣ ΩΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ – ΙΣΤΟΡΙΚΟΣ ΔΕΙΚΤΗΣ.....	26
1. 4. ΟΙ ΎΞΙ ΠΕΡΙΟΔΟΙ ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΩΝ ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΩΝ ΚΟΜΙΚΣ.....	36
1. 5. ΕΙΔΗ ΚΟΜΙΚΣ ΚΑΙ «ΤΥΠΟΙ» ΗΡΩΩΝ.....	43
1. 6. ΤΟ ΚΟΙΝΟ ΤΩΝ ΚΟΜΙΚΣ	50
2. 1. ΟΡΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΓΕΝΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ FANDOM	55
2. 2. ΨΥΧΑΝΑΛΥΤΙΚΕΣ ΚΑΙ ΨΥΧΟΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ	60
2. 3. ΑΥΤΟ – ΑΝΤΑΝΑΚΛΑΣΗ ΚΑΙ ΕΠΕΚΤΑΣΗ ΤΟΥ ΕΑΥΤΟΥ ΣΤΟ FANDOM.....	67
3. ΚΟΜΙΚΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ.....	72
3. 1. ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΕΣ ΟΥΣΙΕΣ ΤΟΥ FANDOM ΤΩΝ ΚΟΜΙΚΣ.....	72
3. 2. Η «ΣΚΙΩΔΗΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗ ΟΙΚΟΝΟΜΙΑ» ΤΟΥ FANDOM	74
4. Η ΙΔΕΟΛΟΓΙΚΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ.....	81
4. 1. ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ, ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ ΚΑΙ ΦΑΝΤΑΣΙΑΚΗ ΘΕΣΜΙΣΗ ΤΗΣ ΚΟΙΝΩΝΙΑΣ	81
4. 2. ΚΟΜΙΚΣ ΚΑΙ ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ	85
5. Η ΓΝΩΣΤΙΚΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΑΝΑΓΝΩΣΗΣ	93
5. 1. ΑΝΑΛΥΟΝΤΑΣ ΤΗΝ ΑΦΗΓΗΣΗ	93
5. 2. ΣΥΝΘΕΤΟΝΤΑΣ ΤΟ ΝΟΗΜΑ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΜΕΝΗΣ ΑΦΗΓΗΣΗΣ.....	96
6. Η ΦΑΝΤΑΣΙΑΚΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΑΝΑΓΝΩΣΗΣ	102
6. 1. ΦΑΝΤΑΣΙΩΣΗ, ΦΑΝΤΑΣΙΑΚΟ ΚΑΙ ΕΣΩΤΕΡΙΚΗ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ.....	102
6. 2. Η ΦΑΝΤΑΣΙΑΚΗ ΔΥΝΑΜΙΚΗ ΤΩΝ ΥΠΕΡ – ΗΡΩΙΚΩΝ ΚΟΜΙΚΣ: ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΑΠΟ ΤΟ ΈΡΓΟ ΤΟΥ BRUNO BETELHEIM	111
7. Η ΨΥΧΟΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ.....	118
7. 1. Η ΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗ ΤΟΥ ΕΑΥΤΟΥ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΝΤΑΝΑΚΛΑΣΗ ΣΤΟΝ <i>Άλλο</i>	118
7. 2. ΠΡΟΣΩΠΙΚΗ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ: ΣΥΝΘΕΤΟΝΤΑΣ ΜΙΑ ΕΙΚΟΝΑ ΓΙΑ ΤΟΝ ΕΑΥΤΟ ΜΕΣΑ ΣΤΗΝ ΟΜΑΔΑ ΥΠΑΓΩΓΗΣ	121
7. 3. ΤΟ ΣΧΗΜΑ ΤΗΣ ΨΥΧΟΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗΣ ΤΟΥ ΑΤΟΜΟΥ ΣΕ ΣΤΑΔΙΑ	128
7. 4. ΟΥΣΙΕΣ ΤΗΣ ΓΝΩΣΤΙΚΗΣ, ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑΤΙΚΗΣ ΚΑΙ ΨΥΧΟΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΩΡΙΜΑΝΣΗΣ ΣΤΗΝ ΕΦΗΒΕΙΑ	139
8. ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΜΕΤΑΝΕΩΤΕΡΙΚΟΤΗΤΑ	146
8. 1. ΤΑ ΠΡΟΣΤΑΓΜΑΤΑ ΤΗΣ ΝΕΩΤΕΡΙΚΟΤΗΤΑΣ	146
8. 2. ΜΕΤΑΝΕΩΤΕΡΙΚΗ ΑΒΕΒΑΙΟΤΗΤΑ ΚΑΙ <i>ΠΑΛΙΜΨΗΣΤΗ</i> ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ.....	148
8. 3. ΕΜΠΙΣΤΟΣΥΝΗ ΚΑΙ ΔΙΑΚΙΝΔΥΝΕΥΣΗ	151
8. 4. Η ΥΠΟΘΕΣΗ ΤΗΣ ΠΡΟΒΟΛΗΣ Όψεων ΤΗΣ ΜΕΤΑΝΕΩΤΕΡΙΚΟΤΗΤΑΣ ΣΤΟΥΣ ΥΠΕΡ - ΗΡΩΕΣ ΤΟΥ Όψιμου ΣΤΑΔΙΟΥ ΑΝΑΓΝΩΣΗΣ.....	157
9. ΣΥΝΘΕΣΗ ΤΩΝ ΘΕΩΡΗΤΙΚΩΝ Όψεων	159
10. ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ.....	162
10. 1. ΠΟΙΟΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ: ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ ΝΟΗΜΑΤΟΣ ΚΑΙ ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΗ ΕΥΕΛΙΞΙΑ	162
10. 2. Η ΠΟΙΟΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΈΝΑΝΤΙ ΤΗΣ ΠΟΣΟΤΙΚΗΣ	168
10. 3. ΤΟ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟ ΤΗΣ ΈΡΕΥΝΑΣ ΚΑΙ Η ΜΕΘΟΔΟΣ ΤΩΝ ΑΦΗΓΗΣΕΩΝ ΖΩΗΣ.....	175
11. ΔΙΕΞΑΓΩΓΗ	180
11. 1. ΤΑ ΚΡΙΤΗΡΙΑ ΤΗΣ ΔΕΙΓΜΑΤΟΛΗΨΙΑΣ.....	180

11. 2. Η ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΗ ΤΟΥ ΠΕΔΙΟΥ.....	181
11. 3. Η ΕΡΕΥΝΑ ΕΡΩΤΗΜΑΤΟΛΟΓΙΩΝ	184
11. 4. ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΟΥ ΔΕΙΓΜΑΤΟΣ ΚΑΙ ΔΙΕΞΑΓΩΓΗ ΤΩΝ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΩΝ – ΑΦΗΓΗΣΕΩΝ ΖΩΗΣ.....	191
12. 1. ΟΙ ΔΥΟ ΑΞΟΝΕΣ ΤΗΣ ΑΝΑΛΥΣΗΣ	199
12. 2. ΟΙ ΘΕΜΑΤΙΚΕΣ ΚΑΤΗΓΟΡΙΕΣ ΤΗΣ ΑΝΑΛΥΣΗΣ.....	204
13. Η ΦΑΝΤΑΣΙΑΚΗ ΣΥΝΘΗΚΗ ΤΗΣ ΑΝΑΓΝΩΣΗΣ	212
13. 1. Η ΦΑΝΤΑΣΙΑΚΗ, ΦΑΝΤΑΣΙΩΣΙΚΗ ΚΑΙ ΝΑΡΚΙΣΣΙΣΤΙΚΗ ΣΧΕΣΗ ΤΟΥ ΑΝΑΓΝΩΣΤΗ ΜΕ ΤΟΝ ΕΚΑΣΤΟΤΕ ΠΡΟΤΙΜΗΤΟ ΥΠΕΡ - ΉΡΩΑ	212
13. 2. Η ΣΥΝΘΗΚΗ ΤΗΣ «ΦΑΝΤΑΣΙΑΚΗΣ ΠΕΙΣΤΙΚΟΤΗΤΑΣ».....	219
13. 2. 1. Ο όρος της φαντασιακής αληθοφάνειας	225
13. 2. 2. Ο όρος της ενσυναισθητικής σαγήνευσης	237
13. 2. 3. Ο όρος της φαντασιωσικής φυγής.....	248
13. 3. ΣΥΝΟΨΗ ΤΩΝ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΩΝ ΤΟΥ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ	255
14. ΤΟ ΣΤΑΔΙΟ ΑΝΑΓΝΩΣΗΣ «ΚΛΑΣΙΚΩΝ ΥΠΕΡ – ΑΝΘΡΩΠΩΝ»	260
14. 1. SPIDERMAN: Ο ΔΗΜΟΦΙΛΕΣΤΕΡΟΣ «ΚΛΑΣΙΚΟΣ ΉΡΩΑΣ ΥΠΕΡ – ΑΝΘΡΩΠΟΣ»	262
14. 2. Η «ΠΕΙΣΤΙΚΟΤΗΤΑ» ΤΗΣ ΑΝΘΡΩΠΙΝΗΣ ΔΙΑΣΤΑΣΗΣ	265
14. 3. Η ΦΑΝΤΑΣΙΑΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ ΤΗΣ ΕΥΛΥΓΙΣΙΑΣ ΚΑΙ ΚΙΝΗΣΗΣ ΤΟΥ ΉΡΩΑ ΣΤΟ ΧΩΡΟ	270
14. 4. ΑΠΟΛΥΤΗ ΗΘΙΚΗ, ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΕΥΘΥΝΗ ΚΑΙ ΑΛΤΡΟΥΙΣΤΙΚΗ ΔΡΑΣΗ	274
15. ΤΟ ΣΤΑΔΙΟ ΑΝΑΓΝΩΣΗΣ ΥΠΕΡ – ΗΡΩΩΝ ΠΟΥ ΔΡΟΥΝ ΣΕ ΟΜΑΔΕΣ.....	280
15. 1. ΟΙ X – MEN ΚΑΙ Ο WOLVERINE	280
15. 2. ΟΙ ΔΙΑΚΗΡΥΞΕΙΣ ΤΗΣ ΥΠΕΡ – ΗΡΩΙΚΗΣ ΟΜΑΔΑΣ.....	282
15. 3. Η ΔΙΑΦΥΛΛΑΞΗ ΤΗΣ ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΟΤΗΤΑΣ ΜΕΣΑ ΣΤΗΝ ΟΜΑΔΑ.....	284
15. 4. Η ΤΑΥΤΙΣΗ ΜΕ ΤΟΝ ΑΠΟΣΤΑΣΙΟΠΟΙΗΜΕΝΟ ΚΑΙ ΜΟΝΑΧΙΚΟ ΉΡΩΑ ΤΗΣ ΟΜΑΔΑΣ... ..	288
15. 5. Η ΑΠΟΔΟΧΗ ΤΟΥ ΜΕΤΑΛΛΑΓΜΕΝΟΥ ΉΡΩΑ Ή ΑΛΛΙΩΣ Η ΑΠΟΔΟΧΗ ΤΟΥ «ΑΛΛΟΥ».....	291
15. 6. Η ΖΩΟΜΟΡΦΙΚΗ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΕΝΟΡΜΗΣΗΣ	293
15. 7. Η ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ ΤΟΥ ΠΑΡΕΛΘΟΝΤΟΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΕΑΥΤΟΥ	297
15. 8. Η ΕΠΕΝΔΥΣΗ ΣΤΟΝ ΠΑΤΕΡΑ – ΑΡΧΗΓΟ ΤΗΣ ΟΜΑΔΑΣ.....	301
15. 9. ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΑΙΤΗΜΑ ΤΟΥ ΑΝΑΓΝΩΣΤΗ ΓΙΑ «ΣΧΕΤΙΚΟΤΗΤΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΩΝ»	304
16. ΤΟ ΟΨΙΜΟ ΣΤΑΔΙΟ ΑΝΑΓΝΩΣΗΣ ΤΩΝ ΜΕΤΑΝΕΩΤΕΡΙΚΩΝ.....	310
ΑΝΤΙ - ΗΡΩΩΝ.....	310
16. 1. SPAWN: ΈΝΑΣ «ΠΛΑΝΗΣ» ΤΗΣ ΜΕΤΑΝΕΩΤΕΡΙΚΟΤΗΤΑΣ	313
16. 2. ΉΡΩΕΣ ΔΑΙΜΟΝΕΣ ΚΑΙ ΒΑΜΠΙΡ: Η ΣΑΓΗΝΗ ΤΟΥ ΜΕΤΑΦΥΣΙΚΟΥ ΚΑΙ Η ΜΕΤΑΤΟΠΙΣΗ ΤΟΥ ΕΝΔΙΑΦΕΡΟΝΤΟΣ ΣΤΟ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΟ – ΨΥΧΙΚΟ	318
16. 3. ΤΟ ΜΑΚΑΒΡΙΟ ΩΣ ΦΑΝΤΑΣΙΑΚΗ ΔΙΑΚΥΒΕΥΣΗ	322
16. 4. Ο ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΤΑ ΜΥΣΤΗΡΙΑ ΤΗΣ ΕΝΔΟΧΩΡΑΣ	324
16. 5. ΗΡΩΑΣ ΕΙΝΑΙ ΑΥΤΟΣ ΠΟΥ ΕΠΙΒΙΩΝΕΙ ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΝΔΟΨΥΧΙΚΗ ΚΑΙ ΨΥΧΟΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΣΥΓΚΡΟΥΣΗ	326
16. 6. SANDMAN: ΈΝΑΣ «ΤΟΥΡΙΣΤΑΣ» ΤΗΣ ΜΕΤΑΝΕΩΤΕΡΙΚΟΤΗΤΑΣ	329
16. 7. Η ΣΥΝΕΙΔΗΤΟΠΟΙΗΣΗ ΤΗΣ ΦΑΝΤΑΣΙΑΚΗΣ ΔΥΝΑΜΙΚΗΣ.....	335
16. 8. ΑΠΟ ΤΗΝ ΤΑΥΤΙΣΗ ΣΤΗΝ ΕΝΔΟΣΚΟΠΗΣΗ	337
16. 9. Η ΦΥΓΗ ΣΤΗΝ ΕΣΩΤΕΡΙΚΗ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ.....	337
16. 10. ΤΟ ΑΝΟΙΓΜΑ ΣΤΗΝ ΔΙΧΩΣ ΌΡΙΑ ΕΝΔΕΧΟΜΕΝΙΚΟΤΗΤΑ.....	339
16. 11. ΗΡΩΕΣ, ΑΝΤΙ – ΉΡΩΕΣ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΣ ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΣ.....	341
16. 12. Η ΜΕΓΑΛΕΙΩΔΗΣ ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΤΩΝ ΗΡΩΩΝ «ΕΠΙΤΗΡΗΤΩΝ»	343
16. 13. ΤΟ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ ΤΟΥ ΑΝΤΙ – ΉΡΩΑ: ΑΣΤΙΚΗ ΑΓΩΝΙΑ ΚΑΙ ΣΥΓΚΙΝΗΣΗ.....	351
17. Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΕΑΥΤΟΥ ΜΕΣΑ ΣΤΗΝ ΟΜΑΔΑ.....	360
17. 1. ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΗΣ ΟΜΑΔΑΣ ΤΩΝ ΑΝΑΓΝΩΣΤΩΝ ΚΟΜΙΚΣ: ΟΡΓΑΝΩΣΗ, ΣΥΝΗΘΕΙΕΣ, ΤΕΛΕΤΟΥΡΓΙΚΑ	360

17. 2. Όψεις της εικόνας του εαυτού αναφορικά με την υπαγωγή σε μια νοήτη ομάδα αναγνώστων υπερ – ηρωικών κομικς.....	363
17. 2. 1. Οι προνομιούχοι της «φυγής».....	364
17. 2. 2. Αμφιθυμία σχετικά με την παιδικότητα.....	365
17. 2. 3. Ο φόβος της «γραφικότητας»	367
17. 2. 4. Η ταυτότητα του συλλέκτη	368
18. ΣΥΝΟΨΗ - ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	370
18. 1. «ΦΑΝΤΑΣΙΑΚΗ ΠΕΙΣΤΙΚΟΤΗΤΑ»: ΜΙΑ ΨΥΧΟΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΣΥΝΘΗΚΗ	370
18. 2. Η ΣΚΙΑΓΡΑΦΗΣΗ ΤΗΣ ΣΤΑΔΙΑΚΗΣ ΑΛΛΑΓΗΣ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΒΑΣΙΚΕΣ ΜΕΤΑΒΑΣΕΙΣ	372
<i>Από το απόλυτο στο σχετικό</i>	<i>374</i>
<i>Από τις σωματικές στις υπερβατικές (ψυχικές, πνευματικές) δυνάμεις</i>	<i>374</i>
<i>Από το ρεαλιστικά ανθρώπινο στο ρεαλιστικά κοινωνικό</i>	<i>375</i>
<i>Από τον ήρωα στο δημιουργό</i>	<i>375</i>
<i>Από έναν «νεωτερικό» προς έναν «μετανεωτερικό» εαυτό.....</i>	<i>376</i>
18. 3. Η ΔΙΑΠΙΣΤΩΣΗ ΒΑΣΙΚΩΝ ΑΝΑΛΟΓΙΩΝ ΜΕΤΑΞΥ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΚΑΙ ΑΤΟΜΙΚΗΣ ΕΞΕΛΙΞΗΣ	377
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ.....	380

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα διατριβή μελετά τους φανατικούς αναγνώστες υπέρ – ηρωικών κόμικς (comics fans). Τα κόμικς ως μέσο της μαζικής κουλτούρας αναφέρονται εξ' ορισμού στο βασικό σχήμα της επικοινωνίας: παράγουν ένα μήνυμα που απευθύνεται σε ένα υποκείμενο - καταναλωτή, τον αναγνώστη του. Αναγόμενα σε αυτό το επικοινωνιακό πλαίσιο, τα κόμικς αποτέλεσαν, για περισσότερο από μισό αιώνα, προϊόν εμπεριστατωμένης και εξαντλητικής ακαδημαϊκής μελέτης. Το θεωρητικό ενδιαφέρον άλλοτε εστιάζει στον τρόπο που τα κόμικς επικοινωνούν το μήνυμά τους (βλ. Carrier, 2000· McCloud, 1993) επικεντρώνοντας στη σημειολογική ανάλυση του ιδιάζοντα εικονογραφημένου χαρακτήρα του μέσου (βλ. Eco, 1994· Μαρτινίδης, 1990· Renard, 1985) και στη ρητορική πειθώ της εικονογράφησης (Edwards & Winkler, 1997). Άλλοτε διερευνά την παιδαγωγική δυναμική και χρηστικότητα των κόμικς (Gower, 1995) και την (υποτιθέμενη) επίδρασή τους στα παιδιά και τους νέους (βλ. Wertham, 1954). Οι ψυχαναλυτικές προσεγγίσεις των κόμικς επιχειρούν να αναλύσουν υπό ψυχαναλυτικούς όρους το σημαίνον νόημα του μέσου (Adams, 1983· Κωνσταντινίδου – Σέμογλου, 2001). Είθισται δε να τοποθετούν στο ντιβάνι της ανάλυσης τους εκάστοτε ήρωες αντί των αναγνωστών και καταναλωτών τους (βλ. Tisseron, 1985· Brody, 1995· Fingerioth, 2004). Οι εργασίες για το αναγνωστικό κοινό των κόμικς εστιάζουν στην απόδοση τυπικών περιγραφών υπό όρους πολιτιστικού κεφαλαίου, αναφορικά με συμπεριφορές κατανάλωσης και συλλογής των κόμικς (βλ. Brown, 1997· Pustz, 1999· Tankel & Murphy, 1998). Η ιστορική ακαδημαϊκή προσέγγιση των κόμικς καταλαμβάνει σημαντικό χώρο στη σχετική βιβλιογραφία και επιχειρεί να συνθέσει μια εικόνα ιστορικότητας και συνέχειας του μέσου μέσα στο χρόνο, εστιάζοντας στην καταμέτρηση των ηρώων και στην παρατήρηση της διαχρονικής εξέλιξης τους (βλ. Barker, 1984· Harvey, 1996· Lent, 1999· Nyberg, 1998· Rubenstein, 1998). Τέλος η διερεύνηση της σχέσης των κόμικς με την ιδεολογία εμφανίζεται να απασχολεί επίμονα και διαχρονικά την ακαδημαϊκή προσέγγιση του αντικειμένου (βλ. McAllister, 2001) καταδεικνύοντας τον τρόπο που οι κώδικες και η θεματολογία τους επικοινωνούν το πνεύμα των καιρών.

Σκοπός αυτής της εργασίας ωστόσο, σε αντίθεση με τη συνήθη ψυχοκοινωνιολογική προσέγγιση του θέματος, δεν είναι η διερεύνηση του αναγνωστικού κοινού ως αντικειμένου που υπόκειται στη δυναμική επιρροή της

μαζικής κουλτούρας (Brown, 1997), ούτε η χαρτογράφηση των ψυχοκοινωνιολογικών χαρακτηριστικών του «τυπικού» αναγνώστη (Pustz, 1999). Η θεωρητική προσέγγιση που προτείνεται εδώ επιχειρεί να αναλύσει την ανάγνωση υπέρ – ηρωικών κόμικς ως βιωματική συνθήκη που αφενός αναφέρεται στην εσωτερική πραγματικότητα του ατόμου, αφετέρου αντανακλά την ψυχοκοινωνική εξέλιξή του. Υπό την έννοια αυτή, το βλέμμα μας εστιάζει στην ανάλυση της ταυτοποιητικής δυναμικής των υπέρ – ηρώων και των ιστοριών που ξεχωρίζουν οι αναγνώστες, διαχρονικά και συστηματικά, στο πλαίσιο μιας σχέσης συντηρούμενης και τροφοδοτούμενης από δομικούς όρους της ύπαρξης και του πολιτισμού, όπως η επιθυμία και το άγχος (Freud, 1994).

Αναλύουμε την εξέλιξη της αντανάκλασης του εαυτού μέσα στο χρόνο, όπως αυτή προβάλλεται από τους αναγνώστες στους υπέρ – ήρωες και τις ιστορίες κόμικς που διαλέγουν. Θεωρούμε ότι οι αναγνωστικές αυτές επιλογές εμπεριέχουν κάθε φορά ένα επίκαιρο νόημα για τα άτομα που τις κάνουν. Σε αυτό το πλαίσιο, διαπιστώνουμε ότι οι εκάστοτε αναγνωστικές επενδύσεις δύνανται να φωτοσκιάσουν συγκεκριμένες εξελικτικές φάσεις και μεταβάσεις στα παράλληλα επίπεδα της αναγνωστικής και της ψυχοκοινωνικής ιστορίας του ατόμου. Η επιλογή των ηρώων κόμικς σε κάθε ηλικιακή περίοδο, το είδος της φαντασιακής σχέσης που αναπτύσσει με αυτούς ο αναγνώστης, η ουσία και οι πρωταγωνιστές των αφηγήσεων χρησιμεύουν εδώ ως επιφάνεια προβολής της ψυχοκοινωνικής συγκρότησης του αναγνώστη.

Προκειμένου να δειχθεί αυτή η εξελικτική αντιστοιχία ανάμεσα στην ψυχοκοινωνική εξέλιξη του ατόμου και στην αναδίπλωση των αναγνωστικών επιλογών του, το ερευνητικό βλέμμα της παρούσας προσέγγισης εστιάζει στην ανάλυση του τρόπου με τον οποίο ο αναγνώστης προσλαμβάνει το μήνυμα των κόμικς που θεωρεί σημαντικά. Ωστόσο, αυτή η προβληματική της πρόσληψης αφορά την εσωτερική πραγματικότητα του ατόμου, δηλαδή το σύστημα των συμβόλων, ιδεών και αναπαραστάσεων που αισθάνεται να τον «πείθουν» αναδιπλώνοντας ένα σημαίνον προσωπικό νόημα. Εδώ όμως, η έννοια της «πειστικότητας» υπερβαίνει τις συμβάσεις και τη νομοτέλεια της εξωτερικής πραγματικότητας: αναφέρεται σε ένα πεδίο που ορίζεται από την επιθυμία του ατόμου και αφορά τη διάσταση του «φαντασιακού» (Lacan, 1975). Αυτή η «φαντασιακή πειστικότητα» φέρεται να διαμεσολαβεί τη σχέση ανάμεσα σε αυτό που διατίθεται προς πρόσληψη και στο υποκείμενο της πρόσληψής του. Τα ερωτήματα στα οποία επικεντρώνεται η ερευνητική σκέψη προκύπτουν στο πλαίσιο μιας ψυχαναλυτικής προβληματικής, που

τοποθετεί στη θέση του δέκτη της επικοινωνίας ένα «υποκείμενο που επιθυμεί». Έτσι ο αναγνώστης (ως υποκείμενο που επιθυμεί) εμφανίζεται να επενεργεί στο περιεχόμενο του μηνύματος, να ξεπερνά την επακριβή του διατύπωση και να του αποδίδει ένα προσωπικό σημαίνον νόημα.

Ο ιδιαίτερος και μοναδικός τρόπος ανάγνωσης του μηνύματος των κόμικς από το υποκείμενο φέρεται, υπό το πρίσμα μιας λακανικής προσέγγισης, να αναφέρεται σε μια ευρύτερη διαδικασία ταυτοποίησης μέσω «φαντασιακών διαμεσολαβήσεων» (Κωνσταντινίδου – Σέμογλου, ό.π., σ. 17). Σύμφωνα με τον Lacan και το έργο του για το *στάδιο του καθρέφτη* (1949) «η επιθυμία δεν φεύγει παρά μόνο μέσω ενός ομοίου». Θεωρούμε ότι ο αναγνώστης αναγνωρίζει αυτόν τον «όμοιο» του στους υπέρ – ήρωες που εμφανίζονται να τον «πείθουν φαντασιακά» σε κάθε στάδιο της αναγνωστικής του ιστορίας.

Σε αυτό το πλαίσιο, υποστηρίζουμε ότι η μελέτη των αναγνωστικών επιλογών του αναγνώστη αρθρώνει έναν λόγο αποκαλυπτικό της ψυχοκοινωνικής συγκρότησης του. Τα κόμικς δύνανται να λειτουργήσουν ως ένα προβολικό περιβάλλον που επιτρέπει την παρατήρηση του ιδιαίτερου αντικατοπτρισμού του υποκειμένου. Μέσα από την ιδιοποίηση των ηρωικών μορφών αποκαλύπτονται εκείνες οι σημασίες που είναι κυρίαρχες για τον ψυχισμό, αρχέτυπες, επιτακτικές, αιώνιες, όσο και επίκαιρες. Υπό το πρίσμα αυτό, οι ήρωες των κόμικς φέρονται να προτείνουν μια επιφάνεια για την προβολή των εσωτερικευμένων μορφών και του φαντασιακού γίνεσθαι του αναγνώστη.

Η προβληματική αυτή διασταυρώνεται με την ιδέα της σταδιακής ψυχοκοινωνικής συγκρότησης της ταυτότητας του ατόμου. Υπό την επίκληση της ψυχαναλυτικής θεωρίας για τη γένεση της προσωπικότητας διαμέσου μιας σειράς ταυτίσεων, ο φανταστικός κόσμος των υπέρ- ηρώων δύναται να ειδωθεί ως περιβάλλον φιλοξενίας για τις διαδοχικές ταυτισιακές ανακατατάξεις των αναγνωστών. Η απόδοση του όρου «ταύτιση» στο πλαίσιο της φροϋδικής θεωρίας, παραπέμπει στη διαδικασία δια της οποίας το υποκείμενο οικειοποιείται τα χαρακτηριστικά ενός άλλου, ενσωματώνοντάς τα στον εαυτό του σύμφωνα με το πρότυπο. Στην ταυτισιακή διαδικασία πρωταγωνιστούν πρόσωπα «πρότυπα» που, αναλαμβάνοντας το ρόλο του αντικειμένου της ταύτισης, συνεισφέρουν στην ασυνείδητη διαμόρφωση ενός «Ιδεώδους του Εγώ». Στην προσωπική ιστορία του ατόμου το ρόλο του αντικειμένου των ταυτίσεων του αναλαμβάνουν πρωτίστως οι γονεϊκές μορφές και εν συνεχεία πρόσωπα του φιλικού και κοινωνικού

περιβάλλοντός του, δάσκαλοί του, κι ακόμη, πρωταγωνιστές ιστοριών ή μυθιστορημάτων.

Υπό την οπτική αυτή οι υπέρ- ήρωες προσεγγίζονται ως διάδοχοι των ταυτίσεων του αναγνώστη, καθώς έρχονται να διαδεχθούν τα γονεϊκά πρότυπα ως ζηλευτά είδωλα δύναμης, αντοχής και κυρίως, όπως θα δούμε, ως πρότυπα ψυχοκοινωνικής προσαρμοστικότητας. Καθώς η ερευνητική προσέγγιση επικεντρώνεται στη διασταύρωση της αναγνωστικής ιστορίας του υποκειμένου και της παράλληλης ψυχοκοινωνικής του εξέλιξης, οι αναγνωστικές επιλογές του αντιμετωπίζονται ως δείκτες των εκάστοτε ταυτισιακών αναγκών του. Ο υπέρ-ήρωας, ο υπέρ- άνθρωπος υπό εξέλιξη, ο αντί - ήρωας σε υπαρξιακό δίλημμα, ο χαρακτήρας που μεγαλώνει, μαθαίνει, πονάει, αναρωτιέται, ανησυχεί και δυσκολεύεται, κι ακόμη ο ήρωας που κάποτε φθείρεται από την ήττα και το θάνατο αποκαλύπτουν τις υπαρξιακές ανάγκες του αναγνώστη τη στιγμή που εκείνος τους επιλέγει ως όχημα «φυγής» από την εξωτερική συμβατική πραγματικότητα. Θα δούμε ότι η «φυγή» αυτή είναι ουσιαστικά μια προσ – φυγή/ δια – φυγή της εσωτερικής φαντασιακής πραγματικότητας. Καθώς ξετυλίγεται η ιστορία των αναγνωστικών επιλογών των υποκειμένων και εντοπίζονται αλλαγές και μεταβάσεις στην αναγνωστική τους ιστορία, καταγράφονται οι ταυτισιακές ανακατατάξεις και οι ενδοψυχικές τους περιπέτειες.

Ωστόσο, το ερώτημα που αναδεικνύεται στον θεωρητικό πυρήνα της έρευνας αφορά εν τέλει την αναγωγική ισχύ συμπερασμάτων που απορρέουν από την προσέγγιση της υποκειμενικής ιστορίας των αναγνωστών. Αφορά την αναζήτηση μιας δομής αναγώγιμης, αναγνωρίσιμης και σταθερά παρατηρήσιμης στο σημείο διασταύρωσης και συνάντησης τριών αφηγήσεων που μορφοποιούνται εν παρόδω στο πλαίσιο μιας κοινής διανυσματικής πορείας: ο αντί – ήρωας των όψιμων αναγνωστικών επιλογών συναντιέται με τον αναγνώστη που ενηλικιώνεται στο πλαίσιο ενός ευρύτερου περιβάλλοντος ψυχοκοινωνικών, ιστορικο - κοινωνικών και ενδοψυχικών μεταβολών και μεταβάσεων. Τότε, διαμορφώνεται μια προβληματική για την ψυχοκοινωνική συγκρότηση που αναζητά τα σημεία σύνθεσης ενός εαυτού δομημένου υπό τους όρους της μετανεωτερικότητας (βλ. Bauman, 2002· Giddens, 1990). Ερώτημα που σχετίζεται με την επίκαιρη και διαρκώς ανατροφοδοτούμενη προβληματική αναφορικά με τους ταυτοποιητικούς όρους της κατανάλωσης προϊόντων της μαζικής κουλτούρας (βλ. Beaudrillard, 2000). Ανάγεται επίσης στην, παλιά, όσο και ο άνθρωπος, συζήτηση για την αντικατοπτρική και αλληλεπιδραστική

σχέση ατομικού – κοινωνικού. Στο σημείο αυτό παρεμβάλλονται δομικά οι έννοιες της ιδεολογίας και της κουλτούρας (βλ. Lukacs, 1963· Goldman, 1964) με σημείο διασύνδεσής τους την κομβική ιδέα της *φαντασιακής θέσμησης του κοινωνικού* (Καστοριάδης, 1978). Σε αυτό το πλαίσιο, η επιθυμία και το άγχος προσεγγίζονται ως πρωταρχικές ουσίες, αναλλοίωτες και βασικές, είτε ενδύονται προσωπείο κοινωνικό, είτε κρύβονται μέσα στις φαντασιώσεις των αναγνωστών, είτε δανείζονται τα σύμβολα και τις μάσκες των ηρώων. Η υπαρξιακή αγωνία του αναγνώστη ευθυγραμμίζεται με την κοινωνική αγωνία, για να αντικατοπτριστούν αμφότερες στα εικονογραφημένα προϊόντα της μαζικής κουλτούρας της τρέχουσας κοινωνικής στιγμής. Ο αναγνώστης καταναλώνει (καταπίνει, καταβροχθίζει) τους μαζικούς ήρωες της εποχής του, σε μια προσπάθεια να αφομοιώσει το (και να αφομοιωθεί στο) χάος της, την αμφισημία και τις συγκρούσεις της. Στο πλαίσιο αυτής της προσέγγισης, ο αναγνώστης υπέρ – ηρωικών κόμικς αποστασιοποιείται από την στερεοτυπική εικόνα του παθητικού καταναλωτή της μαζικής κουλτούρας (Wertham, 1954) και αναλαμβάνει ρόλο ενεργού διαχειριστή των ερεθισμάτων της εσωτερικής και της εξωτερικής του πραγματικότητας: η εμπειρία της ανάγνωσης τον καθιστά εν δυνάμει ρυθμιστή των εσωτερικών φαντασιακών του οχλήσεων και αναζητήσεων σε άμεση συνάρτηση με τις οχλήσεις και τις αναζητήσεις μιας κοινωνικο – ιστορικής στιγμής σφραγισμένης από το πνεύμα των καιρών.

Συνοψίζοντας, το θεωρητικό ζήτημα που τίθεται αφορά την ανάλυση του ψυχοκοινωνικού και ψυχαναλυτικού σημαίνοντος των κόμικς για τους αναγνώστες. Ποικίλα ερωτήματα δομούν την προβληματική αυτή: Πώς μορφοποιείται δυναμικά και σταδιακά η επιθυμία του αναγνώστη μέσα στο χρόνο και πώς αυτή προβάλλεται στον «αγαπημένο» υπέρ – ήρωα κάθε αναγνωστικού σταδίου; Ποια τα ασυνείδητα κίνητρα που διαμορφώνουν τις εκάστοτε αναγνωστικές επιλογές του; Τι είδους φαντασιακές διαμεσολαβήσεις λαμβάνουν χώρο στο πλαίσιο των ταυτίσεων με τους ήρωες των ιστοριών; Υπό ποιους όρους ο αναγνώστης «πειθεται» φαντασιακά από τους ήρωες και τις ιστορίες που διαβάξει; Ποια η διαφορά της αντικειμενικής αληθοφάνειας από μια φαντασιακά εννοούμενη πειστικότητα; Ποιες οι ικανές και αναγκαίες αποστάσεις μεταξύ ρεαλιστικού και φανταστικού, ή μεταξύ ανθρώπινου και υπέρ- ηρωικού ώστε να είναι δυνατή η ταύτιση με τον ήρωα; Πώς διαμορφώνεται η συνθήκη της «φυγής» κατά την ανάγνωση μιας αφήγησης που σαγηνεύει; Πώς εμπλέκεται το ψυχοκοινωνικό και το ιδεολογικό στη διαμόρφωση των αναγνωστικών

προτιμήσεων; Με ποιο τρόπο παρεισδύει το πνεύμα των καιρών στην ταυτοποιητική σχέση του αναγνώστη με τους ήρωες του; Τι μας λένε οι αναγνωστικές επιλογές των αναγνωστών για τον τρόπο που αυτοί διαχειρίζονται τις προκλήσεις της μετανεωτερικότητας;

Σε ένα δεύτερο επίπεδο, που αγγίζει παράπλευρα το βασικό θεωρητικό σχήμα της παρούσας διατριβής, εξετάζουμε πώς η πολύ προσωπική και μοναχική εμπειρία της ανάγνωσης διατηρεί μια ισχυρή ταυτοποιητική ενδοομαδική διάσταση που αφορά τη λιγότερο ή περισσότερο συνειδητή αίσθηση της ομαδικής υπαγωγής. Πρόκειται για υπαγωγή σε μια νοητή ομάδα ομοίων που διακρίνονται κοινωνικά διατηρώντας μια πολύ συγκεκριμένη φυσιογνωμία, έστω και αν φαινομενικά απουσιάζουν οι «πανοπλίες» που συνήθως επενδύουν τις νεανικές υποκουλτούρες (Hebdidge, 1988). Στην ουσία είναι ένα είδος αίσθησης του αναφέρεσθαι σε ένα νοερό κοινωνικό σχήμα, αθέατο σε μια επιφανειακή ματιά, το οποίο ωστόσο επικαλείται βασικούς νόμους της ενδοομαδικής υπαγωγής και της ταυτοποιητικής δυναμικής της. Οι αναγνώστες υπέρ ηρωικών κόμικς, έστω και αν δεν επιδιώκουν (τουλάχιστον συστηματικά) να αποκτήσουν συγκεκριμένη ορατή φυσιογνωμία, συνιστούν ομάδα στο βαθμό που τους ενώνουν κοινά ταυτοποιητικά αισθήματα. Και η αίσθηση της υπαγωγής είναι ιδιαιτέρως ισχυρή, αν αναλογισθεί κανείς ότι παραπέμπει σε συναισθήματα που αναφέρονται στον πολύ προσωπικό και βιωματικό χώρο της επιθυμίας, της φαντασίωσης και της εικόνας του εαυτού.

Οι ως άνω επισημάνσεις σκιαγραφούν συνοπτικά τις τρεις βασικές θεωρητικές κατευθύνσεις της προτεινόμενης εξέτασης. Η εξελικτική προσέγγιση της ψυχοκοινωνικής συγκρότησης, με σαφείς ψυχαναλυτικές θεωρητικές εφεδρείες, διασταυρώνεται με την κοινωνιοψυχολογική θεώρηση της ενδοομαδικής υπαγωγής. Το βλέμμα μας είναι στραμμένο σε μια ολιστική προσέγγιση της ταυτοποιητικής διαδικασίας, ιδωμένης στο πλαίσιο μιας ευρύτερης προβληματικής για τον μεταμοντέρνο εαυτό. Εν ολίγοις, η εργασία αυτή επιχειρεί να σκιαγραφήσει το σύνθετο βίωμα του να υπάρχει και να αυτοπροσδιορίζεται κάποιος αναφερόμενος νοητά σε μια ομάδα, μέσω μιας δραστηριότητας που αφενός τον γοητεύει (τον «πείθει φαντασιακά»), αφετέρου τον τοποθετεί στο επίκεντρο μιας συνεχούς αλληλοτροφοδότησης με το κοινωνικό, στο πλαίσιο μιας αδιάλειπτης συνομιλίας με το πνεύμα των καιρών.

Όλα αυτά με βασικό μέλημά μας, κάθε θεωρητική διακύβευση που αποτολμά το παρόν πόνημα να τίθεται πάντα υπό την εξέταση του *ψυχοκοινωνικού βλέμματος* (Moscovici, 1984). Πρόκειται για την ιδιαίτερη εκείνη αντίληψη που η Κοινωνική Ψυχολογία εισάγει για την ανάγνωση της πραγματικότητας μέσα από τη σύζευξη κι αλληλόδραση ατόμου και κοινωνίας, υποκειμένου και αντικειμένου, έτσι ώστε, όπως ορίζει ο Moscovici, κεντρικό αντικείμενό της να είναι η εξέταση των φαινομένων που έχουν σχέση με τη γένεση, τη δομή και τη λειτουργία της *ιδεολογίας* και της *επικοινωνίας*.

Πρόκειται ωστόσο για μια προσέγγιση, που επικαλείται τον προσωπικό, αυτοαναλυτικό λόγο του υποκειμένου. Ένα λόγο που αποδίδει εκείνο που το ίδιο το άτομο σκέφτεται, αντιλαμβάνεται και ορίζει για τον εαυτό του και τη σχέση του με τους υπέρ - ήρωες. Λόγος εκ των υστέρων και εκ του σύνεγγυς. Εκ των υστέρων, γιατί συχνά καλείται να ανασύρει από τη λήθη, να αναδιατυπώσει και να ανασυνθέσει το αποτύπωμα και την ουσία της ιστορίας του ατόμου υπό το βλέμμα του σήμερα, δηλαδή του «μετά». Εκ του σύνεγγυς, όταν αντιμετωπίζει την πρόκληση της άμεσης επιτόπιας αυτοεξέτασης και ενδοσκόπησης. Πάντα όμως είναι ένας λόγος στον οποίο έχει αναγνωριστεί εξ ορισμού η αποκαλυπτική, αναλυτική και διεισδυτική του διάσταση, υπό τη θεώρηση του Wittgenstein σύμφωνα με την οποία τα όρια του λόγου του ατόμου αποκαλύπτουν τα όρια του κόσμου του.

Υπό αυτή την έννοια, η παρούσα εργασία στηρίζεται σε έναν ποιοτικό ερευνητικό άξονα που αφενός τοποθετείται στο σταυροδρόμι των επιστημών του ανθρώπου, αφετέρου λαμβάνει το χαρακτήρα ενός θεωρητικού σχήματος μάλλον, παρά τη μορφή συγκεκριμένων ερευνητικών υποθέσεων. Η συλλογιστική είναι ερμηνευτική κι αναλυτική, καθώς βασίζεται στην ενδελεχή ποιοτική ανάλυση ημι - δομημένων συνεντεύξεων και στην ερμηνευτική επεξεργασία τους. Τόσο η συλλογή και η ανάλυση των δεδομένων, όσο και η θεωρητική συζήτηση τους προσεγγίζονται υπό μια διάθεση ανοιχτής ακρόασης της γνώσης. Γνώσης που ενδέχεται να υπάρχει και να κινείται ελεύθερα σε ένα χώρο απεριόριστης ερευνητικής δυνατότητας και προοπτικής, ξεπερνώντας τα όρια και τους περιορισμούς του εκάστοτε μεθοδολογικού σχεδιασμού. Η τακτική αυτή εμπνέεται από την ερευνητική ευελιξία και προσαρμοστικότητα των μελετών που εντάσσονται στο πεδίο των Πολιτισμικών Σπουδών.

Η μελέτη διαρθρώνεται σε τρία μέρη. Στο Α΄ μέρος παρουσιάζονται βασικές θεωρητικές όψεις του ζητήματος, οι οποίες θεωρούμε ότι διευκολύνουν την κατανόηση του προτεινόμενου θεωρητικού σχήματος. Αρχικά, σκιαγραφείται το πλαίσιο της ακαδημαϊκής μελέτης των κόμικς που αποδίδει την τυπική περιγραφή και τον ορισμό του αντικειμένου, τουλάχιστον όσον αφορά τα ενδιαφέροντα της παρούσας εργασίας. Συγκεκριμένα, διερευνάται ο τρόπος που ο αναγνώστης προσεγγίζει γνωστικά τα κόμικς ως αφηγηματικό προϊόν με έναν ιδιότροπο σημειολογικό χαρακτήρα. Γίνεται επίσης επικέντρωση στην ιστορική προσέγγιση των κόμικς ως αντικειμένου που εξελίσσεται σε συνάρτηση και αλληλεπίδραση με το κοινωνικο - ιστορικό και ιδεολογικό περιβάλλον που τα παράγει. Εδώ δίνονται κατ' αρχάς οι βασικές κατευθύνσεις της θεωρίας για τον ιστορικό, σημειολογικό και περιγραφικό προσδιορισμό των κόμικς. Επίσης σκιαγραφείται το σύνθετο κλίμα θεωρητικής και περιγραφικής προσέγγισης του κοινού των κόμικς. Στη συνέχεια διερευνώνται βασικές έννοιες, των οποίων η συσχέτιση επιτρέπει τη σύνθεση του θεωρητικού άξονα της εργασίας. Αρχικά δίνονται οι βασικές κατευθύνσεις της θεωρίας και της έρευνας για το κοινό των προϊόντων της μαζικής κουλτούρας (πεδίο που πρόσφατες ερευνητικές προσεγγίσεις περιγράφουν υπό τον όρο «fandom») με επικέντρωση στην ψυχοκοινωνική και ψυχαναλυτική μελέτη του. Στη συνέχεια εγγίζονται παραπλεύρως οι έννοιες της ιδεολογίας και της κουλτούρας σε συσχέτιση μεταξύ τους και με την ιδέα περί *φαντασιακής θέσμησης της κοινωνίας*. Σε ένα δεύτερο, περισσότερο εστιασμένο επίπεδο δίνονται οι κύριες κατευθύνσεις της θεωρητικής διασύνδεσης των κόμικς με την ιδεολογία και με τις θεωρίες περί πολιτισμικού κεφαλαίου. Διερευνώνται οι έννοιες της *φαντασίωσης*, του *φαντασιακού* και της *εσωτερικής πραγματικότητας*. Παρεμβάλλεται η σκιαγράφηση των διαστάσεων υπό τις οποίες ο αναγνώστης προσλαμβάνει την εικονογραφημένη αφήγηση ως γνωστική σύνθεση. Παρουσιάζεται γενικά η ιδέα της εξελικτικής ψυχοκοινωνικής συγκρότησης του ατόμου σε αλληλοδιάδοχα στάδια. Επιχειρείται μια περιγραφή των κόμικς και της φαντασιακής δυναμικής τους ως είδος μεταμοντέρνας παραμυθίας. Τέλος, αναλύονται βασικές θεωρητικές όψεις της διαμόρφωσης του εαυτού και της ταυτότητας στο πλαίσιο της ομαδικής υπαγωγής και στο πολυσύνθετο περιβάλλον της μετανεωτερικότητας.

Το Β΄ Μέρος αναφέρεται στη Μεθοδολογία και στη Διεξαγωγή της. Παρουσιάζονται οι βασικές διαστάσεις της ποιοτικής προσέγγισης και αναπτύσσονται οι λόγοι που οδήγησαν στην επιλογή της ως ευέλικτου εργαλείου μελέτης της

μετανεωτερικότητας και των φαινομένων με τα οποία φέρεται να συσχετίζεται. Αφιερώνεται χώρος στον ορισμό του αναγνώστη ως υποκειμένου της ιδεολογίας και της αφήγησης, στο πλαίσιο της φαντασιακής σχέσης του με το προϊόν της κουλτούρας που αντικατοπτρίζει τόσο τον ίδιο ψυχοκοινωνικά, όσο και το κοινωνικό – ιδεολογικό πλαίσιο που τον περιβάλλει. Γίνεται μια λεπτομερής περιγραφή των τριών μεθοδολογικών πράξεων της έρευνας που απαρτίζουν τη διεξαγωγή της (παρατήρηση πεδίου, ερωτηματολόγιο, αφηγήσεις ζωής).

Το Γ' Μέρος αφιερώνεται στην ανάλυση και τη συζήτηση των συνεντεύξεων. Αρχικά, παρουσιάζονται οι δύο άξονες της ανάλυσης, από τη διασταύρωση των οποίων προκύπτει το εξελικτικό μοντέλο των αναγνωστικών σταδίων και οι θεματικές κατηγορίες που το περιγράφουν. Εν συνεχεία δίνεται μια σχηματική παρουσίαση των θεματικών κατηγοριών που προέκυψαν από την ανάλυση των συνεντεύξεων. Κατόπιν αναπτύσσεται μια ερμηνευτική συζήτηση των θεματικών αυτών στο πλαίσιο τριών κεφαλαίων. Στο πρώτο κεφάλαιο παρουσιάζονται οι βασικές έννοιες της ανάλυσης που αποδίδουν τις συνθήκες της βιοματικής ανάγνωσης και σκιαγραφείται το πλαίσιο ενεργοποίησης των εκάστοτε ταυτοποιητικών και προβολικών φαινομένων από το οποίο αναδύεται το βασικό θεωρητικό διακύβευμα της παρούσας εργασίας: η έννοια της «φαντασιακής πειστικότητας».

Στα επόμενα κεφάλαια δίνεται η ανάλυση, ο ορισμός και η περιγραφή των τριών βασικών σταδίων ανάγνωσης υπέρ – ηρωικών κόμικς, τα οποία φέρονται να διαρθρώνονται στη βάση της σταδιακής ψυχοκοινωνικής εξέλιξης του ατόμου. Πρόκειται για το (προεφηβικό) στάδιο ανάγνωσης «κλασικών υπέρ – ανθρώπων», για το (εφηβικό) στάδιο ανάγνωσης υπέρ – ηρώων που δρουν σε ομάδες και για το (όψιμο) στάδιο ανάγνωσης «μετανεωτερικών αντί – ηρώων».

Τέλος αναλύονται τα στοιχεία που αναφέρονται στο βίωμα της υπαγωγής σε μια ευρύτερη ομάδα αναγνωστών κόμικς. Προσεγγίζονται φαινόμενα κοινωνικής και ταυτοποιητικής διαφοροποίησης από τους μη κατανοούντες και αμήτους «άλλους» και σκιαγραφείται η εικόνα που οι αναγνώστες διατηρούν για τον εαυτό τους, με σημεία αναφοράς τις αναγνωστικές τους συνήθειες και τη συλλεκτική τους ταυτότητα και ιδιότητα.

Στο χώρο των συμπερασμάτων και αντί επιλόγου, αρχικά τονίζεται ο ψυχοκοινωνικός χαρακτήρας της έννοιας της «φαντασιακής πειστικότητας». Κατόπιν επιχειρείται η σκιαγράφηση των κύριων μεταβάσεων που σημειώνονται κατά το

πέρασμα από το εκάστοτε αναγνωστικό στάδιο σε ένα επόμενο, περιγραφή που αποσκοπεί στην παρουσίαση της ψυχοκοινωνικής αλλαγής του ατόμου μέσα στο χρόνο. Τέλος εκκινεί μια συζήτηση για το ευρύτερο ψυχοκοινωνικό νόημα που φέρεται να αποκαλύπτει το σχέδιο της διαχρονικής εξέλιξης τριών αντικειμένων (ιστορική εξέλιξη των υπέρ - ηρώων, σταδιακή ψυχοκοινωνική συγκρότηση, αναδίπλωση των αναγνωστικών επιλογών) που εμφανίζονται να ξετυλίγονται σε μια σχέση παραλληλίας, αναλογίας και αλληλοαναφοράς.

Α΄ ΜΕΡΟΣ

ΘΕΩΡΗΤΙΚΕΣ ΟΥΣΕΙΣ

1. ΤΑ ΚΟΜΙΚΣ

1. 1. ΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΜΟΣ ΕΝΟΣ ΠΟΛΥΔΙΑΣΤΑΤΟΥ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟΥ

Τα κόμικς συνιστούν ένα πολυδιάστατο αντικείμενο. Οι ποικίλες όψεις που τα κόμικς έχουν προσλάβει και προσλαμβάνουν μέσα στο χρόνο μετατρέπουν κάθε προσπάθεια ορισμού τους σε φιλόδοξο εγχείρημα που αναπόφευκτα προσκρούει στην εγγενή ετερογένεια και πολυμορφία τους. Σε αυτό το πλαίσιο, δεν φαντάζει παράδοξο το γεγονός της ύπαρξης ενός επίσης ετερογενούς πλήθους ορισμών για το τί είναι κόμικς ή έστω για το πώς μπορεί να προσδιορισθεί το αντικείμενο που έχει καθιερωθεί να αναγνωρίζεται υπό τον ευρέως αποδεκτό αυτό όρο.

Μια βασική προσέγγιση για τον ορισμό των κόμικς παραπέμπει στην λεξιλογική απόδοση του όρου, παρότι ουσιαστικά αποτυπώνει τον τρόπο που εξελίχθηκε ιστορικά η αναπαράσταση για το μέσο. Η προσέγγιση της Baron – Carvais (1994, σσ. 3-4) καταγράφει την ιστορική και σημασιολογική εξέλιξη του φαινομένου, μελετώντας διαχρονικά την εμφάνιση αναφορών σχετικών με τα κόμικς στο *Petit Larousse illustre*. Οι αναφορές αυτές παραπέμπουν σε ένα βασικό σημειολογικό στοιχείο των κόμικς, το αποκαλούμενο «μπαλονάκι». Συγκεκριμένα, το 1959 απαντάται για πρώτη φορά ο όρος “*phylactère*”¹ προκειμένου να οριστούν οι περιγραφικές επιγραφές που αναγράφονταν στα μνημεία του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης. Το 1968 εισάγεται η έννοια της εικονογραφημένης αφήγησης (“*histoire racontée en dessins*”) και το «μπαλονάκι» ορίζεται ως «παραλληλόγραμμη μικρή σημαία που χρησιμοποιείται από τους καλλιτέχνες του Μεσαίωνα για να αναγράψουν το λόγο που αποδίδεται σε πρόσωπα αναπαραστάσεων που απεικονίζονται σε πίνακες, βιτρώ κτλ». Το 1971 ο ειδικός αυτός χώρος περιγράφεται υπό τον όρο “*bulle*” (και από το πιο σπάνιο “*ballon*”) και παρουσιάζεται για πρώτη φορά ως συστατικό μέρος των κόμικς (“*Bande Dessinée*”). Ωστόσο, μόλις το 1981 γίνεται στο *Petit Larousse illustre* για πρώτη φορά επίκληση του ευρέως αναγνωρίσιμου όρου “*comics*” για μια απόδοση του φαινομένου που ερείδεται στην έντυπη μορφή του (“*journal de bande dessinée*”). Επιπλέον, το σχετικό λήμμα συνοδεύεται από μια πιο συγκεκριμένη και σχολαστική πρόταση για την περιγραφή

¹ Η λέξη “*phylactère*” έλκει την ετοιμολογική προέλευσή της από το αρχαιοελληνικό «φυλλάτειν» και σύμφωνα με την ερμηνεία του *Dictionnaire Encyclopedique Larousse* (1979) παραπέμπει στη «μικρή θήκη που περιέχει κομμάτι περγαμινής με καταχωρημένα εδάφια από το Τόρα, που οι θρήσκοι Εβραίοι φέρουν επάνω τους».

των κόμικς: «ακολουθία εικόνων συνοδευόμενων από κείμενο που αναφέρεται σε μια δράση της οποίας η χρονική εκτύλιξη διενεργείται μέσα από μια αλληλοδιάδοχη μετάβαση από τη μια εικόνα στην άλλη χωρίς να διακόπτεται ούτε η συνέχεια της αφήγησης, ούτε η παρουσία των προσώπων. (Περιφραγμένη μέσα σε περιγεγραμμένα διαμερίσματα, η εικόνα εμπεριέχει η ίδια το κείμενο που βοηθά στην κατανόηση της)». Η Baron – Carvais σχολιάζει ότι η απόδοση του φαινομένου των κόμικς εμφανίζεται με πιο μοντέρνα μορφή στο λεξικό δέκα χρόνια μετά: «ιστορία αφηγούμενη από μια σειρά σχεδίων, όπου ο λόγος και ο ήχος εγγράφονται συνήθως μέσα σε «μπαλονάκια».

Μια δεύτερη προσπάθεια προσδιορισμού των κόμικς είναι αμιγώς ιστορική. Στο πλαίσιο αυτής της προσέγγισης θεωρείται ότι μια ευρεία περιοχή καλλιτεχνικών και πολιτισμικών πρακτικών με καταβολές διάσπαρτες στο χώρο και στο χρόνο, θα μπορούσε να οικειοποιηθεί το χαρακτηρισμό «κόμικς», γεγονός που καθιστά την απόπειρα αποκλειστικού ορισμού του αντικειμένου εξαιρετικά δύσκολη.

Σε αυτό το πλαίσιο τοποθετείται η απόπειρα σύνθεσης μιας «προϊστορίας» για τα κόμικς, που χαρακτηρίζει μια «αρχαιολογικού» τύπου θεωρητική προσέγγιση του αντικειμένου η οποία επιχειρήθηκε τη δεκαετία του '60. Η προσέγγιση αυτή επικεντρώθηκε στην ανίχνευση προδρομικών μορφών κόμικς σε πολιτισμικές παραγωγές της ανθρωπότητας δια μέσου των αιώνων, οι οποίες εμφανίζουν στοιχεία κοινά με αυτά των κόμικς (κυρίως ότι έχει να κάνει με το στοιχείο της διαδοχικής αφήγησης με εικόνες).

Ειδικότερα, για τον Lacassin (1982, σσ. 15-16, 28-49)² μια «προϊστορική» διαδρομή των κόμικς απαντάται χαραγμένη στους εξής σταθμούς:

- Στη ζωγραφική των σπηλαίων, όπου εντοπίζονται τα πρώτα δείγματα: α) διαδοχής εικόνων με νοηματοδοτημένη σύνδεση, β) μορφών με περιγράμματα, γ) επικράτησης της προφίλ αναπαράστασης σε σχέση με τις κατά πρόσωπο αναπαραστάσεις και δ) χρήσης συμβολικό – αναπαραστατικών τεχνικών για την επίτευξη μιας μέγιστης νοηματοδότησης (π.χ. αναφορικά με την ιερότητα του χώρου)³

² βλ. επίσης σχετική παρουσίαση στο Σκαρπέλο (1991, σσ. 36-39)

³ Σύμφωνα με τον Renard (1985) υπάρχει μια λογική συμβολικής διασύνδεσης των ζωγραφισμένων στους βράχους αυτούς εικόνων με την ιερότητα της χρήσης των χώρων του σπηλαίου. Οι αναπαραστατικές τεχνικές αυτής της προϊστορικής τέχνης θεωρείται ότι χρησιμοποιούν συμβάσεις που δείχνουν για παράδειγμα τη σχέση του πρωτόγονου ανθρώπου με το ιερό.

- Στους παπύρους και τις νεκρικές τοιχογραφίες που εντοπίστηκαν στους αιγυπτιακούς τάφους, όπως η «Βίβλος των νεκρών» (3000 π.Χ.) και η νεκρική τοιχογραφία που βρέθηκε στον τάφο του Beni – Hasan στην Άνω Αίγυπτο και αναπαριστά σε εκατόν ενενήντα τρεις εικόνες την πάλη δύο μορφών.
- Στα αρχαιοελληνικά αγγεία που απεικονίζουν υπό εξέλιξη σκηνές και στη ζωοφόρο αρχαίων ναών, όπως ο Παρθενώνας.
- Στη Στήλη του Τραϊανού στη Ρώμη, όπου αναπαρίστανται σε 22 σειρές οι περιπέτειες και η νίκη του ρωμαίου αυτοκράτορα επί των Δακών.
- Στην ταπισερί της Bayeux, όπου σ' ένα ύφασμα μήκους 70,34 μέτρων και πλάτους 50 εκατοστών αναπαρίσταται η απόβαση των Νορμανδών στο Χάστινγκς της Αγγλίας (1066 μ.Χ.).
- Στις τοιχογραφίες των καθεδρικών ναών, οι οποίες αφηγούνται επεισόδια από τη ζωή του Ιησού και των αγίων.
- Στα πολύτιμα εικονογραφημένα χειροποίητα βιβλία που προορίζονταν για τους βασιλείς και την αριστοκρατία και μετά την ανάπτυξη της μηχανικής αναπαραγωγής στα εικονογραφημένα βιβλία για τους φτωχούς (biblia pauperum).
- Στις εικόνες του Epinal, που αφορούσαν θρησκευτικές ιστορίες, συνήθως βίους αγίων.

Οι Fuchs και Reitberger (1971) αναφέρουν επίσης ότι μια ανάλογη αρχαιολογικού τύπου προσέγγιση της ιστορίας των κόμικς πραγματοποιήθηκε το 1942 στο πλαίσιο μιας πρωτόλειας έκθεσης που οργάνωσε το Αμερικανικό Ινστιτούτο Γραφικών Τεχνών, με τίτλο «Τα κόμικς, η ιστορία τους και η σημασία τους», η οποία περιελάμβανε σχέδια των σπηλαίων, αιγυπτιακές ιερογλυφικές απεικονίσεις, αναθηματικές ταμπέλες και την ταπισερί της Bayeux. Ωστόσο, η Baron – Carnvais (ό.π.) διατυπώνει αντιρρήσεις για αυτές τις προσεγγίσεις που εντοπίζουν προδρομικές μορφές των κόμικς σε αρχαιολογικού τύπου πολιτισμικές παραγωγές της ανθρωπότητας, καθώς θεωρεί ότι οι γραφικές αυτές αναπαραστάσεις διαφέρουν από τα κόμικς στο εξής καίριο σημείο: σε αντίθεση με τις πολιτισμικές αυτές παραγωγές οι οποίες εμφανίζονται ως μεμονωμένα μοναδικά έργα που δύναται κανείς να συναντήσει αμετακίνητα σε ένα συγκεκριμένο μέρος μέσα στους αιώνες ύπαρξής τους, τα κόμικς μπορούν να αναπαραχθούν και να διακινηθούν σε εκατομμύρια αντίτυπα. Η έντυπη, αναπαραγωγίμη, αναλώσιμη μορφή τους τα καθιστά άμεσα και εύκολα προσβάσιμα από τον καθένα. Ουσιαστικά με την παρατήρηση αυτή

υποδεικνύεται ως καθοριστικό χαρακτηριστικό των κόμικς, η έντυπη και μαζική διάσταση που τα ορίζει ως μέσο μαζικής επικοινωνίας.

Μια τρίτη προσπάθεια ορισμού του αντικειμένου αναφέρεται στη μορφή που αυτό προσλαμβάνει ως σύγχρονη πολιτισμική παραγωγή και συνιστά μάλλον μια απόπειρα σημειολογικής καταγραφής των χαρακτηριστικών του. Παράλληλα η προσέγγιση αυτή προτείνει έναν, δια της απόπου απαγωγής, ορισμό του αντικειμένου που επικαλείται τη σύγκριση με παράπλευρα πεδία που επίσης επικαλούνται την παράλληλη χρήση λόγου και εικόνας. Εν ολίγοις οι προσεγγίσεις αυτές καταλήγουν εν τέλει να αποφανθούν για το «τί είναι κόμικς» μέσα από το «τί δεν είναι κόμικς».

Ο Renard (1985) επιχειρεί να ορίσει τα κόμικς επί τη βάση ενός «ελάχιστου κοινού παρανομαστή» σε ένα φάσμα πολιτιστικής και καλλιτεχνικής δημιουργίας ενός και μισού αιώνα. Σε αυτό το πλαίσιο, καταλήγει ότι τα κόμικς δεν μπορούν να προσδιοριστούν με αποκλειστικό τρόπο με βάση:

- τη χρήση του balloon (συννεφάκι), η οποία εμφανίζεται να γενικεύεται στα κόμικς μόλις τη δεκαετία 1950 -1960.
- την ταυτόχρονη παρουσία κειμένου και εικόνας
- την οριζόντια και κάθετη διαδοχή εικόνων που συγκροτούν τη σελίδα (planche)
- την ηλικία του κοινού τους

Αποκλείοντας τη συμβολή των παραγόντων αυτών ως αποκλειστικών κριτηρίων προσδιορισμού των κόμικς, ο Renard (ό.π.) ορίζει το αντικείμενο ως «έντυπη αφήγηση αποδοσμένη με σκίτσα». Υπό τον ορισμό αυτό, τα στοιχεία α) της αφήγησης, που παραπέμπει στην έκθεση μιας διαδοχής συμβάντων μέσα στο χρόνο, β) του σκίτσου και γ) του εντύπου, αποκλείουν από τον ορισμό κόμικς αντίστοιχα τη γελοιογραφία, το φωτορομάντζο και μορφές μη έντυπης εικονογράφησης, όπως το γκράφιτι, ο κινηματογράφος ή τα κινούμενα σχέδια. Μια παραλλαγή του ορισμού αυτού επιχειρεί η Κωνσταντινίδου - Σέμογλου (2001) περιγράφοντας τα κόμικς ως «μια μορφή εικονικής αφήγησης η οποία χαρακτηρίζεται από τη σύνθεση σταθερών σχεδιασμένων εικόνων που συνήθως συνοδεύονται από κείμενα με τη μορφή μπαλονιών» (ό.π., σ. 30)

Ο Roux (1970) προσδιορίζει τα κόμικς ως φαινόμενο που χαρακτηρίζεται από: α) την έντυπη μορφή, β) τη μαζική διανομή και κατανάλωση, γ) την αφήγηση και τη διαδοχή των εικόνων και δ) την συμπαρουσία κειμένου και εικόνας. Επίσης επισημαίνει ότι τα κόμικς συνιστούν κατεξοχήν «αμερικανικό φαινόμενο» και ότι απευθύνονται κατά κύριο λόγο σε ενήλικες.

Ωστόσο υπό το βλέμμα της παρούσας εργασίας, η οποία προσεγγίζει τα κόμικς ως πολιτισμική παραγωγή που επενδύεται με ένα υπό διαμόρφωση σημαίνόμενο τόσο από τους δημιουργούς που τα παράγουν, όσο και από τους αναγνώστες που τα καταναλώνουν, τα κόμικς δεν μπορούν παρά να ειπωθούν πρωτίστως ως εξελισσόμενο ψυχοκοινωνιολογικό προϊόν της εποχής τους⁴. Δηλαδή ως ένα μέσο που ενημερώνεται διαρκώς ώστε να αντικατοπτρίζει τις ανεπαίσθητες ή εντονότερες αλλαγές που εμφανίζονται στην επικοινωνία μεταξύ ατόμου και κοινωνίας, αναγνώστη και δημιουργού. Σε αυτό το πλαίσιο η ταυτολογική πρόταση ότι «κόμικς είναι ό,τι παράγεται και πωλείται ως κόμικς» (Σκαρπέλος, 1991) εμφανίζεται να εισηγείται για το μέσο έναν προσδιορισμό αρκετά ευρύ, όσο και δεόντως συγκεκριμένο, ώστε να ανταποκρίνεται με ευελιξία στις ανάγκες που επενδύει ο σύγχρονος αναγνώστης σ' ένα μέσο που εξελίσσεται μέσα σ' ένα αδιαλείπτως μεταβαλλόμενο περιβάλλον. Εν κατακλείδι, αν ελάχιστο ζητούμενο αυτής της εργασίας είναι να προτείνει έναν προσδιορισμό για το αντικείμενο της, μια πρόταση που ευθυγραμμίζεται με τον ολιστικό προσανατολισμό της περιγράφει τα κόμικς ως ψυχοκοινωνιολογικό διαμεσολαβητή που εξελίσσεται διαρκώς σε ένα μεταβαλλόμενο πλαίσιο προκειμένου να ευθυγραμμιστεί τόσο με τα προστάγματα της εποχής του, όσο και με τις ανάγκες των αναγνωστών του. Υπό την οπτική αυτή, και παραφράζοντας το Σκαρπέλο, «κόμικς είναι ό,τι επιλέγεται από τους αναγνώστες του να διαβάζεται και να επενδύεται ως κόμικς».

1. 2. ΣΗΜΕΙΟΛΟΓΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ: ΠΕΡΙ ΤΟΥ «ΤΡΟΠΟΥ ΟΜΙΛΙΑΣ» ΤΩΝ ΚΟΜΙΚΣ

Η σημειολογική προσέγγιση των κόμικς εστιάζει στον εντοπισμό και την ανάλυση παράλληλα διακριτών κωδίκων που εμφανίζονται να διασταυρώνονται στις

⁴ Λαμβάνοντας πάντα υπόψη την ιδιαιτερότητα του *ψυχοκοινωνιολογικού βλέμματος*, υπό την εξέταση του οποίου η πραγματικότητα προκύπτει μέσα από τη σύζευξη κι αλληλόδραση ατόμου και κοινωνίας (Moscovici, 1970).

σελίδες του μέσου συμμετέχοντας σε μια επιχείρηση συμπαραγωγής αφηγηματικού νοήματος. Αντικείμενο των προσεγγίσεων αυτού του είδους είναι η οργάνωση της εικόνας και των επιμέρους νοηματικών ενοτήτων που τα κόμικς προτείνουν κατά την αφήγηση μιας ιστορίας. Σε αυτό το πλαίσιο ο Renard (1985, σ. 135) διακρίνει τρεις κώδικες:

- Τον εικονογραφικό κώδικα, που αναφέρεται στην εικόνα και εμπεριέχει μια ζωγραφική και μια γραφιστική διάσταση.
- Τον κινηματογραφικό κώδικα, που στηρίζει την αφήγηση και περιλαμβάνει μια θεατρική, τηλεοπτική και λογοτεχνική διάσταση.
- Τον ιδεογραφικό κώδικα, που αναπαριστά τον ήχο, την κίνηση και την ψυχολογία των ηρώων και αναφέρεται σε αυτό που ο Μαρτινίδης (1990, σ. 63) αποκαλεί «τεχνικές ψευδαίσθησης».

Στους τρεις κώδικες που διακρίνει ο Renard, ο Μαρτινίδης προσθέτει τον αποκαλούμενο ιδεολογικό κώδικα που εμφανίζεται να προκύπτει ως συνέπεια της αναφορικής σχέσης των κόμικς με την πραγματικότητα και ως αποτέλεσμα ασυνείδητης άντλησης τυποποιημένων μορφικών κλισέ. Ο Σκαρπέλος (1991, σ. 70) σχολιάζει σχετικά ότι η πρόταση περί ιδεολογικού κώδικα έλκει το νόημά της από τη θεωρία της «συμπαραδήλωσης» του Roland Barthes (1988, σ. 27), σύμφωνα με την οποία κάθε αναλογική αναπαραγωγή της πραγματικότητας εμπεριέχει ένα «συμπαραδηλούμενο νόημα» που επιτρέπει την κοινωνική ανάγνωσή της. Ο ιδεολογικός κώδικας ή αλλιώς το φαινόμενο της συμπαραδήλωσης, είναι το μέσο που εξασφαλίζει στον αναγνώστη τη δυνατότητα ενεργού συμμετοχής στην παραγωγή νοήματος, επιτρέποντας στα κόμικς «ν' αποδεσμεύονται από τις προθέσεις του δημιουργού τους» (Σκαρπέλος, ό.π., σ. 87). Το συμπαραδηλούμενο νόημα είναι ο δημιουργικός χώρος της ανάγνωσης, όπου η αφήγηση προσλαμβάνει το σημαινόμενο που κάθε αναγνώστης προσωπικά της αποδίδει. Η διαμεσολάβηση του ιδεολογικού κώδικα είναι σημαντική έννοια για την κατανόηση των στόχων αυτής της εργασίας, καθώς είναι αυτή που αναγνωρίζει τον ενεργητικό ρόλο του αναγνώστη ως κοινωνιοψυχολογικού δέκτη και επισημαίνει τη δημιουργική συμμετοχή του στην παραγωγή νοήματος κατά την ανάγνωση. Υπό τη διαμεσολάβηση του ιδεολογικού κώδικα μια εικονογραφημένη ιστορία προσλαμβάνει, πέρα από το περιεχόμενο που της αποδίδει ο δημιουργός της, το ιδιαίτερο νόημα που αναγνωρίζει σε αυτήν ο αναγνώστης της.

Ωστόσο, στο σημείο αυτό, οφείλουμε για την αρτιότερη κατανόηση των ανωτέρω, να επικαλεστούμε την εισήγηση του Σκαρπέλου περί “comico κώδικα” (ό.π., σ. 70).

Ο comico κώδικας αναφέρεται στη συνάντηση και την παράλληλη λειτουργία όλων των υπόλοιπων κωδίκων που ήδη αναφέρθηκαν. Ο κώδικας αυτός υπερβαίνει το άθροισμα των υπολοίπων, καθώς συνιστά την «οργανωτική αρχή της συνύπαρξής τους» και περιλαμβάνει ένα “comico λεξιλόγιο” και μια “comicή σύνταξη”. Συγκεκριμένα, ο συγγραφέας δίνει την εξής ανάλυση: «Υπάρχει, έτσι, ένα comico λεξιλόγιο αρκετά πλούσιο ώστε να επιτρέπει στο χρήστη του την πολυτέλεια των συνωνύμων: διαφόρων τεχνικών λύσεων που οδηγούν στο ίδιο νόημα και διαθέτουν την ίδια ή αντίστοιχη επικοινωνιακή αξία (αντίστοιχες των λέξεων της γλωσσικής επικοινωνίας) και μια comicή σύνταξη, η οποία διέπει τη σύνδεση και τη συμπάρθεση των στοιχείων του λεξιλογίου με τέτοιον τρόπο, ώστε να αναδιπλώνεται ένα νόημα στο πνεύμα του αναγνώστη (αντίστοιχο της πρότασης των φυσικών γλωσσών)».

Αυτοί οι δύο άξονες διαπερνούν τόσο το επίπεδο της εικόνας (καρέ), όσο και το επίπεδο της πλοκής (σελίδα). Στο επίπεδο του καρέ εντοπίζονται τα εξής στοιχεία:

- Το κείμενο και οι μορφές με τις οποίες αυτό εισάγεται και οι τεχνικές αναπαράστασης του ήχου και της φωνής των ηρώων, όπου υλοποιείται η συνύπαρξη λόγου και εικόνας.
- Το κάδραρισμα που περιλαμβάνει τα «πλάνα», δηλαδή τις οπτικές γωνίες υπό τις οποίες σκηνοθετείται η αναπαράσταση της δράσης.
- Την ύπαρξη ή την απουσία χρώματος, το οποίο εμφανίζεται ως ενισχυτικό στοιχείο του ρεαλισμού και εμπεριέχει μια συμβολική και μια αισθητική λειτουργία.
- Την απόδοση της κίνησης, η οποία μαζί με την απόδοση του ήχου οδηγεί τα κόμικς στην «υπέρβαση των ορίων τους».

Τα ανωτέρω στοιχεία στο σύνολό τους εμπεριέχονται στο «καρέ» ή «κάδρο» ή «βινιέτα», το οποίο συνιστά τη «στοιχειώδη αφηγηματική μονάδα» των κόμικς (Μαρτινίδης, 1990). Κατά τον τρόπο αυτό, το «πλαίσιο» του κάδρου ορίζει τη συνάντηση των ποικίλων κωδίκων που συνδιαμορφώνουν τα κόμικς. Ο Σκαρπέλος ανατρέπει στον Masson (1985, σ. 19) για να υπενθυμίσει ότι, για το σύνολο των πολιτισμών του κόσμου, το «πλαίσιο» συνιστά απαραίτητη προϋπόθεση για την ανάδυση του νοήματος: «Το κάδρο είναι ένα εσωτερικό παράθυρο, που ανοίγει το

άτομο σ' ένα χώρο τον οποίο επιλέγει να καταστήσει σημαίνοντα». Ο συγγραφέας επισημαίνει σχετικά πως «ό,τι συμβαίνει σ' αυτό εμφανίζεται ως μετωνυμία⁵, διαθέτει όμως αξία μεταφορική» (Σκαρπέλος, ό.π., σ. 80).

Η παρατήρηση σχετικά με τη μεταφορική αξία του πλαισίου προσλαμβάνει στο χώρο αυτής της εργασίας μια ακόμη συμβολική διάσταση. Εδώ το πλαίσιο του κάδρου των κόμικς, εμφανίζεται, πέραν της σημειολογικής του λειτουργίας, να αναλαμβάνει ρόλο διαμεσολαβητή και οριοθέτη μεταξύ των «εντός» και των «εκτός» που συνυπάρχουν τη στιγμή της ανάγνωσης. Το πλαίσιο μοιάζει να προσφέρει ένα ευδιάκριτο περίγραμμα σε μια πραγματικότητα που λαμβάνει χώρα εντός της βινέτας και που την ίδια στιγμή αποτελεί φαντασική πραγματικότητα του αναγνώστη. Το πλαίσιο έτσι εμφανίζεται να θέτει, υπό τους όρους μιας συμβολικής συνθήκης, τα όρια ανάμεσα στην πραγματικότητα των κόμικς και στην πραγματικότητα του αναγνώστη, μεταξύ αυτού που συμβαίνει στην εικονογραφημένη ιστορία και αυτού που λαμβάνει χώρα στο φαντασικό του ατόμου, αλλά και στο περιθώριο μεταξύ των αλληλοτροφοδοτούμενων χώρων της πραγματικότητας και της φαντασίας. Το πλαίσιο των καρτέ των κόμικς ουσιαστικά ορίζει ένα χώρο φαντασικής ελευθερίας και αυτοδιάθεσης. Εντός των ορίων του, τα πάντα μπορούν να συμβούν. Το πώς τοποθετείται ο αναγνώστης εντός των ορίων αυτών είναι το σημαίνον ερώτημα αυτής της εργασίας.

Κυρίαρχο εκφραστικό μέσο των κόμικς είναι βέβαια η εικόνα. Ωστόσο η εικόνα στα κόμικς προσλαμβάνεται από τον αναγνώστη ως λόγος, υπό την έννοια ότι προτείνει στο βλέμμα μια συμβολοποίηση ψυχικών λειτουργιών (Tisseron, 1987, σ. 91). Αυτό σημαίνει ότι η εικόνα στα κόμικς λειτουργεί όχι ως απλή απεικόνιση του αντικειμένου που αναπαριστά, αλλά ως τρόπος αναπαράστασης που εμπεριέχει μια ρητορική. Σε αυτό το πλαίσιο παρεμβάλλονται οι τρεις κώδικες των κόμικς που διέκρινε ο Renard (ό.π.). Η συμπαρουσία και συνλειτουργία των τριών κωδίκων που επικαλούνται τα κόμικς εγγυάται την ανάδυση μιας «ρητορικής της εικόνας»

⁵ Η *μεταφορά* και η *μετωνυμία* αφορούν τους δύο «τρόπους» της γλώσσας και του λόγου (*modi*), τους κανόνες σχηματισμού των οποίων ανέλυσε ο Αριστοτέλης στην «Ποιητική» και στη «Ρητορική» του. Η *μετωνυμία* αναφέρεται στην «αντικατάσταση ενός όρου από έναν άλλο σύμφωνα με μια σχέση γειτονίας». Η «γειτονία» παραπέμπει στις σχέσεις αιτίας/αποτελέσματος, μέσου/σκοπού, μέρους/όλου, περιέχοντος/περιεχομένου, εργαλείου/πράξης κτλ. Η αναφορά περί «όρου» αφορά το καθετί, γιατί καθετί μπορεί να αποτελέσει σημείο. Η *μεταφορά* ορίζεται ως «υποκατάσταση δύο όρων που συνδέονται μεταξύ τους με μια ορισμένη σχέση, από δύο άλλους όρους, των οποίων η σχέση είναι όμοια με την πρώτη σχέση». Η «μεταφορά» συγκροτεί πάντα μια δομή δύο επιπέδων: το εμφανές και το λανθάνον, όπου στο πρώτο τοποθετούνται οι νέοι όροι, ενώ στο δεύτερο τοποθετούνται οι παλαιοί που υποκαταστάθηκαν από τους νέους (βλ. σχετικά Eco, 1985, σ.σ 137, 143).

(Barthes, 1964) ως ικανής κι αναγκαίας συνθήκης για την πρόσληψη των αφηρημένων διαστάσεων της αφήγησης. Η παράθεση των σχεδιασμένων πλαισίων στη σελίδα (κινηματογραφικός κώδικας) μεταποιεί το χρόνο σε ένα χώρο εποπτεύσιμο στη χρονική διαδοχή του. Την ίδια στιγμή ο ιδεογραφικός κώδικας προσφέρει άπειρες δυνατότητες έκφρασης της υφής, της έντασης, του τόνου και της χροιάς των ήχων, καθιστώντας το μέσο των κόμικς οπτικοακουστικό. Τα τονισμένα κεφαλαία γράμματα δηλώνουν μια άγρια δυνατή φωνή, τα τρεμάμενα και διακεκομμένα αποδίδουν το φόβο και την ανασφάλεια, γράμματα στολισμένα με λουλούδια και νότες αποδίδουν μια φωνή γλυκιά, συναισθηματική κτλ. Τα κόμικς είναι μέσο ομιλόν και φλύαρο. Διαλαλούν με εξαιρετικά θορυβώδη τρόπο τόσο τους ήχους του κόσμου⁶, όσο και τα συναισθήματα των ηρώων τους.

Μια πιο συγκεκριμένη προσέγγιση του «τρόπου ομιλίας» των κόμικς βρίσκουμε στην καρέ - καρέ ανάγνωση - ανάλυση μιας σελίδας του Στηβ Κάνυον από τον Eco (1994, σσ. 177 - 192). Προβαίνοντας σε μια εξαιρετικά λεπτομερή έως σχολαστική εξέταση αυτής της σελίδας, ο ιταλός σημειολόγος καταλήγει στην καταγραφή των βασικών διαστάσεων του «τρόπου ομιλίας» των κόμικς. Συγκεκριμένα εντοπίζει:

- Εικονογραφικά στοιχεία που παραπέμποντας σε στερεότυπα και διαδικασίες οπτικοποίησης μιας μεταφοράς ή παρομοίωσης, ανατρέχουν σε στοιχειώδεις σχηματοποιητικούς συμβολισμούς που ο αναγνώστης κατανοεί άμεσα (π.χ. το «αναμμένο λαμπάκι» που σημαίνει «ξαφνική ιδέα» κτλ). Ο Eco επισημαίνει ότι τα εικονογραφικά αυτά στοιχεία αναφέρονται σε ένα ευρύτερο δίκτυο συμβάσεων

⁶ Η ηχητική αναπαράσταση του κόσμου στην πιο αμελητέα του λεπτομέρεια αναπαρίσταται με δεξιότεχνία και εξαιρετικό πλούτο συμβόλων στα γιαπωνέζικα κόμικς, τα περίφημα manga. Εδώ οι γιαπωνέζοι δημιουργοί επικαλούνται ένα τεράστιο δυναμικό ηχητικών ιδεογραμμάτων για να αποδώσουν θεματολογίες που εκτείνονται σε ένα μεγάλο φάσμα της καθημερινής ζωής. Στα manga «ακούγονται» ήχοι όπως αυτός των ζυμαρικών σούπας καθώς γλιστράνε μέσα στο στόμα από τα ξυλάκια («sugu sugu»), διάφοροι τύποι βροχής («Za», «Botsun Botsun», «Para Para»), το απότομο άναμμα ενός αναπτήρα θυέλλης («Shubo»), ο ήχος που κάνει το γάλα όταν προστίθεται στον καφέ («Suron»), ενώ υπάρχει ακόμη και ήχος για την απουσία ήχου («Shiinn»). Αντίθετα, το ηχητικό οπλοστάσιο των αμερικάνικων κόμικς είναι περιορισμένο και τυποποιημένο, καθώς ο ιδεογραφικός κώδικας καλείται να περιγράψει ήχους κλισέ, π.χ. τα γρονθοκοπήματα των τιτανομαχιών ή το βίαιο θόρυβο της μάχης, όπως τα χρησιμοποιημένα από τον Lichtenstein: «Whaam!» (έκρηξη αεροπλάνου στον αέρα), «Broom!» (ανατίναξη) και «Budabudabuda» (οπλοπολυβόλο που σαρώνει «κακούς») (βλ. σχετικό άρθρο του Μουτσόπουλου στο πρόγραμμα του 3^{ου} Διεθνούς Φεστιβάλ Κόμικς στο Γκάζι, Σεπτέμβριος 1998).

που συνθέτουν ένα «πραγματικό ρεπερτόριο συμβολισμών, έτσι που να μιλάμε για τη σημαντική⁷ των κόμικς» (ό.π., σ. 193).

- Στοιχεία αυτής της σημαντικής των κόμικς είναι: α) το συμβατικό σύμβολο του balloon («συννεφάκι» ή «εκτόπλασμα» ή «μπαλονάκι»), το οποίο, ανάλογα με τον συμβολικό τρόπο σχεδιασμού του, αποδίδει στο πρόσωπο του ομιλητή είτε έναν «εκπεφρασμένο λόγο», είτε «μια σκέψη που δεν εκφράζεται» και β) το γραφιστικό σχήμα που χρησιμοποιείται με ηχητική λειτουργία «χειριζόμενο ελεύθερα τις ονοματοποιητικές πηγές μιας γλώσσας» και θα μπορούσαμε ανατρέχοντας στον Renard (ό.π.) να επισημάνουμε ότι αφορά τη χρήση του ιδεογραφικού κώδικα.

- Στοιχεία σήμανσης που συνθέτουν μια «γραμματική του κάδρου» και αφορούν περίπλοκες κατασκευές μέσα στο «καρέ» που παραπέμπουν σε μια εξεζητημένη χρήση κινηματογραφικών μέσων (στο πλαίσιο μιας δίχως σκοπό επίδειξης δεξιοτεχνίας του σχεδιαστή) ή μια κατά πλεονασμό υπερβολή των λεγομένων (για την διευκόλυνση ενός «υπανάπτυκτου κοινού» (ό.π., σ. 195)) ή ένα είδος ειρωνικής ανεξαρτησίας λόγου και εικόνας (π.χ. παράλληλη με την κυρίως αφήγηση ανεξάρτητη εμφάνιση παιχνιδιάρικων ευρημάτων⁸).

- Μια συγκεκριμένη σύνταξη επί τη βάση των αλληλοδιάδοχων κάδρων ή «μια σειρά κανόνων μοντάζ», καθώς τα κόμικς εξ ορισμού πραγματοποιούν «ένα είδος ιδανικής συνέχειας μέσω μιας πρακτικής ασυνέχειας» που διασπά το continuum σε λίγα αναγκαία στοιχεία (ό.π., σ. 196).

- Ρητές, στη συνείδηση του αναγνώστη, επισημάνσεις όπως η ειρωνική έξοδος της δράσης από το κάδρο ή η δημιουργία μιας σχέσης μεταξύ ήρωα και δημιουργού ή απλώς η επισημάνση της παρουσίας του δημιουργού (π.χ. με την παρουσία ενός πινέλου ή ενός μολυβιού που εισβάλουν στο κάδρο για να αλλάξουν τη δράση του).

- Καθορισμό της φύσης της πλοκής από τα διάφορα μορφολογικά στοιχεία των κόμικς.

⁷ Ο όρος *σημαντική* (*sémantique*) χρησιμοποιείται από τον Saussure (1916) για να ορίσει το ένα από τα τρία υποσυστήματα της γλώσσας, αυτό που ορίζει το επίπεδο της δημιουργίας νοήματος και λογικών σχέσεων. Τα άλλα δύο είναι το *φωνολογικό* (επίπεδο παραγωγής ήχων, προφοράς λέξεων) και το *μορφολογικό* (επίπεδο σχηματισμού των λέξεων και των φράσεων). Ο Eco σημειώνει ότι ο όρος «σημαντική των κόμικς» είναι μεταφορικός, καθώς τα κόμικς επικαλούνται ως σημαίνοντα τους καί εικονογραφικά στοιχεία, εκτός από γλωσσικούς όρους. Με αυτή την έννοια το «μπαλονάκι» στα κόμικς συνιστά ένα στοιχείο «μετα – γλώσσας», υπό την έννοια ότι αποτελεί ένα είδος προκαταρκτικού σήματος που επιβάλει την αναφορά σε έναν συγκεκριμένο κώδικα για να αποκρυπτογραφηθούν τα σήματα που περιέχονται στο εσωτερικό του (ό.π., σσ. 193 –194).

⁸ Όπως τα ανθρώπια που βγαίνουν από τα περιγράμματα των πλαισίων στο Giggs and Maggie του Μακ Μάνους.

- Την ύπαρξη μιας «χαρακτηρολογικής τυπολογίας» που ερείδεται σε καθορισμένα στερεότυπα. Ο Eco ανατρέχει στους πιο χαρακτηριστικούς ήρωες κόμικς του μεσοπολέμου, όπως «ο Μασκοφόρος», «ο Περιπλανώμενος και Μυστηριώδης Τυχοδιώκτης» και εν γένει ήρωες που καθέναν παραπέμπει σε έναν «τύπο» ή σκιαγραφεί ένα «στερεότυπο».

- Την αναδίπλωση, μέσω αυτών των τρόπων ομιλίας, μιας «ιδεολογικής διακήρυξης που αφορά το σύνολο των αξιών» (ό.π., σ. 198). Στη σελίδα του «Στηβ Κάνυον» ο Eco διακρίνει ως προτεινόμενες αξίες την Ομορφιά, την Αγάπη του Κινδύνου, την Αδιαφορία για το Κέρδος κ.α.

Μέσα από την ανάλυση του τρόπου ομιλίας των κόμικς, όπως ανιχνεύεται στην ανάγνωση μιας σελίδας του «Στηβ Κάνυον», ο Eco καταλήγει να ορίσει σημειολογικά τα κόμικς ως «αυτόνομο λογοτεχνικό είδος που διαθέτει ιδιαίτερα δομικά στοιχεία και αυθεντική επικοινωνιακή τεχνική που βασίζεται σ' έναν κώδικα, τον οποίο συμμερίζονται οι αναγνώστες και στον οποίο καταφεύγει ο δημιουργός για να διαρθρώσει, σύμφωνα με πρωτότυπους μορφοποιητικούς νόμους, ένα μήνυμα που απευθύνεται συνολικά στη νόηση, τη φαντασία και τις προτιμήσεις των αναγνωστών του» (ό.π., σσ. 199-200).

Σημαίνουσα για την προβληματική της παρούσας διατριβής είναι η επισήμανση της επικοινωνιακής διάστασης του μέσου, δηλαδή της δραστηρίας συμμετοχής του αναγνώστη, του οποίου «η νόηση, η φαντασία και η προτίμηση» του αποδίδουν έναν καθ' όλα ενεργητικό ρόλο. Εν τέλει, είναι ο αναγνώστης αυτός που καλείται να αναγνωρίσει τους τρόπους ομιλίας των κόμικς και να διαμορφώσει ένα νόημα (το δικό του νόημα) επί αυτών. Ο αναγνώστης είναι αυτός που θα επεξεργαστεί το μήνυμα με τα γνωστικά μέσα που διαθέτει και θα επενδύσει με το δικό του φαντασιακό σημααινόμενο τους κώδικες ομιλίας των κόμικς. Αυτή η ενεργός συμμετοχή του αναγνώστη ξεκινάει προτού ακόμη αρχίσει η ανάγνωση του μέσου, ακριβώς τη στιγμή που ο αναγνώστης επιλέγει να διαβάσει το συγκεκριμένο τεύχος, μετά από ένα γρήγορο, αλλά σημαντικό ξεφύλλισμα ή στο πλαίσιο μιας μακροχρόνιας σχέσης πίστης, εμπιστοσύνης και προσμονής των ιστοριών ενός ήρωα ή ενός τίτλου που θεωρεί «σημαντικά».

Τη σημαίνουσα ενεργητική συμμετοχή του αναγνώστη στη διαμόρφωση του νοήματος της εικονογραφημένης αφήγησης και στην αναγνώριση των τρόπων ομιλίας των κόμικς, περιγράφει ο Ferruccio Giromini στο Πρόγραμμα του 3^{ου} Φεστιβάλ

Κόμικς που έλαβε τόπο στο Γκάζι το Σεπτέμβριο του 1998, με την βιωμένη παραστατικότητα που μόνο ένας έμπειρος αναγνώστης μπορεί να διαθέτει:

«...εμείς οι αναγνώστες είμαστε οι καλύτεροι συνθέτες και ηθοποιοί που υπάρχουν. Εμείς δίνουμε το σωστό τόνο στη φωνή του ήρωα, στην κραυγή της γοητευτικής ηρωίδας, στο κοροϊδευτικό γέλιο του κακού. Είμαστε, ακούμε, χωρίς καμιά προσπάθεια, τον υπόκωφο θόρυβο της τουρμπίνας, το τρίξιμο της φωτιάς, το σφύριγμα του ανέμου...Είμαστε αποκλειστικά εμείς, ο καθένας μας, που αποφασίζουμε τους χρόνους της αφήγησης, πότε θα επιταχύνουμε την ανταλλαγή των διαλόγων, πότε θα παρεμβάλλουμε τις παύσεις, πότε θα υψώσουμε ή θα χαμηλώσουμε την ένταση της φωνής, πότε και με ποια μουσική υπόκρουση θα χρωματίσουμε την ατμόσφαιρα...Τελικά, είμαστε εμείς οι σκηνοθέτες του κόμικ που διαβάζουμε. Γι' αυτόν ακριβώς το λόγο μας ικανοποιούν τόσο σπάνια οι κινηματογραφικές μεταφορές τους: ο ήρωας δεν μιλάει έτσι, η ηρωίδα δεν κινείται μ' αυτό τον τρόπο, το γέλιο του κακού είναι τελείως διαφορετικό. Κάθε αναγνώστης «ακούει» το κόμικ με τον δικό του τρόπο. Κάθε αναγνώστης σκηνοθετεί τα δικά του αγαπημένα κόμικς. Και κάθε σιωπή είναι διαφορετική απ' όλες τις άλλες».

1. 3. ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ: ΤΑ ΚΟΜΙΚΣ ΩΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ – ΙΣΤΟΡΙΚΟΣ ΔΕΙΚΤΗΣ

Έχει γίνει ήδη μια αναφορά στις πολιτισμικές παραγωγές της ανθρωπότητας που φέρονται, υπό μια αρχαιολογική προσέγγιση, ως οι «πρόγονοι» των κόμικς. Ωστόσο, μόλις το 19^ο αι, τα κόμικς εμφανίζονται με τη σκιαγραφημένη από τους μοντέρνους ορισμούς μορφή τους (βλ. Eco, 1994). Η ανακάλυψη της τυπογραφίας συνέβαλε καθοριστικά στη διάδοση τους στο ευρύ κοινό και τα επέβαλε ως μέσο της μαζικής κουλτούρας με τη μορφή που έχουν σήμερα.

Αν και παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον η συγκριτική παρακολούθηση της διαχρονικής ανάδυσης κι εξέλιξης του μέσου στο πλαίσιο μιας ευρύτατης γεωγραφίας⁹, η ιστορική προσέγγιση που επικαλούμαστε για τις ανάγκες αυτής της εργασίας εστιάζει στις αγγλοσαξονικές καταβολές των κόμικς και δη στην εξέλιξη των ηρώων που γεννήθηκαν στις Ηνωμένες Πολιτείες. Η επικέντρωση αυτή

⁹ Η Baron – Carvais δίνει μια συνοπτική αλλά δεόντως αντιπροσωπευτική καταγραφή της εμφάνισης και ιστορίας του μέσου σε 4 ηπείρους και σε 29 χώρες σκιαγραφώντας την ευρύτητα των κόμικς ως παγκοσμίου φαινομένου (ό.π., σσ. 30-50)

επιβάλλεται εξ' ορισμού από το γεγονός ότι οι καταβολές και η ιστορία των κόμικς με υπέρ –ήρωες είναι αγγλοσαξονική, στο βαθμό που στον μοντέρνο κόσμο τα αποκαλούμενα «αμερικανικά κόμικς» συνθέτουν (και ορίζουν) εξ ολοκλήρου μια ιδιαίτερη κατηγορία εικονογραφημένων ιστοριών δράσης - περιπέτειας, καθώς κι ένα ειδικό αναγνωστικό κοινό, το οποίο αποτελεί και το αντικείμενο της παρούσας έρευνας. Χαρακτηριστικό είναι επίσης ότι τα κόμικς της κατηγορίας αυτής εκδίδονται και διαβάζονται από τους φανατικούς αναγνώστες τους στην αγγλική γλώσσα σε οποιοδήποτε μέρος του κόσμου κι αν κυκλοφορούν. Οι περιορισμένες μεταφράσεις τίτλων που υπάρχουν, προορίζονται για διανομή και πώληση από περιφερειακά δίκτυα (περίπτερα, πρακτορεία τύπου), στοχεύουν μάλλον σε ένα απαίδευτο (στο μέσο) και περιστασιακό κοινό (που τις περισσότερες φορές δεν διαβάζει αγγλικά). Απορρίπτονται δε ως «απαράδεκτες» από τους φανατικούς αναγνώστες κόμικς, οι οποίοι αποτελούν τον ερευνητικό πληθυσμό και το δείγμα της προσέγγισής μας.

Οφείλουμε να επισημάνουμε σε αυτό το σημείο, ότι η ιστορική αναδρομή που θα ακολουθήσει, αναπτύσσεται αυστηρά εντός του πλαισίου που εστιάζει στον τρόπο με τον οποίο, από τη στιγμή της εμφάνισής τους μέχρι σήμερα, τα κόμικς εμφανίζονται ως αναπόσπαστο τμήμα των κοινωνικοπολιτικών συνθηκών, προτείνοντας έναν «καθρέφτη» της εποχής τους. Η ιστορία των κόμικς είναι μεγάλη και ενδιαφέρουσα από πολλές απόψεις, όμως ο στόχος οιασδήποτε σχετικής αναφοράς στο πλαίσιο αυτής της εργασίας, είναι να επισημανθούν τα καίρια σημεία διασταύρωσης των κοινωνικών και ιδεολογικών αναφορών και μορφών που προσλαμβάνουν τα κόμικς διαχρονικά απέναντι και μέσα στην ιστορία.

Για την ιστορική αναδρομή της μορφής που λαμβάνουν τα κόμικς στο δυτικό (αγγλοσαξονικό) τόπο και χρόνο, επικαλούμαστε τη σχετική εργασία του Sabin (1997) για την γέννηση των κόμικς στην Μ. Βρετανία και στις Ηνωμένες Πολιτείες.

Στο πλαίσιο αυτής της προσέγγισης εντοπίζονται οι «πρωτοπόροι» των κόμικς, ως νεότευκτου εικονογραφημένου μέσου της μαζικής κουλτούρας, στα «φυλλάδια» (broadsheets) που κυκλοφόρησαν στην Αγγλία το 17^ο αι, ως μια πρώτη μορφή εικονογράφησης στο πλαίσιο της επανάστασης που εισήγαγε η τυπογραφία. Πρόκειται για ξυλογραφίες ανωνύμων, τυπωμένες επάνω σε μια σελίδα ή περγαμινή με θεματολογία αντλούμενη από την επικαιρότητα ή τη θρησκευτική παράδοση. Παρότι στα φυλλάδια που σώζονται μέχρι σήμερα απαντώνται ξεκάθαρα σημειολογικά στοιχεία των κόμικς, όπως για παράδειγμα τα «μπαλονάκια», καθώς και κάποια μορφή επιδεξιότητας στον συνδυασμό λέξεων και εικόνων, οι ιστορικοί

των κόμικς δεν είναι σε θέση να αποφανθούν αν στις πρωτόλειες αυτές εικονογραφήσεις πρωτοεμφανίζονται οι συμβάσεις που συνδέονται με τα σύγχρονα κόμικς (Benton, 1993· Harvey, 1996· Rubenstein, 1998).

Ωστόσο η διανομή των φυλλαδίων αυτών προσέλαβε σύντομα μαζικό χαρακτήρα, καθώς φέρεται να αναπτύχθηκε στο πλαίσιο της εμπορικής δραστηριότητας που περιέβαλε τις δημόσιες εκτελέσεις, όπου συνηθιζόταν η πώλησή τους ως ενθύμιο των αποτρόπαιων τεκταινόμενων. Δεν είναι μάλλον τυχαίο πως μέσα σε εκείνο το γκροτέσκο κλίμα, τα θέματα που παρουσίαζαν τα φυλλάδια άρχισαν σιγά σιγά να προσλαμβάνουν χιουμοριστικό χαρακτήρα κι οι εκδότες τους σύντομα εκμεταλλεύτηκαν τη μεγάλη ζήτηση για εικονογραφήσεις με αστείες σκηνές και με καρικατούρες διάσημων προσώπων της εποχής. Ενώ τα πρώτα δείγματα ήταν ακριβά και απευθύνονταν στην οικονομική ευχέρεια ενός εύπορου μεσοαστικού κοινού που ενδιαφερόταν για την πολιτική, με το χρόνο αναπτύχθηκε μια αντίστοιχη αγορά και για την εργατική τάξη, με την κυκλοφορία εικονογραφημένων φυλλαδίων με πιο τραχύ χιούμορ. Τότε έκαναν την εμφάνισή τους κι άλλα στοιχεία που ορίζουν σημειολογικά τα κόμικς, όπως η εκτύλιξη σκηνών δράσης εντός ορθογωνίων πλαισίων και η προσθήκη λεζάντων (Rubenstein, 1998). Τα εν λόγω φυλλάδια ονομάζονταν «comicals» και εν συντομία «comics» (Sabin, 1997).

Η στροφή προς το χιούμορ, η οποία ευνοήθηκε από τη μαζική κυκλοφορία των «comics», διαμόρφωσε ευνοϊκές συνθήκες για την ανάδυση μιας εικονογραφημένης σάτιρας με μεγάλη υπονομευτική δύναμη. Η κοινωνικοπολιτική δυναμική του νέου εικονογραφημένου μέσου ενισχυόταν, κάθε φορά που ανώνυμοι σκιτσογράφοι, με την ενθάρρυνση του αναγνωστικού κοινού, σχολίαζαν δηκτικά τη βασιλική οικογένεια και τους πολιτικούς απολαμβάνοντας μια ελευθερία έκφρασης που ήταν απαγορευμένη στις εφημερίδες και τα βιβλία. Έτσι συναντάμε ήδη στις προγονικές μορφές των κόμικς, το χαρακτηριστικό που τα τοποθετεί σε όλη την ιστορία τους ταυτόχρονα στην καρδιά του κοινού και στο στόχαστρο των επικρίσεων: τον διεισδυτικά κοινωνικοπολιτικό προσανατολισμό τους.

Με την εξέλιξη της τυπογραφίας και την αντικατάσταση της ξυλογραφίας από τη χαλκογραφία, η αναπαραγωγή των φυλλαδίων γινόταν με μεγαλύτερη πιστότητα και οργανώθηκε ένα δίκτυο τυπογραφείων που ειδικεύονταν στην παραγωγή και πώληση τέτοιων φυλλαδίων. Υπό τις ευνοϊκές αυτές συνθήκες αναδύθηκε τη δεκαετία του 1820 στο Λονδίνο ένα είδος «βιομηχανίας σάτιρας» που επεκτάθηκε σε όλες τις μεγάλες πόλεις της Μ. Βρετανίας (Sabin, 1997). Εν συνεχεία

οι ανακαλύψεις στο χώρο της φωτογραφικής επεξεργασίας στα μέσα του 19^{ου} αι κατέστησαν δυνατή την αναπαραγωγή πανομοιότυπων αντιτύπων απ' ευθείας από το πρωτότυπο έργο, γεγονός που μείωσε το κόστος της εκτύπωσης, βελτίωσε την ποιότητα των αντιτύπων και βέβαια άνοιξε το δρόμο για φθηνότερες εκδόσεις. Παράλληλα οι πρόοδοι στον τομέα της βιβλιοδεσίας έδωσαν την ιδέα της κυκλοφορίας δεμένων φυλλαδίων, κάτι που οδηγεί στον τύπο των σημερινών περιοδικών. Με αυτή τη μορφή άρχισαν τότε να κυκλοφορούν τα αποκαλούμενα «επίκαιρα», περιοδικά που κατέγραφαν τα γεγονότα της επικαιρότητας, τα οποία περιείχαν άρθρα που συνοδεύονταν από τη σχετική εικονογράφηση. Επίσης κυκλοφόρησε ένα είδος φυλλαδίων με εικονογραφημένα μυθιστορήματα με μακάβριο περιεχόμενο, τα οποία συνήθως εκθείαζαν εγκληματίες ή αφορούσαν αντι-αριστοκρατικά ρομάντζα ή εκλαϊκευμένες διασκευές γοθικών μυθιστορημάτων. Τα φυλλάδια αυτά ονομάζονταν “penny dreadfuls” (άθλιες εκδόσεις της δεκάρας) και απευθύνονταν κυρίως στην εργατική τάξη και σε νεαρές ηλικίες. Ένα γνωστό μέχρι τις ημέρες μας εικονογραφημένο μυθιστόρημα αυτού του είδους, ήταν το “Sweeney Todd, the Demon Barber of Fleet Street” (1878). Τα “penny dreadfuls” θεωρήθηκαν εξαιρετικά ανατρεπτικά και δέχθηκαν μια σκληρή εκστρατεία λογοκρισίας με στόχο την κατάργησή τους, που μόνο ως πρόφαση είχε το βίαιο περιεχόμενό τους, ενώ ουσιαστικά αφορούσε στην αντικαθεστωτική ιδεολογία που προωθούσαν (Sabin, ό.π.). Παράλληλα κυκλοφορούσαν κι άλλες μορφές εικονογραφημένων φυλλαδίων που συνδύαζαν εικόνα και κείμενο. Κάποια από αυτά απευθύνονταν στην αστική τάξη και κάποια στην εργατική. Χαρακτηριστικό όλων αυτών των εκδόσεων ήταν η προτεραιότητα που έδιναν στις εικόνες έναντι του κειμένου, η έμφαση στο χιούμορ και η προσθήκη των αποκαλούμενων strip (ταινία όπου αναδιπλώνεται η δράση), στοιχεία τα οποία ο Sabin (ό.π.) θεωρεί ότι αποτέλεσαν βασικά βήματα στην πορεία εξέλιξης των κόμικς, χωρίς ωστόσο να τα κατηγοριοποιούν απαραίτητα ως τέτοια, κυρίως γιατί απουσίαζε το στοιχείο του «σταθερού κεντρικού χαρακτήρα» των ιστοριών.

Έτσι, υπό τη συγκλίνουσα εκτίμηση της πλειοψηφίας των ιστορικών του μέσου (Harvey, 1996· Sabin, 1997· Rubenstein, 1998)¹⁰, πρώτο κόμικς που δικαιούται να φέρει αυτό το χαρακτηρισμό στην Αγγλία, κυρίως λόγω της εμφάνισης ενός

¹⁰ Πρώτο comic strip στην Αμερική θεωρείται το “Yellow Kid” (1895) και πρώτο βιβλίο κόμικς το “Famous Funnies” (1934) (R. Sabin, 1997, σ. 25).

σταθερού κεντρικού χαρακτήρα των εικονογραφημένων εκδόσεών του, είναι το “Ally Sloper’s Half Holiday του Danziel (1884).

Ο “Ally Sloper” ήταν μια φθηνή ασπρόμαυρη εβδομαδιαία έκδοση ταμπλόιντ που είχε μεγάλη απήχηση στους ενήλικες αναγνώστες γιατί είχε συλλάβει τους προβληματισμούς τους, τις ανάγκες τους και το πνεύμα της εποχής. Ο ήρωας ήταν ένας ακαμάτης της εργατικής τάξης, ο οποίος σταδιακά πήρε τη μορφή καρικατούρας αριστοκράτη. Ο αναγνώστης γελούσε γιατί έβλεπε έναν άνθρωπο της εργατικής τάξης να απολαμβάνει τη μεγάλη ζωή, ενώ επεδείκνυε ανάρμοστη συμπεριφορά και γινόταν περίγελος με τα ενδυματολογικά και λεξιλογικά ατοπήματά του. Ο Sabin σχολιάζει σχετικά ότι μέσω του Sloper οι σκιτσογράφοι επεδίωκαν να σχολιάσουν τη χρήση του ελεύθερου χρόνου στη βικτωριανή εποχή, καθώς ο ήρωας και ο φίλος του φέρονταν να «απολαμβάνουν στο έπακρο τον ελεύθερο χρόνο που τους άφηνε ο βιομηχανικός καπιταλισμός και με αυτή την έννοια, το κόμικς είχε για θέμα του τον άνθρωπο που χαλαρώνει και διασκεδάζει, ξεχνώντας τη δύσκολη ζωή του εργαζόμενου στην πόλη» (ό.π., σ. 15). Επίσης οι αναγνώστες για πρώτη φορά μπορούσαν να αναπτύξουν μια σχέση με το χαρακτήρα, που ήταν σταθερός και οικείος. Τα χρόνια που ακολούθησαν αναπτύχθηκε μια ολόκληρη «σιδηροδρομική φιλολογία», καθώς η στρατηγική μάρκετινγκ εικονογραφημένων περιοδικών, όπως οι ιστορίες του “Ally Sloper”, επικέντρωσε την προώθησή τους στα περίπτερα των σιδηροδρομικών σταθμών. Επίσης ξέσπασε μια «επανάσταση της μισής δεκάρας» όταν το 1890 η μεγάλη παραγωγή και ζήτηση των εντύπων οδήγησε τον Alfred Harmsworth, νεαρό εκδότη της Amalgamated Press, να εκδώσει μια σειρά από κόμικς με τιμή πώλησης μειωμένη στο μισό. Η εξαιρετικά παράτολμη για την εποχή εκείνη επιχειρηματική κίνηση πέτυχε αυξάνοντας τις πωλήσεις στα ύψη και δημιουργώντας μεγάλο ανταγωνισμό στην αγορά του μέσου, εις βάρος όμως της ποιότητας των εκδόσεων. Οι εικονογραφημένες ιστορίες και οι ήρωες που προέκυψαν στην καρδιά αυτής της εμπορικής επανάστασης, ακολούθησαν το πρότυπο του “Ally Sloper”, καθώς στις περισσότερες περιπτώσεις οι χαρακτήρες ήταν περιθωριακοί και μικροεγκληματίες, αλλά η σάτιρα πλέον ήταν κατά πολύ ηπιότερη, καθώς όπως σημειώνει ο Sabin «σε τελική ανάλυση οι εκδότες ήθελαν να βγάλουν λεφτά, όχι να καταλήξουν στη φυλακή».

Ωστόσο, και η «σιδηροδρομική φιλολογία» δεν έμεινε άμοιρη των επικρίσεων της μεσοαστικής τάξης, η οποία για μια ακόμη φορά στράφηκε κατά της νέας μορφής ψυχαγωγίας των εργατών, εντοπίζοντας ηθικούς και ιδεολογικούς

κινδύνους. Επιπλέον οι συντηρητικοί άρχισαν να παραπονιούνται για γενικότερο ρεύμα πολιτισμικής υποβάθμισης, ενώ τα κόμικς λόγω της μεγάλης απήχυσής τους, αναγορεύτηκαν σε σύμβολο της πτώσης των ηθικών αξιών. Η νέα τάση εικονογράφησης που απηχούσε ως επί το πλείστον στην εργατική τάξη ανέσυρε μια ολόκληρη επιχειρηματολογία βασισμένη στο σνομπισμό και την προκατάληψη και εμβαπτίστηκε από τους επικριτές της στη χυδαιότητα (Barker, 1999). Ωστόσο, η εκδοτική επιτυχία του νέου μέσου εξασφάλισε τη βιωσιμότητά του μέσα στο χρόνο, ανεξαρτήτως των επικρίσεων και της ηθικολογικής στράτευσης που ενέπνευσε. Τα βρετανικά πρακτορεία Τύπου αγνόησαν τις διακηρύξεις των επικριτών, καθώς η πώληση εκατοντάδων χιλιάδων αντιτύπων τους απέφερε τεράστια κέρδη.

Η πορεία των κόμικς στις ΗΠΑ ξεκίνησε με εντελώς διαφορετικό τρόπο, καθώς πρόδρομος του νέου μέσου φέρονται όχι τα σατυρικά περιοδικά, αλλά τα strip των εφημερίδων (Berger, 1973· Sabin, 1997· Rubenstein, 1998) . Η παράδοση της εικονογράφησης στις ΗΠΑ ξεκίνησε από τα λογοτεχνικά βιβλία¹¹, για να επεκταθεί με επιτυχία στις εφημερίδες, όπου αρχικά εμφανίστηκε να καταλαμβάνει μια εικόνα και εν συνεχεία να λαμβάνει τη μορφή ταινίας με διαδοχικές εικόνες (comic strip), πρώτα σε περιορισμένη έκταση και σταδιακά σε μορφή ενθέτου 4 έως 8 σελίδων που κυκλοφορούσαν κάθε Κυριακή και για το λόγο αυτό σιγά σιγά πήραν τον τίτλο “Sunday Funnies” («Αστεία της Κυριακής») (Harvey, 1996). Έτσι στις ΗΠΑ ο όρος «comics» καθιερώθηκε για να δηλώσει τη σειρά χιουμοριστικών σκίτσων που αποτελούσαν τμήμα των εφημερίδων. Στις αρχές του 20^{ου} αι δε, τα κόμικς γνώριζαν ήδη τέτοια άνθηση, ώστε δημιουργήθηκαν «πρακτορεία strip» που προμήθευαν με τα ίδια strip όλες τις εφημερίδες της χώρας (Sabin, 1997). Η καινοτομία αυτή πλαισίωσε μια νέα στρατηγική προώθησης των κόμικς, η οποία είχε στόχο το κοινό των μεταναστών που συνέρεαν κατά πλήθη στις μεγάλες πόλεις. Σε αυτό το πλαίσιο ο μεγαλοεκδότης της εποχής William Randolph Hearst σημείωσε μεγάλη επιτυχία με τη δημοσίευση του “Yellow Kid” του Richard Outcault στο New York Journal το 1896. Το “Yellow Kid” απευθυνόταν στην εργατική τάξη και πραγματευόταν σατυρικά τη ζωή στις φτωχογειτονιές της μεγαλούπολης με μια γραφή διανθισμένη με ανορθογραφίες και γραμματικά λάθη που αποτελούσαν κοινό τόπο στο λόγο των μεταναστών. Ο κεντρικός χαρακτήρας ήταν ένα χαμίνι με ασιατικά χαρακτηριστικά

¹¹ Ο Μαρκ Τουαίην ανέθετε σε διάφορους σκιτσογράφους της εποχής του να εικονογραφήσουν τα μυθιστορήματά του, τα οποία είχαν μεγάλη απήχηση στο αναγνωστικό του κοινό.

και μανιακή συμπεριφορά, ένας τύπος που ο Sabin (ό.π.) περιγράφει ως “idiot saviant” («σοφός βλάκας»).

Ωστόσο, το δημοφιλέστερο θέμα στα πρώτα αμερικανικά κόμικς ήταν ένα είδος που περιγράφεται ως «οικογενειακή κωμωδία»¹². Αυτές οι εικονογραφημένες ιστορίες εμπεριείχαν πολιτικούς υπαινιγμούς και εξέφραζαν ταξικές εντάσεις της εποχής, ιδιαίτερα στις κοινότητες των μεταναστών και των μειονοτήτων. Εν γένει, τα αμερικανικά κόμικς της πρώτης δεκαετίας του 20^{ου} αι αντανakλούσαν τον προβληματισμό για την κοινωνική αναδιάρθρωση που προέκυπτε στις ΗΠΑ σε μια περίοδο ραγδαίων βιομηχανικών αλλαγών. Επί παραδείγματι το γνωστότερο strip της εποχής ήταν το “Bringing up Father” του George McManus (1913), το οποίο πραγματευόταν τις συγκρούσεις ενός ζευγαριού ιρλανδών μεταναστών που ανέρχεται κοινωνικά και οικονομικά κερδίζοντας μια περιουσία στον ιππόδρομο. Ο ιστορικός των κόμικς Thomas Inge σχολιάζει σχετικά με το θέμα των αμερικανικών comic strips της εποχής εκείνης ότι «εξετάζαν τα προβλήματα οικογενειών της μεσαίας τάξης που προσπαθούσαν να πραγματοποιήσουν το αμερικάνικο όνειρο της οικονομικής ασφάλειας, κι έτσι οι Αμερικανοί που αντιμετώπιζαν τις ίδιες δυσκολίες μπορούσαν να ταυτιστούν με τους ήρωες τους» (Inge, 1990, σ. 19).

Παρά την απήχηση των comic strips στο αμερικανικό αναγνωστικό κοινό των αρχών του 20^{ου} αι, δεν άργησαν να εκδηλωθούν εις βάρος τους αντιδράσεις και επιθέσεις, καθώς ο συνδυασμός κειμένου και εικόνας θεωρήθηκε ότι υποβαθμίζει το μορφωτικό επίπεδο των αναγνωστών απομακρύνοντάς τους από την «αληθινή γνώση», αυτή των βιβλίων. Ωστόσο, αν και όπως είδαμε ανάλογες αντιδράσεις κατά των κόμικς είχαν εκδηλωθεί και στη Μ. Βρετανία, όπως επισημαίνει ο Sabin (ό.π.), είναι χαρακτηριστικό ότι στις ΗΠΑ οι αντιδράσεις δεν άργησαν να λάβουν θρησκευτικές και φυλετικές αποχρώσεις. Η περίοδος από το 1935 έως το 1965, τόσο στη Μ. Βρετανία, όσο και στις ΗΠΑ, χαρακτηρίστηκε από την άνοδο και την επιτυχία των κόμικς που ο Sabin και άλλοι ιστορικοί του μέσου (Inge, 1990· Rubenstein, 1998) κατηγοριοποιούν ως «κωμικά». Πρόκειται για την εμφάνιση και τη διάδοση κόμικς που επικαλούνταν «παλιές συνταγές γέλιου» που κυμαίνονταν από την απλή σάτιρα έως το χοντροκομμένο χιούμορ και η φήμη τους τα καθιστά ακόμη και σήμερα αναγνωρίσιμα ακόμη κι από τον πλέον απαίδευτο σχετικά με το αντικείμενο δέκτη. Χαρακτηριστικό αυτού του νέου ρεύματος ήταν ότι απευθύνονταν

¹² Είδος ιδιαίτερα προσφιές στο αμερικανικό κοινό μέχρι τη σύγχρονη εποχή (βλ. κωμικές οικογενειακές τηλεοπτικές σειρές του τύπου “Bill Cosby” ή “Loved and Married”)

σε ένα αναγνωστικό κοινό παιδιών, γεγονός που θεωρείται ότι διαφοροποίησε την αντίληψη του κόσμου για τα κόμικς και άλλαξε άρδην την κοινωνική γεωγραφία των αναγνωστών κόμικς (Berger, 1978). Σημειώνεται σχετικά ότι «ο αντίκτυπος αυτής της αλλαγής ήταν τόσο ισχυρός, ώστε ο ορισμός των κόμικς στο λεξικό της Οξφόρδης, το 1965, ήταν: «έκδοση για παιδιά που αποσκοπεί να προκαλέσει ευθυμία» (Sabin, 1997, σ. 27). Ενώ μέχρι πρότινος το κοινό των κόμικς το αποτελούσαν εργάτες που τα διάβαζαν στο διάλειμμα της δουλειάς τους ή ταξιδιώτες των τρένων τις ημιαργίες, ξαφνικά άρχισαν να τα αγοράζουν παιδιά με το χαρτζιλίκι τους, χωρίς την παρέμβαση των ενηλίκων. Τα κόμικς αυτά αποτέλεσαν «έναν ολόκληρο κόσμο για τα παιδιά, όπου μπορούσαν να αντιμετωπίσουν τη δύναμη των ενηλίκων και να δουν τις νεανικές τους φαντασιώσεις αποτυπωμένες σε εικόνες – ένας ολόκληρος κόσμος σκανταλιάς και φανταστικής βίας. Οι χαρακτήρες των κόμικς σε πολλές περιπτώσεις γίνονταν «φίλοι» των παιδιών, μια σχέση που ανανεωνόταν και ενισχυόταν κάθε βδομάδα» (ό.π., σ. 28). Μέχρι τα χρόνια του μεσοπολέμου ο εκδοτικός τομέας είχε προσανατολίσει την παραγωγή του σε ένα κοινό ηλικίας 8 έως 12 ετών και μεγάλες εκδοτικές εταιρείες της εποχής, (όπως η Amalgamated Press στη Μ. Βρετανία) είχαν αντικαταστήσει τους παλιούς τίτλους για ενηλίκους με ένα πλήθος παιδικών τίτλων όπως το “The Dandy” (1937) και το “The Bino” (1938) με ήρωες όπως ο “Dennis the Menace” και θέματα που επικέντρωναν στις παιδικές σκανταλιές, ενώ παράλληλα επεδείκνυαν ευαισθησία για την κοινωνική κατάσταση που είχε δημιουργήσει η οικονομική κρίση της εποχής.

Τη δεκαετία του '40 έκαναν την εμφάνισή τους στις ιστορίες κόμικς ζωομορφικοί χαρακτήρες, τα αποκαλούμενα «αστεία ζώα» (ό.π., σ. 35), και ο μέσος όρος ηλικίας των αναγνωστών έπεσε σημαντικά. Στη Μ. Βρετανία η εκδοτική εταιρεία Dell υπέγραψε συμβόλαιο με τα στούντιο Disney, απ' την οποία προέκυψε η εκδιδόμενη επί 22 χρόνια σειρά “Walt Disney's Comics and Stories” (1940) με πρωταγωνιστές τους διάσημους Ντόναλντ Ντακ, Μίκυ Μάους κτλ. Λίγο αργότερα η ίδια εταιρεία έκλεισε μια επίσης κερδοφόρα συμφωνία με την εταιρεία Warner και εξέδωσε το “Looney Tunes and Merrie Melodies” (1941), ενώ ακολούθησαν κόμικς με μεμονωμένους χαρακτήρες όπως το “Bugs Bunny” (1942) και το “Duffy Duck” (1953).

Την ίδια εποχή η Αμερική ανακάλυπτε την εμπορική δύναμη και τις απαιτήσεις ενός πολλά υποσχόμενου εφηβικού κοινού. Όπως γράφει ο ιστορικός των κόμικς Goulart (1986, σ. 155) «εκδότες, κινηματογραφικοί παραγωγοί κι άλλοι

επιχειρηματίες ανακάλυψαν ξαφνικά ότι οι έφηβοι είναι μια ξεχωριστή «φυλή». Αντιλήφθηκαν ότι αποτελούν ένα μεγάλο τμήμα του πληθυσμού, το οποίο είχε δικά του χρήματα να ξοδέψει, και που τα καμώματα και οι συνήθειές του μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν για ψυχαγωγικούς σκοπούς». Το πλέον δημοφιλές δείγμα αυτής της νέας στροφής των κόμικς είναι το περίφημο “Mad” (1952). Το “Mad” ξεχώρισε στην εποχή του όχι μόνο για την καυστικότατη σάτιρά του, αλλά και για την εξαιρετική ποιότητα της εικονογράφησης του. Το κόμικς αυτό στηριζόταν στην αυτοσαρκαστική του διάθεση και στη διακωμώδηση του κατεστημένου. Φαίνεται όμως ότι ο καυστικός χαρακτήρας του τίτλου ξεπερνούσε τις ανοχές της εποχής κι έτσι έγινε ένας εκ των στόχων της Εκστρατείας Λογοκρισίας κατά των κόμικς τρόμου που εξαπολύθηκε στα μέσα της δεκαετίας του ’50 και οδήγησε στη σύνταξη του περίφημου «Κώδικα» των κόμικς στον οποίο θα αναφερθούμε στη συνέχεια. Για να επιβιώσει της εναντίον του εκστρατείας το “Mad” από το 1954 και μετά έγινε ασπρόμαυρο περιοδικό και με αυτή τη μορφή ενέτεινε το σατυρικό του ύφος κατά τις δεκαετίες του ’60 και του ’70, εστιάζοντας σε θέματα της επικαιρότητας, όπως ο πόλεμος του Βιετνάμ.

Η περίοδος των «κωμικών κόμικς», με εξαίρεση ίσως το “Mad” και η στρόφη της αγοράς στις πολύ νεαρές ηλικίες είχε ως συνέπεια τη διαμόρφωση μιας αναπαράστασης «παιδικότητας» για το μέσο. Η αναπαράσταση αυτή αφενός τους αποστέρησε σε αισθητό βαθμό τον κοινωνικά σαρκαστικό και διεισδυτικό χαρακτήρα που τα χαρακτήριζε από την πρώτη τους εμφάνιση στο κόσμο της μαζικής κουλτούρας. Αφετέρου κατέταξε την ανάγνωσή τους στο πεδίο των «παιδικών» ασχολιών του ελεύθερου χρόνου μετατρέποντάς τη, όπως σημειώνει καυστικά ο Sabin, σε «χαρακτηριστικό της παιδικής συμπεριφοράς, ανάλογο με το σκαρφάλωμα στα δέντρα, την τραμπάλα και το κυνηγητό» (ό.π., σ. 43).

Αυτή η κατηγοριοποίηση ευθύνεται για τον προσανατολισμό οιασδήποτε ερευνητικής κι «επιστημονικής» τους προσέγγισης προς την κατεύθυνση της καταγγελτικής κριτικής. Τα κόμικς ως μέσο που απευθύνεται σε παιδιά εισήλθαν αυτόματα στο στόχαστρο και έτυχαν μιας υποψιασμένης κριτικής εξέτασης που τα κατήγγειλε για την υποτιθέμενη γλωσσολογική, παιδαγωγική και κοινωνικοποιητική ανεπάρκεια τους (Wertham, 1954). Την ίδια στιγμή η ιδέα ότι τα κόμικς απευθύνονται εξ ορισμού σε παιδιά, παρέπεμψε στην πεποίθηση ότι πρέπει να χρησιμοποιηθούν με «δέοντα τρόπο» και παγίδευσε αυτόν τον τόσο ισχυρό κοινωνικό διαμεσολαβητή, σε αντικείμενο ηθικολογικής και ψευδοπαιδαγωγικής εκμετάλλευσης

και κριτικής. Τη στιγμή που οι εικονογραφημένες ιστορίες μετατράπηκαν σε «παιδικό» μέσο, επιφορτίστηκαν την ευθύνη της κοινωνικοποίησης των παιδιών κι εμβαπτίστηκαν σε μια αφοπλιστική αθωότητα μπαίνοντας πλέον στο στόχαστρο ενός νέου ελέγχου (Bierdaum, 1987). Ήταν πλέον ανεκτά από τους παλαιούς επικριτές τους γιατί, καθώς απευθύνονταν σε παιδιά, θεωρούνταν κοινωνικά ακίνδυνα. Για το λόγο αυτό όμως όφειλαν να παραμείνουν «ακίνδυνα», ακριβώς προκειμένου να θεωρούνται κατάλληλα για παιδιά. Σε αυτό το νέο πλαίσιο τα κόμικς μετατράπηκαν σε γραφική αναφορά μιας παιδικής καθημερινότητας, «ένα συστατικό στοιχείο μιας ξεχωριστής περιόδου στη ζωή του παιδιού, η οποία ορίζεται από την κατάσταση της αθωότητας» (Sabin, ό.π., σ. 42). Οι υποστηρικτές τους τα έβλεπαν ως «αθώα ψυχαγωγία» που επιτρέπει στα παιδιά να εκτονωθούν και να ικανοποιήσουν τη «φυσική ροπή τους για περιπέτεια και σκανταλιές» (ό.π.). Υπό τον όρο βέβαια στον αθώο κι ακίνδυνο αυτό κόσμο να μην περιέχονται στοιχεία από τον κόσμο των ενηλίκων: «οιαδήποτε ρεαλιστική αναφορά στο σεξ, στη βία ή στις σχέσεις των ενηλίκων θα διέλυε την ψευδαίσθηση», ενώ «για τους ίδιους λόγους απαγορευόταν κι η πολιτική» επισημαίνει σχετικά ο Sabin (ό.π.). Εδώ οι επικριτές των κόμικς ήταν κατηγορηματικοί: «στο βαθμό που το καλό και υπάκουο παιδί μπορεί να προστατευθεί αποτελεσματικά από τα κακά της ζωής, από τη μικροπρεπή έχθρα, τα μίσση και την πολιτική και ιδεολογική διαφθορά των μεγαλύτερων του, κάθε προσπάθεια πολιτικοποίησης του ιερού χώρου της παιδικής ηλικίας απειλεί να εισαγάγει τη διαστροφή εκεί όπου κάποτε βασίλευε η ευτυχία, η αθωότητα και η φαντασία» (ό.π.).

Σε ένα παράλληλο δε επίπεδο, αυτή η περιοριστική προσέγγιση κι επιδοκιμασία των κόμικς, όπως θα δούμε, εγκλώβισε τους επίμονους και μεγαλύτερης ηλικίας αναγνώστες του σε μια αναπαράσταση του εαυτού τους παιδική και ενοχική. Η αναγωγή των κόμικς στη σφαίρα της παιδικής κουλτούρας, τα αφόπλισε αποστραγγίζοντας τόσο από τα ίδια ως μέσο, όσο και από το ενήλικο κοινό τους, την δηκτική κοινωνικοπολιτική δυναμική τους. Στο εξής η κοινωνική αναπαράσταση για το φανατικό αναγνώστη, όσο και η αναπαράσταση του αναγνώστη για τον εαυτό του ορίζονται από το ακαταλόγιστο μιας αφοπλιστικής παιδικότητας, ανυποψίαστης για το κοινωνικοπολιτικό σημαινόμενο του μέσου ή σε ένα άλλο άκρο αυτιστικά υπερπροστατευτικής και περιθωριοποιημένης (Berger, 1978). Ο ενήλικος φανατικός αναγνώστης κόμικς προσεγγίστηκε ως καρικατούρα του παιδικού εαυτού του, μια αλλόκοτη, παράξενη, ανώριμη και εν τέλει «ακίνδυνη» φιγούρα. Η εξουσία κανενός

δεν κινδυνεύει από τα κόμικς όσο αυτά και οι αναγνώστες τους παραμένουν εγκλωβισμένοι σε μια αναπαράσταση παιδικότητας, ανωριμότητας, αφέλειας και παραξενιάς.

Ωστόσο ο διάλογος μεταξύ αναγνώστη και κοινωνίας συνιστά αδιαλείπτως παρόν και ενεργό στοιχείο της ανάγνωσης κόμικς, στην εποχή μας ίσως πιο δυναμικά από ποτέ. Σκοπός αυτής της εργασίας είναι να αποκαλύψει αυτή την πανταχού παρούσα αμφίδρομη ψυχοκοινωνική δυναμική και συνομιλία, παραμερίζοντας την αναπαράσταση της παιδικότητας και της αφέλειας που επικαλύπτουν το πρόσωπο του αναγνώστη κόμικς επί δεκαετίες. Παιδικότητα, που αν και συνιστά σημαίνουσα και καθοριστική διάσταση της ταυτότητας του αναγνώστη κόμικς (όσο και κάθε ανθρώπινου όντος άλλωστε), θεωρούμε ότι δύναται να αποκαλύψει την εξελικτική δυναμική της ψυχοκοινωνικής ωριμότητας του μέσα στο χρόνο και σε συνδιαλλαγή πάντα με το πνεύμα των καιρών. Υπό το βλέμμα αυτής της εργασίας η φερόμενη παιδικότητα του αναγνώστη εμπεριέχει την ερμηνευτική προβληματική για την κατανόηση διαδικασιών της ψυχικής και κοινωνικής του ωρίμανσης που εκτυλίσσονται δυναμικά κι απαρέγκλιτα στο περιθώριο του βιώματος της ανάγνωσης. Τα κόμικς δεν είναι ένα ρομαντικό απομεινάρι της παιδικής ζωής ή δείγμα εκκεντρικής και ανυποψίαστης ανωριμότητας. Είναι ένας δυναμικός ψυχοκοινωνικός χώρος - καθρέφτης, όπου ο ενήλικος αναγνώστης προσπαθεί να συναρμολογήσει μια εικόνα για τον εαυτό του και τον υπό αέναη κίνηση κόσμο. Εδώ τα κόμικς προσεγγίζονται ως δειγματολόγιο επιθυμιών και φαντασιώσεων του ατόμου και της εποχής του κι ακόμη, ως ένας χώρος συνάντησης, αλληλεπίδρασης και σύντηξης του ατομικού με το κοινωνικό. Πίσω από το προπέτασμα της παιδικότητας η εργασία αυτή αποκαλύπτει τον αναγνώστη που μεγαλώνει και ωριμάζει σε ένα μεταβαλλόμενο πλαίσιο.

1. 4. ΟΙ ΕΞΙ ΠΕΡΙΟΔΟΙ ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΩΝ ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΩΝ ΚΟΜΙΚΣ

Ειδικό αντικείμενο της παρούσας εργασίας είναι η ανάγνωση υπέρ – ηρωικών κόμικς, είδος που εισάγεται στο ελληνικό αναγνωστικό κοινό (κυριολεκτικά και μεταφορικά) ως κατεξοχήν προϊόν της αμερικανικής μαζικής κουλτούρας. Σε αυτό το πλαίσιο κρίνεται απαραίτητη μια σύντομη αναδρομή στην ιστορική εξέλιξη

του «αμερικανού υπέρ – ήρωα», προκειμένου να δειχθεί η σταδιακή αναδίπλωση και διαφοροποίηση των χαρακτηριστικών του μέσα στο χρόνο. Παρουσιάζει ενδιαφέρον, αναφορικά με την εξελικτική προσέγγισή μας, η παρατήρηση ότι εμφανίζεται μια βασική αναλογία ανάμεσα στη σταδιακή διαμόρφωση του υπέρ – ηρωικού (από τη στιγμή της εμφάνισής του στη μαζική κουλτούρα έως σήμερα) αφενός και στα στάδια που εντοπίζει η έρευνά μας στην αναγνωστική ιστορία των υποκειμένων της αφετέρου. Φαίνεται πως οι αναγνωστικές προτιμήσεις (και τα φαντασιακά αιτήματα που προβάλλονται σε αυτές) του σύγχρονου φανατικού αναγνώστη διαφοροποιούνται μέσα στο χρόνο ακολουθώντας ένα σχέδιο βασικών μεταβάσεων που αντικατοπτρίζει σε ένα πλαίσιο παραλληλίας (αλλά όχι συγχρονίας) τις βασικές αλλαγές του υπέρ – ηρωικού στα περίπου 70 χρόνια ύπαρξής του. Θα ξεκινήσουμε με μια σχηματική παρουσίαση της ιστορικής εξέλιξης του υπέρ – ηρωικού και εν συνεχεία θα επισημάνουμε τις βασικές μεταβάσεις που εντοπίζουμε.

Η ιστορική προσέγγιση του «αμερικανού υπέρ – ήρωα» περιορίζεται σε μια «εγκυκλοπαιδικού τύπου» καταγραφή των πιο σημαντικών υπέρ - ηρωικών μορφών στην ιστορία των αμερικανικών κόμικς, σκιαγραφώντας περιφερειακά τις βασικές διαφοροποιήσεις του μέσα στο χρόνο (Goulard, 1986, 1990· Benton, 1993· Crawford, 1978· Sabin, 1993, 1997· Inge, 1990· Gerard&Jacobs, 1985, 1996). Ανατρέχουμε στην ιστορική προσέγγιση της Baron – Carvais (1981, 1994) γιατί εντοπίζει στην ιστορία των αμερικανικών κόμικς, από τα τέλη του 19^{ου} αι έως τη σύγχρονη εποχή, έξι περιόδους οι οποίες, όπως επισημαίνει, αντικατοπτρίζουν το στυλ ζωής, τους στόχους και τη δράση κάθε εποχής. Συγκεκριμένα, σύμφωνα με την ιστορική καταγραφή της γαλλίδας θεωρητικού των κόμικς:

1) Η πρώτη περίοδος στην αμερικανική ιστορία των κόμικς χαρακτηρίζεται από τα αποκαλούμενα «κωμικά» (“funnies”) και εκτείνεται από το 1892 έως το 1930. Χαρακτηριστικό της περιόδου για τα κόμικς ήταν η χιουμοριστική θεματολογία και μια πρωτόλεια επιδεξιότητα στη αλληλεξάρτηση εικόνας και λόγου. Ως χαρακτηριστικά δείγματα της εποχής αναφέρονται τα: “Yellow Kid” (1896), “Little Nemo in Shumberland” (1905), “Krazy Kat” (1911), “Bringing Up Father” (1912), “Felix the Cat” (1923), “Popeye the sailorman” (1929), “Mickey Mouse” (1930) κ.α.

2) Από το 1931 έως το 1937 πρωταγωνιστούν στην αγορά αμερικανικών κόμικς τα αποκαλούμενα «κόμικς περιπέτειας». Οι δημιουργοί εμπνέονται από την γκανγκστερική επικαιρότητα και ανακαλύπτουν τη δύναμη ενός εφηβικού κοινού αναγνωστών, προτείνοντας τίτλους όπως τα “Dick Tracy” (1931), “Secret Agent X-9”

(1934), “Flash Gordon” (1934) και το περίφημο “The Phantom” (1936). Για το τελευταίο η Baron – Carvais σχολιάζει ότι εισήγαγε το είδος των άφθαρτων ηρώων και εμφανίζεται ως προδρομική μορφή της γενιάς των κλασικών υπέρ - ηρώων που πρόκειται να ακολουθήσει.

3) Η τρίτη περίοδος της ιστορίας των αμερικανικών κόμικς εκτείνεται από το 1938 έως το 1954 και ορίζεται από τους αποκαλούμενους «υπέρ – ήρωες». Είναι η εποχή όπου αλλάζει ο τρόπος κυκλοφορίας των κόμικς, τα οποία πλέον αρχίζουν να εκδίδονται σε μορφή βιβλίου (comic book). Στο πρώτο τεύχος του “Action Comics” συστήνεται στον κόσμο της μαζικής κουλτούρας ο περίφημος Superman (1938). Ακολουθούν οι παρόμοιες προβληματικές τίτλοι των “Captain Marvel” (1941), “Batman” (1939), “Human Torch” (1939), “Wonder Woman” (1941). Αυτοί οι νέοι ήρωες προτείνουν το είδος του «ανθρώπου που εκτείνεται πέρα από τα όρια, που ορίζεται ως υπαρκτή από ανώτερες δυνάμεις κι είναι ικανός να σώσει την Αμερική που ξυπνάει από τη μεγάλη κρίση» (1994, σ. 16).

4) Η τέταρτη περίοδος εκτείνεται από το 1955 έως το 1960 και ορίζεται από ως «περίοδος ύφεσης» στην ιστορία των αμερικανικών κόμικς. Η ύφεση αυτή προκύπτει ως συνέπεια της πολεμικής που ασκήθηκε στα κόμικς σε ακαδημαϊκό και θεσμικό επίπεδο. Η δριμύτατη κριτική που άσκησε ο ψυχίατρος Wertham (1954) θεωρώντας ύποπτη την ανάγνωση κόμικς για την εκδήλωση εγκληματικών συμπεριφορών, οδήγησε στη λογοκρισία του μέσου και στη θέσπιση του περίφημου «Κώδικα» και ενός μηχανισμού ελέγχου που ονομάστηκε «Επιτροπή Δεοντολογίας των Κόμικς» (“The Comics Code Authority”). Ο Κώδικας ήταν ένας κατάλογος περιορισμών για τη θεματολογία των κόμικς που απαγόρευε το σεξ, την υπερβολική βία, την αμφισβήτηση της εξουσίας κ.τ.λ. Η εφαρμογή του Κώδικα γινόταν με την υποβολή κάθε νέου τίτλου προς έγκριση στην αρμόδια επιτροπή. Αν το κόμικς περνούσε τον έλεγχο κι αποδεικνυόταν συμβατό με τον Κώδικα επιτρεπόταν να εκδοθεί φέροντας στο εξώφυλλο τη σφραγίδα «Εγκεκριμένο από την Επιτροπή Δεοντολογίας των Κόμικς» (“Approved by The Comics Code Authority”). Συνέπεια της λογοκρισίας του Κώδικα ήταν η κατακόρυφη πτώση των πωλήσεων και η ολοκληρωτική ακύρωση ορισμένων τίτλων κόμικς, κυρίως τρόμου, στις ΗΠΑ.

5) Η πέμπτη περίοδος της αμερικανικής ιστορίας των κόμικς καλύπτει τη δεκαετία από το 1961 έως το 1970 και σηματοδότησε μια νέα εποχή επιτυχίας των κόμικς και δη των υπέρ ηρώων. Το 1961 και προκειμένου να αντεπεξέλθουν στην κρίση που προκάλεσε η θέσπιση του Κώδικα, οι δύο μεγάλες αμερικανικές εταιρείες

κόμικς, η DC και η Marvel καθώς και κορυφαίοι δημιουργοί, όπως ο Stan Lee και ο Jack Kirby, κατέφυγαν στη δημιουργία ιστοριών που επικεντρώνονταν περισσότερο στην προσωπικότητα των ηρώων και λιγότερο στην πλοκή. Οι νέοι υπέρ - ήρωες ήταν περισσότερο ανθρώπινοι από ποτέ, προβληματίζονταν για το ρόλο τους και αμφέβαλλαν για τις υπέρ - δυνάμεις τους. Το στοιχείο των υπέρ - δυνάμεων διατηρείται, ωστόσο ο τρόπος απόκτησής τους γίνεται ολοένα και πιο ρεαλιστικός. Ατυχήματα στο πλαίσιο επιστημονικών πειραμάτων κι έκθεση σε μυστηριώδη φυσικά φαινόμενα ευθύνονται για τις πιο προσιτές φαντασιακά υπέρ - δυνάμεις ηρώων όπως οι “Fantastic Four” (1961), ο Hulk (1962), ο Spiderman (1962), ο Iron Man (1963), ο Dear Devil (1941) και ο Silver Surfer (1965). Το αίτημα των αναγνωστών για ρεαλιστικότερους ήρωες βρίσκει επίσης ανταπόκριση στην ιδέα της ομαδικής δράσης υπέρ - ηρώων που δρουν οργανωμένοι σε κοινωνικά σχήματα και που η στράτευσή τους ερείδεται σε φλέγοντα κοινωνικά ζητήματα, όπως συμβαίνει στην περίπτωση της δημοφιλούς ομάδας των X – Men (1963) της οποίας τα μέλη έρχονται αντιμέτωπα με τη ρατσιστική απαξίωση και ματαίωση που εγείρει η διαφορετικότητά τους. Στο πάνθεον των «ανθρώπινων» υπέρ - ηρώων της περιόδου προστίθενται οι λιγότερο αντιπροσωπευτικοί του υπέρ - ηρωικού είδους τίτλοι “Vampirella” (1969) και “Κόναν ο Βάρβαρος” (1970). Παράλληλα με την παλιγγενεσία των υπέρ - ηρώων, αναπτύσσεται μέσα στο ευρύτερο κλίμα αμφισβήτησης του ‘60, το κίνημα της αντικουλτούρας του Underground, που ανασύρει εκ νέου την ανατρεπτική κοινωνικοπολιτική δυναμική των κόμιξ (comix)¹³ προκειμένου να συνταχθεί με την πολεμική της νεότητας κατά του αμερικανικού τρόπου ζωής, της κυβερνητικής πολιτικής και των απαγορεύσεών της. Σε αυτό το πλαίσιο, κόμιξ όπως το “Zap” (1969) παρακάμπτουν τους περιορισμούς του Κώδικα και εκμεταλλεύονται με ιδανικό τρόπο το δίκτυο των καταστημάτων με είδη για χίπις (headshops), καθώς απαγορευόταν να διανεμηθούν από τα παραδοσιακά πρακτορεία εφημερίδων γιατί δεν έφεραν την έγκριση της Επιτροπής Δεοντολογίας των Κόμικς (βλ. σχετικά Sabin, 1997).

6) Το 1971 αποτελεί χρονιά σταθμό γιατί χαρακτηρίζεται από την απελευθέρωση των κόμικς από τον Κώδικα. Στο εξής τα αμερικανικά υπέρ - ηρωικά κόμικς δύνανται να αναφέρονται σε θέματα ταμπού και να δείχνουν κάποια ανοχή και συμπάθεια σε αμφιλεγόμενες μορφές.

¹³ Η ονομασία «κόμιξ» που εισήγαγε το κίνημα του Underground ξεχωρίζει το συγκεκριμένο είδος από τα υπόλοιπα κόμικς, καθώς το X δηλώνει την «αυστηρή ακαταλληλότητα» τους παραπέμποντας στο “X – rated” (Sabin, ό.π. σ. 92)

7) Η απελευθέρωση των υπέρ – ηρωικών κόμικς από τα ταμπού τους μετά την κατάργηση του Κώδικα, οδήγησε σε μια νέα λαμπρή εποχή για τους αμερικανούς υπέρ – ήρωες την οποία η Baron – Carvais χαρακτηρίζει «φανταχτερή αναγέννηση» και αρχίζει να διαφαίνεται το 1980. Σημαντικές αλλαγές συντελούνται στο στυλ και την προσωπικότητα κλασικών ηρώων όπως ο Batman (ο οποίος βγαίνει από τη «σύνταξη» και επιστρέφει γερασμένος και νευρωτικός στο “The Dark Knight Returns”(1986) προκειμένου να δώσει την τελευταία του μάχη). Εξαιρετικά δημιουργικές συνεργασίες αμερικανών και άγγλων δημιουργών προσφέρουν στο χώρο μερικές από τις δυνατότερες παραγωγές του, όπως το Watchmen (1986) των Alan Moore και Dave Gibbons. Οι εταιρείες κόμικς ανακαλύπτουν ένα νέο ενήλικο κοινό και λανσάρουν σειρές με ένα νέο είδος υπέρ – ηρώων τρόμου, όπως η σειρά Vertigo της DC Comics. Μια πληθώρα τίτλων με ακόμα πιο ανθρώπινους και σκοτεινούς χαρακτήρες κάνει την εμφάνισή του στα κόμικς αυτού του είδους, που τα χαρακτηρίζει η εξτρεμιστική βία και η χαοτική ατμόσφαιρα, με πιο αντιπροσωπευτικά και δημοφιλή τα “Punisher” (1987), “Hellblazer” (1988) και “Sandman” (1989). Η νέα τάση στις εικονογραφημένες αφηγήσεις (Jacobs & Gerard, 1985· Inge, 1990) αντανakλά μια ευρύτερη στροφή προς τις ιστορίες τρόμου και ορίζεται στο πλαίσιο ενός gothic punk στυλ: «Ιστορίες με δαίμονες και μανιακούς δολοφόνους αντιμετωπίζονταν συχνά με ειρωνικό, μαύρο χιούμορ, αλλά δεν έπαυαν να σοκάρουν με τις άγριες σκηνές βίας» (Sabin, 1997, σ. 168). Από τις ιστορίες της περιόδου αυτής δεν λείπουν οι πολιτικοί υπαινιγμοί, όπως στην περίπτωση του ερευνητή του αποκρυφισμού John Constantine, ενός πολύπλοκου χαρακτήρα, που προερχόμενος από την εργατική τάξη πολεμά τους «γιάπι δαίμονες από την Κόλαση».

Ο ίδιος χαρακτήρας συνιστά μάλλον αντιπροσωπευτικό δείγμα μιας νέας γενιάς ηρώων που προτείνουν μια επανατοποθέτηση για το «υπέρ - ηρωικό». Είναι σκοτεινός, μοναχικός, βασανισμένος, ανθρώπινα ευάλωτος (πάσχει από καρκίνο), δυσκολεύεται να ελέγξει τις κοινές ανθρώπινες έξεις του (καπνίζει αρειμανίως), υποφέρει συναισθηματικά (καθώς το τίμημα της μεταφυσικής μάχης του είναι συχνά η απώλεια φίλων και αγαπημένων του προσώπων), περιπλανιέται αέναα μεταξύ γης και κόλασης, σκοπός της δράσης του μοιάζει περισσότερο να είναι η λύτρωση από τους δαίμονες που τον κατατρέχουν (μεταφυσικούς αλλά και εσωτερικούς, υπαρξιακούς) παρά η επικράτηση του «καλού» επί του «κακού». Η επίμονη και βασανιστική μάχη με τον εαυτό τους είναι αυτή που προσδίδει στους νέους

χαρακτήρες την ηρωική τους διάσταση. Μεταφυσικές συμφωνίες, μια παραψυχολογική τεχνική και πανοπλία, ψυχικές και πνευματικές δυνάμεις ορίζουν πλέον το «υπέρ – ηρωικό» ή «υπέρ – ανθρώπινο». Η νέα γενιά ηρώων είναι δυνατή και νικηφόρα χάρη σε δυνάμεις εσωτερικές. Η διάνοια, η ψυχή και η μαγεία ευθύνονται για τις εξαιρετικές ικανότητες και δυνατότητες του σώματός τους. Οι μεταμοντέρνες υπέρ – ηρωικές δυνάμεις είναι κατά βάση παραψυχολογικές και μεταφυσικές. Ο δε χώρος και ο σκοπός δράσης των μεταμοντέρνων ηρώων είναι επίσης μεταφυσικός και εσωτερικός.

Επί τη βάση της ως άνω ιστορικής καταγραφής, μπορούμε συνοπτικά να ορίσουμε τις εξής κύριες μεταβάσεις στην ιστορία των κόμικς:

- Σε επίπεδο κοινού: Μετάβαση από τα κόμικς για παιδιά (funnies) στα κόμικς για εφήβους (υπέρ – ήρωες) και στα κόμικς για ενήλικους (μεταμοντέρνοι υπέρ – ηρωικοί τίτλοι τρόμου, π.χ. σειρά Vertigo).
- Σε επίπεδο χαρακτήρων: Από τους άφθαρτους ιδανικούς υπέρ – ήρωες τύπου Superman προς προοδευτικά πιο «ανθρώπινους» χαρακτήρες (π.χ. Spiderman) και εν τέλει στους σκοτεινούς μεταμοντέρνους τίτλους όπως το Watchmen και το Sandman.
- Σε επίπεδο ιδεολογίας: Μετάβαση από τους κλασικούς υπέρ – ήρωες με την μανιχαϊστική ηθική και στράτευση (τύπου Spiderman), στους πολύπλοκους, «σκοτεινούς» και χαοτικούς χαρακτήρες των μεταμοντέρνων τίτλων (π.χ. Sandman).
- Σε επίπεδο σημειολογίας: Μετάβαση από τις ρεαλιστικές καθαρές γραμμές και τα φωτεινά χρώματα στην σκοτεινή σκηνοθεσία και την «gothic punk» ατμόσφαιρα.
- Σε επίπεδο έκδοσης: Από το comic strip ως τμήμα των κυριακάτικων εφημερίδων, στην έκδοση comic book και εν συνεχεία στην έκδοση εικονογραφημένων μυθιστορημάτων (graphic novels).

Η ιστορική καταγραφή της Baron – Carvais αποκτά σημαίνουσα θέση στην παρούσα εργασία στο βαθμό που αποκαλύπτει το στοιχείο της ιστορικότητας των κόμικς και υποδεικνύει τα καίρια σημεία της εξέλιξής τους μέσα στο χρόνο. Οι 6 περίοδοι των αμερικανικών κόμικς σκιαγραφούν για το αντικείμενο μια σταθερή πορεία ωρίμανσης, απόλυτα συμβατής με το εκάστοτε πνεύμα των καιρών και

παράλληλης με την σταδιακή μετάβαση της δυτικής κουλτούρας από τα προτάγματα της νεωτερικότητας στην ασάφεια του μεταμοντερνισμού.

Η ιστορία των αμερικανικών κόμικς μοιάζει να ωριμάζει παράλληλα με το κοινό τους και με την εποχή της οποίας αποτελούν προϊόν. Από τα πρωτόλεια «κωμικά», που απευθύνονταν κυρίως σε παιδιά, έως τη μεταμοντέρνα γενιά εικονογραφημένων τίτλων που δημιουργήθηκαν εξ ορισμού ως «κατάλληλα μόνο για ενηλίκους», τα κόμικς εμφανίζονται να ενηλικιώνονται παράλληλα με το κοινό τους. Από τον τύπο του κλασικού υπέρ – ήρωα με την προσκοπική δράση και την απόλυτη ηθική που βρίσκει την τέλεια προσωποποίησή του στο Superman, έως τη σκοτεινή σημειολογία και τη μεταφυσική στράτευση του μετανεωτερικά περιπλανώμενου John Constantine, οι υπέρ – ήρωες μεταβάλλονται μέσα στο χρόνο ανάλογα με τις ορίζουσες και τις προσλαμβάνουσες της εποχής τους.

Η ιστορία των προτιμήσεων του φανατικού αναγνώστη υπέρ – ηρωικών κόμικς της έρευνάς μας, εμφανίζεται να λειτουργεί ως μήτρα της ιστορίας των ίδιων των κόμικς και της εποχής τους. Πρόκειται για την καταγραφή μιας πλειάδας παράλληλων και διαδοχικών μεταβάσεων. Από τον κλασικό υπέρ – ήρωα στον μεταμοντέρνο υπέρ – ήρωα, από τον αναγνώστη παιδί στον ενήλικο αναγνώστη, από την σαφή κι οριοθετημένη πρόταση της νεωτερικότητας για την ηθική, την στράτευση και τη στόχευση προς ένα χαοτικό, απροσδιόριστο και μυστηριώδη τρόπο ύπαρξης. Όπως θα δειχθεί¹⁴, η ιστορία των αναγνωστικών επιλογών κάθε αναγνώστη επίσης καταγράφει τα βασικά στάδια της εξελικτικής πορείας των κόμικς και των ηρώων τους. Παράλληλα, εμπεριέχει τις καίριες μεταβάσεις της νεώτερης πολιτισμικής κουλτούρας.

Στο πλαίσιο της προσωπικής τους αναγνωστικής ιστορίας τα υποκείμενα της έρευνας εμφανίζονται να διέρχονται φάσεις εξέλιξης των ηρώων που επιλέγουν ανάλογες με τις φάσεις εξέλιξης των υπέρ – ηρώων μέσα στο χρόνο. Έτσι ο φανατικός αναγνώστης φέρεται αρχικά να γοητεύεται από την απόλυτη δύναμη και ηθική κλασικών ηρώων όπως ο Superman ή ο πιο ανθρώπινος και προσιτός Spiderman. Εν συνεχεία εμφανίζεται να προβάλλει τις εφηβικές παρορμήσεις του σε παρορμητικές, αρρενωπές και μοναχικές υπέρ - ηρωικές μορφές και την ανάγκη του για κοινωνική ένταξη και δράση σε υπέρ – ήρωες που δρουν από κοινού σε ομάδες και εν συνεργεία, όπως ο Wolverine των X-MEN. Με την ενηλικίωσή τους, οι

¹⁴ πρβλ. κεφάλαιο Γ' Μέρους αναφορικά με τα 3 στάδια της αναγνωστικής ιστορίας των φανατικών αναγνωστών.

αναγνώστες ανακαλύπτουν το χάος και τη σχετικότητα και προτιμούν τις αμφιλεγόμενες, βίαιες και σκοτεινές ιστορίες της μετανεωτερικότητας. Εμφανίζονται γοητευμένοι από τους εικονογραφημένους δαίμονες και τα τέρατα της νέας εποχής, ενώ φέρονται να προσπαθούν να συνθέσουν μια εικόνα για τον εαυτό «φαντασιακά πεπεισμένοι» από τους κατακερματισμένους και περιπλανώμενους ήρωες της (βλ. Spawn, Sandman). Έτσι προκύπτει η συνθήκη ότι η ιστορία των επιλογών κάθε αναγνώστη φέρει εντός της συμπυκνωμένη την εξελικτική διαμόρφωση του υπέρ – ηρωικού, στο βαθμό που αυτή αντανakλά το εκάστοτε πνεύμα των καιρών.

1. 5. ΕΙΔΗ ΚΟΜΙΚΣ ΚΑΙ «ΤΥΠΟΙ» ΗΡΩΩΝ

Η διάκριση του πεδίου των κόμικς σε «είδη» αποτελεί φιλόδοξο και περίπλοκο εγχείρημα στο βαθμό που, η πολυπλοκότητα του αντικειμένου και η ευρύτητα της θεματολογίας του, καθιστούν δυσχερή την θεωρητική κατασκευή ειδικών κριτηρίων διαφοροποίησης. Η συνηθέστερη προσέγγιση του θέματος παραπέμπει στην ιστορία των κόμικς και στον εντοπισμό αντιπροσωπευτικών περιόδων, που όπως ήδη δείχθηκε ορίζονται τόσο ως χρονικές φάσεις, όσο και ως στάδια εξέλιξης του αντικειμένου, τα οποία αντιπροσωπεύονται διαδοχικά από συγκεκριμένους τύπους ηρώων (Sabin, 1997· Baron- Carvais, 1994). Σε αυτό το πλαίσιο παρατηρούμε ότι η συνηθέστερη θεωρητική προσέγγιση του ζητήματος περιορίζεται στην εκτεταμένη, ενδελεχή, αλλά αποκλειστικά αναφορική - ιστορική περιγραφή των εικονογραφημένων ηρώων από τη στιγμή της εμφάνισής τους έως την εκάστοτε στιγμή της μελέτης τους (βλ. Benton, 1993· Robinson, 1974· Sabin, 1993, 1997· Jakobs, 1985· Simpson, 2004) στην Αμερική (Baron – Carvais, 1981· Goulard, 1990) και αλλού (Fremion, 1990· Glenat, 1984). Ως γενική παρατήρηση προκύπτει ότι τα κόμικς δύνανται να διακριθούν σε συγκεκριμένα είδη είτε βάση της θεματολογίας τους (Filippini, 1992· Crawford, 1978· Bronson, 1986), είτε αναφορικά με τον «τύπο» του ήρωα που συστήνουν στη μαζική κουλτούρα (Sabin, 1993).

Ο γάλλος σημειολόγος Fresnault – Deruelle (1977, σ. 15) προτείνει μια ταξινόμηση των εικονογραφημένων περιοδικών για νέους με βάση τη θεματολογία, η οποία κρίνεται τόσο σχηματική, όσο και ευρεία: α) κωμικά ή χιουμοριστικά κόμικς, όπως οι ήρωες του Ντίσνεϋ ή ο Αστερίξ, β) περιπετειώδη κόμικς, που αντιπροσωπεύονται από τους υπέρ – ήρωες τύπου Superman, αλλά και από πιο

αρχετυπικούς, όπως ο Κόναν ο Βάρβαρος και ο Ταρζάν και γ) αισθηματικά εικονογραφημένα περιοδικά¹⁵.

Ωστόσο, μια διαρκώς διευρυνόμενη και αναθεωρούμενη κατάταξη των κόμικς για «νεαρούς ενήλικες» που υιοθετείται τόσο στο πλαίσιο της επίσημης βιβλιοθηκονομικής τους ταξινόμησης¹⁶, όσο και για την τυπική αναγνώρισή τους στα ράφια των εξειδικευμένων στα κόμικς βιβλιοπωλείων, περιλαμβάνει (μέχρι νεοτέρας) τα ακόλουθα είδη:

- Υπέρ – ήρωες
- Φαντασίας (Fantasy)
- Τρόμου – Μεταφυσικά
- Επιστημονικής Φαντασίας
- Δράσης – Περιπέτειας
- Κωμικά
- Manga (γιαπωνέζικα κόμικς)
- Ιστορικής Φαντασίας

Ασφαλώς για τους αναγνώστες (που εν τέλει αποτελούν τους πλέον αξιόπιστους βιβλιοθηκονόμους και αξιολογητές του είδους, λόγω της άριστης γνώσης και εξοικειώσής τους με το αντικείμενο, αλλά και στο πλαίσιο της έντονης προσωπικής εμπλοκής τους) ορισμένες από τις κατηγορίες αυτές δεν θεωρούνται αποκλειστικές και οριστικές. Από τις συνεντεύξεις προκύπτει ότι οι αναγνώστες τείνουν να προχωρούν σε μια πιο ειδική και εσωτερική υπό – ταξινόμηση των ως άνω ειδών κόμικς, ιδιαίτερα αυτών με υπέρ – ήρωες (των συχνά συγχεόμενων τόσο με τα κόμικς Δράσης – Περιπέτειας, όσο και με τα Τρόμου – Μεταφυσικά) σε πιο ειδικές κατηγορίες, προσδιοριζόμενες περισσότερο από τον «τύπο» του ήρωα. Προτού προχωρήσουμε σε περαιτέρω διευκρινίσεις, κρίνεται απαραίτητη μια σύντομη συζήτηση αναφορικά με τον ήρωα ως «τύπο».

¹⁵ Για μια ερευνητική προσέγγιση του ελληνικού νεανικού κοινού των ειδών αυτών βλ. σχετικά Κορωναίου, 1992, σσ. 93 –108.

¹⁶ Όπως προτείνεται από τον M. R. Lavin για την Lockwood Memorial Library του State University of New York.

Σύμφωνα με τον Eco οι ήρωες των κόμικς, όπως και οι ήρωες των μυθιστορημάτων, αποτελούν αναφορές του «λογοτεχνικού χώρου» που τους εισάγει «σ’ ένα λόγο κριτικό, περιληπτικό, συναισθηματικό» (1994, σ. 239). Σε αυτό το πλαίσιο οι εικονογραφημένοι υπέρ – ήρωες δύνανται να περιγραφούν ως «τύποι» στον ίδιο βαθμό που θεωρούνται «τυπικοί» ήρωες της λογοτεχνίας όπως ο Γιάννης Αγιάννης ή ο Δον Κιχώτης. Συγκεκριμένα, ο Eco υποστηρίζει ότι η αναφορά στο «χώρο» αναγνωρίζει έναν ηθικό «τύπο» στον ήρωα «όποτε συμπίπτει, έστω και σε αποχρώσεις, η προσωπική μας κατάσταση με την κατάσταση του ήρωα», κάθε φορά που αυτή η αναγνώριση «λειτουργεί ως αρχή μιας ηθικής κατάστασης» (οπ., σ. 241). Ως εκ τούτου, ο λόγος περί «τυπικού ήρωα» σημαίνει ότι «βλέπουμε την αντιπροσώπευσή του μέσω της εικόνας που έχει μια εννοιακή αφαίρεση» (ό.π., σ. 242). Πιο απλά, ένας ήρωας θεωρείται «τυπικός» όταν αισθανόμαστε ότι αναγνωρίζουμε κάτι από τον εαυτό μας σε αυτόν. Αυτή η συνθήκη ωστόσο δεν εμφανίζεται αποκομμένη από το κοινωνικό βίωμα.

Συγκεκριμένα οι Marx και Engels (1975) επιδίωξαν να εντοπίσουν στους λογοτεχνικούς ήρωες συνδέσεις με την κοινωνική εμπειρία, καταλήγοντας ότι συγγραφείς όπως ο Balzac κατασκεύαζαν ήρωες που καθίστανται τυπικοί λόγω της στενής τους σύνδεσης με τα προβλήματα του καιρού τους. Ο Lukacs (1953, σ. 333) παραπέμποντας το θέμα του «τυπικού ήρωα» στην ευρύτερη προβληματική του περί ρεαλισμού, υποστηρίζει ότι ο ήρωας πρέπει να συνοψίζει στο χαρακτήρα του «τις σημαντικότερες στιγμές μιας περιόδου και μιας ιστορικής κατάστασης». Η ευρύτερη προσέγγιση συναινεί στο ότι «για να είναι τυπικός ο ήρωας δεν θα πρέπει να είναι η απεικόνιση μιας μέσης στατιστικής, αλλά ένα σαφές συγκεκριμένο άτομο, ένας “κάποιος”» (Eco, ό.π., σ. 247).

Ωστόσο η περιγραφή του «τυπικού ήρωα» τοποθετείται σε ένα πλαίσιο οριοθέτησης που παραπέμπει αναπόφευκτα στον αριστοτελικό ορισμό της τραγωδίας και ειδικά στην έννοια της «μίμησης πράξεως». Υποστηρίζεται ότι η «μίμηση» παραπέμπει στην «παραγωγική ικανότητα που δίνει ζωή σε γεγονότα τα οποία χάρη στη συνοχή της ανάπτυξής τους φαίνονται *αληθοφανή*, όπου, επομένως, ο κανόνας της αληθοφάνειας είναι νόμος δομής, λογικής ευστάθειας, ψυχολογικά αποδεκτού» (Eco, 1994, σ. 250). Υπό αυτή την έννοια ο «τυπικός ήρωας» είναι ο «πειστικός» ήρωας, δηλαδή αυτός που «αποκτά πλήρη φυσιογνωμία, όχι μόνον εξωτερική, αλλ’ επίσης διανοητική και ηθική» (ό.π., σ. 252). Σε αυτό το πλαίσιο η περιγραφή του Lukacs (1953, σ. 333) για τον ήρωα ως «διανοητική φυσιογνωμία» φέρεται να

αποδίδει την πλήρη περιγραφή του τυπικού ήρωα στην περίπτωση όπου: «ο συγγραφέας κατορθώνει να αποκαλύψει τις πολλαπλές σχέσεις που συνδέουν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των ηρώων του με τα γενικά προβλήματα της εποχής. Όταν ο ήρωας βιώνει μπροστά μας τα γενικά προβλήματα του καιρού του, ακόμη και τα πιο αφηρημένα, όπως προβλήματα αποκλειστικά δικά του, που έχουν ζωτική σημασία για τον ίδιο».

Η προσέγγιση αυτή συνοψίζει την ευρύτερη προβληματική της συγκεκριμένης διατριβής, υπό την οποία οι ήρωες προβάλλουν ως «πειστικές» αντανakλάσεις του αναγνώστη που τους επιλέγει (βλ. επίσης Rank, 1983). Συνθήκη που ισχύει ακόμη και στην περίπτωση των κατ' εξοχήν μετανεωτερικών ηρώων όπως ο Sandman (Μορφέας)¹⁷, του οποίου η χαρακτηρολογική περιγραφή αναφέρεται στο συγκεχυμένο, το χαοτικό και αδιάφορο, παραπέμποντας στην παρατήρηση του Lukacs (1953, σ. 335) ότι «μπορεί να υπάρξει πειστικός ήρωας, τον οποίο ο αναγνώστης μπορεί να τον νιώσει ως βαθιά αληθινό, ακόμα κι εκεί όπου ο ήρωας αυτός δεν επιδεικνύει την αντίληψή του για τον κόσμο, τον τρόπο που δρα στα πράγματα και την προσωπικότητά του, αλλά εκεί όπου δείχνει το απρόσωπο, την έλλειψη αντιλήψεων, τον τρόπο του να υφίσταται τα πράγματα χωρίς να εξεγείρεται».

Επιστρέφοντας στο ζήτημα της τυπολογίας των υπέρ – ηρώων, παρατηρούμε ότι τόσο οι αναγνώστες, όσο και οι ταξινομητές των κόμικς στα ράφια των εξειδικευμένων βιβλιοπωλείων και βιβλιοθηκών¹⁸, υιοθετούν μια βασική κατάταξη των υπέρ – ηρώων η οποία διαμορφώνεται ως εξής:

- Παραδοσιακοί ή κλασικοί υπέρ – ήρωες (π.χ. Superman)
- Ομάδες υπέρ – ηρώων (π.χ. X - MEN)
- Υπέρ – ηρωίδες (π.χ. Wonder Woman)
- Έφηβοι υπέρ – ήρωες (π.χ. Spiderman)
- Αντί – ήρωες ή «άγρυπνοι εκδικητές» (Vigilantes) (π.χ. Batman, Spawn, Wolverine)
- Ήρωες εναλλακτικών/ μεταμοντέρνων τίτλων κόμικς (όπως τα Sin City, Rising Stars, Astro City)

¹⁷ Πρβλ. με κεφάλαιο 16 του Γ' Μέρους σχετικά με τις προτιμήσεις των αναγνωστών κατά το όψιμο στάδιο ανάγνωσης «μετανεωτερικών αντί – ηρώων».

¹⁸ Όπως επίσης προτείνεται από τον M. R. Lavin για την Lockwood Memorial Library του State University of New York.

- Ήρωες τρόμου/μεταφυσικοί (όπως οι The Crow, Preacher, Hellboy, John Constantine, Spawn, Sandman κ.α.)

Η ως άνω κατάταξη των υπέρ – ηρώων σε κατηγορίες δεν είναι αποκλειστική και οριστική, στο βαθμό που σε πολλές περιπτώσεις ένας χαρακτήρας εμφανίζεται να αναφέρεται ταυτόχρονα σε περισσότερες από μια υπό – κατηγορίες, συνθήκη που αφορά κυρίως τους ήρωες των πιο πρόσφατων μεταμοντέρνων τίτλων (Rovin, 1985, 1987)¹⁹, αλλά και ήρωες παλαιότερων τίτλων όπως ο Spiderman οι οποίοι επανεκδίδονται ή εξελίσσονται μέσα στο χρόνο αντανakλώντας το πολυδιάστατο του πλαισίου που τους δημιουργεί (McCue, 1993).

Ωστόσο, παρά την υποκειμενική αυτή υπό – κατηγοριοποίηση των εικονογραφημένων χαρακτήρων και των ιστοριών τους από τους αναγνώστες, προκαλεί εντύπωση ότι κάθε μια από τις έντονα διαφοροποιημένες ή συγγεόμενες αυτές περιπτώσεις, αναφέρεται (υπό τους όρους του «τυπικού» που ορίστηκε ως άνω) στην ευρεία περιγραφή του υπέρ – ηρωικού (Reynolds, 1992).

Ήδη από την πρόταση της Baron – Carvais (1994) για τις 6 περιόδους των αμερικανικών κόμικς μπορεί να προκύψει μια εικόνα για την εξέλιξη του υπέρ – ηρωικού στοιχείου μέσα στο χρόνο. Η ιδέα αυτή εκκινεί από μια αξιωματική ταύτιση των αντικειμένων, καθώς τόσο για το φανατικό, όσο και για ένα λιγότερο υποψιασμένο κοινό, τα κόμικς με υπέρ – ήρωες αναγνωρίζονται ως (και είναι) κατεξοχήν αμερικανικά κόμικς (Sabin, 1997)²⁰. Ποια είναι ωστόσο η περιγραφή του υπέρ – ήρωα;

Η απόπειρα προσδιορισμού του «υπέρ – ηρωικού» προσκρούει σε μια ετερογένεια και ποικιλομορφία αντίστοιχη με αυτή που σκιαγραφήθηκε ήδη για το αντικείμενο των κόμικς (Fremion, 1990· Gerard & Jacobs, 1996). Ο Fingerroth (2004) επιχειρώντας να δώσει έναν ορισμό για το υπέρ - ηρωικό, το αναγάγει εν γένει στο «ηρωικό», στη διαχρονική διαμόρφωση του οποίου εντοπίζει βασικές αρχετυπικές

¹⁹ Για παράδειγμα ο Spawn, μπορεί να περιγραφεί ταυτόχρονα ως «αντί – ήρωας», «μεταμοντέρνος», «άγρυπνος εκδικητής» και «μεταφυσικός». Ο δε πιο οικείος μας Batman περιγράφεται ταυτόχρονα ως «κλασικός υπέρ – ήρωας» αλλά και ως «αντί – ήρωας»/ «άγρυπνος εκδικητής» κυρίως στο πλαίσιο της διαχρονικής εξέλιξης του χαρακτήρα του και των πιο πρόσφατων επανεκδόσεων του.

²⁰ Χωρίς αυτό να δίνει στις αμερικανικές εταιρείες την αποκλειστικότητα της παραγωγής υπέρ - ηρώων, καθώς υπάρχουν κατά τόπους μεμονωμένες και κατά βάση ερασιτεχνικές εκδοτικές προσπάθειες κόμικς με υπέρ – ήρωες, όπως για παράδειγμα η πρόσφατη κυκλοφορία του πρώτου έλληνα υπέρ – ήρωα που εμφανίζεται ως μέλος της ομάδας υπέρ – ηρώων «Υ» υπό το όνομα «Κυανόλευκος» και αποτελεί το προϊόν μιας πρωτόλειας εκδοτικής απόπειρας μιας πυρηνικής ομάδας ελλήνων φανατικών αναγνωστών, ορισμένοι εξ αυτών συμμετείχαν στην παρούσα μελέτη ως κοινωνικά υποκείμενά της.

διαστάσεις. Καταρχάς περιγράφει τον ήρωα ως «κάποιον που υπερβαίνει τους φόβους και τα όρια του για να επιτύχει κάτι εξαιρετικό» επισημαίνοντας ότι «ήρωας» είναι αυτός «που ενσωματώνει αυτό που θεωρούμε ως το καλύτερο στους εαυτούς μας. Ένας ήρωας αποτελεί ταυτόχρονα ένα ιδανικό που θέλουμε να του μοιάσουμε όσο κι ένα άτομο που θαυμάζουμε» (ό.π., σσ. 13 –18).

Η περιγραφή του Fingeroth καλύπτει τόσο τους «φανταστικούς ήρωες» (“fictional heroes”), όσο και τους «ήρωες της καθημερινής ζωής» (“real life heroes”). «Φανταστικοί» είναι οι ήρωες που μας συστήνονται μέσα στους αιώνες από τη μυθολογία, τη λογοτεχνία, το θέατρο και τη μαζική κουλτούρα. Αντίστοιχα στην πραγματική ζωή, η ιστορία και η καθημερινότητα προτείνουν ως διεκδικητές του τίτλου του ήρωα επαγγελματίες και ακτιβιστές που ανταποκρίνονται στην παραπάνω περιγραφή, όπως πυροσβέστες, στρατιώτες που επιδεικνύουν εξαιρετική γενναιότητα στη μάχη, αστροναύτες κι ακόμα γιατροί και εκπαιδευτικοί που εργάζονται με αυτοθυσία σε αντίξοες συνθήκες, θύματα ατυχημάτων που αντεπεξέρχονται με στωικότητα στα εμπόδια που εγείρει η κατάστασή τους και άλλες ανάλογες περιπτώσεις. Ως «ήρωες της καθημερινής ζωής» περιγράφονται προσωπικότητες των спор και της τέχνης, ηθοποιοί, αθλητές κι άνθρωποι του θεάματος. Ωστόσο ως «ανθρώπινα φανταστικός ήρωας» ορίζεται ο φανταστικός ήρωας «που θα μπορούσε να είναι ένας από εμάς, αν πραγματικά εργαζόμασταν σκληρά για να αυξήσουμε τη δυναμική μας» (ό.π.) όπως για παράδειγμα ο Batman ή οι «ήρωες» ορισμένων αμερικάνικων σειρών δράσης.

Ο Fingeroth θεωρεί ότι μυθικές μορφές όπως ο ομηρικός Οδυσσέας, ο σκανδιναβικός Θωρ και ο βιβλικός Μωυσής εμφανίζονται ως πρόδρομοι των σύγχρονων υπέρ – ηρώων, καθώς προσωποποιούν στον ίδιο βαθμό τα ιδανικά της αφοσίωσης, της γενναιότητας, των υψηλών ιδεών και κυρίως το βασικό χαρακτηριστικό των ηρώων κάθε εποχής και δη των υπέρ – ηρώων, την ικανότητά τους να αντιμετωπίζουν και να υπερνικούν το φόβο (“fearlessness”). Υπό μια έννοια η περιγραφή του φανταστικού υπέρ – ήρωα ορίζεται κυρίως από την διάσταση της *κατοχής υπέρ – ανθρώπινων δυνάμεων*, διάσταση που με τον ένα ή τον άλλο τρόπο διατηρείται ως σταθερή ορίζουσα του υπέρ – ήρωα μέσα στο χρόνο, παρά τη διακύμανση της έντασης της και της προσοχής που αποσπά σε κάθε εποχή (Filippini, 1989).

Στη διάσταση αυτή ερείδεται η απόφαση να διατηρήσουμε τον τίτλο του «υπέρ – ήρωα» ακόμη και για τους πρόσφατους χαρακτήρες αμερικανικών κόμικς, οι

οποίοι εμφανίζονται μεν περισσότερο ανθρώπινοι παρά ποτέ, ωστόσο κατέχουν έστω και σε μια πιο προσιτή στον αναγνώστη συνθήκη, ικανότητες και δυνατότητες ικανές να υποστηρίξουν την υπέρ – ανθρώπινη διάστασή τους. Αξίζει να σημειωθεί εδώ ως χαρακτηριστικό σημείο μετάλλαξης του υπέρ – ηρωικού μέσα στο χρόνο, η μετατόπιση της περιγραφής του από τις φυσικές υπέρ – ανθρώπινες ικανότητες, στις ψυχικές – διανοητικές. Οι νέοι υπέρ – ήρωες (αυτοί που επιμένουμε να περιγράψουμε ως μετανεωτερικούς) συχνά υπερέχουν των κοινών ανθρώπων κυρίως στο σημείο της κατοχής πνευματικών, ψυχικών, σε ορισμένες περιπτώσεις μαγικών δυνάμεων. Υπεροχή που δεν τους εμφανίζει λιγότερο συγχυσμένους, αποπροσανατολισμένους ή μελαγχολικούς (Sabin, 1993· McCue & Bloom, 1993).

Ωστόσο υπάρχουν και ήρωες της μαζικής κουλτούρας που δεν φέρουν υπέρ – δυνάμεις και εμφανίζονται επίσης ως απόγονοι των ηρώων της κλασικής μυθολογίας. Πρόκειται για τους ήρωες της «ολύμπιας μυθολογίας» που εντοπίζει τριγύρω μας (υπεράνω μας) ο Morin (1978, σσ. 121-126): «Εκεί που η ώθηση του φανταστικού προς το πραγματικό διασταυρώνεται μ' εκείνη του πραγματικού προς το φανταστικό, εκεί βρίσκονται οι βεντέτες του μαζικού τύπου, οι σύγχρονοι ολύμπιοι... Συνδυάζοντας την καθημερινή και την ολύμπια ζωή οι ολύμπιοι γίνονται πολιτιστικά πρότυπα με την εθνογραφική έννοια του όρου, δηλαδή πρότυπα ζωής. Πρόκειται για πρότυπους ήρωες. Ενσαρκώνουν τους μύθους αυτοπραγμάτωσης της ιδιωτικής ζωής».

Ανάμεσα σε αυτούς τους «Ολύμπιους», πλησίον των «πρότυπων ηρώων», ήτοι σταρ του σινεμά και της μουσικής, πρωταθλητές, πρίγκιπες, βασιλείς και διασημότητες (Morin, ό.π.) τοποθετούνται κι οι υπέρ- ήρωες της έντυπης μαζικής κουλτούρας. Εικονογραφημένοι και χάρτινοι, αφήνουν την αίγλη της «over people» διάστασης τους, για να ενδυθούν μια μυστική ανθρώπινη ταυτότητα, εναλλακτικά, όταν απενδυόμενοι την υπέρ- ηρωική στολή και το προσωπείο, εισβάλλουν στην καθημερινή ζωή του αναγνώστη στο χώρο της φαντασιακής του πραγματικότητας. Το έξω-πραγματικό, το έξω-ανθρώπινο, το πέρα από την ανθρώπινη λογική και δυνατότητα, προς στιγμήν εμφανίζεται προσιτό, μέσα από σεναριακά τεχνάσματα που το καθιστούν οικείο στον αναγνώστη: Το ανθρωπόμορφο πλάσμα που υπερβαίνει τα όρια της ανθρώπινης δυνατότητας, αναπτύσσοντας στην υπερβολή τους τις ανθρώπινες αισθήσεις και ικανότητες, υπερβάλλοντας στη δύναμη, την ευφυΐα και την αντοχή, την ίδια στιγμή, διατηρεί στο φαντασιακό του αναγνώστη τη δυνατότητα, σε μια άλλη σκηνή του δράματος, να εμφανιστεί γυμνό από τα σύμβολα της δύναμής

του, ανθρώπινο, ευάλωτο, καθημερινό (Eco, 1994). Το συστατικό δίπολο της υπέρ-ηρωικής μορφής, που τη φέρει να συνδυάζει ταυτόχρονα το προσιτό με το απρόσιτο λειτουργεί εν τέλει ως δίοδος πρόσβασης στο φαντασιακό, συμβολικό και αρχετυπικό σύμπαν του αναγνώστη. Είναι σε αυτό το σύμπαν, όπου ζυμώνεται βαθιά το φανταστικό με το πραγματικό, προβάλλοντας το πρώτο στην επιφάνεια του δεύτερου, ώστε να επιβεβαιωθεί η ρήση του Morin ότι «οι θεοί και οι δαίμονες βρίσκονται ανάμεσα μας, είναι από τη δική μας φύτρα, θνητοί σαν κι εμάς». Υπό αυτή την έννοια τα υπέρ – ηρωικά κόμικς φέρονται να προτείνουν ένα συμβολικό χώρο, όπου δύναται να πραγματοποιηθεί «ένα μέρος της πολυσήμαντης συναναστροφής του ανθρώπου με τα είδωλά του, συναναστροφής μέσα από την οποία διαμορφώνεται η συνείδησή του ως ατόμου, η προσωπικότητά του, ενώ συγχρόνως καλλιεργούνται εξισορροπητικές σχέσεις με το φανταστικό» (Morin, ό.π.).

1. 6. ΤΟ ΚΟΙΝΟ ΤΩΝ ΚΟΜΙΚΣ

Οι σχετικές έρευνες δείχνουν ότι το κοινό των κόμικς περιπέτειας είναι στη συντριπτική πλειοψηφία του κοινό αντρών (Barker, 1993· Barker & Brooks, 1998). Συγκεκριμένα υπολογίζεται ότι το ποσοστό των αντρών αναγνωστών υπέρ – ηρωικών κόμικς κυμαίνεται μεταξύ 90% (Brown, 1997) και 100% (Tankel & Murphy, 1998)²¹. Ωστόσο, αξίζει να σημειωθεί ότι υπάρχει μεγάλη διαφοροποίηση ανάμεσα στις αναγνωστικές επιλογές των αντρών αναγνωστών και σε αυτές των ελάχιστων γυναικών που διαβάζουν υπέρ – ηρωικά κόμικς (Harris, 1998)²². Η διαφοροποίηση σε επίπεδο επιλογών, υποδεικνύει επίσης μια αναλογία διακυμάνσεων σε επίπεδο ψυχοκοινωνικών φαινομένων και διαδικασιών στο ευρύτερο πλαίσιο του fandom,

²¹ Ποσοστά που επιβεβαιώνονται για το αναγνωστικό κοινό της Ελλάδας από τα στοιχεία πελατών που εμφανίζονται εγγεγραμμένοι στους καταλόγους παραγγελιών των εξειδικευμένων στα υπέρ – ηρωικά κόμικς βιβλιοπωλείων Αθήνας και Πειραιά. Επιβεβαιώνονται επίσης από την ποσοτική έρευνα κλειστών ερωτηματολογίων που έλαβε χώρα στο πλαίσιο αυτής της εργασίας με σκοπό τη χαρτογράφηση του κοινού των υπέρ – ηρωικών κόμικς στην περιοχή της Αθήνας, όπου χαρακτηριστικά προέκυψε ότι σε σύνολο 100 αναγνωστών, μονάχα 7 ήταν γυναίκες.

²² Ενδεικτικά, όπως προκύπτει από τα στοιχεία του πελατολογίου των βιβλιοπωλείων κόμικς στην Αθήνα και τον Πειραιά, οι ελάχιστες γυναίκες που διαβάζουν υπέρ – ηρωικά κόμικς, προτιμούν τίτλους με γυναίκες ηρωίδες (π.χ. Wonder Woman) και παρουσιάζουν ιδιαίτερο βαθμό εμπλοκής στο βαθμό που συχνά δραστηριοποιούνται ενεργά στο χώρο της αγοράς κόμικς ως δημιουργοί κόμικς, πωλήτριες – σύμβουλοι, ακόμη και ως ιδιοκτήτριες εξειδικευμένων βιβλιοπωλείων. Ωστόσο δεν συνιστούν ενεργά μέλη της κοινότητας – ομάδας των κομικσόφιλων της Αθήνας, καθώς δεν εμφανίζονται να αντιπροσωπεύονται στις εβδομαδιαίες συναντήσεις της ομάδας, τουλάχιστον όταν και όποτε αυτή οργανώνεται σε εντοπισμένες συναντήσεις.

υποδεικνύοντας τους όρους συμμετοχής των γυναικών στο πεδίο συστηματικής κατανάλωσης προϊόντων της μαζικής κουλτούρας (βλ. Fiske, 1992· Hargreaves, 1986· Holt, 1989· Brailsford, 1991· Dell, 1998· Cherry, 2002).

Σχετικά πιο πρόσφατες έρευνες διακρίνουν το αναγνωστικό κοινό των υπέρ – ηρωικών κόμικς σε τρεις βασικές ηλικιακές κατηγορίες: α) την παραδοσιακή προ-εφηβική 6 – 11 ετών, β) το αναπτυσσόμενο κοινό των εφήβων 11 – 17 ετών και γ) την διογκούμενη αγορά των ενηλίκων αναγνωστών ηλικίας 17 ετών και άνω (Fost, 1991). Η καθιέρωση του νέου συστήματος διανομής των κόμικς με το σύστημα των «άμεσων παραγγελιών» στα εξειδικευμένα βιβλιοπωλεία επέτρεψε στον ενήλικο αναγνώστη κόμικς να «βγει από τη ντουλάπα» (Brown, 1997, σελ. 17) αποκαλύπτοντας την αγοραστική του δύναμη και μονοπωλώντας τρόπον τινά την αγορά. Συνθήκη που οδήγησε στη διαμόρφωση ενός νέου καταναλωτικού κύκλου ωθώντας τις εταιρείες και τους δημιουργούς να επικεντρωθούν στις απαιτήσεις του νέου αυτού αναγνωστικού κοινού και να δημιουργήσουν νέες σειρές υπέρ – ηρωικών κόμικς «για ενήλικες» (Sabin, 1997). Σύντομα έγινε κατανοητό ότι ο ενήλικος αναγνώστης είναι πιο πιθανό να γίνει επίσης συλλέκτης κόμικς λόγω της ενισχυμένης αγοραστικής του δύναμης. Σε αυτό το πλαίσιο υπολογίζεται ότι ο πελάτης των εξειδικευμένων στα υπέρ – ηρωικά κόμικς βιβλιοπωλείων στην Αμερική εμφανίζεται να έχει κατά μέσο όρο ηλικία μεταξύ 16 και 24 ετών (Bierbaum, 1987), ενώ πιο πρόσφατες έρευνες περιγράφουν τον μέσο αμερικανό συλλέκτη υπέρ – ηρωικών κόμικς ως 25 ετών, πανεπιστημιακής μόρφωσης, με ετήσιο οικογενειακό εισόδημα που ανέρχεται στα 39.000 \$ (Fost, 1991)²³.

Η Baron – Carvais (1994) σκιαγραφώντας ηλικιακά και κοινωνικοοικονομικά το κοινό των κόμικς στη Γαλλία, διακρίνει 4 κατηγορίες αναλόγως του τύπου και βαθμού της αναγνωστικής εμπλοκής. Πρόκειται για: α) τους *ευκαιριακούς αναγνώστες*, που διαβάζουν κόμικς τυχαία «για να περάσει η ώρα» ή επειδή κατά τύχη «έπεσε ένα τεύχος στα χέρια τους», β) τους *συστηματικούς αναγνώστες*, που ακολουθούν «την πολιτική των δημιουργών» και εμφανίζονται ενημερωμένοι για το τελευταίο τεύχος της σειράς που παρακολουθούν, γ) τους *συλλέκτες*, οι οποίοι εμφανίζονται να αγοράζουν τα πάντα, προσεγγίζοντας το αντικείμενο οικονομικά και επενδυτικά και δ) τους *φανατικούς αναγνώστες* που επενδύουν συναισθηματικά και

²³ Για την περιγραφή του ευρύτερου, μη επικεντρωμένου στα υπέρ – ηρωικά κόμικς, ευρωπαϊκού κοινού βλ. Renard, 1985 και Baron – Carvais, 1994. Για την περιγραφή του ελληνικού νεανικού κοινού εικονογραφημένων περιοδικών και περιοδικού τύπου βλ. Κορωναίου, 1992.

ταυτοποιητικά στην ανάγνωση, αναζητούν σπάνια τεύχη, συμμετέχουν ενεργά ως μέλη της αναγνωστικής κοινότητας και επιδιώκουν να συντάξουν μια προσωπική ιστορία ανάγνωσης ψάχνοντας και εντοπίζοντας τα τεύχη που τους λείπουν ή που θεωρούν σημαντικά για προσωπικούς λόγους. Είναι φανερό ότι η παρούσα έρευνα εστιάζει στους αναγνώστες της τελευταίας κατηγορίας.

Όσον αφορά το ελληνικό αναγνωστικό κοινό των κόμικς, η κοινωνιολογική προσέγγιση της Κορωναίου (1992) για τις πολιτιστικές πρακτικές του ελεύθερου χρόνου των νέων στην Ελλάδα, επικαλείται την ταξινόμηση του Fresnault – Deruelle (1977, σ. 15) αναφορικά με τις τρεις κατηγορίες των εικονογραφημένων περιοδικών (κωμικά – χιουμοριστικά κόμικς, περιπετειώδη κόμικς και αισθηματικά εικονογραφημένα) και δείχνει βασικές αντιστοιχίες ανάμεσα στα διάφορα είδη κόμικς και σε συγκεκριμένες κοινωνικές ομάδες αναγνωστών (Κορωναίου, 1992, σσ. 95 – 96). Ειδικότερα, όσον αφορά τα περιπετειώδη κόμικς (κατηγορία στην οποία περιλαμβάνονται και τα κόμικς με υπέρ – ήρωες) η συγκεκριμένη έρευνα δείχνει ότι αποτελούν τη βασική επιλογή νέων που προέρχονται από μη προνομιούχα στρώματα (παιδιά αγροτών και εργατών σε ποσοστό 32%, τεχνιτών και μικροϋπαλλήλων σε ποσοστό 28% και μεσαίων στελεχών σε ποσοστό 22%). Στον αντίποδα, μόνο το 9% των αναγνωστών του δείγματος εμφανίζονται να προέρχονται από προνομιούχα κοινωνικοοικονομικά στρώματα. Παρόμοιες αντιστοιχίες παρατηρούνται και αναφορικά με τον τόπο κατοικίας του νεανικού κοινού των κόμικς περιπέτειας, καθώς το είδος αυτό εμφανίζεται να συγκεντρώνει τις προτιμήσεις των αναγνωστών που κατοικούν σε αγροτικές περιοχές σε ποσοστό 33%, σε αντίθεση με τα παιδιά των αστικών περιοχών που προτιμούν την επιστημονική φαντασία και τα χιουμοριστικά κόμικς. Η ίδια έρευνα επιβεβαιώνει τον κανόνα ότι το αναγνωστικό κοινό των κόμικς περιπέτειας είναι κοινό αντρών (σε ποσοστό 44% του δείγματος), καθώς ένα πολύ μικρό ποσοστό (4%) κοριτσιών εμφανίζεται να επιλέγει αυτό το είδος κόμικς.

Έχοντας διευκρινίσει τα ανωτέρω, μπορούμε να προχωρήσουμε στην περιγραφή του αθηναϊκού αναγνωστικού κοινού των κόμικς, όπως προκύπτει από την έρευνα ερωτηματολογίων που διεξήχθη με σκοπό την χαρτογράφηση του πεδίου. Σύμφωνα με τα αποτελέσματα της έρευνας αυτής²⁴, ο μέσος αναγνώστης κόμικς (ως τυπικός επισκέπτης του πιο κεντρικού εξειδικευμένου στα κόμικς βιβλιοπωλείου της Αθήνας τις ημέρες με την μεγαλύτερη αγοραστική κίνηση) περιγράφεται ως εξής: είναι άντρας (93%) με μέσο όρο ηλικίας τα 22 έτη, φοιτητής ανώτερου ή ανώτατου

²⁴ Πρβλ. με κεφ. 11.3. Β' Μέρους.

εκπαιδευτικού ιδρύματος (55%), προέρχεται από προνομιούχα κοινωνικοοικονομικά στρώματα, είναι μόνιμος κάτοικος Αθήνας (94%) και διαβάζει συστηματικά κυρίως αμερικάνικα υπέρ – ηρωικά κόμικς (91%) στη μη μεταφρασμένη αγγλική έκδοσή τους (92%). Ξεκίνησε να διαβάζει κόμικς όταν ήταν κατά μέσο όρο 10 ετών, ενημερώνεται για τις νέες κυκλοφορίες από τις διαφημίσεις (που εντοπίζει στο διαδίκτυο και κυρίως στα fanzines και στα κόμικς που αγοράζει) (44%) και από το προσωπικό των εξειδικευμένων βιβλιοπωλείων (39%) απ' όπου και προτιμά να προμηθεύεται τα κόμικς του με το σύστημα των άμεσων παραγγελιών (89%). Ένα ποσοστό 92% συλλέγει ευλαβικά τα κόμικς του εξασκώντας όλες τις πρακτικές φύλαξης και συντήρησής τους. Αγοράζει και διαβάζει κατά μέσο όρο το μήνα: 7,4 μηνιαία τεύχη, 10,1 εικονογραφημένα μυθιστορήματα (Graphic Novels), 5,65 πακέτα τευχών, 17,1 περιορισμένες σειρές και 10,75 ιστορίες ενός και μόνο τεύχους (One Shots). Το 91% των επισκεπτών του εξειδικευμένου στα κόμικς βιβλιοπωλείου που συμπλήρωσαν το ερωτηματολόγιο περιγράφουν τον εαυτό τους ως «φανατικό αναγνώστη».

Πρέπει να επισημανθεί ότι, για την ερμηνεία των στοιχείων αυτών και την κατανόηση της διαφοροποίησης που προκύπτει αναφορικά με το κοινωνικοοικονομικό προφίλ, οφείλουμε να λάβουμε υπόψη ότι η συνήθεια της συστηματικής ανάγνωσης υπέρ – ηρωικών κόμικς αποτελεί εξ ορισμού δαπανηρή συνήθεια. Πρόκειται για πολυτελείς εκδόσεις κόμικς που εισάγονται από τις ΗΠΑ με το σύστημα των άμεσων παραγγελιών και αποστέλλονται στον ειδικό λογαριασμό που κάθε φανατικός αναγνώστης διατηρεί στο εξειδικευμένο βιβλιοπωλείο. Αν υπολογίσει κανείς ότι συνήθως ο συστηματικός αναγνώστης παρακολουθεί ταυτόχρονα περισσότερους από έναν τίτλους την εβδομάδα και αν συνυπολογίσουμε το κυνήγι των σπάνιων, ακριβών εκδόσεων και των συλλεκτικών τευχών, γίνεται κατανοητό ότι η φανατική και συστηματική ανάγνωση υπέρ – ηρωικών κόμικς προϋποθέτει μια ικανή κι αναγκαία αγοραστική δύναμη, η οποία ερμηνεύει το κοινωνικό και οικονομικό προφίλ των προνομιούχων στρωμάτων που σκιαγράφησε η έρευνα ερωτηματολογίων. Αναλόγως ερμηνεύονται τα ποσοστά που αφορούν τον τόπο κατοικίας των αναγνωστών, την προτίμηση και τον τύπο των αγγλικών εκδόσεων. Οι φανατικοί αναγνώστες υπέρ – ηρωικών κόμικς που κατοικούν στην Αθήνα επισκέπτονται ανελλιπώς το βιβλιοπωλείο όπου διεξήχθη η εν λόγω για να παραλάβουν τα κόμικς τους. Οι συστηματικοί αναγνώστες που κατοικούν μόνιμα στην περιφέρεια παραλαμβάνουν ταχυδρομικά τα τεύχη της εβδομάδας μετά από

σχετική συμφωνία συστηματικής παραγγελίας με το βιβλιοπωλείο. Τέλος, ο φανατικός αναγνώστης υπέρ – ηρωικών κόμικς διαβάζει κυρίως αμετάφραστες αμερικανικές εκδόσεις στα αγγλικά γιατί οι ενημερωμένοι τίτλοι που παρακολουθεί εβδομαδιαίως εισάγονται απευθείας από τις ΗΠΑ κατόπιν προσωπικής παραγγελίας του δια μέσου του βιβλιοπωλείου του. Οι ελληνικές μεταφράσεις είναι ελάχιστες και αφορούν παλαιότερες σειρές ιστοριών και περιορισμένους τίτλους και ήρωες (συνήθως τους πιο γνωστούς π.χ. παλαιότερες σειρές του Spiderman). Οι δε αναγνώστες απορρίπτουν αυτές τις μεταφράσεις ως «πρόχειρες» και «μη αυθεντικές».

2. TO FANDOM

Η συστηματική και διαχρονική ανάγνωση υπέρ – ηρωικών κόμικς αναφέρεται ευθέως σε συμπεριφορές «φανατικής» κατανάλωσης (Baron – Carvais, 1994). Οι φανατικοί αναγνώστες υπέρ – ηρωικών κόμικς (comics fans) συνθέτουν εξ ορισμού ένα κοινό οπαδών και καταναλωτών στο χώρο της μαζικής κουλτούρας. Στο βαθμό που επενδύουν συναισθηματικά και οικονομικά στο συγκεκριμένο είδος, κάνουμε λόγο για ένα «φανατικό» και «καταναλωτικό κοινό» των υπέρ – ηρώων με συγκεκριμένη φυσιολογία και αναφορά (Brown, 1997). Περιγραφή που αποδίδει στους αναγνώστες μια ενδοομαδική υπαγωγή και μια ομαδική ταυτότητα (Becker, 1986). Η ιδιότητα του φανατικού οπαδού (fan) αναλύεται σε μια αλυσίδα αναφορών, που η μια αναφέρεται στην άλλη: ο φανατικός αναγνώστης εμφανίζεται να είναι πιστός οπαδός: α) συγκεκριμένων υπέρ – ηρώων, β) των κόμικς (γενικά και ειδικά) και γ) των δημιουργών τους (σεναριογράφοι, σχεδιαστές). Την ίδια στιγμή ωστόσο, δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι ο φανατικός οπαδός των κόμικς εμφανίζεται να είναι το υποκείμενο μιας σχέσης διαμεσολαβημένης από τη μαζική κουλτούρα και την κατανάλωση (Fiske, 1992). Και η διάσταση αυτή αφορά τη θεωρία, την έρευνα και την κριτική του πεδίου που περιγράφεται υπό τον σχετικά νεότευκτο όρο *fandom* (Fiske, 1992· Sandvoss, 2005).

2. 1. ΟΡΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΓΕΝΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ FANDOM

Ο όρος *fandom* χρησιμοποιείται συχνά στην ακαδημαϊκή βιβλιογραφία προκειμένου να περιγράψει φαινόμενα που λαμβάνουν τόπο στον ψυχοκοινωνικό χώρο που αναπτύσσεται περί της αποκαλούμενης «φανατικής» κατανάλωσης προϊόντων της μαζικής κουλτούρας (Brown, 1997, σ. 13). Το στοιχείο της επιθυμίας φέρεται να ορίζει το πεδίο των εν λόγω φαινομένων διέποντας συμπεριφορές που εν γένει περιγράφονται ως «φανατικές».

Ωστόσο στο μικροσκόπιο του ψυχοκοινωνιολόγου, ο όρος «φανατικός» δεν συνιστά παρά μια ακόμη ένδειξη της πολυπλοκότητας που χαρακτηρίζει τη σχέση μας με τα εκάστοτε προϊόντα της μαζικά διαμεσολαβούμενης επικοινωνίας (Fiske, 1991α, 1991β, 1992). Πίσω από την επιφάνεια της λατρείας του αντικειμένου, το φαινόμενο του *fandom* δείχνει να αναφέρεται πρωτίστως «στην αίσθηση του εαυτού και στην κοινωνική συσχέτιση του ατόμου με τους άλλους μέσα στη σύνθετη

κοινωνία μας» (Brown, 1997, σ. 13). Οι φανατικοί οπαδοί ή *fans*, κατά τον εν γένει αναγνωρίσιμο όρο, μέσα από προσωπικές τακτικές ή/και ως μέλη ενεργοποιημένων κοινοτήτων και ομάδων, εμφανίζονται ως τα υποκείμενα πολύ ιδιαίτερων σχέσεων με προϊόντα της μαζικής κουλτούρας, στο πλαίσιο των οποίων, για μια πληθώρα λόγων που τυγχάνουν ενδελεχούς ακαδημαϊκής προσέγγισης, φέρονται να ικανοποιούν σημαίνουσες προσωπικές ανάγκες (Sandvoss, 2005).

Αν και βασικό μέλημα της εθνογραφίας (Morley, 1991) είναι η μελέτη του αντικειμένου της μέσα σε ένα ευρύ πλαίσιο ανάλυσης (Marcus & Fisher, 1986) ο ερευνητής του fandom καλείται να ανταποκριθεί σε προκλήσεις ανάλογες με αυτές που αντιμετωπίζει ένας χαρτογράφος (Sandvoss, 2005, σ. 4): η αναφορικά λεπτομερής χαρτογράφηση του πεδίου καταλαμβάνει εν τέλει ολοκληρωτικά το χώρο που επιχειρεί να περιγράψει (βλ. Baudrillard, 1983). Ως εκ τούτου, υποστηρίζεται ότι μια ουσιαστική θεωρητική περιγραφή του fandom απαιτεί μια κλιμακωτή διάκριση των ειδικών διαστάσεων του αντικειμένου και μετακίνηση από τις «πλούσιες περιγραφές» (Geertz, 1975) στην προσέγγιση επί μέρους θεμάτων, κινήτρων και επαγωγών αναφορικά με όψεις της αλληλεπίδρασης των fans με το εκάστοτε αντικείμενο λατρείας τους (Sandvoss, 2005, σ. 4). Και αυτό, έχοντας πάντα υπόψη ως ερευνητές, ότι, καθώς τυγχάνει να συμμετέχουμε ως κοινωνικά υποκείμενα σε ένα δίκτυο ταυτοποιητικών σχέσεων με διάφορα αντικείμενα της μαζικής κουλτούρας, γεγονός που εκ των πραγμάτων μας καθιστά εν δυνάμει και εν ενεργεία fans σε πολλαπλά επίπεδα (Tulloch, 2000), είναι αδύνατο να σταθούμε έξω από το σύστημα και να το εξετάσουμε από ψηλά (Brooker, 2000).

Λαμβάνοντας υπ' όψη τα ανωτέρω, παρατηρούμε ότι η ακαδημαϊκή προσέγγιση του fandom και των fans εν γένει εστιάζει στη μελέτη συγκεκριμένων κοινωνικών και πολιτισμικών πρακτικών, παραδόσεων και κοινοτήτων που διαμορφώνονται στο πλαίσιο στενών ανταλλαγών μεταξύ αφοσιωμένων οπαδών που συγκροτούν ομάδες και υποκουλτούρες. Οι σύγχρονες αυτές προσεγγίσεις επιχειρούν να φωτίσουν το σημείο τομής μεταξύ «σύγχρονου εαυτού, ταυτότητας και μαζικής κουλτούρας» (Sandvoss, 2005, σ. 6).

Πέραν τούτου, αυτό που ορίζει την ιδιοσυγκρασία ενός fan, σύμφωνα με τις υποθέσεις του Hills (2002), μπορεί να περιγραφεί ως «κοινή εμπειρία» και συσχετίζει το fandom με μια ιδιαίτερη μορφή «συναισθηματικής έντασης» (Grossberg, 1992). Ωστόσο το στοιχείο της σφοδρότητας του συναισθήματος δεν συνιστά ικανή κι αναγκαία συνθήκη της αυτό – κατηγοριοποίησης των fans ως τέτοιων (Sandvoss,

2003). Η δε αδυναμία αντικειμενικής μέτρησης αυτής της συναισθηματικής διάστασης του φαινομένου, έστρεψε τους όψιμους ερευνητές του στην μελέτη των περισσότερο εμπειρικά παρατηρήσιμων πρακτικών του.

Σε αυτό το πλαίσιο ο ορισμός του fandom περιλαμβάνει την εξής περιγραφή: «...ξεχωρίζει από το ρεπερτόριο της μαζικά παραγόμενης και διανεμημένης ψυχαγωγίας συγκεκριμένες ερμηνείες, αφηγήσεις και είδη και τα τοποθετεί στο επίκεντρο μιας αυτό - διακριτής ομάδας ανθρώπων. Τα μορφώματα αυτά εν συνεχεία επανεπεξεργάζονται μέσα σε μια έντονα ευχάριστη, έντονα σημαντική μαζική κουλτούρα η οποία είναι ταυτόχρονα παρόμοια, αλλά και σημεινόντως διαφορετική από την κουλτούρα του πιο «κανονικού» μαζικού κοινού...(Το fandom)...συνδέεται με τις πολιτισμικές προτιμήσεις υφιστάμενων κοινωνικών μορφωμάτων, ιδιαιτέρως εκείνων που εμφανίζονται αποδυναμωμένα υπό τη συνέργεια παραγόντων όπως το φύλο, η ηλικία, η τάξη και η φυλή» (Fiske, 1992, σ. 30).

Ωστόσο ο ορισμός αυτός, κρινόμενος ως «de facto» και «κανονιστικός» φέρεται να προσκρούει σε μια δομική (σε επίπεδο υπόθεσης) αντίρρηση (Sandvoss, 2005, σ. 7). Προσδιορίζοντας το fandom ως μια πολιτισμική πρακτική περιορισμένη στο χώρο «αποδυναμωμένων ομάδων» και, στην προέκταση αυτού, αποδίδοντάς του μια «ανατρεπτικά ιδεολογική λειτουργία» (Fiske, 1991α), περιορίζουμε εξ ορισμού την ανάλυσή του στη μελέτη εκείνων των fans που εμφανίζονται ήδη μη προνομιούχοι και που επικαλούνται ήδη το αντικείμενο της λατρείας τους ως τακτική αντίστασης. Στην πραγματικότητα τόσο οι πρακτικές των fans, όσο και τα δημογραφικά και κοινωνικοοικονομικά χαρακτηριστικά τους ξεπερνούν την περιγραφή του Fiske. Ποσοτικές (Wann et al. 1999· Schurr et al. 1988· UFA, 1998· Wann et al, 2001) και ποιοτικές έρευνες (Erickson, 1996· Sandvoss, 2003) δείχνουν ότι το fandom υπερβαίνει τα όρια των μη προνομιούχων κοινωνικο – οικονομικά ομάδων ξεπερνώντας τους σκοπέλους των διακρίσεων. Συχνά το fandom δείχνει να στρατολογεί τους fans του από κάθε άλλο παρά αποδυναμωμένες ομάδες του πληθυσμού, όπως συμβαίνει στην περίπτωση των φανατικών οπαδών συγκεκριμένων σπορ, ειδών ποπ μουσικής (Christenson & Peterson, 1988) και ραδιοφωνικών εκπομπών (Thomas, 2002). Τα δε δημογραφικά και κοινωνικοοικονομικά χαρακτηριστικά των comics fans που χαρακτηρίζουν τον πληθυσμό της παρούσας

εργασίας, ξεφεύγουν επίσης των περιορισμών που θέτει ο Fiske (Barker, 1993· Barker & Brooks, 1998)²⁵.

Εναλλακτικά ο Sandvoss προτείνει έναν ορισμό που εμφανίζεται ευρύτερος από κάθε άποψη, ενώ επικαλείται μια από τις πλέον αντικειμενικά μετρήσιμες διαστάσεις του φαινομένου: τη συστηματική κατανάλωση. Εκκινώντας από την ερευνητική παρατήρηση ότι οι fans διαφορετικών προϊόντων της μαζικής κουλτούρας, όταν καλούνται να περιγράψουν τον εαυτό τους αναφορικά με το αντικείμενο της προτίμησής τους, αναφέρονται εμφιασμένα στη συχνότητα και την ποσότητα των πρακτικών που το αφορούν, ο Sandvoss καταλήγει να ορίσει το fandom ως «την τακτική, συναισθηματικά εμπλεκόμενη κατανάλωση ενός μαζικά παρεχόμενου αφηγήματος ή θέματος» (2005, σελ. 8).

Ο ορισμός αυτός υποτίθεται ότι επίσης υπογραμμίζει τη συναισθηματική διάσταση του fandom (ό.π. σελ. 8), υπό την έννοια ότι αυτή αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο των τακτικών πρακτικών κατανάλωσης που το ορίζουν (Harrington & Bielby, 1995). Με τον έναν ή τον άλλο τρόπο, η συναισθηματική δέσμευση του φανατικού οπαδού αντανakλάται (ως ανάγκη) στη συχνότητα και συστηματικότητα με την οποία αυτός επισκέπτεται (κυριολεκτικά και μεταφορικά) το πεδίο της λατρείας του (Brooker, 2002).

Μια διάσταση της ακαδημαϊκής προσέγγισης του fandom που επιβάλλεται να διασαφηνιστεί εδώ, δεδομένης της ειδικής εστίασης της παρούσης διατριβής, αφορά την απουσία παράλληλων ή έστω συγκριτικών μελετών μεταξύ των διαφόρων ειδικοτήτων που προσλαμβάνει το φαινόμενο αναφορικά με το εκάστοτε προϊόν ή θέμα μαζικής κατανάλωσης. Στην πλειοψηφία τους οι σχετικές έρευνες εστιάζουν στο να εξαίρουν την υποτιθέμενη μοναδικότητα και ιδιομορφία του επί μέρους θέματος που εξετάζουν (Rodman, 1996). Ωστόσο το επιχείρημα που επικαλείται η συγκεκριμένη μελέτη προκειμένου να δικαιολογήσει πρωτίστως την παρούσα επιμονή στον ευρύ ορισμό και τις γενικές διαστάσεις του fandom, αντί μιας ειδικότερης σκιαγράφησης των ορίων του σχετικά εστιασμένου comics fandom, στηρίζεται σε μια καθαρά επιστημολογική υπόθεση. Η ουσιαστική διάκριση μεταξύ των διαφόρων θεμάτων/προϊόντων της μαζικής κουλτούρας που προτείνουν σχετικά προσφάτως μελετητές όπως ο Hills (1999), κρίνεται προβληματική γιατί στο σημείο της ουσιαστικής κατανάλωσης τους, τόσο οι εικονογραφημένες αφηγήσεις όπως τα κόμικς, όσο και είδωλα της αληθινής ζωής, όπως οι σταρ του κινηματογράφου και

²⁵ Πρβλ. με κεφ. 11. 3. Β' Μέρους.

της μουσικής, λογαριάζονται ως ισότιμα θέματα, τυγχάνοντα ανάλογων διαδικασιών ανάγνωσης και διαπραγμάτευσης από το φανατικό κοινό τους (Sandvoss, 2005, σσ. 8 - 9). Σε αυτό το πλαίσιο, γίνεται κατανοητό ότι, αν και υπάρχουν επιφανειακές διαφορές στον τρόπο που διαφορετικές ομάδες και διαφορετικά άτομα καταναλώνουν διαφορετικά προϊόντα της μαζικής κουλτούρας, στην ουσία των διαδικασιών εντοπίζονται «μορφές κατανάλωσης επί των οποίων χτίζουμε και συντηρούμε μια συναισθηματική σχέση με διαμεσολαβημένα θέματα, και με αυτό τον τρόπο μοιραζόμαστε βασικές ψυχολογικές, κοινωνικές και πολιτισμικές προϋποθέσεις και συνέπειες» (ο.π.) .

Στην καθημερινή εμπειρία και μέχρι πρότινος στην ακαδημαϊκή θεωρία, ο χαρακτηρισμός του φανατικού οπαδού προσέλαβε συχνά αρνητική χροιά, προσφέροντας μια εύκολη και αυθαίρετη εκλογίκευση αναφορικά με βίαιες συμπεριφορές που εκδηλώνονται στην περιφέρεια του fandom. Η επιχειρηματολογία αυτή συνιστά προσφιλές θέμα μεταξύ δημοσιογράφων και φορέων των media επιβεβαιώνοντας εμμέσως τη μαζική δύναμη και επιρροή αυτών. Την ίδια στιγμή μοιάζει να εκπληρώνει κάποιου είδους «ιδεολογική λειτουργία» αποκαλύπτοντας το φόβο για την επίδραση των μαζικών μέσων στον φαντασιακό *άλλο*, που απαντά την πιο τρομακτική όψη του στο προσωπείο του «ψυχολογικά και κοινωνικά παράλογου φανατικού οπαδού» (Sandvoss, 2005, σ. 2). Σε αυτό το πλαίσιο είναι προφανές ότι, πίσω από την αναπαράσταση του fandom ως μορφή κοινωνικής και ψυχολογικής παθολογίας, υποβόσκει μια επιφανειακή κριτική της μοντέρνας ζωής και της μαζικής κουλτούρας (Jenson, 1992).

Από τους Horton και Wohl (1956) έως τον Schickel (1986), οι πρώιμες ακαδημαϊκές μελέτες του fandom προσεγγίζουν το αντικείμενο ως αρνητική συνέπεια της μαζικής κουλτούρας που χρήζει πολιτισμικής αντιστάθμισης, ενώ αποδίδουν στον φανατικό οπαδό τον άχαρο ρόλο του παθητικού θύματος. Στον αντίποδα, οι πιο όψιμες εθνογραφικού χαρακτήρα προσεγγίσεις του θέματος, από τον Fiske (1989a, 1989b, 1992) έως τον Jenkins (1991, 1992), διερευνούν τη σύνθετη σχέση ανάμεσα στους fans και στα δομικά όρια της μαζικής κουλτούρας εντός των οποίων δραστηριοποιούνται, υπερβαίνοντας την υπόθεση ότι ο ένας πόλος συνιστά απλώς συνέπεια του άλλου. Η προσέγγιση αυτή δεν στοχεύει μόνο στην αναλυτική παρουσίαση και θεωρητικοποίηση του fandom, αλλά συνιστά επίσης μια μορφή πολιτικής απεικόνισης του αντικειμένου (Hills & Jenkins, 2001). Προτείνει μια

επιχειρηματολογία υπέρ εκείνων των προϊόντων της μαζικής κουλτούρας που προσφέρουν χώρο εκπροσώπησης και έκφρασης σε, ειδικά, παραγνωρισμένες κοινωνικές ομάδες (Sandvoss, 2005).

Ωστόσο στη σύγχρονη θεωρία και πράξη, στο πλαίσιο της εξάπλωσης των νέων τεχνολογιών και των νέων τρόπων διάδοσης της πληροφορίας, το φαινόμενο του fandom αποτελεί μια ακόμη διάσταση της παγκοσμιοποιημένης καθημερινότητας που ορίζεται επίσημα και οργανωμένα από συγκεκριμένες στρατηγικές προώθησης στο πεδίο δράσης μιας ευρύτατα αναγνωρισμένης βιομηχανίας (Jones, 2003). Στο βαθμό που καθένας αντιλαμβάνεται σήμερα τον εαυτό του ως φανατικό οπαδό ενός προϊόντος της μαζικής κουλτούρας (Tulloch & Jenkins, 1995, σ. 4), η ακαδημαϊκή τάση αναπαράστασης του fandom ως πεδίου κοινωνιοψυχολογικής παθολογίας ή κοινωνικής ανταρσίας, κρίνεται μάλλον άστοχη. Ακόμη και οι μελέτες που επιχειρούν να αναδείξουν την πολιτική διάσταση του φαινομένου, καταλήγουν εν τέλει οι ίδιες να αποτελούν επιχείρημα της επικρατούσας ιδεολογίας (Abercrombie & Longhurst, 1998).

Ωστόσο το fandom δεν παύει να αντικατοπτρίζει βασικές διαστάσεις της μαζικής κουλτούρας και κατανάλωσης, σε βαθμό που συνιστά θεμελιώδη όρο της ακαδημαϊκής κατανόησής τους. Είναι αδύνατη κάθε σοβαρή συζήτηση για την μαζική κατανάλωση χωρίς αναφορά στη θεωρία για τους fans, όπως είναι δύσκολο να εντοπίσει κανείς όψεις της δημόσιας ζωής που να μην αγγίζουν με κάποιο έμμεσο ή άμεσο τρόπο το φαινόμενο του fandom: «η φανατική κατανάλωση έχει γίνει μια γενικευμένα κατανοητή γλώσσα δια της οποίας επικοινωνείται και καθορίζεται η ταυτότητα μας» (Sandvoss, 2005, σ. 3). Μέσα στην πολύμορφη και ευρεία εξάπλωσή του, το fandom φέρεται να συμμετέχει ως καθοριστικός παράγοντας στη διαδικασία συγκρότησης της ψυχοκοινωνικής ταυτότητας «δηλώνοντας κάτι σημαντικό για την ουσία, τις προϋποθέσεις και τις συνέπειες της σύγχρονης ζωής» (ό.π., σ. 4).

2. 2. ΨΥΧΑΝΑΛΥΤΙΚΕΣ ΚΑΙ ΨΥΧΟΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ

Η ακαδημαϊκή μελέτη του fandom εστιάζει ως επί το πλείστον στη διερεύνηση του κοινωνικού (Becker, 1963· Cohen, 1972· Willis, 1977) και (υπό) - πολιτισμικού (Hebdidge, 1988· Gelder & Thornton, 1997· Redhead, 1997· Redhead et al, 1997) περιεχομένου της κατανάλωσης, παραγνωρίζοντας τις ψυχολογικές διαστάσεις της επιθυμίας, της ικανοποίησης και των εσωτερικών κινήτρων που την

καθορίζουν (Grossberg, 1992). Ωστόσο η συζήτηση αναφορικά με τις διαδικασίες που διέπουν τη συγκρότηση του εαυτού και της ταυτότητας υπό τη διαμεσολάβηση της μαζικής κουλτούρας κι επικοινωνίας συνθέτει ένα από τα πλέον σύνθετα πεδία των επιστημών του ανθρώπου (βλ. Anderson & Schoening, 1996· Ashmore & Jussim, 1997). Στις έρευνες που καταπιάνονται με αυτή τη διάσταση, οι ερμηνείες εστιάζουν στο πεδίο των διαπροσωπικών σχέσεων και των ταυτοποιητικών διαδικασιών εντός της ομάδας ή μεταξύ των fans και σε αντιδιαστολή με τους εκπροσώπους της δεσπόζουσας τάσης στη μαζική κουλτούρα (Thornton, 1995). Οι ψυχαναλυτικές προσεγγίσεις του φαινομένου επικεντρώνονται στη διερεύνηση του έντονου συναισθηματικού δεσμού που συνδέει τους fans με το αντικείμενο της προτίμησής τους μέσα από μηχανισμούς *προβολής*²⁶, *ενδοβολής*²⁷ και *ταύτισης*²⁸. Οι εργασίες αυτές επιχειρούν επίσης να δείξουν πώς το αντικείμενο του fandom λειτουργεί ως διαμεσολαβητής μεταξύ εσωτερικής και εξωτερικής πραγματικότητας, υπό την έννοια του *μεταβατικού αντικειμένου*.

²⁶ Υπό την καθαρά ψυχαναλυτική έννοια, ο φροϋδικός αυτός όρος αναφέρεται στη «λειτουργία μέσω της οποίας το υποκείμενο εκβάλλει από τον εαυτό του και εντοπίζει στους άλλους (πρόσωπα ή πράγματα) ιδιότητες, συναισθήματα, επιθυμίες ή ακόμη «αντικείμενα» που παραγνωρίζει ή αρνείται στον εαυτό του» (Laplanche & Pontalis, 1986, σ. 387). Η προβολή εμφανίζεται να έχει αμυντική λειτουργία και αρχαϊκή προέλευση, ενώ εντοπίζεται τόσο στην παράνοια, όσο και σε ένα πλήθος «φυσιολογικών» τρόπων σκέψης όπως η δεισιδαιμονία, η μυθολογία, ο ανιμισμός κτλ. Πρόκειται για περιπτώσεις όπου οι «δαίμονες», οι βρικόλακες κτλ. ενσαρκώνουν τις κακές ασυνείδητες επιθυμίες. Έτσι η προβολή εμφανίζεται να συνιστά ένα μέσο πρωταρχικής άμυνας έναντι εσωτερικών διεγέρσεων, των οποίων η ένταση τις καθιστά εξαιρετικά δυσάρεστες. Το υποκείμενο προβάλλει αυτές τις εσωτερικές διεγέρσεις στο εξωτερικό και διαφεύγει τη δυσαρέσκεια. Την ίδια στιγμή η προβολή εμφανίζεται να συνιστά έναν τρόπο με τον οποίο το άτομο αναζητά στον εξωτερικό κόσμο την αιτία των συναισθημάτων του. Η διαδικασία της ψυχαναλυτικής ταύτισης του αναγνώστη με ήρωες της λογοτεχνίας ή της μυθολογίας θεωρείται από την ψυχολογία ότι επίσης επικαλείται το μηχανισμό της προβολής υπηρετώντας μια λειτουργία ανάλογη με αυτή του κινηματογράφου: το υποκείμενο αποστέλλει προς τα έξω την εικόνα αυτού που υπάρχει μέσα του υπό ασυνείδητη μορφή (ό.π., σσ. 388 - 392).

²⁷ Η *ενδοβολή* εμφανίζεται συχνά σε σχέση συνάφειας με την *ταύτιση* και σε σχέση αντιπαράθεσης (σύμφωνα με τη φροϋδική προσέγγιση) με την *προβολή*. Ορίζεται ως «διεργασία την οποία φέρνει στο φως η αναλυτική έρευνα: το υποκείμενο μεταφέρει με φαντασιωσικό τρόπο, από «έξω» προς τα «μέσα» αντικείμενα και σύμφυτες ιδιότητες τους» (Laplanche & Pontalis, 1986, σ. 183). Πρόκειται για μηχανισμό που σύμφωνα με το Freud (1915) εντοπίζεται στη γένεση της αντίθεσης υποκείμενο (εγώ) – αντικείμενο (εξωτερικός κόσμος) σε συνάρτηση με την αντίθεση ηδονή – δυσαρέσκεια: «το «αμιγές εγώ – ηδονή» συγκροτείται με την ενδοβολή όλων των στοιχείων που αποτελούν πηγή ηδονής και με την προβολή προς τα έξω όλων εκείνων που προκαλούν δυσαρέσκεια» (ό.π., σ. 184). Παρότι εμφανίζεται ως έννοια συγγενής της ενσωμάτωσης (η οποία συνιστά το σωματικό της πρωτότυπο) δεν προϋποθέτει απαραίτητα αναφορά στα σωματικά όρια, αλλά συγκεκριμένα στο εσωτερικό του ψυχικού οργάνου, στο βαθμό που γίνεται λόγος για *ενδοβολή στο εγώ*, *ενδοβολή στο ιδεώδες του εγώ* κτλ.

²⁸ Ορίζεται ως «ψυχολογική διεργασία με την οποία το υποκείμενο αφομοιώνει πλευρές, ιδιότητες και χαρακτηριστικά του άλλου και μεταμορφώνεται πλήρως ή εν μέρει στη βάση του προτύπου που ο άλλος του προσφέρει» (Laplanche & Pontalis, 1986, σ.486). Η έννοια της ταύτισης απέκτησε προοδευτικά στο έργο του Freud κεντρική θέση, καθώς αναγορεύεται σε διαδικασία μέσω της οποίας συγκροτείται το ανθρώπινο υποκείμενο (μέσω μιας σειράς ταύτισεων).

Η επίκληση της ψυχαναλυτικής θεωρίας για τη διερεύνηση της συναισθηματικής έντασης που χαρακτηρίζει το fandom (Grossberg, 1992), συνιστά υπόθεση εύλογη όσο και παράτολμη, δεδομένων των μεθοδολογικών και εμπειρικών δυσχερειών. Οι έρευνες για το κοινό της μαζικής κουλτούρας επικαλούνται συχνά ποιοτικές μεθόδους προκειμένου να καταγράψουν και να αναλύσουν «ορατές» συναισθηματικές διαστάσεις των φαινομένων αναφορικά με καθημερινές πρακτικές και αλληλεπιδράσεις σε επίπεδο προτίμησης και συμπεριφοράς. Ωστόσο, η ψυχαναλυτική προσέγγιση του fandom στοχεύει στη διερεύνηση εκείνων των διαδικασιών και κινήτρων της κατανάλωσης που παραμένουν ασυνείδητα και ως εκ τούτου μη ορατά τόσο από την οπτική γωνία του κοινωνικού ερευνητή, όσο και από την επίγνωση του υποκειμένου που τις βιώνει. Σε αυτό το πλαίσιο, ο ερευνητής που ενδιαφέρεται να αποκαλύψει αυτή τη διάσταση, καλείται να μετακινηθεί μεθοδολογικά και θεωρητικά από την ανάλυση «κοινωνικών δεδομένων», στην εξοικείωση με τη γλώσσα που επικαλείται ο ψυχαναλυτής στην προσπάθειά του να αποκαλύψει τις θεμελιώδεις διαστάσεις του εαυτού (Sandvoss, 2005, σ. 68).

Καθώς ο χώρος της μαζικής κουλτούρας και επικοινωνίας συνιστά κατεξοχήν ένα πεδίο οριζόμενο από την επιθυμία, ένα πλήθος ψυχαναλυτικών προσεγγίσεων²⁹ επικαλείται τόσο τη φροϋδική θεωρία αυτή καθαυτή, όσο και το αναλυτικό και θεωρητικό ρεύμα του 20^{ου} αι που αυτή ενέπνευσε από τον Marcuse έως το Lacan, προκειμένου να ερμηνεύσει τις εκάστοτε μορφές της *διαμεσολαβούμενης επιθυμίας* (βλ. Chodorow, 1978· Mitchell, 1974· Kristeva, 1981).

Η προσέγγιση αυτή επικαλείται τη 2^η Τοπική Θεωρία του Freud αναφορικά με τη σύνθεση του ψυχικού οργάνου (1905/1977, 1927/1982, 1923/1984) και τη διάκριση του στα Εκείνο, Εγώ και Υπέρ – Εγώ. Επικαλείται επίσης την βασική φροϋδική υπόθεση της ενδοψυχικής σύγκρουσης ανάμεσα στις επιταγές του Υπέρ – Εγώ (Πολιτισμού) και τις παρορμήσεις του Εκείνο και μεταξύ των αρχών της Ηδονής και του Θανάτου. Θεμελιώδες ωστόσο για την κατανόηση αυτών των προσεγγίσεων, είναι το μοντέλο του Freud για την Φαντασίωση και την Αρχή της Ηδονής (1923/1984) και δη η υπόθεση ότι ο εαυτός συγκροτείται επί τη βάση μιας έλλειψης, σφραγισμένης από μια βαθιά αίσθηση απώλειας της αρχαϊκής λιβιδινικής ευχαρίστησης, την οποία προσπαθεί να αναπληρώσει μέσα από τη φαντασίωση. Οι ψυχαναλυτικές προσεγγίσεις του fandom επικαλούνται αυτή τη βασική υπόθεση

²⁹ Πρόκειται κυρίως για μελέτες αναφορικά με το κινηματογραφικό κοινό (“film studies”), βλ. σχετικά Metz, 1974· Mulvey, 1975· Baudry, 1986· Merck, 1987).

προκειμένου να δείξουν πώς «στο πλαίσιο της μοντέρνας καθημερινής ζωής η κατανάλωση των μέσων μαζικής επικοινωνίας παρέχει ένα χώρο στον οποίο οι ικανοποιήσεις, η απόλαυση και η σεξουαλική επιθυμία μπορούν να βιωθούν και να καλλιεργηθούν. Γίνεται έτσι κατανοητό γιατί η απόλαυση συνιστά το κίνητρο της συστηματικής σχέσης μεταξύ των fans και του αντικειμένου λατρείας τους» (Sandvoss, 2005, σ.71). Οι υποθέσεις αυτές επιτρέπουν την ερμηνεία διαστάσεων του fandom που περιγράφονται υπό το στοιχείο μιας «λιβιδινικού χαρακτήρα έξαψης» κυρίως αναφορικά με συγκεκριμένα είδη παραλογοτεχνίας και με την εμμονή για «είδωλα» από το χώρο του θεάματος, της μουσικής και του αθλητισμού (βλ. Vermorel & Vermorel, 1985· Rojek, 2001). Ως εκ τούτου συγκεκριμένες διαστάσεις του φαινομένου φέρονται ως αντανάκλαση μιας πανανθρώπινα εσωτερικής κατάστασης, η οποία εμφανίζεται ανεξάρτητη από τις ειδικές κοινωνικές και πολιτισμικές παραμέτρους της, παρότι αυτές επεμβαίνουν στο σημείο της εκπλήρωσης και υλοποίησής της (βλ. Marcuse, 1956/1987).

Εργασίες ψυχαναλυτικής κατεύθυνσης (κυρίως για όψεις του fandom που αφορούν την κινηματογραφική παραγωγή και κατανάλωση) επικαλούνται την φροϋδική υπόθεση των «πρωταρχικών φαντασιώσεων»³⁰ ως θεμελιακών ασυνείδητων μορφωμάτων επιθυμίας και φόβου. Η ανάλυση του Creed (1993), για παράδειγμα, σχετικά με τις πρωταγωνίστριες ταινιών τρόμου και επιστημονικής φαντασίας, εντοπίζει αναλογίες μεταξύ των αναπαριστάμενων «πρωταρχικών σκηνών» και των τριών πρωταρχικών φαντασιώσεων του Freud (1905/1977) αναφορικά με την μαρτυρία της γονεϊκής συνεύρεσης, την αποπλάνηση και τον ευνουχισμό (βλ. επίσης Lebeau, 1995 και Hills, 2002).

Ωστόσο οι μελέτες αυτού του είδους, αν και ψυχαναλυτικές στην ουσία της πρόθεσής τους, επικεντρώνονται στην ανάλυση περιεχομένου του παραγόμενου θέματος, δίχως να θίγουν ευθέως το ζήτημα της βιωματικής πρόσληψης του από τον καταναλωτή του (Stacey, 1994). Οι έρευνες αυτές τοποθετούν στο ψυχαναλυτικό ντιβάνι τους ήρωες της μαζικής κουλτούρας και όχι το φανατικό κοινό τους (βλ. Fingerroth, 2004), προτείνοντας ουσιαστικά όπως σημειώνει ο Sandvoss έναν «βολικό

³⁰ Ως «πρωταρχικές φαντασιώσεις» ορίζονται οι «ειδικές φαντασιωσικές δομές, (ενδομήτριος ζωή, πρωταρχική σκηνή, ευνουχισμός, αποπλάνηση), οι οποίες σύμφωνα με την ψυχαναλυτική θεωρία οργανώνουν τη φαντασιωσική προβληματική, ανεξάρτητα από τις προσωπικές εμπειρίες του υποκειμένου. Κατά τον Freud, ο οικουμενικός χαρακτήρας τους εξηγείται από το γεγονός ότι συγκροτούν ένα είδος προγονικής παρακαταθήκης, που μεταβιβάζεται φυλογενετικά (Laplanche & Pontalis, 1986, σ. 532). Πρβλ. επίσης με κεφ. 6.1. Α' Μέρους όπου παρουσιάζονται οι έννοιες του φαντασιακού, της φαντασίωσης και της εσωτερικής πραγματικότητας.

διάλογο» μεταξύ των παραγωγών των προϊόντων της μαζικής κουλτούρας και των ακαδημαϊκών μελετητών τους (2005, σ. 73).

Στον αντίποδα, οι ψυχαναλυτικές προσεγγίσεις που επικεντρώνουν στον πόλο της κατανάλωσης- θέασης, ασχολούνται με τις σχετιζόμενες με την *Αρχή της Ηδονής* ενδοψυχικές διαδικασίες (Mulvey, 1975· Morse, 1983· Brummett & Duncan, 1989, 1990, 1992), αλλά δεν καταφέρνουν να διασαφηνίσουν τις ακριβείς εσωτερικές συνθήκες υπό τις οποίες ένας κοινός καταναλωτής καταλήγει εν τέλει να γίνει fan (Sandvoss, 2005, σ.73).

Πλήθος ψυχαναλυτικών μελετών για το fandom ενδιαφέρεται για τις περιπτώσεις όπου αυτό περιγράφεται υπό όρους σεξουαλικής επιθυμίας και σαγήνης, εστιάζοντας στην ανάλυση των σεξουαλικών φαντασιώσεων των fans σχετικά με το αντικείμενο της λατρείας τους (Jones, 2002· Cicioni, 1998· Penley, 1992· Rojek, 2001· Vermorel & Vermorel, 1985). Οι προσεγγίσεις αυτές καταλήγουν ότι η καλλιέργεια των φαντασιώσεων αυτών ποικίλει αναλόγως του είδους της fan κουλτούρας και από οπαδό σε οπαδό (Thomas, 2002· Cicioni, 1998· Brookes, 2002· Cashmore, 2002).

Ωστόσο η ανάλυση των φαντασιώσεων που καταθέτουν οι fans στο πλαίσιο ημι - δομημένων συνεντεύξεων, στηρίζει την ψυχαναλυτική υπόθεση που ορίζει το fandom ως χώρο φυγής, ανακούφισης και αυτοθεραπείας του ατόμου (Hinerman, 1992). Εδώ οι φαντασιώσεις προτείνουν μια οδό ενδοψυχικής διαπραγμάτευσης που βοηθάει το άτομο στην προσπάθειά του να διατηρήσει μια αίσθηση εσωτερικής σταθερότητας και ισορροπίας μεταξύ της επιθυμίας και των περιορισμών που της αντιτίθενται, κυρίως κατά την επίπονη πορεία από την παιδική ηλικία στην ενηλικίωση (ό.π., σ. 115). Σε αυτό το πλαίσιο οι φαντασιώσεις και ονειροπολήσεις των fans αναφορικά με το αντικείμενο της λατρείας τους, δεν συνιστούν απλά μια συνθήκη απόδρασης από την πραγματικότητα, αλλά μια πλήρη νοήματος ενασχόληση με στόχο την εξισορρόπηση των δυνάμεων που αντικρούονται στο σημείο τομής εαυτού, φαντασίωσης και κουλτούρας (Sandvoss, 2005, σ.78).

Πέρα από τον θεμέλιο λίθο της φροϋδικής θεωρίας, η ψυχαναλυτική μελέτη του fandom και των fans, επικαλείται επίσης τις υποθέσεις της μεταφροϋδικής σχολής και συγκεκριμένα τη «θεωρία των αντικειμενοτρόπων σχέσεων», όπως υποστηρίζεται στο έργο της Melanie Klein και του D. W. Winnicott.

Οι έρευνες που επικαλούνται το έργο της Melanie Klein για να διερευνήσουν τις ψυχαναλυτικές διαστάσεις του fandom (Stacey, 1994· Elliott, 1999· Hoxter, 2000), αναφέρονται στις *σχέσεις αντικειμένου*³¹ και στις διαδικασίες προβολής, ενδοβολής και σχάσης που περιγράφονται υπό τον όρο *παρανοειδής – σχιζοειδής θέση*³² και αποδίδουν τον εαυτό ως κοινωνικά συσχετιζόμενο αντικείμενο, δηλαδή ως αντικείμενο που προσδιορίζεται μέσα από την σχέση με τον «άλλο» (Klein, 1946/2000, σ. 132). Συγκεκριμένα η μελέτη του Stacey (1994) για τις γυναίκες κινηματογραφόφιλες τη δεκαετία του '40 στη Μ. Βρετανία, δείχνει πώς η εξιδανικευμένη αναπαράσταση των σταρ του αμερικανικού κινηματογράφου είναι ενδεικτική των διαδικασιών προβολής του «καλού αντικειμένου» (Klein, 1946/2000) στο fandom. Αντίστοιχη είναι η προσέγγιση του Elliott (1999) αναφορικά με την προβολή του «κακού αντικειμένου» στο αντικείμενο λατρείας και τη σχέση του με εκδηλώσεις βίας στο περιθώριο του φαινομένου.

Σε αντιδιαστολή με τη διάκριση της Klein περί εσωτερικών και εξωτερικών αντικειμένων, ο Winnicott (1951/2000) εντοπίζει μια *ενδιάμεση περιοχή* μεταξύ εσωτερικής και εξωτερικής πραγματικότητας, που συνιστά ένα χώρο ανάπαυσης και διαπραγμάτευσης των αντιφάσεων. Πλήθος μελετητών (Harrington & Bielby, 1995· Lembo & Tucker, 1990· Silverstone, 1994) καταφεύγουν στην επίκληση αυτής της υπόθεσης, δεδομένης της αυξανόμενης δημοτικότητάς της στο χώρο των κοινωνικών επιστημών (Giddens, 1991), προκειμένου να δείξουν πώς η σχέση των fans με το αντικείμενο της λατρείας τους λαμβάνει χώρο ακριβώς σε αυτή την *ενδιάμεση περιοχή*, στα όρια μεταξύ εσωτερικής και εξωτερικής πραγματικότητας.

³¹ Ο όρος *σχέση αντικειμένου* ή *αντικειμενοτρόπος σχέση* προτείνεται από την ψυχανάλυση για να δηλώσει τον τύπο σχέσης του υποκειμένου με τον κόσμο του. Η αναφορά στη *σχέση* προσδιορίζει την αμοιβαιότητα που χαρακτηρίζει τον τρόπο με τον οποίο το υποκείμενο συγκροτεί τα αντικείμενά του αφενός, αλλά και τον τρόπο με τον οποίο τα αντικείμενα αυτά διαπλάθουν και ρυθμίζουν τις δραστηριότητές του. Στο πλαίσιο της προσέγγισης της Melanie Klein, η σημασία της έννοιας αυτής παρουσιάζεται ενισχύεται, καθώς τα αντικείμενα μέσα από την προβολή και την ενδοβολή τους φέρονται να ασκούν κυριολεκτικά επίδραση (διωκτική, καθησυχαστική, κλπ) πάνω στο υποκείμενο (*καλό* και *κακό* αντικείμενο) (Laplanche & Pontalis, 1986, σσ. 470 –471).

³² Σύμφωνα με την Melanie Klein, η *παρανοειδής θέση* αποτελεί την ειδική μορφή οργάνωσης των αντικειμενοτρόπων σχέσεων κατά τους τέσσερις πρώτους μήνες της ζωής, απαντάται ωστόσο και στη ζωή του ενήλικα, ιδιαίτερα σε καταστάσεις παράνοιας και σχιζοφρένειας. Στη θέση αυτή το αντικείμενο (μητρικό στήθος) είναι *μερικό* και *διχασμένο* σε δύο μέρη (το *καλό* και το *κακό* αντικείμενο). Κάθε άτομο, κατά την κλαϊνική θεωρία, διέρχεται από την *παρανοειδή- σχιζοειδή* και στη συνέχεια από την *καταθλιπτική* θέση (βλ. σχετική ερμηνεία στο Laplanche & Pontalis, 1986, σσ. 268 – 269).

Οι δε υποθέσεις του Winnicott (1951/2000) περί *μεταβατικών φαινομένων* και *μεταβατικών αντικειμένων*, που αναφέρονται σε πρώιμες αυτοερωτικές δραστηριότητες και σχέσεις του νηπίου (όπως το πιπίλισμα του αντίχειρα και η συναισθηματική εξάρτηση από ένα κομμάτι πανί ή από ένα αρκουδάκι), βρίσκουν ανταπόκριση στη θεώρηση του fandom ως αντικειμένου που προσεγγίζεται από το άτομο με την ισχυρή συναισθηματική εμπλοκή των πρωτόλειων παιδικών του σχέσεων και κατακτήσεων (Harrington & Bielby, 1995· Hills, 1999· Barbas, 2001· Hills, 2002). Ο ρόλος του μεταβατικού αντικειμένου ως φορέα αλληλεπίδρασης μεταξύ εσωτερικής και εξωτερικής πραγματικότητας έχει προσεγγιστεί επίσης στη μελέτη του fandom ως *παιγνιώδους δραστηριότητα* (Hills, 1999, 2002) αλλά και ως πηγή ασφάλειας έναντι των προκλήσεων της μετανεωτερικής καθημερινότητας (Giddens, 1991). Ειδικότερα ο Giddens επικαλείται την υπόθεση του Winnicott περί *βασικής εμπιστοσύνης* (1951/2000) προκειμένου να περιγράψει πώς συγκεκριμένες πρακτικές και συνήθειες της καθημερινότητας, συνδεδεμένες κατ' ουσίαν με τα μεταβατικά αντικείμενα, παρέχουν στο άτομο αποθέματα οντολογικής ασφάλειας και άμυνες ενάντια στην υπαρξιακή αγωνία του βιομηχανοποιημένου, τεχνολογικά εξαρτημένου «φαντασμαγορικού» κόσμου που βρίσκεται σε συνεχή διακινδύνευση από τις ίδιες πρακτικές που δημιούργησε για την ασφάλειά του (Beck, 1992, 1999). Σε αυτό το πλαίσιο υποστηρίζεται ότι αυτό που εν τέλει απασχολεί τους fans είναι «πώς θα αντεπεξέλθουν κάθε ημέρα, πώς η συμμετοχή τους στην εκπλήρωση (του fandom) θα τους βοηθήσει να κατανοήσουν τη διακύμανση και αντίφαση της καθημερινής εμπειρίας και να αναπτύξουν διαπροσωπικές σχέσεις» (Cavicchi, 1998, σελ. 185-186).

Εκκινώντας από την υπόθεση του Winnicott ότι «το καθήκον της αποδοχής της πραγματικότητας δεν ολοκληρώνεται ποτέ, ότι κανένα ανθρώπινο πλάσμα δεν ελευθερώνεται ποτέ από την πίεση να συνδέσει την εσωτερική με την εξωτερική πραγματικότητα και ότι η ανακούφιση από την πίεση αυτή παρέχεται στο πλαίσιο μιας διαμεσολαβούμενης περιοχής της εμπειρίας που δεν διακινδυνεύεται (τέχνη, θρησκεία κτλ) (1951/2000, σ. 158), αναπτύσσεται στη σχετική βιβλιογραφία για το fandom μια ενδελεχής συζήτηση αναφορικά με το αν αυτό συνιστά πρωτογενές μεταβατικό αντικείμενο (Silverstone, 1994) ή εμφανίζεται ως μεταβατική, διαμεσολαβούμενη από την κουλτούρα, περιοχή (Hills, 1999). Σε αυτό το πλαίσιο προστίθεται μια νέα υπόθεση αναφορικά με το κατά πόσο ένα προϊόν της μαζικής κουλτούρας μπορεί να λειτουργήσει ως πρωτογενές μεταβατικό αντικείμενο κατά την

παιδική ηλικία (Hills, 1999· Brooker, 2002), υπόθεση προφανής στο βαθμό που το κλασικό μεταβατικό αντικείμενο (αρκουδάκι) μπορεί κάλλιστα να έχει σήμερα τη μορφή ενός ήρωα της μαζικής κουλτούρας. Πρόκειται για την περίπτωση που ένα θέμα της μαζικής κουλτούρας εμφανίζεται να απευθύνεται εξ αρχής τόσο σε ένα κοινό παιδιών, όσο και σε ένα κοινό ενηλίκων (Hills, 2002, σ.109) λειτουργώντας ως δυνητικό μεταβατικό αντικείμενο και αργότερα ως αντικείμενο λατρείας των fans (Brooker, 2000).

Η δημοτικότητα του έργου του Winnicott μεταξύ των ψυχαναλυτικών ερευνητών του fandom, πηγάζει από τον «συμφιλιωτικό» χαρακτήρα του. Όπως τονίζει ο Craib, η προσέγγιση της ανθρώπινης εξέλιξης από τον Winnicott παραπέμπει στην εικόνα του «μπουμπουκιού που γίνεται άνθος» (2001, σ. 126). Σε αντίθεση με τον Freud και την Klein, ο Winnicott δεν εστιάζει στο στοιχείο της σύγκρουσης ανάμεσα στον εσωτερικό εαυτό και τον εξωτερικό κόσμο, αλλά εναλλακτικά εντοπίζει πεδία σύγκλισης και συμφιλίωσης των αντιφάσεων τους (Sandvoss, 2005, σ. 93).

2. 3. ΑΥΤΟ – ΑΝΤΑΝΑΚΛΑΣΗ ΚΑΙ ΕΠΕΚΤΑΣΗ ΤΟΥ ΕΑΥΤΟΥ ΣΤΟ FANDOM

Ο ερευνητής του fandom που εστιάζει στην ενδοϋποκειμενική και βιωματική διάσταση του φαινομένου, εμφανίζεται να δυσκολεύεται να διακρίνει νοηματοδοτημένα όρια ανάμεσα στην εσωτερική πραγματικότητα των fans και στο αντικείμενο της προτίμησής τους (Hills & Jenkins, 2001). Η διάχυση αυτή διακρίνεται και στο βίωμα των fans, στο βαθμό που η συναισθηματική εγγύτητα των οπαδών μιας ποδοσφαιρικής ομάδας για παράδειγμα εμφανίζεται να δηλώνεται από τη χρήση του «εμείς» όταν αναφέρονται στο αντικείμενο της λατρείας τους (Miller & McHoul, 1998). Παρομοίως, οι συμπεριφορές μιμητισμού στις οποίες οι fans αρέσκονται να επιδίδονται (Spigel, 1990· Fiske, 1993· Stacey, 1994) μοιάζουν να διαμορφώνουν και ένα πλαίσιο οπτικής προσομοίωσης και εγγύτητας μεταξύ των fans και του αντικειμένου τους, σε βαθμό που να λειτουργούν ως «σημείο καθεαυτό» (Nightingale, 1994, σ. 13). Ωστόσο η θεωρητική πρόκληση στην ενδοϋποκειμενική προσέγγιση του φαινομένου αφορά το βίωμα του αντικειμένου του fandom όχι «σε σχέση με τον εαυτό», αλλά «ως κομμάτι του εαυτού», υπό την έννοια του παράγοντα που «εμπλέκεται εγγενώς με την αίσθηση του εαυτού, με το ποιοί είμαστε, με το ποιοί θα θέλαμε να είμαστε και με το ποιοί νομίζουμε ότι είμαστε» (Sandvoss, 2005, σ. 96).

Η θέαση του αντικειμένου του fandom ως κομμάτι του εαυτού, και υπό μια θεωρητική προσέγγιση ως «προέκταση» του εαυτού (McLuhan, 1964), επικαλείται αναπόφευκτα τις διαδικασίες αυτό - αντανάκλασης που συνοψίζονται υπό τις θεωρίες περί ναρκισσισμού. Ένα πλήθος ερευνών για το fandom³³ εδράζεται στην πρόταση του Lacan για το ναρκισσισμό και για το στάδιο του καθρέπτη, προκειμένου να δείξει τις διαδικασίες που διαμεσολαβούν τη σχέση μεταξύ καταναλωτή και προϊόντος, και να φωτίσει την επικεντρωμένη στον εαυτό φύση της κατανάλωσης στο καπιταλιστικό περιβάλλον του τέλους του 20^{ου} αι (Lasch, 1979/1991· Postman, 1985· King, 1992).

Μια εμπειρική, αναφορικά με το ναρκισσισμό, αντίληψη του κοινού και των φαινομένων που το αφορούν προτείνουν οι Abercrombie & Longhurst (1998, σ. 93), όταν προσεγγίζουν το θέμα ως κυκλική αλληλεπίδραση μεταξύ παραγωγής/ θεάματος και κατανάλωσης/ παράστασης, υποστηρίζοντας ότι «ο ναρκισσισμός εμπλέκει μια φαντασιακή παράσταση μπροστά στους άλλους που συνθέτουν ένα κοινό το οποίο είναι εστιασμένο στο ναρκισσιστικό εαυτό». Έχοντας βιώσει το fandom ως υποκείμενα του, οι fans αναζητούν το δικό τους κοινό προκειμένου να παρουσιάσουν τη δική τους οικειοποιημένη αναμετάδοση του αντικειμένου προτίμησής τους. Ωστόσο άλλες έρευνες δείχνουν ότι η δημόσια αναμετάδοση/ παράσταση του αντικειμένου προτίμησης από τους fans, μπορεί να συνιστούν μεν κοινό φαινόμενο, αλλά δεν συνιστούν απαραίτητα τη μόνη ναρκισσιστική συνθήκη του φαινομένου, καθώς η πρώτη και σημαίνουσα «παράσταση» του φανατικού οπαδού είναι αυτή που αυτός αρχικά δίνει για τον εαυτό του (Cherry, 2002).

Σε αυτό το πλαίσιο ο Sandvoss (2005) προτείνει ένα μοντέλο για τη ναρκισσιστική αντικατοπτρική λειτουργία του fandom, η οποία εστιάζει στη σχέση των fans με το αντικείμενο της λατρείας τους επικαλούμενος την ιδέα του McLuhan (1964) ότι τα μέσα αποτελούν «προεκτάσεις του ανθρώπου». Σύμφωνα με τη θεωρία του McLuhan τα ηλεκτρονικά μέσα, όπως η τηλεόραση και το ραδιόφωνο (και σήμερα το internet) επεκτείνουν την ύπαρξή μας επεκτείνοντας τις αισθήσεις μας πέρα από την άμεση δυνατότητά τους στο χώρο και στο χρόνο. Η θεωρία επικαλείται το μύθο του Ναρκίσσου προκειμένου να δείξει πως «ο άνθρωπος σαγηνεύεται από την προβολή του εαυτού του σε μια επιφάνεια που δεν είναι ο εαυτός του» (ό.π. σ. 45). Η ερευνητική προσέγγιση του fandom έχει διερευνήσει όψεις αυτής της αντανάκλασης των οπαδών στο αντικείμενο της λατρείας τους μέσα από πρακτικές ελέγχου του μέσου (βλ. Jenkins, 1992). Συγκεκριμένα οι έρευνες αυτές δείχνουν πώς

³³ Οι περισσότερες από αυτές αφορούν την ψυχαναλυτική διερεύνηση του κινηματογραφικού fandom.

οι fans προσπαθούν να ασκήσουν έλεγχο στο αντικείμενο της λατρείας τους³⁴ μέσα από διαδικασίες προβολής και ενδοβολής (Elliott, 1999) και πώς οι οπαδοί συχνά καταφεύγουν σε παραστάσεις μίμησης προκειμένου να αναγνωριστούν άμεσα ως το ίδιο το «αγαπημένο αντικείμενο» (Nightingale, 1994, σ. 9). Ο Sandvoss (ό.π.) υποστηρίζει ότι στο πλαίσιο αυτών των περιπτώσεων το fandom παύει να λειτουργεί ως μεταβατικός χώρος μεταξύ εσωτερικής και εξωτερικής πραγματικότητας και προτείνει τα αντικείμενά του ως δομικό τμήμα του εαυτού, δηλαδή ως προέκτασή του. Οι ίδιοι οι οπαδοί εμφανίζονται να τονίζουν τη σημαντικότητα του αντικειμένου λατρείας τους για την αίσθηση του εαυτού τους υπογραμμίζοντας ότι αποτελεί «κομμάτι του εαυτού τους» που συχνά υπερβαίνει σε σημασία πτυχές της κοινωνικής ζωής τους (βλ. Miller & McHoul, 1998· Sandvoss, 2003). Ενδεικτικές είναι επίσης οι προσεγγίσεις που φέρουν τους οπαδούς να αισθάνονται ότι το αντικείμενο της προτίμησής τους αποτελεί οικείο πρόσωπο της προσωπικής και καθημερινής ζωής τους, έναν «φίλο» ή σημαντικό «άλλο» (βλ. Doss, 1999). Η προβολή σεξουαλικών φαντασιώσεων σε αντικείμενα του fandom επίσης θεωρείται ότι δείχνει την αντικατοπτρική σχέση των οπαδών με το αντικείμενο της προτίμησής τους (Vermorel & Vermorel, 1985). Γενικά θεωρείται ότι το fandom δεν προτείνει «κάτι που κάποιος κατέχει ή κάνει» αλλά αποτελεί «έναν τρόπο (του υποκειμένου) να είναι» (Cavicchi, 1998, σ. 59).

Η σύλληψη του αντικειμένου του fandom ως μέρους της αίσθησης του υποκειμένου για τον εαυτό του διέρχεται μέσα από διαδικασίες ισχυρής ταυτοποίησης. Συχνά ο οπαδός εμφανίζεται να αναπτύσσει τόσο έντονη ταύτιση με το αντικείμενο της προτίμησής του, ώστε καθίστανται ασαφή τα μεταξύ τους όρια (McKinley, 1997). Οι παραγωγοί προϊόντων του fandom έχουν επίγνωση αυτής της σημαντικής ταυτοποιητικής λειτουργίας και φροντίζουν να την ενισχύουν και να την ενθαρρύνουν. Κάτι που εμφανίζεται να οργανώνει τον σεναριακό σχεδιασμό των κόμικς με υπέρ – ήρωες (βλ. Brooker, 2000).

Η θεωρία της αντανάκλασης των fans στο αντικείμενο της λατρείας τους εξηγεί επίσης τη σχέση *συνταύτισης* (congruence) (Sandvoss, 2005) που φέρεται να τους συνδέει. Η σχέση αυτή αναφέρεται στην «ενεργή κατασκευή παραλλήλων, την

³⁴ Αυτού του είδους πρακτικές ελέγχου συναντάμε στο πλαίσιο του fandom των κόμικς στην περίπτωση που οι fans αποφασίζουν για την εξέλιξη των εικονογραφημένων ιστοριών και το μέλλον των ηρώων λαμβάνοντας μέρος στις ψηφοφορίες που διεξάγουν οι εκδοτικές εταιρείες, μέσω των εξειδικευμένων στα κόμικς βιβλιοπωλείων. Το ίδιο το σύστημα προμήθειας των κόμικς δια των «άμεσων παραγγελιών» εμφανίζεται να αποτελεί στρατηγική ελέγχου επί του αντικειμένου του fandom στην περίπτωση αυτή.

ταύτιση και την προσομοίωση που εμφανίζονται ανάμεσα στους fans και στο αντικείμενο του fandom» (ό.π. σ. 102). Στην περίπτωση αυτή έρευνες επικεντρώνουν στην «ομοιότητα» που επισημαίνουν οι οπαδοί στα αντικείμενα της προτίμησής τους, είτε αυτά είναι πραγματικά (π.χ. σταιρ του σινεμά), είτε φανταστικά (π.χ. φανταστικοί χαρακτήρες της λογοτεχνίας ή της παραλογοτεχνίας) (βλ. Stacey, 1994). Στις περιπτώσεις αυτές ο προτεινόμενος από τη μαζική κουλτούρα χαρακτήρας (π.χ. ο Spock του Star Trek) εμφανίζεται να αναπαριστά επιθυμίες, ιδέες και αξιώσεις που χαρακτηρίζουν το φανατικό κοινό του (Tulloch & Jenkins, 1995· Bacon – Smith, 1992).

Παρότι οι fans αναγνωρίζουν άμεσα την σχέση «συνταύτισης» που τους συνδέει με το αντικείμενο της λατρείας τους, η ναρκισσιστική διάσταση της αυτό - αντανάκλασής τους εμφανίζεται να παραμένει ασυνείδητη. Φαίνεται πως, όπως ο Νάρκισσος, ενώ σαγηνευόμαστε από τον αντικατοπτρισμό μας στα προϊόντα της μαζικής κουλτούρας, αποτυγχάνουμε να αναγνωρίσουμε άμεσα την εικόνα μας προβεβλημένη σε αυτά (Sandvoss, ό.π., σ. 104). Η σαγήνη μας προσφέρει μόνο μια υποψία της αυτό - αντανάκλασής μας. Πίσω από τη σαγήνη κρύβεται ο προβεβλημένος μας εαυτός.

Ως εκ τούτου, πέρα από τις φαντασιώσεις προσομοίωσης που περιγράφουν οι fans (Stacey, 1994), η προβολική λειτουργία των αντικειμένων του fandom, σε ένα περισσότερο ασυνείδητο επίπεδο, έγκειται στον τρόπο που αυτά εκθέτουν όψεις του εαυτού που αφορούν το εσωτερικευμένο δίκτυο των ψυχοκοινωνικών αναφορών του ατόμου (βλ. Brooker, 2002). Όπως θα δούμε και στο πλαίσιο της ανάλυσης των συνεντεύξεων της παρούσας εργασίας, οι fans των κόμικς σαγηνεύονται, προσομοιάζουν, ταυτίζονται και εν γένει «πείθονται φαντασιακά» από εκείνους τους ήρωες των κόμικς που διαδραματίζουν την εσωτερικευμένη κοινωνική σύγκρουση προβάλλοντας τα βήματα της ψυχοκοινωνικής συγκρότησης του ατόμου.

Ωστόσο, έρευνες δείχνουν ότι δεν είναι τόσο το περιεχόμενο των αντικειμένων του fandom που το νοσηματοδοτούν, αλλά η προσωπική «ανάγνωσή» του από τους fans (Jenkins, 1992). Αυτή η «ανάγνωση» προτείνει μια μορφή επικοινωνίας ανάμεσα στο προϊόν και στον φανατικό καταναλωτή του που διέπει τη συνθήκη της αυτό - αντανάκλασης υπό τη μορφή «εσωτερικού διαλόγου» (Cavicchi, 1998). Σύμφωνα με την προσέγγιση αυτή, ο «αναγνώστης» αναγνωρίζει τον εαυτό του στο αντικείμενο του fandom ανεξάρτητα από τη σημειολογία που αυτό επικαλείται για να επικοινωνήσει το μήνυμά του (Hills, 2002).

Αναφέρθηκε πως οι fans επιδιώκουν να ανακτήσουν τον έλεγχο του αντικειμένου της λατρείας τους μέσα από διαδικασίες προβολής και ενδοβολής (βλ. Elliott, 1999). Στον αντίποδα, η σύλληψη των αντικειμένων του fandom ως επιφάνεια προβολής και αυτό – αντανάκλασης παραπέμπει επίσης στην ιδέα ότι αυτά τα ίδια ασκούν μια μορφή ελέγχου επί του φανατικού κοινού τους στο πλαίσιο συντήρησης της σχέσης παραγωγής/ κατανάλωσης που τους συνδέει (Tulloch & Jenkins, 1995). Αυτή η υπόθεση ανατρέχει στο μύθο του Ναρκίσσου, καθώς όπως σημειώνει ο Sandvoss (2005, σ. 110) «η σχέση ανάμεσα στον εαυτό και στην προέκτασή του είναι τέτοια ώστε η τελευταία να μην συνιστά μόνο αντανάκλαση του πρώτου, αλλά να αξιώνει καταλυτική εξουσία επί αυτού»: μην ξεχνάμε ότι στο μύθο ο Νάρκισσος πνίγηκε μέσα στον αντικατοπτρισμό του. Αυτή η υποτιθέμενη επίδραση των αντικειμένων του fandom στους «αναγνώστες» τους εντοπίζεται επίσης στο βαθμό που αυτά φέρονται να διαδραματίζουν έναν αφηγηματικά δομικό ρόλο στη συγκρότηση της προσωπικής τους ιστορίας και ταυτότητας (Spigel, 1990). Η παρούσα διατριβή διαφοροποιείται από τη θέση της επιρροής/ ελέγχου του προϊόντος επί του καταναλωτή, στο σημείο που θεωρεί ότι η διαδικασία της προτίμησης του αντικειμένου από την πληθώρα των επιλογών που παρέχει η μαζική κουλτούρα προτείνει στον καταναλωτή μια συνθήκη ενεργητικής αναζήτησης (και ως εκ τούτου ελέγχου) του προϊόντος εκείνου που φέρεται να τον «πείθει φαντασιακά». Στο πλαίσιο αυτής της προσέγγισης θεωρούμε ότι τόσο ο καταναλωτής, όσο και το προϊόν στο οποίο επενδύει συμπορεύονται και συνταξιδεύουν διαπραγματευόμενα άλλοτε ενεργητικά, άλλοτε πιο παθητικά, το πνεύμα και τα ερεθίσματα των καιρών. Η σχέση που τα συνδέει θεωρούμε ότι είναι αμιγώς ψυχοκοινωνική στο βαθμό που είναι μια σχέση αμοιβαίας αντανάκλασης, προβολής και ενδοβολής του ατομικού στο κοινωνικό και αντιστρόφως.

3. ΚΟΜΙΚΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

3. 1. ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΕΣ ΟΥΣΙΕΣ ΤΟΥ FANDOM ΤΩΝ ΚΟΜΙΚΣ

Προκειμένου να κατανοήσουμε τη σχέση των κόμικς με το πολιτισμικό κεφάλαιο, οφείλουμε να περιγράψουμε τους βασικούς όρους της οικονομικής διάστασης του fandom των κόμικς. Αναφορικά με το ζήτημα αυτό, η διεθνής βιβλιογραφία φέρεται να επικεντρώνει στη σκιαγράφηση του αντικειμένου όπως διαμορφώνεται στη Βόρεια Αμερική κατά την τελευταία τριακονταετία. Ωστόσο, το fandom των κόμικς εμφανίζεται να περιγράφεται σε παγκόσμια και τοπική κλίμακα υπό τους ίδιους όρους οικονομικής δόμησης και λειτουργίας, δίχως το αναγνωστικό κοινό της Ελλάδας να αποτελεί εξαίρεση από τη συνθήκη αυτή³⁵.

Η σκιαγράφηση της αγοράς του fandom των κόμικς αποβαίνει δυσχερής στο βαθμό που οι δύο τιτάνες αμερικανικοί εκδοτικοί οίκοι υπέρ – ηρωικών κόμικς, η Marvel και η DC, εμφανίζονται στο πλαίσιο του παροιμιώδους ανταγωνισμού τους εξαιρετικά φειδωλές στη δημοσίευση των οικονομικών μεγεθών που τους αφορούν (Reid, 1990). Εν τέλει ορισμένα βασικά στοιχεία αναφορικά με τη διαμόρφωση της σχετικής αγοράς δημοσιεύονται στις περιοδικές εκδόσεις των fans (fanzines), καθώς επίσης και σε ειδικές εκδόσεις της βιομηχανίας όπως το «Wizard: The Guide to Comics», όπου παρατίθενται συστηματικά κατάλογοι με τους 10 ή τους 100 πρώτους σε μηνιαίες πωλήσεις τίτλους κόμικς. Μέσα από την ελεγχόμενη διοχέτευση πληροφοριών σχετικά με τις πωλήσεις, οι εκδοτικές εταιρείες φαίνεται πως έχουν βρει έναν τρόπο να δημιουργούν ένα «κλίμα εκτιμήσεων» (ανάλογο ίσως του κλίματος εκτιμήσεων της χρηματιστηριακής αγοράς) που υποκινεί και ρυθμίζει τη συμπεριφορά των συλλεκτών και εκείνων που φέρονται να «επενδύουν» στην αγορά των κόμικς (Brown, ό.π., σ. 16).

Αντλώντας ουσιαστικά στοιχεία αποκλειστικά από αυτές τις ελεγχόμενες από τις εταιρείες πηγές, καθίσταται δυνατή μια κατά προσέγγιση εκτίμηση των μεγεθών που περιγράφουν την κοινότητα των αναγνωστών κόμικς στη Βόρεια Αμερική. Σε αυτό το πλαίσιο εκτιμάται ότι η μηνιαία κυκλοφορία κόμικς του είδους ανερχόταν σε

³⁵ Σε αυτό το πλαίσιο φαίνεται ότι και για το fandom των κόμικς ισχύουν οι ίδιοι νόμοι της παγκοσμιοποιημένης αγοράς που διαμεσολαβούν σήμερα την πλειονότητα των συμπεριφορών κατανάλωσης προϊόντων της μαζικής κουλτούρας. Λαμβάνοντας υπόψη ότι ειδικά για την περίπτωση των κόμικς με υπέρ – ήρωες, η Αμερική εμφανίζεται να κατέχει σχεδόν αποκλειστικά το μονοπώλιο της παγκόσμιας αυτής αγοράς.

20 εκατομμύρια δολάρια το 1989, μέγεθος που υπολογίζεται ότι αυξήθηκε κατακόρυφα από τη δεκαετία του '90 έως σήμερα, λόγω της εκτιμώμενης «αναγέννησης» της βιομηχανίας μετά την υιοθέτηση του συστήματος διανομής κόμικς μέσω των «άμεσων παραγγελιών» (Parsons, 1991).

Το σύστημα των «άμεσων παραγγελιών» αντικατέστησε την παραδοσιακή (τουλάχιστον έως τα τέλη της δεκαετίας του '70) οδό διανομής και πώλησης κόμικς στη «γωνιά των περιοδικών» που εντοπίζεται σε κάθε παντοπωλείο. Τη δεκαετία του '70, στο πλαίσιο του κινήματος των underground κόμικς (comix), η αγοραπωλησία των νέων, πιο «ψαγμένων», τίτλων λαμβάνει χώρο στα ειδικά μαγαζιά με είδη και αντικείμενα για χίπις (Sabin, 1997). Από τις αρχές της δεκαετίας του '90 ωστόσο, επίσημα σημεία πώλησης κόμικς χρίζονται τα «εξειδικευμένα στα κόμικς βιβλιοπωλεία» (the comic specialty store), δηλαδή καταστήματα που επικεντρώνονται ειδικά στη διανομή και πώληση κόμικς και αντικειμένων που σχετίζονται με την ευρύτερη κοινότητα των fans των κόμικς, όπως «παιχνίδια ρόλων» (RPG), παιχνίδια με κάρτες (bubble gum cards) και λογοτεχνία επιστημονικής φαντασίας (Sci – Fi). Τα εξειδικευμένα αυτά καταστήματα λειτουργούν επί μιας σταθερής λίστας εγγεγραμμένων πελατών (συλλεκτών και αναγνωστών) που ρυθμίζει απ' ευθείας τη ροή των παραγγελιών κόμικς προς τις εταιρείες (Reid, 1990). Το σύστημα των «άμεσων παραγγελιών» μέσω των εξειδικευμένων στα κόμικς βιβλιοπωλείων εμφανίζεται να έδωσε νέα πνοή στην αγορά κόμικς οδηγώντας στην αναγέννηση της βιομηχανίας μετά την κρίση που η τελευταία φέρεται να διήλθε στα μέσα της δεκαετίας του '80. Σε αυτό το πλαίσιο εκτιμάται ότι το 1991 λειτουργούσαν περίπου 5000 ειδικά βιβλιοπωλεία κόμικς στις ΗΠΑ, των οποίων οι ετήσιες πωλήσεις κόμικς ανήλθαν στα 400 εκατομμύρια δολάρια από τα 130 εκατομμύρια δολάρια πωλήσεων στα μέσα της δεκαετίας του '80 (Fost, 1991)³⁶.

Η λειτουργία των εξειδικευμένων στα κόμικς καταστημάτων είναι σημαντική και για έναν επιπρόσθετο, εγγενή στη δυναμική της κοινότητας των fans, λόγο. Τα καταστήματα αυτά εξελίχθηκαν σε βασικό σημείο συνάντησης και επικοινωνίας των μελών της κοινότητας, προσφέροντας τους έναν χώρο συγκεκριμένο, «ασφαλή» και επίσημο όπου μπορούν να λειτουργήσουν ελεύθερα, να ανταλλάξουν δεδομένα και να ενισχύσουν την ταυτότητά τους. «Μετέφεραν τα κόμικς από το πίσω ράφι, μπροστά και στο κέντρο, ώστε (οι fans τους) να μπορούν να τα βρουν σε συστηματική βάση

³⁶ Σημειώνουμε ότι στην Ελλάδα, κατά την περίοδο διεξαγωγής της παρούσας έρευνας, λειτουργούσαν: δύο εξειδικευμένα στα κόμικς βιβλιοπωλεία στο κέντρο της Αθήνας (αργότερα έγιναν τρία), ένα στον Πειραιά και ένα στη Θεσσαλονίκη.

και σε μια ατμόσφαιρα όπου οι μεγαλύτεροι σε ηλικία αναγνώστες αισθάνονται λιγότερο άβολα να ψωνίσουν» (Brown, 1997, σ.16).

Επίσης τα καταστήματα αυτά, με το σύστημα των παραγγελιών που καθιέρωσαν, ανέλαβαν ρόλο διαμεσολαβητή μεταξύ των αναγνωστών και των εκδοτικών οίκων, επιτρέποντας στους πρώτους να επεμβαίνουν δραστικά στη διαδικασία δημιουργίας των ηρώων μέσα από τον έλεγχο των παραγγελιών (Sabin, 1997)³⁷. Ανιχνευτικές έρευνες, στο πλαίσιο των οποίων οι αναγνώστες καλούνται να ψηφίσουν για το μέλλον των ηρώων και την εξέλιξη των ιστοριών, λαμβάνουν συχνά χώρο υπό τη διαμεσολάβηση των καταστημάτων αυτών. Επιπλέον συχνά (κυρίως στις ΗΠΑ) οι fans των κόμικς δύνανται να συναντήσουν και να γνωρίσουν από κοντά τους αγαπημένους τους δημιουργούς κόμικς, συγγραφείς και σχεδιαστές, όταν αυτοί επισκέπτονται τα εν λόγω καταστήματα στο πλαίσιο ειδικών παρουσιάσεων και εκδηλώσεων.

Τα εξειδικευμένα στα κόμικς καταστήματα, καθώς και τα φεστιβάλ – παζάρια κόμικς (cons), που διοργανώνονται περιοδικά μέσα στο χρόνο (κυρίως στις ΗΠΑ) και προσφέρουν στους απανταχού fans και συλλέκτες του είδους την ευκαιρία να συναντηθούν και να επικοινωνήσουν εμπορικά και κοινωνικά (Overstreet, 1989), συνιστούν σύμφωνα με τον Brown (1997, σ. 17) το «πεδίο δράσης του πολιτισμικού κεφαλαίου του fandom των κόμικς». Ένα πεδίο όπου οι fans μπορούν να εξασκήσουν επίσης την ιδιότητά τους, να επισημοποιήσουν την ένταξή τους στον κοινωνικό χώρο που ορίζεται από την κουλτούρα τους και να δοκιμάσουν και επιδείξουν τη γνώση και δεξιότητα που κατέχουν αναφορικά με αυτή.

3. 2. Η «ΣΚΙΩΔΗΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗ ΟΙΚΟΝΟΜΙΑ» ΤΟΥ FANDOM

Κοινή υπόθεση των πρόσφατων κοινωνιολογικών προσεγγίσεων του fandom είναι ότι οι κοινότητες των φανατικών οπαδών συνθέτουν ένα πλαίσιο πολιτισμικής αναφοράς που συγκρίνεται, τουλάχιστον σε επίπεδο αρχών οικονομίας, με την αποκαλούμενη «υψηλή» ή «αληθινή» κουλτούρα (Fiske, 1992· Brown, 1997). Σε αυτό το πλαίσιο, τόσο τα προϊόντα όσο και οι καταναλωτές της μαζικής κουλτούρας εμφανίζονται να τυγχάνουν περιφρονητικής υποδοχής από το κυρίαρχο σύστημα πολιτισμικής αξιολόγησης. Συγκεκριμένα σύμφωνα με τον Fiske (1992), η κουλτούρα

³⁷ Περισσότερα για τη διαδικασία συμμετοχής των αναγνωστών στη δημιουργία των ηρώων δίνονται επίσης από την Baron – Carvais (1994, σσ. 104 -106).

του fandom έχει συνδεθεί με τις προτιμήσεις μιας κοινωνιολογικής κατηγορίας που τοποθετείται στο περιθώριο του κοινωνικού και οικονομικού συστήματος που τυπικά προσδιορίζει τη θέση (status) των ατόμων στο πλαίσιο της ευρύτερης κοινότητας. Η εικόνα των οπαδών ως «κοινωνικά απροσάρμοστων αφοσιωμένων στην επισώρευση άχρηστης πληροφορίας αναφορικά με χονδροειδείς διασκεδάσεις» οδήγησε στην αξιολόγηση του fandom ως επιφανειακή διάσταση της μαζικής κουλτούρας (Jenkins, 1992, σσ. 9-11). Η νεώτερη προσέγγιση του fandom στη Μ. Βρετανία και τις ΗΠΑ προτείνει μια νέα κατανόηση του αντικειμένου, υπό την εκτίμηση της «γνήσιας πολιτισμικής έκφρασης» του εισάγοντας (ειδικά για τις διαστάσεις που αφορούν τους φανατικούς οπαδούς των κόμικς) την πρόταση ότι πρόκειται για ένα σύνθετο σύστημα που ορίζει με δικούς του όρους την αξία και την ποιότητα των προϊόντων μαζικής κατανάλωσης που το αφορούν (Brown, 1997, σ.13).

Στο πλαίσιο αυτής της προσέγγισης οι φανατικοί αναγνώστες, καθώς κι εκείνοι που συστήνονται ταυτόχρονα ως μανιώδεις συλλέκτες κόμικς, θεωρείται ότι περιγράφουν μια περίπλοκη συνθήκη πολιτισμικής εμπειρίας, όπου η ενθουσιώδης συμμετοχή στον καταναλωτικό κύκλο ενός προϊόντος της μαζικής κουλτούρας εξασφαλίζει μια πλήρη νοήματος αναφορά του εαυτού. Οι συμμετέχοντες σε αυτό τον κύκλο «ορίζουν μια κουλτούρα που αυθόρμητα αντιστέκεται στην τυραννία της υψηλής τέχνης» και ενώ «μιμείται τα μπουρζουά πρότυπα» συνθέτει αυτό που ο Fiske αποκαλεί *σκιώδη πολιτισμική οικονομία* (1992, σελ. 30).

Ο όρος του Fiske εκκινεί από τη μεταφορά που προτείνει ο Bourdieu (1984) για την κουλτούρα ως οικονομικού συστήματος διανεμημένου μεταξύ των «δίδυμων» πόλων, του πολιτισμικού και του οικονομικού κεφαλαίου. Αυτό σημαίνει ότι το πολιτισμικό σύστημα διανέμει τις πηγές του επί τη βάση διακρίσεων προκειμένου να δημιουργήσει μια επιπρόσθετη διαφοροποίηση μεταξύ «προνομιούχων» και μη. Σε αυτό το πλαίσιο το σύστημα εμφανίζεται να επενδύει με αξία συγκεκριμένες προτιμήσεις (γούστα), ενώ αποδοκιμάζει άλλες. Τυπικά, οι επιδοκιμασμένες αυτές προτιμήσεις εμφανίζονται, συσχετιζόμενες με τα ανώτερα κοινωνικοοικονομικά κοινωνικά στρώματα, να επικυριαρχούν πολιτισμικά ορίζοντας μια κουλτούρα ανώτερη από τις άλλες. Η δε άρχουσα τάξη φέρεται να τις επιβάλλει μέσα από τον έλεγχο ιδρυμάτων όπως τα πανεπιστήμια, τα μουσεία, οι γκαλερί κτλ. Έτσι η αποκαλούμενη «υψηλή κουλτούρα» νομιμοποιείται κοινωνικά και θεσμικά ως «επίσημη κουλτούρα» καθορίζοντας διακρίσεις ανάμεσα σε αυτούς που την κατέχουν και σε εκείνους που δεν την κατέχουν.

Ο Fiske (1992) επεκτείνει το μοντέλο αυτό του Bourdieu εντοπίζοντας δύο σημεία κριτικής. Το πρώτο αφορά την υπόθεση ότι κι άλλοι παράγοντες διαφοροποίησης, όπως το φύλο, η εθνικότητα και η ηλικία, πρέπει να συνυπολογιστούν ως βασικές διαστάσεις του. Το δεύτερο εστιάζει στην παρατήρηση ότι, καθώς το εν λόγω μοντέλο εκκινεί από την υπόθεση ότι οι «μη προνομιούχοι» δεν διαθέτουν πολιτισμικό κεφάλαιο προς διαπραγμάτευση της κοινωνικής τους θέσης, παραβλέπει την πολυπλοκότητα και διεισδυτικότητα της κουλτούρας τους. Στο πλαίσιο της κριτικής αυτής, ανθίζει η υπόθεση ότι σε περιπτώσεις όπως αυτή του fandom των κόμικς, οι παραδοσιακά «μη προνομιούχοι»³⁸ ενισχύουν την κοινωνική τους θέση δια της συμμετοχής τους στην κοινότητα των fans (Brown, 1997). Υπό τη συνθήκη αυτή, η μαζική κουλτούρα φέρεται να μιμείται τους όρους της επίσημης κουλτούρας, όταν επιτρέπει στους οπαδούς της να αποκτήσουν κοινωνική υπόσταση και να ενισχύσουν την εικόνα του εαυτού τους αναφερόμενοι στα προϊόντα και τις πρακτικές του πολιτισμικού τους κεφαλαίου.

Η συζήτηση του Bourdieu (1980, 1984) αναφορικά με το ζήτημα της κοινωνικής διάκρισης που εδράζεται στην οροθέτηση της αισθητικής υπό τους όρους της επίσημης κουλτούρας, φέρεται να συναντά την απαξίωση των κόμικς ως «παιδιάστικης», «φθηνής» και απλουστευτικής πολιτισμικής έκφρασης (Wertham, 1954)³⁹. Η αξιολόγηση αυτή κρίνεται επιφανειακή και κάθε άλλο παρά αληθής, σύμφωνα με την ενδελεχή μελέτη των μέσων που επικαλούνται και των θεμάτων που πραγματεύονται τα μοντέρνα κόμικς (βλ. σχετικά Barker, 1989· Witek, 1989· McAlister, 1990· Berger, 1978). Ωστόσο η στερεοτυπικά αρνητική πρόσληψη των κόμικς εμφανίζεται να παραπέμπει στη συνήθη κριτική εις βάρος του fandom και των fans των προϊόντων της μαζικής κουλτούρας εν γένει. Και η εξήγηση είναι προφανής: οι fans και τα αντικείμενα της στοργής τους προκαλούν τους όρους που οι μπουρζουά έχουν θεσμοποιήσει και ορίζει ως φυσικά και παγκόσμια κριτήρια του «καλού γούστου». Οιαδήποτε παρέκκλιση από τα κριτήρια αυτά, όντας απειλητική για την κυρίαρχη πολιτισμική ιεραρχία, καταλήγει να καταδικάζεται ως κοινωνικά απαράδεκτη (Bourdieu, 1980). Επειδή δε η κλίση προς μη αποδεκτές πολιτισμικές εκφράσεις «κακού γούστου» θεωρείται επιζήμια για την προσωπική ανάπτυξη του

³⁸ Εδώ το κριτήριο διάκρισης και περιθωριοποίησης στο μοντέλο του Bourdieu με βάση την κριτική του Fiske εμφανίζεται να είναι η ηλικία (Brown, 1997, σελ. 15).

³⁹ Βλ. σχετική διευκρίνιση στο κεφάλαιο που αναφέρεται στην ιστορία των κόμικς και στο ιδεολογικό θέμα που τέθηκε με αφορμή τα κόμικς και την κριτική τους.

ατόμου και δη των νέων (Jenkins, 1992), η κοινωνία συχνά υιοθετεί μια πατερναλιστικού τύπου στάση προσπαθώντας να «σώσει» τους fans από τη «βλαπτική επίδραση» της μαζικής κουλτούρας, ιδιαίτερα κάθε φορά που αυτή εμφανίζεται να προτείνει κι από ένα νέο προϊόν (Starker, 1989).

Η ηθικολογική αυτή κριτική υπήρξε χαρακτηριστικά δριμεία στην περίπτωση των κόμικς, σημαδεύοντας την ιστορία του μέσου και επεμβαίνοντας στη διαμόρφωση του ιδεολογικού του περιεχομένου. Η εκστρατεία για την «προστασία των παιδιών» από την «ηθική διαφθορά των κόμικς», απόλυτα συμβατή με την ηθικολογική ατμόσφαιρα της Αμερικής του McCarthy, μείωσε δραστικά τις πωλήσεις τη δεκαετία του '50, σχεδόν κατέστρεψε τη βιομηχανία και οδήγησε όπως είδαμε στη σύνταξη του Κώδικα λογοκρισίας τους. Οι δριμύτεροι επικριτές τους, διείδαν στο μέσο ένα νέο αντικείμενο τρομολαγνείας περιγράφοντάς το ως «όπιο της παιδικής ηλικίας» (Muhlen, 1949).

Παραδόξως, η βιομηχανία των κόμικς επιβίωσε για να συνεχίσει να δέχεται έως σήμερα δριμείες, αν και περιστασιακές, επιθέσεις από φανατικούς επικριτές, που είτε συνεχίζουν να δαιμονοποιούν τα κόμικς και άλλες νεανικές πολιτισμικές εκφράσεις στο πλαίσιο πύρινων λίβελων (βλ. Fulce, 1990), είτε επεμβαίνουν δραστικά για το κλείσιμο εξειδικευμένων στα κόμικς καταστημάτων σε επαρχιακές πόλεις των ΗΠΑ (Brown, 1997, σ. 22). Τα ίχνη αυτής της απαξιωτικής εκστρατείας εναντίον των κόμικς, χαράσσουν βαθιά την ταυτότητα του αναγνώστη – συλλέκτη, που ακόμη και στο πλαίσιο της παρούσας έρευνας του αναγνωστικού κοινού της Αθήνας, φέρεται να αναγνωρίζει τον εαυτό του υπό στερεοτυπικούς όρους. Η ταμπέλα του «παράξενου» (nerd) και του «παιδιού που δε θα μεγαλώσει ποτέ» αποτελεί ένα σημείο αναφοράς που ο ενήλικος αναγνώστης κόμικς εμφανίζεται να έχει εσωτερικεύσει και ως ένα βαθμό αποδεχθεί υπό μια αυτοσαρκαστική, ωστόσο δυναμικά ταυτοποιητική συνθήκη⁴⁰.

Η ταυτότητα του «ειδήμονα» και του «συλλέκτη» έρχεται να λειτουργήσει αντισταθμιστικά σε αυτό το σημείο. Σε ένα τεύχος του πλέον δημοφιλούς fanzine των κόμικς, οι εκδότες ρώτησαν μια ομάδα αναγνωστών αναφορικά με το πώς αισθάνονται για τον χαρακτηρισμό του «παράξενου» που τους αποδίδεται υπό την ιδιότητα του fan. Οι αναγνώστες απάντησαν ότι έχουν συμβιβαστεί με την ιδέα της «κοινωνικής περιθωριοποίησης» στο βαθμό που ταυτόχρονα αισθάνονται ότι

⁴⁰ Πρβλ. με κεφάλαιο 17.2.2. Γ' Μέρους, όπου παρουσιάζεται η διάσταση της εικόνας του εαυτού μέσα στην ομάδα αναγνωστών που αφορά την παιδικότητα.

κατέχοντας και εξασκώντας μια άριστη οικονομική γνώση του αντικειμένου επανακτούν κατά κάποιο τρόπο το κοινωνικό τους status: «κάποιες φορές κάποιος που ξέρω μπορεί να με ρωτήσει γιατί σπαταλώ τόσα χρήματα (σε κόμικς) κι εγώ απλώς του απαντώ ότι είναι μια επένδυση» (Wizard, 1992). Επιχείρημα που τέθηκε πολλές φορές στο τραπέζι των συνεντεύξεων της παρούσας εργασίας.

Ασφαλώς στη βάση αυτής της ταυτοποιητικής επιχειρηματολογίας των αναγνωστών εντοπίζουμε αρχές της θεωρίας περί πολιτισμικού κεφαλαίου που αναπτύχθηκε ως άνω. Το fandom των κόμικς αποδοκιμάζεται και δαιμονοποιείται από την επίσημη κουλτούρα στο βαθμό που εμφανίζεται να την «απειλεί» εφαρμόζοντας επί του «ευτελούς» αντικειμένου της τα κριτήρια αξιολόγησης που αυτή διαφυλάσσει για την εκτίμηση των ελίτ προϊόντων της (Brown, ό.π., σ. 22). Όπως σημειώνει ο Bourdieu (1980, σ. 253) «το πιο απαράδεκτο πράγμα για όσους θεωρούν τους εαυτούς τους κατέχοντες της νομιμοποιημένης κουλτούρας, είναι η ιερόσυλη συγχώνευση των προτιμήσεων, για τις οποίες το (καλό) γούστο προστάζει ότι πρέπει να είναι διαχωρισμένες».

Λαμβάνοντας υπόψη την ιδιαιτερότητα του fandom των κόμικς, καθώς πρόκειται για ένα πολιτισμικό φαινόμενο που διαμορφώνεται γύρω από ένα αντικείμενο της μαζικής κουλτούρας που προτείνεται καθαυτό προς κατοχή και φύλαξη, παρατηρούμε ότι η διάσταση της συλλογής του είναι προφανώς θεμελιώδης για τους fans των κόμικς ως σημείο επικοινωνίας, αναφοράς και αναγνώρισης μεταξύ των μελών της κοινότητας. Τα κόμικς, ως αντικείμενα με φυσική υπόσταση, φέρονται να έχουν μια σημαντική συναλλαγματική αξία για τον κάτοχο και συλλέκτη του. Και είναι η γνώση επί αυτού, η εκτίμηση της οικονομικής αξίας του και η δυνατότητα κατοχής του, που προσδίδουν στον κάτοχό του μια αναγνωρισμένη (με όρους της επίσημης κουλτούρας) ιδιότητα: αυτή του ειδήμονα και του συλλέκτη. Η συλλογή κόμικς αποκτά αξία και σημασία για τον κάτοχό της όταν αντανακλά επιτυχώς την ιδιότητά του, όταν αποδεικνύει την ικανότητά του να ασκεί αποτελεσματικά τη γνώση του αντικειμένου του κάνοντας διορατικές επιλογές των τευχών και προβλέποντας, εκτιμώντας την αξία που δύναται αυτό μελλοντικά να λάβει. Στη διαδικασία αυτή οι συλλέκτες κόμικς επικαλούνται τους συνήθεις όρους εκτίμησης στους οποίους καταφεύγει ο εκάστοτε συλλέκτης έργων της «υψηλής» τέχνης. Έτσι ο συλλέκτης κόμικς, σύμφωνα με το χαρακτηρισμό του Bourdieu γίνεται ένας «αυτοδίδακτος» ανακαλύπτοντας μόνος του τους όρους που του επιτρέπουν να αναβαθμίσει το πολιτισμικό του status μέσα από το έλλειμμα πολιτισμικού και

οικονομικού κεφαλαίου. Υπάρχει δε μια διάσταση «μαγείας» στη διαδικασία επιλογής των προς συλλογή κόμικς, τα οποία προβάλλουν ως πανίσχυρα είδωλα ενώπιον του αναγνώστη - συλλέκτη που εμφανίζεται γοητευμένος από την «ξεχωριστή δυναμική τους – τη μαγική, υπερφυσική» διάσταση της σπάνιας αυθεντικότητάς τους (Schechter, 1978, σ. 264). Η «μεταφυσική» αυτή διάσταση, η δύναμη του κατεχόμενου τεύχους, έγκειται στην δυνατότητά του να προσφέρει στον συλλέκτη του μια ταυτότητα κι ένα πολιτιστικό status δια μέσου και μόνο της εκτίμησης και κατοχής του ως «σπάνιου» αντικειμένου (Brown, ό.π., σ. 23).

Ασφαλώς η διαδικασία εκτίμησης και αξιολόγησης των κόμικς, στα οποία ο αναγνώστης – συλλέκτης θεωρεί ότι πρέπει να επενδύσει, γίνεται βάσει συγκεκριμένων κανόνων, όπως σε κάθε περίπτωση που αφορά τη συλλογή έργων τέχνης. Σύμφωνα με τον Inge (1984) τα κόμικς ορίζονται ως «επιθυμητά» με βάση τις ίδιες στρατηγικές εκτίμησης που εφαρμόζονται και στην «υψηλή» τέχνη και αφορούν: α) την αυθεντικότητα τους, β) την αναγνωρισιμότητα του δημιουργού τους (συγγραφέα ή/και σχεδιαστή), γ) τη σπανιότητα της έκδοσης ενός συγκεκριμένου τίτλου, δ) την ολοκληρωμένη δράση συγκεκριμένων δημοφιλών χαρακτήρων/ηρώων. Σε αυτά οι αναγνώστες – συλλέκτες προσθέτουν το σε πόσο καλή κατάσταση διατηρούνται τα τεύχη (απουσία αμυχών, τσακίσεων, σημαδιών κτλ), κριτήριο που τους ωθεί στην υιοθέτηση ψυχαναγκαστικών τακτικών και συνηθειών διατήρησης και φύλαξης των κόμικς τους⁴¹.

Ειδικά η αναγνωρισιμότητα του δημιουργού εμφανίζεται να μετατοπίζει το ενδιαφέρον του αναγνώστη – συλλέκτη από τον ήρωα/ χαρακτήρα στον συγγραφέα/ σκιτσογράφο. Συγγραφείς όπως οι Alan Moore (The Watchmen, Miracleman, V for Vendetta) και Neil Gaiman (The Sandman) και σχεδιαστές όπως ο Jim Lee (X – Men, The Punisher) εμφανίζονται να είναι αποδέκτες τόσο μεγάλου θαυμασμού και αφοσίωσης από τους fans των κόμικς που το όνομά τους φέρεται να αποτελεί εγγύηση θαυμαστών πωλήσεων και, το σημαντικότερο, φέρεται να υπερβαίνει τους ήρωες, ακόμη κι εκείνους που υπάρχουν και δρουν στο εικονογραφημένο σύμπαν εδώ και δεκαετίες. Για παράδειγμα ο Spiderman του Todd McFarlane ή του Michael Straczynski εμφανίζεται πολύ πιο σημαντικός (στην ιστορία του ήρωα και των αναγνωστών του) από το Spiderman άλλων λιγότερο γνωστών και δημοφιλών συγγραφέων του. Στο σημείο αυτό πρέπει να σημειωθεί ότι ήδη στο πλαίσιο της

⁴¹ Σε ελεγχόμενες συνθήκες περιβάλλοντος, συσκευασμένα αεροστεγώς σε ειδικές θήκες, τοποθετημένες κατακόρυφα σε ερμητικά κλεισμένα κουτιά, προστατευμένα από το φως, τη ζέστη, την υγρασία και τις επιδρομές των μαμιάδων.

παρούσας εργασίας προκύπτει ότι η ενδυνάμωση της ταυτότητας του συλλέκτη συμπίπτει χρονικά με τη μετατόπιση από την ταύτιση με τον ήρωα/ χαρακτήρα στην ταύτιση με τον δημιουργό του, μετάβαση που αναγνωρίζεται ως κρίσιμο σημείο της αναγνωστικής και προσωπικής του ιστορίας⁴².

Συνοψίζοντας τη σχετική με το πολιτισμικό κεφάλαιο συζήτηση, σημειώνουμε ότι η πολιτισμική οικονομία του fandom των κόμικς βασίζεται στην κατοχή κι εφαρμογή των βασικών κανόνων και κριτηρίων που επιτρέπουν την εκτίμηση ενός οιοδήποτε καλλιτεχνικού προϊόντος, μαζικού ή μη. Η κατοχή κόμικς που πληρούν αυτές τις προδιαγραφές, επιτρέπει στον αναγνώστη να επισημοποιήσει τη συμμετοχή του στην κοινότητα των fans, χτίζοντας ένα δίκτυο γνώσεων για τους δημιουργούς, τους ήρωες και τους εκδότες. Η άριστη γνώση της βιομηχανίας των κόμικς δίνει στον φανατικό αναγνώστη /συλλέκτη πολιτισμική δύναμη, ταυτότητα και κοινωνική υπόσταση.

Υπό αυτούς τους όρους μπορεί να γίνει κατανοητή ως ικανή, αλλά όχι αναγκαία, συνθήκη η εξομοίωση της ιδιότητας του αναγνώστη κόμικς με αυτή του συλλέκτη τους. Στη συντριπτική πλειοψηφία των περιπτώσεων, ο φανατικός αναγνώστης εμφανίζεται να ενδύεται επίσης φανατικά την ιδιότητα του συλλέκτη, συνθήκη που ωστόσο δεν ισχύει απαραίτητα και αντιστρόφως. Εδώ, παράλληλα με την όποια συνειδητή οικονομική και την όποια μη συνειδητοποιημένη πολιτισμική διάσταση της επένδυσης του στα κόμικς, ο αναγνώστης εμφανίζεται να τα φυλάσσει και εν τέλει να τα συλλέγει ως νοσηματοδοτημένες αναφορές της ψυχοκοινωνικής του ιστορίας και ταυτότητας. Πρόκειται για μια επένδυση προσωπικής μνήμης και ταυτότητας που προϋποθέτει το πάθος της συνθήκης που περιγράφει ο Bataille όταν προκαλεί τους συλλέκτες να αγαπούν το αντικείμενο της συλλογής τους όπως ένας φетиχιστής αγαπά το φετίχ του.

⁴² Πρβλ. επίσης με κεφ. 18.2. όπου επισημαίνεται η μετάβαση από την ταύτιση με τον ήρωα στην ταύτιση με τον δημιουργό του.

4. Η ΙΔΕΟΛΟΓΙΚΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ

Το κεντρικό θεωρητικό διακύβευμα της παρούσας εργασίας αφορά την επισήμανση των σημείων διατομής και σύνδεσης μεταξύ ατόμου και κοινωνίας, ψυχοκοινωνικής και πολιτισμικής ιστορίας. Η προσέγγιση αυτή διέρχεται μέσα από την ανάλυση των συγκλήσεων και αποκλίσεων που θέτουν σε ανοιχτή συχνότητα τον πομπό και τον δέκτη της ιδεολογίας, τον παραγωγό και τον καταναλωτή της (μαζικής) κουλτούρας. Τόσο ο αναγνώστης, όσο και τα κόμικς που προτιμά, βρίσκονται σε αδιάλειπτη σχέση αναφοράς με την ιδεολογία και την κουλτούρα που διέπουν το πνεύμα των καιρών. Μεταξύ κουλτούρας και ιδεολογίας φέρεται να ορίζεται μια ενδιάμεση περιοχή που διαμεσολαβείται από το «φαντασιακό» και τις διαδικασίες «φαντασιακής θέσμησης της κοινωνίας» (Καστοριάδης, 1978). Προσεγγίζουμε την ανάγνωση κόμικς ως δραστηριότητα που εντάσσεται στο πλέγμα αυτών των διαδικασιών. Πρωτίστως όμως οφείλουμε να παρεμβάλουμε ορισμένες βασικές διευκρινίσεις αναφορικά με τις έννοιες της ιδεολογίας, της κουλτούρας και της φαντασιακής διασύνδεσής τους. Στη συνέχεια θα δείξουμε πώς το αντικείμενο των κόμικς αναφέρεται στο χώρο της ιδεολογίας, τόσο στο πλαίσιο της θεωρητικής του προσέγγισης, όσο και στη θεματολογία και πρακτική του.

4. 1. ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ, ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ ΚΑΙ ΦΑΝΤΑΣΙΑΚΗ ΘΕΣΜΙΣΗ ΤΗΣ ΚΟΙΝΩΝΙΑΣ

Η ιδεολογία συνιστά μια έννοια ασαφή και δύσκολη στον προσδιορισμό της. Η μελέτη της εκκινεί από τους θεωρητικούς της Γαλλικής Επανάστασης και το Διαφωτισμό⁴³ και γίνεται βασικό αντικείμενο διαπραγμάτευσης της κλασικής μαρξιστικής φιλοσοφίας για να εμβαπτιστεί εν τέλει στην κοινωνική και πολιτική σκέψη του 20^{ου} αιώνα (βλ. Reboul, 1980). Οι Marx & Engels (1976) προσεγγίζουν την ιδεολογία ως προϊόν συγκεκριμένων υλικών συνθηκών, στο πλαίσιο των οποίων εξελίσσονται συγκεκριμένες κοινωνικές ομάδες που τη διαμορφώνουν και τη χρησιμοποιούν ως μέσο υπεράσπισης των ταξικών τους συμφερόντων. Ο Engels

⁴³ Ο πρώτος ορισμός της ιδεολογίας δίνεται στα 1796 από τον φιλόσοφο Destutt de Tracy που την περιγράφει ως επιστήμη που μελετά την καταγωγή, τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά και τους νόμους που διέπουν τις ιδέες (Lalande, 1980, σ. 485).

(1977, σ. 249) υποθέτει την ύπαρξη μιας «ψευδούς συνείδησης», η οποία θεωρεί ότι παρεμβάλλεται και εμποδίζει τη συνειδητοποίηση των παραγόντων που πρωτοστατούν στη διαμόρφωση της ιδεολογίας. Ο Althusser (1972)⁴⁴ προσεγγίζει την ιδεολογία ως σύστημα παραστάσεων που επιτελεί έναν ιστορικό ρόλο και διαφοροποιείται από την επιστήμη στην πρακτική και κοινωνική της λειτουργία. Στο πλαίσιο αυτής της προσέγγισης προβαίνει στη διάκριση μεταξύ «ιδεολογίας εν γένει» και «εν μέρει ειδικών ιδεολογιών», όπου η πρώτη εμφανίζεται να υπερβαίνει τους νόμους της ιστορίας αναφερόμενη σε ενός είδους «ανιστορικό ασυνείδητο». Η αλτουσεριανή ιδέα περί αιώνιας και σύμφυτης με τις ανθρώπινες κοινωνίες ιδεολογίας έγινε αντικείμενο κριτικής από τους εκπροσώπους της αποκαλούμενης «ιστορικιστικής σχολής» (βλ. σχετικά Goldman, 1970 και Gabel, 1962, 1974). Ειδικότερα, οι γνωστότεροι εκπρόσωποί της Lukacs (1960) και Gramsci (1974) προσεγγίζουν την ιδεολογία ως προϊόν της «ταξικής συνείδησης», δηλαδή μιας τάξης που εμφανίζεται να αναλαμβάνει ρόλο υποκειμένου της ιστορίας και να διαμορφώνει μια αντίληψη για τον κόσμο οργανώνοντας το κοινωνικό αναλόγως των πολιτικών και οικονομικών της στόχων. Υπό την οπτική αυτή αναιρείται η αλτουσεριανή ιδέα της ανιστορικής και αιώνιας «εν γένει ιδεολογίας», καθώς η ιδεολογία εμφανίζεται άμεσα εξαρτημένη σε δομικό επίπεδο από την ιστορία.

Η κοινωνιολογία του 20^{ου} αι προτείνει ένα ερμηνευτικό πλαίσιο υπό το οποίο η ιδεολογία προσεγγίζεται ως σύστημα παραστάσεων που δύναται να υποβληθεί σε αντικειμενική μελέτη. Στο πλαίσιο αυτής της θεώρησης η ιδεολογία ορίζεται ως «συνολικό σύστημα ερμηνείας του ιστορικο- πολιτικού κόσμου» (Aron, 1966, σ. 214), αλλά και ως οργάνωση ιδεών που στοχεύει στον προσδιορισμό και τη δικαίωση μιας κοινότητας (Rocher, 1968, σ. 127).

Η ταύτιση ιδεολογίας και κουλτούρας συνιστά συχνή διακύβευση στην κοινωνική και πολιτική θεωρία (βλ. Hargreaves, 1982· Wolf, 1981). Ωστόσο, στο πλαίσιο του επιμερισμού της ανθρώπινης διάνοησης σε ειδικές σφαίρες⁴⁵ που εισήχθη από τη βιομηχανική επανάσταση και τη νεωτερικότητα, η ιδεολογία προσεγγίζεται ως φαινόμενο διακριτό των άλλων μορφών κοινωνικής δράσης, συμπεριλαμβανομένης

⁴⁴ Που διέπει το μεταμαρξιστικό αποκαλούμενο αλτουσεριανό ρεύμα, το οποίο επικαλείται το όψιμο συγγραφικό έργο του Marx και δη το «Κεφάλαιο», και αναπτύσσεται σε αντιδιαστολή με το ρεύμα του ιστορικισμού που στηρίζεται στο πρωτόλειο έργο του Marx και συγκεκριμένα στη «Γερμανική Ιδεολογία» και στις «Θέσεις για τον Φόουερμπάχ».

⁴⁵ Διαδικασία που έχει περιγραφεί κατά καιρούς ως *ορθολογικοποίηση* (Weber) ή ως *εγκοσμιοποίηση* (Durkheim).

και αυτής της κουλτούρας. Υπό την επισήμανση αυτή, θεωρείται ότι η ιδεολογία δεν ταυτίζεται με την κουλτούρα, αλλά αποτελεί συστατικό παράγοντα και δυναμικό συστατικό της, καθώς στη βάση της διαμορφώνονται ιδιαίτερα σχήματα κοινωνικής και ατομικής έκφρασης και γνώσης. Καθώς η κουλτούρα φέρεται να συνιστά «το σφαιρικό πλαίσιο ανάδυσης, διαμόρφωσης, ακμής και παρακμής των ιδεολογιών», μια «ανισομερής αν και αλληλοδιεισδυτική σχέση» εμφανίζεται να συνδέει τις δύο διαστάσεις (Δεμερτζής, 1989, σ. 157). Η ιδέα για την κουλτούρα ως πεδίου δράσης της ιδεολογίας ευθυγραμμίζεται επίσης με τις αξιώσεις της Σχολής του Birmingham (βλ. Johnson, 1986).

Σημαντική για την κατανόηση αυτής της σχέσης είναι η διαμεσολάβηση της έννοιας της *ιδεολογικής βαθμίδας*⁴⁶. Κατά τον Johnson η «ιδεολογική βαθμίδα» συνίσταται σε «μη - υλικές συναφείς μορφές» που λαμβάνουν χώρο σε όλο το φάσμα των κοινωνικών σχέσεων. Ο Δεμερτζής (1989, σσ. 158 -160) σημειώνει ότι η *ιδεολογική βαθμίδα* συνδέεται με τις ιδεολογίες με μια σχέση «εγγενούς αμοιβαιότητας», στο βαθμό που λειτουργεί ως διατομή και ταυτόχρονα ως σύνδεσμος μεταξύ κουλτούρας και ιδεολογίας. Υπό την έννοια αυτή η *ιδεολογική βαθμίδα* ορίζεται ως «ένα ήθος (habitus), ένα σύνολο των διαθέσεων και των υπόρητων κινήτρων που διαγράφουν την περίμετρο του εκάστοτε σύμπαντος λόγου μιας κοινωνίας μέσα σε συγκεκριμένες κάθε φορά χωρο - χρονικές διαστάσεις». Βασική ωστόσο για την κατανόηση της έννοιας της *ιδεολογικής βαθμίδας*, σύμφωνα με την προσέγγιση του Δεμερτζή, είναι η σύλληψη της «μη - υλικότητάς» της, υπό την ανάλυση που προτείνει ο Καστοριάδης (1978) αναφορικά με το «μάγμα των κοινωνικών – φαντασιακών σημασιών».

Η επίκληση του όρου *φαντασιακό* από τον Καστοριάδη δεν παραπέμπει άμεσα στην ψυχαναλυτική έννοια του όρου⁴⁷, ούτε στοχεύει στον προσδιορισμό μιας συνθήκης αντανάκλασης ή αντικατοπτρισμού της εξωτερικής πραγματικότητας. Το *φαντασιακό* εδώ αφορά μια μη – αναγώγιμη και αυτόνομη διαδικασία αέναης ανάδυσης μορφών, στη βάση των οποίων στηρίζεται η νοητική σύλληψη της πραγματικότητας από τον άνθρωπο. Υπό τη συνθήκη αυτή, η πραγματικότητα δεν υφίσταται ως σύστημα νοημάτων και αντικειμένων έξω από τον άνθρωπο, αλλά ως βιωματική κατάκτηση, ως προϊόν πάθους και αίσθησης, στο βαθμό που υπάρχει για

⁴⁶ Έννοια που χρησιμοποιήθηκε αρχικά από τον Althusser ως θεωρητική αφαίρεση των «πραγματικών» μηχανισμών, θεσμών κτλ. (βλ. σχετικά Δεμερτζής, 1989, σ. 158).

⁴⁷ Πρβλ. με σχετική ανάλυση στο κεφ. 6.1. Α' Μέρους όπου παρουσιάζονται οι ψυχαναλυτικές έννοιες του φαντασιακού και της φαντασίωσης.

το άτομο μόνο επειδή αυτό δύναται να αναγνωρίσει στην επιφάνειά της τον εαυτό του. Η αναγνώριση αυτή επιτυγχάνεται δια μέσου σχημάτων και πρωταρχικών εικόνων που δομούν το *φαντασιακό* και διαμεσολαβούν την ανθρώπινη γλώσσα και δράση, περιγράφοντας τις κατά περίπτωση διαστάσεις του λόγου και της κουλτούρας γύρω από κεντρικά φαντασιακά σχήματα και σημασίες. Ο Καστοριάδης ορίζει τις σημασίες αυτές ως *ριζικές φαντασιακές* προκειμένου να τις διακρίνει από τις παράγωγές τους *συμβολικές* ή *πραγματικές φαντασιακές* σημασίες. Η πρωτογένεια που χαρακτηρίζει το *ριζικό φαντασιακό* περιγράφεται υπό τους ψυχαναλυτικούς όρους που διέπουν την ικανότητα συμβολισμού και φαντασιακής αναπαράστασης, δηλαδή τη δυνατότητα της πρωταρχικής ανάδυσης μορφών και εικόνων (φαντάζεσθαι) που συνιστά το εφελτήριο κάθε συλλογικής αναπαράστασης. Σε αυτό το πλαίσιο, κεντρικές σημασίες όπως Άνθρωπος, Φύση, Καλό, Κακό, Ιερό, Αξία, Θάνατος, Νόμος κτλ μπορούν να περιγραφούν ως *ριζικές κοινωνικές φαντασιακές* στο βαθμό που περιέχουν ένα πρωτογενές κεντρικό φαντασιακό περιεχόμενο που διαμεσολαβεί όλες τις παράγωγες συμβολικές σημασιοδοτήσεις. Αν *ριζικό φαντασιακό* είναι η στοιχειώδης, πρωτογενής ικανότητα του ανθρώπου να συλλαμβάνει και να παράγει εικόνες προσεγγίζοντας την πραγματικότητα πηγαία και εκ του μηδενός, το *πραγματικό φαντασιακό* συνιστά το αποτέλεσμα της ικανότητας αυτής, κατευθύνοντας τα εμπειρικά στοιχεία που έχουν ήδη γίνει αντικείμενα αυτής της πρώτης πράξης του φαντάζεσθαι⁴⁸. Ο Καστοριάδης περιγράφει μεταφορικά το σύστημα των *ριζικών κοινωνικών φαντασιακών σημασιών* ως «μάγμα» (1978, σ. 479) αποδίδοντας ένα σύμπαν νοημάτων, σχημάτων και εικόνων της πραγματικότητας που αντανακλάται και διαμορφώνεται από αυτές και ενσαρκώνει τον «αισθητό κόσμο». Έτσι η θέσμιση της κοινωνίας παραπέμπει στη θέσμιση του «μάγματος» σημασιών που αναδύονται από το λόγο και τη δράση, σε καθορίσιμο χώρο και χρόνο και εμφανίζονται βαθιά ενθικευμένες ως συγκεκριμένες φαντασιακές σημασίες στη φυσιογνωμία της κάθε κοινωνίας. Είναι η θέσμιση των ριζικών φαντασιακών σημασιών μιας κοινωνίας που οδηγεί στην αυτοπαραγωγή της, στην ίδια τη θέσμισή της, προσδιορίζοντας τους όρους αυτού που μπορεί να κάνει και να αναπαραστήσει

⁴⁸ Ο Δεμερτζής (1989, σελ. 204) σημειώνει σχετικά με αυτή τη διάκριση «*ριζικού*» - «*πραγματικού*» *φαντασιακού* ότι δεν είναι απλά παράγωγη μιας μετά – ψυχαναλυτικής προσέγγισης (βλ. Lacan), αλλά παρακάμπτοντας τις προγενέστερα διατυπωμένες θέσεις του Sartre (1981α, 1981β) περί «*εικόνας*» και «*φαντασιακού*» ως τρόπων ύπαρξης της συνείδησης μέσα στον κόσμο, εκκινεί από τη ρομαντική σκέψη του 18^{ου} αι και δη από τα κείμενα του Coleridge που κάνει λόγο περί «*πρωτεύουσας*» και «*δευτερεύουσας*» φαντασίας, ορίζοντας την πρώτη ως «*ζώσα δύναμη δημιουργίας και δράσης*» και τη δεύτερη ως «*αντήχησή*» της (βλ. επίσης Williams, 1975).

ως οργάνωση. Οι κοινωνικές φαντασιακές σημασίες εμφανίζονται έτσι διάχυτες σε όλη την έκταση του κοινωνικού βίου, διέποντας όλα τα πεδία του και προτείνοντας έναν κρίκο διασύνδεσης μεταξύ κουλτούρας και ιδεολογίας: ο ενδιάμεσος αυτός χώρος, ανάμεσα στην ιδεολογία και την κουλτούρα, είναι το *μάγμα των κοινωνικών φαντασιακών σημασιών*. Σε αυτό το χώρο θεωρούμε ότι διαμορφώνεται, συλλαμβάνεται και ερμηνεύεται το περιεχόμενο των υπέρ – ηρωικών κόμικς και το ιδιαίτερο νόημα που εμφανίζεται να αναγνωρίζει σε αυτά ο αναγνώστης τους. Κατόπιν θα δούμε πώς τα κόμικς διαπραγματεύονται αυτή την ιδεολογική λειτουργία σε επίπεδο θεματολογίας, σημειολογίας και επικοινωνίας.

4. 2. ΚΟΜΙΚΣ ΚΑΙ ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ

Από τη στιγμή της εμφάνισής τους στο χώρο της μαζικής κουλτούρας, τα κόμικς συνιστούν χώρο έκφρασης και διαχείρισης των ιδεολογικών διακυβεύσεων της εποχής που τα αναπαράγει. Από το διορατικό πορτραίτο του χαμινιού της γειτονιάς στο ιστορικά σημαντικό Yellow Kid (1895), έως τη γκροτέσκα σκιαγράφηση του αστικού τρόμου στο Sin City, και από την παγκοσμιοποιημένη στράτευση του Superman στο όνομα της υπέρ- δύναμης που χρωματίζει τη στολή του, έως τον ηθικό ατομικισμό του Sandman, οι ήρωες και οι ιστορίες τους δεν σταματούν να υπογραμμίζουν το ρόλο της ιδεολογίας στην τέχνη των κόμικς⁴⁹.

Ο προσδιορισμός της ιδεολογίας σε συνάρτηση με το αντικείμενο των κόμικς αποτελεί ολισθηρό τόλμημα. Η συζήτηση για τη σχέση της ιδεολογίας με τα κόμικς εστιάζει στην πολιτική διάσταση, όταν για παράδειγμα μελετά πώς αντιπαρά τίθενται συντηρητικές και φιλελεύθερες τοποθετήσεις, μια προσέγγιση που δείχνει να υιοθετεί ο κριτικός των κόμικς Berger (1973, σ. 173) αναλύοντας την ιδεολογική διάσταση του κόμικς Pogo. Υπό μια ευρύτερη οπτική γωνία, η σχέση της ιδεολογίας με τα κόμικς αφορά θέματα που άπτονται της διαμεσολαβημένης πειθούς και της κοινωνικής επιρροής που ασκούν τα media στο κοινό τους (Barker, 1989). Μια εναλλακτική προσέγγιση επιχειρεί να αποκαλύψει την ιδεολογική διάσταση των κόμικς που εμφορείται λιγότερο ή περισσότερο ορατές εξουσιαστικές κοινωνικές μορφές. Το ερώτημα εδώ είναι αν, και με ποιο τρόπο, τα κόμικς αμφισβητούν, κρίνουν ή διαιώνίζουν κυρίαρχες αξίες και θεσμούς της κοινωνίας και αναφέρεται

⁴⁹ Για μια περιγραφή των αναφερόμενων κόμικς πρβλ. με κεφ.16 Γ' Μέρους όπου περιγράφονται οι όψιμες αναγνωστικές επιλογές των υποκειμένων.

στη σχέση των κόμικς με θέματα κοινωνικής διάκρισης και ταυτότητας (McAllister, Sewell, Gordon, 2001· Dorfman & Mattelart, 1982).

Το θεωρητικό ενδιαφέρον αναφορικά με τη σχέση των κόμικς με την ιδεολογία πυροδοτείται από δύο τουλάχιστον παράγοντες. Ο ένας είναι συνυφασμένος με την ιδιότροπη φύση των κόμικς ως μέσου που επικαλείται κατά την επικοινωνία του μηνύματός του τον συγχρονισμένο συνδυασμό λόγου και εικόνας (McAllister, Sewell, Gordon, 2001). Φαίνεται πώς ο συνδυασμός αυτός διαμορφώνει ένα πλαίσιο ευκαμψίας στη διαχείριση του ιδεολογικού περιεχομένου του μηνύματος, παρότι ο χώρος όπου το μήνυμα παρατίθεται είναι εξ ορισμού περιορισμένος (4 τετράγωνα σε μια σελίδα εφημερίδας, περίπου 20 σελίδες σε ένα τεύχος κόμικς). Η αντιφατική αυτή συνθήκη διαμορφώνει την ιδεολογική υφή του μηνύματος τόσο στο επίπεδο της παρουσίασής του από τον δημιουργό, όσο και στο επίπεδο της πρόσληψής του από τον αναγνώστη. Συγκεκριμένα, ο περιορισμένος χώρος των καρτέ στον οποίο ο δημιουργός κόμικς καλείται να εργαστεί, αναπόφευκτα τον αναγκάζει να καταφύγει στη χρήση στερεοτύπων προκειμένου να επικοινωνήσει το μήνυμά του γρήγορα και αποτελεσματικά (Walker, 1994, σ. 9). Επίσης η χρήση αφηγηματικών δομών και εργαλείων όπως οι υπότιτλοι, οι επεξηγήσεις των εικόνων και η διατύπωση της σκέψης των ηρώων μέσα στα μπαλονάκια επενεργεί ριζικά στην διατύπωση των θεμάτων και αξιών που το κόμικς επιλέγει να θίξει (McAllister, Sewell, Gordon, 2001). Σε ένα παράλληλο επίπεδο, οι βασικές σκηνοθετικές τεχνικές που τα κόμικς επικαλούνται προκειμένου να τοποθετήσουν τον αναγνώστη σε μια συγκεκριμένη οπτική γωνία (Carrier, 2000, σ. 55) και ο εννοιολογικός χώρος που δημιουργείται από την, κάποιες φορές, διαφορούμενη συνέργεια λόγου και εικόνας (Barker, 1989, σ. 11-12) καθιστούν τα κόμικς ένα δυνητικά πολύσημο κείμενο, ανοιχτό σε πολλαπλές αναγνώσεις και ερμηνείες, που σε ορισμένες περιπτώσεις μπορεί να απέχουν δραματικά από τις όποιες αρχικές προθέσεις του δημιουργού τους.

Ο δεύτερος παράγοντας που καθιστά τα κόμικς αντικείμενο ιδεολογικού ενδιαφέροντος υπαγορεύεται από την «κοινωνική σημαντικότητά» τους ως μέσου που επικαλείται μια «έντονη εμπλοκή του εγώ για μεγάλη μερίδα αναγνωστών, ενηλίκων και ανηλίκων» (McAllister, Sewell, Gordon, 2001, σ. 4). Από την ανελλιπή ανάγνωση της σελίδας κόμικς των εφημερίδων, η οποία προσδίδει στο μέσο μια διάσταση καθημερινού τελετουργικού (Berelson, 1949), έως το φαινόμενο του fandom που καλλιεργείται στο πλαίσιο της συστηματικής ανάγνωσης βιβλίων και τευχών κόμικς (comic books) και διαμορφώνεται στο χώρο «αναγνωστικών

κοινοτήτων» (reading communities) διαπλεκόμενων γύρω από ένα ιδιόμορφο οργανωμένο δίκτυο πώλησης (Pustz, 1999, σ. 20), τα κόμικς φέρονται να παρέχουν ένα αδιαλείπτως ενεργό πεδίο συνέργειας μεταξύ εικονογραφημένης αφήγησης και αναγνωστικής ανάγκης, ιδεολογίας και φαντασίωσης.

Σε αυτό το πλαίσιο μπορεί να γίνει κατανοητό γιατί τα κόμικς είναι σημαντικά για μεγάλη μερίδα αναγνωστών κάθε ηλικίας σε παγκόσμια κλίμακα, καθώς η ανάγνωση κόμικς εμφανίζεται να κατέχει υψηλή θέση στην πολιτιστική ιεραρχία των ΗΠΑ, αλλά και ευρωπαϊκών χωρών όπως η Γαλλία, η Ιταλία και το Βέλγιο (Sabin, 1993). Αν και η μεγαλύτερη βιομηχανία κόμικς στον κόσμο φέρεται να αφορά την ιαπωνική αγορά των διάσημων κόμικς manga, η τοπική παραγωγή και κατανάλωση βιβλίων κόμικς στο Χόνγκ Κονγκ, την Κορέα και την Ταϊβάν εκτοξεύτηκε στα μέσα της δεκαετίας του '90 (Lent, 1999). Στο Μεξικό δε, τα κόμικς σημειώνουν ιστορικά τις μεγαλύτερες πωλήσεις στο χώρο του περιοδικού τύπου, καλύπτοντας ένα κοινό τόσο ανηλίκων όσο και ενηλίκων αναγνωστών (Rubenstein, 1998, σ. 8).

Με ποιο τρόπο τα κόμικς τοποθετούνται στο πολιτικό και κοινωνικό πλαίσιο των χωρών αυτών και τι είδους λειτουργίες αναλαμβάνουν να καλύψουν είναι μια ερώτηση ιδεολογικής υφής (McAllister, 2001). Ιδεολογικού ενδιαφέροντος είναι επίσης η διερεύνηση του ρόλου των κόμικς στη διαμόρφωση αφενός της πολιτιστικής ταυτότητας, αφετέρου της ιμπεριαλιστικής πολιτικής ορισμένων εκ των χωρών αυτών δεδομένης της πολιτιστικής κυριαρχίας και επιρροής τους στον υπόλοιπο κόσμο (Dorfman & Mattelart, 1971).

Πιθανότατα η πιο διάσημη ιδεολογική προσέγγιση των κόμικς αναγνωρίζεται στο αμφιλεγόμενο βιβλίο του Wertham "Seduction of the Innocent" (1954) καθώς θεωρείται «εντονότατα ιδεολογικό όσον αφορά την επιχειρηματολογία του, το υπόβαθρο του συγγραφέα και τους πολιτικούς παράγοντες που εμπλέχτηκαν στην αμφισβήτηση στην οποία οδήγησε» (McAllister, Sewell, Gordon, 2001, σ. 5). Επισύροντας έως σήμερα την έντονη αποδοκιμασία των απανταχού φίλων των κόμικς, το βιβλίο του αμερικανού αυτού ψυχιάτρου έδωσε το έναυσμα για τη μεγαλύτερη εκστρατεία εναντίον των κόμικς σε περισσότερες από 70 χώρες κατά τη δεκαετία του '70 (Barker, 1999, σ. 69) καταλήγοντας στην σύνταξη του περίφημου Κώδικα των Κόμικς (Sabin, 1993). Η κριτική του Wertham εστιάζει στα στοιχεία σεξ και βίας που χαρακτηρίζουν τα κόμικς τρόμου και μυστηρίου της εποχής εκείνης προκειμένου να συνδέσει την ανάγνωση κόμικς αφενός με τη βίαιη και εγκληματική

συμπεριφορά, αφετέρου με την ολοκληρωτική ή φασιστική πολιτική κοινωνικοποίηση. Όσον αφορά την πρόθεσή του, το έργο του Wertham εμπίπτει τυπικά στο δείγμα των μελετών για την επίδραση των ΜΜΕ στο κοινό τους και είναι αυτή η πρόθεση που το καθιστά σύμφωνα με τον Barker «καθ' εαυτού ιδεολογικό» (1989). Ωστόσο είναι «το προοδευτικό έως μαρξιστικό ύφος του συγγραφέα όταν επιχειρεί να αποκαλύψει τις υποτιθέμενες σεξιστικές, ρατσιστικές και φασιστικές αξίες των κόμικς» (McAllister, Sewell, Gordon, 2001, σ. 5) αυτό που παραπέμπει σε υποθέσεις της ύστερης κριτικής βιβλιογραφίας για τη μαζική κουλτούρα (βλ. Adorno) αναφορικά με ζητήματα ιδεολογικής υφής (Nyberg, 1998). Παράλληλα και στο ίδιο πλαίσιο, πολλά από τα επιχειρήματα του Wertham (όπως επί παραδείγματι αυτά που εντοπίζουν ομοφυλοφιλικές τάσεις στη σχέση των Batman και Robin) δύνανται να ειπωθούν σήμερα ως μια εξαιρετικά συντηρητική κριτική της ιδεολογίας των κόμικς (Medhurst, 1991).

Εν κατακλείδι αναφορικά με το συγκεκριμένο έργο του Wertham αξίζει να σημειωθεί ότι συγκεντρώνει την προσοχή της βιβλιογραφίας αναφορικά με την ιδεολογία των κόμικς, όχι τόσο σε επίπεδο ιδεολογικής επιχειρηματολογίας, όσο για το κοινωνικό ζήτημα ιδεολογικής υφής που προκάλεσε. Ζήτημα που έλαβε την καταφανή του διάσταση με τη σύνταξη του αποκαλούμενου «Κώδικα των Κόμικς»,⁵⁰ ενός καταλόγου απαγορεύσεων που έλεγχε αναφορές στο σεξ, την υπερβολική βία, την αμφισβήτηση της εξουσίας κτλ. Προβλέποντας διατάξεις που απαγόρευαν οιαδήποτε αναπαράσταση φορέων της εξουσίας κατά τρόπο που αμφισβητεί τις κατεστημένες αρχές, ο περίφημος «Κώδικας των Κόμικς» έλεγχε «την ζωτικότητα των κόμικς προκειμένου να επικυρώσει τον κοινωνικό έλεγχο» (Witek, 1989, σ. 49).

Η δεύτερη διασημότερη ιδεολογική κριτική των κόμικς αναγνωρίζεται στο διάσημο βιβλίο των Ariel Dorfman και Armand Mattelart “How to Read Donald Duck: Imperialist Ideology in the Disney Comic” (1971)⁵¹. Στοχεύοντας κατά των κόμικς του Ντίσνεϋ που εισάγονταν στη Νότιο Αμερική και δη στη Χιλή στα τέλη της δεκαετίας του '60 και στις αρχές της δεκαετίας του '70, το βιβλίο αυτό θεωρείται

⁵⁰ Μετά από κατάθεση του συγγραφέα στην αμερικανική Γερουσία και σχετική απόφαση, οι εκδότες κόμικς αναγκάστηκαν να συγκροτήσουν το 1954 την Ένωση Περιοδικών Κόμικς της Αμερικής και να συντάξουν έναν κώδικα δεοντολογίας, την εφαρμογή του οποίου επέβλεπε ένας οργανισμός ελέγχου, η Επιτροπή Δεοντολογίας των Κόμικς. Η εφαρμογή του Κώδικα γινόταν με την υποβολή κάθε νέου τίτλου στην Επιτροπή για έγκριση. Αν το κόμικς περνούσε τον έλεγχο, μπορούσε να εκδοθεί έχοντας στο εξώφυλλο τη σφραγίδα «Εγκεκριμένο από την Επιτροπή Δεοντολογίας των Κόμικς». Αν δεν είχε την έγκριση της Επιτροπής απαγορευόταν η έκδοσή του (βλ. σχετικά Nyberg, 1998).

⁵¹ Η πρώτη έκδοσή του στα ελληνικά κυκλοφόρησε το 1979 υπό τον τίτλο «Ντόναλντ ο Απατεώνας ή η διήγηση του Ιμπεριαλισμού στα παιδιά».

ότι αποτελεί «μια από τις πλέον σημαντικότερες μελέτες που έχουν εκπονηθεί για τα κόμικς» (Barker, 1989, σ. 16) και αναφέρεται συχνά ως «ένα παράδειγμα μαρξιστικής ανάλυσης της κουλτούρας» (Bongco, 2000, σ. 9). Εστιάζοντας στις προ – καπιταλιστικές αξίες των κόμικς του Ντίσνεϋ και αναγορεύοντας τους κλασικούς ήρωες του σε «λιανοπωλητές του ιμπεριαλισμού των ΗΠΑ», το έργο των Dorfman και Mattelart πούλησε 500.000 αντίτυπα τη δεκαετία του '70 και φέρεται να αποτέλεσε τόσο ισχυρό επιχείρημα κατά του καπιταλισμού, που ο δικτάτορας Augusto Pinochet απαγόρευσε την κυκλοφορία του στη Χιλή το 1973 (Solomon, 1999).

Αναλόγως, οι δημοσιεύσεις της Angela McRobbie στα τέλη της δεκαετίας του '70, αναφορικά με το βρετανικό εικονογραφημένο περιοδικό “Jackie” για κορίτσια εφηβικής ηλικίας, συνέβαλαν καθοριστικά στην ανάπτυξη της μελέτης για τη φεμινιστική κουλτούρα (Pecora & Mozzarella, 1999). Στο έργο της “Feminism and Youth Culture” (1991) η McRobbie υποστήριξε ότι το συγκεκριμένο περιοδικό του '60 ουσιαστικά εξυπηρέτησε την πατριαρχική κουλτούρα προετοιμάζοντας τα κορίτσια για την ενηλικίωση σε ένα πλαίσιο αξιών που καλλιεργούν τα πρότυπα της παραδοσιακής θηλυκότητας και της καταναλωτικής συμπεριφοράς.

Οι εν λόγω προσεγγίσεις εστιάζουν σε μια αγορά κόμικς ευρείας κυκλοφορίας, δηλαδή περιοδικών που εκδίδονται συστηματικά από μεγάλες ή μικρότερες εταιρείες με στόχο το κέρδος και διανέμονται μέσω ενός οργανωμένου κι επίσημου δικτύου πωλήσεων. Τα κόμικς αυτού του είδους θεωρείται ότι «συχνά παράγουν μηνύματα που υπαγορεύονται από την κυρίαρχη ιδεολογία» (Mc Alister, Sewell, Gordon, 2001, σ. 8). Ωστόσο ιδιαίτερο ενδιαφέρον από πλευράς ιδεολογικής αναλύσεως παρουσιάζουν τα κόμικς που πρότειναν εαυτόν κατά τη δεκαετία του '60 ως μια πρόταση εναλλακτική στην επίσημη κουλτούρα, τα αποκαλούμενα underground comix, τα οποία με τις ανεπίσημες στρατηγικές δημιουργίας, προώθησης και διανομής τους, διαμόρφωσαν την ανάπτυξη της βιομηχανίας κόμικς και διεύρυναν το ιδεολογικό πεδίο του μέσου.

Βασισμένα στο κίνημα πολιτιστικής αντίθεσης της δεκαετίας του '60, τα underground comix αποτέλεσαν ίσως την πιο σημαντική πολιτιστική παρακαταθήκη του, μετά ασφαλώς την μουσική παραγωγή της εποχής (Witek, 1989, σ. 51). Τα κόμικς αυτά εκμεταλλεύτηκαν τις φτηνές τυπογραφικές καινοτομίες της εποχής και τις εναλλακτικές επιλογές διανομής και πώλησης (δισκάδικα και μαγαζιά που πουλούσαν προϊόντα για τους χίπις, τα αποκαλούμενα “head shops”) και προέβαλλαν

με τον πλέον διορατικό τρόπο τις κοινωνικές αντιφάσεις και εντάσεις της αμερικανικής κοινωνίας εκείνης της εποχής γελοιοποιώντας τους κυρίαρχους θεσμούς όπως η κυβέρνηση και η καταναλωτική κουλτούρα με την ιδιόρρυθμη γλώσσα και το σαρκαστικό τους ύφος. Έκτοτε το κίνημα των underground comix διαμόρφωσε ριζικά το ιδεολογικό περιεχόμενο του μέσου σε βαθμό που αποκατέστησε τη δυνατότητα των δημιουργών και εκδοτών κόμικς ευρείας κυκλοφορίας να ασκούν κοινωνική κριτική δια του μέσου τους (Sabin, 1993). Σε ένα παράλληλο επίπεδο χαλάρωσαν τις σχετικές οργανωτικές δεσμεύσεις ενθαρρύνοντας τους δημιουργούς να ιδρύσουν ανεξάρτητες εταιρείες παραγωγής και να διεκδικήσουν τα πνευματικά και νομικά δικαιώματα των χαρακτήρων τους, σε αντίθεση με το μέχρι πρότινος καθεστώς, όπου η εταιρεία διατηρούσε τα αποκλειστικά δικαιώματα της πνευματικής δημιουργίας των συγγραφέων κόμικς. Η αγορά κόμικς του '80 και του '90 χαρακτηρίστηκε από τις αλλαγές αυτές, ενώ σήμερα το διαδίκτυο παρέχει επιπλέον εναλλακτικές δημοσίευσης στους δημιουργούς κόμικς που επιθυμούν να διαφοροποιηθούν από τις επίσημες οδούς προώθησης του έργου τους (Mc Alister, 2001, σ. 8).

Ως ιδεολογική «παρενέργεια» του underground κινήματος και δη ως αντίδραση στις σεξιστικές αναπαραστάσεις που τα κόμικς αυτά συχνά προέβαλλαν, αναπτύχθηκε μια φεμινιστική κόμικς φιλολογία, τα αποκαλούμενα «κόμικς για κορίτσια» (Sabin, 1993, σ. 224). Εδώ δημιουργοί όπως οι Trina Robbins και Joyce Farmer παρήγαγαν κόμικς με σαφή φεμινιστικό προσανατολισμό (Robbins, 1999), θίγοντας θέματα όπως ο βιασμός, η έκτρωση, η σεξουαλική παρενόχληση και οι σεξιστικές διακρίσεις.

Στο τέλος της δεκαετίας του '80 με το έργο του Martin Baker "Comics: ideology, power and the critics" (1989) διερευνάται η πολιτική λειτουργία που επιτελούν τα κόμικς συμβάλλοντας στην πολιτική συνειδητοποίηση του ατόμου και στη διαπραγμάτευση της σχέσης του με την εξουσία εν γένει. Εδώ τα κόμικς προσεγγίζονται ως «καθρέφτες της διάχυσης της εξουσίας στο κοινωνικό σώμα, η βία αποτελεί αποτέλεσμα της γενικευμένης κοινωνικής βίας, ενώ η ανάγνωση οδηγεί στην κοινωνική στράτευση υπέρ της αυτονομίας» (Σκαρπέλος, 1991, σ. 39).

Ανάλογη οπτική εστιασμένη σε ερεθίσματα της νέας εποχής υιοθετούν οι McAllister, Sewell και Gordon (2001) σε μια συλλογή άρθρων που επιχειρούν να ρίξουν φως στον τρόπο που τα κόμικς διαχειρίζονται όψεις της διάχυτης κοινωνικής εξουσίας. Στον τόμο αυτό ο Mc Allister υποστηρίζει ότι το ιδεολογικό περιεχόμενο

των μηνυμάτων που επικοινωνούν τα σύγχρονα κόμικς καθορίζεται άμεσα από το πλαίσιο παραγωγής τους, δείχνοντας πώς οι τρέχουσες τάσεις αναφορικά με τη συγκέντρωση της ιδιοκτησίας και τον ετερόκλητο χαρακτήρα των media υπονόμωσαν την πρωτοτυπία των κόμικς και τους απέδωσαν συμβατικό περιεχόμενο. Δείχνεται πώς οι δεδομένες συνθήκες παραγωγής στην βιομηχανία των κόμικς συνέβαλαν ουσιαστικά στην οικονομική κρίση που αυτή αντιμετώπισε στα μέσα της δεκαετίας του '90 και δυσκόλεψαν τους ανεξάρτητους «μικρούς» εκδότες και διανομείς που επεχείρησαν να διοχετεύσουν πιο εναλλακτικά μηνύματα στην αγορά.

Στον ίδιο τόμο ανοίγει μια ευρεία συζήτηση αναφορικά με το φυλετικό ζήτημα στα κόμικς (Robyn Goodman, 2001.) και τη σκιαγράφηση της κυρίαρχης πατριαρχικής ιδεολογίας σε σχέση με το ρόλο των φύλων και τη σεξουαλική αναπαράσταση της γυναίκας (Cooper – Chen, 2001).

Ανάλογο ενδιαφέρον παρουσιάζει η προβαλλόμενη από τα κόμικς αναπαράσταση θεμάτων που αφορούν την εθνικότητα και τις διεθνικές διενέξεις. Σε αυτό το πλαίσιο η περίπτωση της αμαζόνας υπέρ - ηρώιδας Wonder Woman, ήδη από την πρώτη εμφάνισή της στη μαζική κουλτούρα τη δεκαετία του '40, αποκτά σύμφωνα με τη σχετική βιβλιογραφία, έναν συμβολισμό που αναφέρεται στο ζήτημα της μετανάστευσης στη Δύση, ενώ μια διαχρονική προσέγγιση αποκαλύπτει ότι η αναπαράσταση της ηρώιδας στο ρόλο της μετανάστριας εξελίσσεται μέσα στο χρόνο αναλόγως του ιδεολογικού πλαισίου και της κυρίαρχης κουλτούρας κάθε εποχής (Smith, 2001). Αντιστοίχως, η ανάλυση του κόμικς “The Nam” που η εταιρεία Marvel εκδίδει από το 1989 έως το 1993, προσεγγίζεται ως «μια ρεαλιστική αναπαράσταση» της εμπλοκής των ΗΠΑ στο Βιετνάμ, αποκαλύπτοντας ότι οι αμερικανοί στρατιώτες στο κόμικς αυτό αναπαρίστανται ως ήρωες, σε αντίθεση με τους Βιετναμέζους που σκιαγραφούνται μάλλον απανθρωπισμένοι (Matton, 2001).

Πιο προσαρμοσμένες στα ενδιαφέροντα αυτής της εργασίας είναι οι προσεγγίσεις των κόμικς που διερευνούν τη διαχρονική εξέλιξη των υπέρ – ηρώων και των αντί – ηρώων μέσα στο ιδεολογικό πλαίσιο της εποχής που τους παράγει. Ο Gordon (2001) μελετά τις αναρίθμητες ενσαρκώσεις του Superman επιχειρώντας να δείξει πώς το στοιχείο της νοσταλγίας συνδέεται ιδεολογικά με το μύθο κατά την εξέλιξη της ιστορίας του υπέρ – ήρωα. Ο συγγραφέας συμπεραίνει ότι αν και ο χαρακτήρας του ήρωα στις πιο πρόσφατες σκιαγραφήσεις του δείχνει να προσαρμόζεται στην περιγραφή του μεταμοντέρνου περιβάλλοντος που τις παράγει, διατηρεί νοσταλγικά στοιχεία παλιών του «ιδανικών, πιο αθώων» ενσαρκώσεων. Το

μεταμοντέρνο ιδεολογικό πρόσωπο των υπέρ – ηρώων φωτίζει επίσης ο Althouse (2001) σε μια μελέτη για τον βρετανό χαρακτήρα Judge Dredd, υποστηρίζοντας ότι το εν λόγω κόμικς συνιστά ένα διαφορούμενο κείμενο που σχολιάζει τον αντιφατικό, δημοκρατικό και συντηρητικό, χαρακτήρα της Βρετανίας μετά τις μεταρρυθμίσεις της Μάργκαρετ Θάτσερ τη δεκαετία του '80.

Στο πλαίσιο αυτών των προβληματισμών κυμαίνεται ως επί το πλείστον η σημαντικότερη θεωρητική ενασχόληση αναφορικά με το ζήτημα της ιδεολογίας στα κόμικς, επιχειρώντας να δείξει ότι κάθε αναπαράσταση της καθημερινότητας από το μέσο δεν είναι ποτέ ουδέτερη ή τυχαία. Αντιθέτως, τόσο η θεωρία για τα κόμικς, όσο και το ίδιο το αντικείμενο της στην εικονογραφημένη πράξη του, δείχνουν ότι η σκιαγράφηση συγκεκριμένων κοινωνικών θεμάτων και ομάδων στα κόμικς εμφανίζονται πλήρη ιδεολογικών επαγωγών.

5. Η ΓΝΩΣΤΙΚΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΑΝΑΓΝΩΣΗΣ

5. 1. ΑΝΑΛΥΟΝΤΑΣ ΤΗΝ ΑΦΗΓΗΣΗ

Τα τελευταία 20 χρόνια στο πλαίσιο του αυξανόμενου ενδιαφέροντος για τη διερεύνηση των διαδικασιών που αφορούν το γνωστικό μυστήριο της αφήγησης, ένα πλήθος μελετητών (Bordwell, 1985· Reid, 1992· Fludernick, 1996· Herman, 1997· Ball, 1997) επεσήμαναν τον ενεργητικό ρόλο του αναγνώστη/θεατή διερευνώντας την εμπλοκή του σε ένα πλαίσιο εννοιολογικών ανταλλαγών και προσεγγίζοντάς τον ως συν - διαμορφωτή του μηνύματος που ανα - γινώσκει. Στο επίκεντρο αυτών των προσεγγίσεων απαντάται η υπόθεση ότι ο αναγνώστης εισέρχεται στη διαδικασία της αφήγησης με προϋπάρχουσες γνωστικές μορφές, τα αποκαλούμενα *σχήματα*, τα οποία συνιστούν μια πλήρη νοήματος οργάνωση ποικίλων αλληλοσυσχετιζόμενων εννοιών που επικαλούνται την κερτημένη εμπειρία (Sternberg, 1996). Το *σχήμα* συνιστά μια διάταξη μορφών γνώσης σχετικά με αντικείμενα και γεγονότα, που καθώς επικαλείται γενικές πληροφορίες, αποδίδει την τυπική εικόνα του αντικειμένου κι όχι τα επί μέρους ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του (Haberlandt, 1994, σ. 147). Σε αυτό το πλαίσιο υποστηρίζεται ότι η ανάγνωση είναι μια δυναμική και συνεχής διαδικασία και η αφήγηση προσεγγίζεται ως ένα όλο που υπερβαίνει το άθροισμα των επιμέρους στοιχείων του (Lefevre, 2000).

Η βασική ιδέα των προσεγγίσεων αυτών είναι ότι κάθε αφήγηση, είτε πρόκειται για τη λογοτεχνική μορφή της, είτε αναφέρεται στην πραγματικότητα της καθημερινής ζωής, διέπεται από τις ίδιες αρχές και επιτελεί κοινές λειτουργίες. Ανεξαρτήτως των κατηγοριών στις οποίες η ανθρώπινη σκέψη συνηθίζει να την διακρίνει, η αφήγηση είναι μία και παναθρώπινη. Με πυρήνα αυτό που ορίζεται ως *πρόταση δράσης* (Molino & Lafhail - Molino, 2004), παρατηρείται ότι η αφήγηση σε κάθε μορφή της αρθρώνεται επί 5 βασικών φυσικών ερωτήσεων (τα δημοσιογραφικά περίφημα “five W’s”) που σκοπό έχουν τον ορισμό και την αναγνώριση της πράξης που διαδραματίζεται: ποιος, που, πότε, τι, γιατί. Κάθε μορφή αφήγησης επιχειρεί επίσης να σκιαγραφήσει μια σαφή εικόνα για την προσωπικότητα και τα κίνητρα των ηρώων της, προκειμένου να είναι δυνατή μια «ηθική κρίση» για τη δράση τους.

Σε αυτό το πλαίσιο γίνεται κατανοητό πως η *πρόταση δράσης* ουσιαστικά αναπαριστά μια σκηνή και θέτει την ύπαρξη ενός «κόσμου σε μικρογραφία» μέσα στον οποίο εντοπίζει κανείς τις βασικές κατηγορίες της ανθρώπινης ύπαρξης. Κι είναι

σε αυτό το μικρόκοσμο που αναπαρίσταται από την αφήγηση, όπου τίθεται εξ αρχής το πρόβλημα της σχέσης ανάμεσα στο πραγματικό και στο φανταστικό. Γιατί ο κόσμος της αφήγησης εμφανίζεται εξ ορισμού διχοτομημένος σε δύο διακριτές σφαίρες. Στη σφαίρα της πραγματικότητας, που αναφέρεται στην επιστημονική γνώση και την εμπειρία των αισθήσεων και στη σφαίρα του φανταστικού, που επικαλείται τις αφαιρετικές λειτουργίες της φαντασίας. Η αφηγηματική αναπαράσταση κάθε ανθρώπινης δράσης, πέραν της γλωσσολογικής της διάστασης, ερείδεται σε συγκεκριμένες γνωστικές λειτουργίες. Ο άνθρωπος που αφηγείται, ουσιαστικά κατασκευάζει ένα διανοητικό μοντέλο για τις ανθρώπινες πράξεις και για τον κόσμο στις οποίες αυτές αναφέρονται και τοποθετούνται. Έτσι, στο πλαίσιο της αφήγησης ο άνθρωπος βρίσκεται ταυτόχρονα σ' επαφή με δύο κόσμους, αυτόν των πραγμάτων κι εκείνον των ανθρώπινων σχέσεων.

Οι Molino & Lafhail - Molino (2004) επικαλούνται ψυχολογικές θεωρίες και εργασίες που υποστηρίζουν την παράλληλη εξέλιξη στο παιδί μιας νοημοσύνης αισθησιοκινητικής, εστιασμένης στα πράγματα και μιας νοημοσύνης «διανθρώπινης» (intelligence interhumaine) προσανατολισμένης στις σχέσεις με τα άλλα μέλη της ομάδας. Η διανθρώπινη αυτή νοημοσύνη θεωρείται ότι μπορεί να χαρακτηριστεί «προ-αφηγηματική».

Η ιδέα αυτή εκκινεί από την εργασία του Stern (1997) αναφορικά με τη διαδικασία που διέρχεται το παιδί από τη στιγμή που αντιλαμβάνεται το εσωτερικό ερέθισμα της πείνας έως την αναζήτηση της παρουσίας της μητέρας και τη διαπραγμάτευση της ανάγκης του μαζί της. Η μελέτη αυτής της αναφοράς του παιδιού προς τη μητέρα αποκαλύπτει την ύπαρξη μιας δραματοποιημένης τροχιάς μεταξύ των πόλων «ένταση – κρίση – λύση», η οποία ορίζει την πρώτη φόρμα οργάνωσης του χρόνου και θέτει την ψυχολογική βάση της βιωμένης πλοκής⁵². Αυτό σημαίνει ότι οι ψυχολογικές ρίζες της αφηγηματικής ικανότητας κι αντίληψης απαντώνται στη θεμελιακή πανανθρώπινη εμπειρία της σχέσης του παιδιού με το άτομο που παρέχει τις μητρικές φροντίδες, δηλαδή στις πρώιμες κατακτήσεις της κοινωνικότητας του ατόμου.

⁵² Είναι εύλογη η σύνδεση της θεωρίας του Stern σε αυτό το σημείο με τη θεωρία του Erikson για τη βασική εμπιστοσύνη και τη θεωρία του Winnicott για τα μεταβατικά φαινόμενα. Οι τρεις θεωρίες μοιάζουν να διαπραγματεύονται κι από ένα σημείο του προβλήματος για τη φαντασιακή διαπραγμάτευση της πραγματικότητας, εκκινώντας από την θεμελιώδη παρατήρηση της ίδιας πρώιμης εμπειρίας.

Οι Molino & Lafhail - Molino (2004, σ. 24) διευκρινίζουν περαιτέρω ότι με την ανάπτυξη των συμβολικών λειτουργιών (στους 18 – 24 μήνες) παράγεται μια βασική διαφοροποίηση στον τρόπο που το παιδί αντιλαμβάνεται τον κόσμο, η οποία εκδηλώνεται μέσω της εμφάνισης του συνόλου των αναπαραστασιακών υποκατάστατων, τη διαφοροποιημένη απομίμηση στο σχέδιο και τη γλώσσα: «Ποια είναι λοιπόν η θέση της αφήγησης στο κέντρο αυτής της έκρηξης η οποία χάρη στην αναπαράσταση των αντικειμένων και των στοιχείων που απουσιάζουν, ανοίγει στη σκέψη ένα απροσδιόριστο πεδίο, αυτό το ίδιο που απαντάται στην κουλτούρα;». Ο ρόλος της αφήγησης σε αυτό το σημείο αφορά μια ιδιότητα που οι συγγραφείς αποδίδουν υπό τον όρο *αφηγηματική νοημοσύνη*.

Η υπόθεση αυτή στηρίζεται στις εργασίες του Bruner (1990, 1997), οι οποίες προτείνουν ένα διαχωρισμό της ανθρώπινης σκέψης σε δύο βασικές κατευθύνσεις. Η μια κατεύθυνση ακολουθεί ένα *παραδειγματικό μοντέλο* προσανατολισμένο στον κόσμο των αντικειμένων κι αντιστοιχεί στην τεχνική και επιστημονική σκέψη. Η άλλη κατεύθυνση αφορά ένα *αφηγηματικό μοντέλο*, εστιάζει στους άλλους ανθρώπους και πραγματώνεται μέσω των διαπροσωπικών σχέσεων. Το βασικό χαρακτηριστικό της *αφηγηματικής νοημοσύνης* εδράζεται λοιπόν στην κοινωνικότητα του ατόμου, καθώς αναπτύσσεται επάνω στην ανάγκη του, από τη στιγμή που ζει ως μέλος ομάδων, να είναι ενήμερο για την κατάσταση και τις προθέσεις των άλλων μελών των ομάδων στις οποίες υπάγεται. Σύμφωνα με τον Bruner το άτομο έρχεται στον κόσμο με μια «έμφυτη» προδιάθεση για αφηγηματική οργάνωση που του επιτρέπει να εντοπίζει και να κατανοεί το αφηγηματικό νόημα του κόσμου που το περιβάλλει. Σε αυτό το πλαίσιο η αφηγηματική δομή συνιστά μια έμφυτη πράξη κοινωνικής αλληλεπίδρασης, η οποία προϋπάρχει της γλωσσικής της έκφρασης.

Εδώ φέρεται να παρεμβαίνει η ικανότητα που περιγράφεται από τον Carl Rogers (1975) ως *ενσυναίσθηση*. Πρόκειται για την ικανότητα του ανθρώπου (που αναπτύσσεται μετά την ηλικία των τεσσάρων ετών) να παίρνει απόσταση από τον εαυτό του, ώστε να μπορεί να δει τον κόσμο υπό την οπτική γωνία των άλλων. Σε αυτή την ικανότητα οφείλεται η δυνατότητα κατανόησης των άλλων ως ξεχωριστών προσωπικοτήτων. Αυτή η ενσυναίσθητική ικανότητα συνιστά θεμελιώδη διάσταση της αφηγηματικής νοημοσύνης, καθώς είναι αυτή που οδηγεί στην κατανόηση των *προτάσεων δράσης* στην επαφή μας με τους άλλους, επιτρέποντας την αναγνώριση της δράσης των συνανθρώπων μας και διέποντας τη δομή των «αφηγήσεων» της ανθρώπινης (κοινωνικής) καθημερινότητας.

Συνοψίζοντας, η αφήγηση συνιστά βασικό τρόπο σύνοψης του βιώματος σε μια φυσική γλώσσα με την οποία δίνουμε μια έννοια στην ύπαρξή μας και στην ύπαρξη των άλλων. Μια καθολικά πανανθρώπινης αφηγηματική λογική εμφανίζεται να καλύπτει όλο το πεδίο της ανθρώπινης δράσης και σκέψης, από τις διαπροσωπικές και διομαδικές σχέσεις, έως το κεντρικό πρόβλημα των επιστημών του ανθρώπου, της κοινωνίας και της κουλτούρας.

5. 2. ΣΥΝΘΕΤΟΝΤΑΣ ΤΟ ΝΟΗΜΑ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΜΕΝΗΣ ΑΦΗΓΗΣΗΣ

Έχοντας διευκρινίσει αυτά κι εστιάζοντας στην αφήγηση των κόμικς, οι γνωστικές προσεγγίσεις επιχειρούν να αποκαλύψουν τον τρόπο που αυτά, στο πλαίσιο της εικονογραφημένης ιδιαιτερότητάς τους, προτρέπουν τον αναγνώστη να εμπλακεί σε μια ιδιαίτερη αναγνωστική συνθήκη ενεργοποιώντας σχετικές κατηγορίες προγενέστερης γνώσης του ανεξάρτητα από την καθοδήγηση των κειμενικών στοιχείων του μέσου (Herman, 1997). Η ανάλυση του τρόπου που ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται μια εικονογραφημένη αφήγηση επικαλείται βασικές αρχές της γνωστικής ψυχολογίας, επιχειρώντας να φωτίσει τη σχέση μεταξύ αφηγηματικών δομών και γνωστικό – συναισθηματικής ενεργοποίησης (Global, 1997). Στο πλαίσιο αυτής της προσέγγισης υποστηρίζεται ότι συγκεκριμένα διανοητικά μοντέλα και εικόνες – σχήματα παρέχουν γενικές περιγραφές του γνωστικού και συναισθηματικού ρόλου του ανθρώπου. Υποστηρίζεται σχετικά ότι οι αναγνώστες συνθέτουν γνωστικά την αφηγούμενη από τα κόμικς πραγματικότητα επί τη βάση των αναπαραστάσεών τους για την αληθινή πραγματικότητα. Ως εκ τούτου, η αφήγηση γίνεται αντιληπτή ως μια οργάνωση επί μέρους στοιχείων που ο αναγνώστης επικαλείται για να συνθέσει μια ιστορία. Η συγκεκριμένη προσέγγιση δείχνει πώς ο αναγνώστης κόμικς καταφεύγει σε προγενέστερες αξιώσεις, συμπεράσματα, υποθέσεις, «σχήματα» προκειμένου να «ενεργοποιήσει» το κόμικς και πώς ο ιδιαίτερος αφηγηματικός τρόπος του μέσου τον «προτρέπει» να εκτελέσει μια συγκεκριμένη γνωστική δραστηριότητα (Lefevre, 1999).

Στο πλαίσιο της προσέγγισης αυτής προκύπτει ότι η αφήγηση των κόμικς παρουσιάζει συγκεκριμένα βασικά χαρακτηριστικά τα οποία περιγράφουν και τις διαστάσεις κατανόησής της από τον αναγνώστη. Ορίζοντας την αφήγηση των κόμικς ως «φορμαλιστικό σύστημα, το οποίο ο αναγνώστης ερμηνεύει ως μια ενδιαφέρουσα αναπαράσταση μιας σειράς λογικά και χρονολογικά συσχετιζόμενων γεγονότων,

προκαλούμενων ή βιωμένων από ηθοποιούς»⁵³, ο Lefevre (2000) αναλύει μια σελίδα από το φλαμανδικό κόμικς του 1947 “De Famillie Snoek”(The Pike Family) προκειμένου να αποδώσει τα βασικά χαρακτηριστικά της εικονογραφημένης αφήγησης αναφορικά με τη γνωστική δυναμική τους και καταλήγει στα εξής:

- Εκτός της αφήγησης (όπως περιγράφεται από τον ως άνω ορισμό), ένα κόμικς περιέχει και άλλα, μη αμιγώς αφηγηματικά, στοιχεία όπως περιγραφές, ιδέες, επιχειρήματα, καταλόγους κτλ. Ως εκ τούτου, ένα κόμικς (όπως κάθε μορφή αφήγησης) δεν συνίσταται αποκλειστικά από αφήγηση (Groensteen, 1988).
- Κάθε εικόνα (καρέ) ενός κόμικς είναι αφηγηματική καθεαυτή, καθώς δείχνει να περιέχει την αναπαράσταση μιας αιτίας κι ενός αποτελέσματος ή την τρέχουσα κατάσταση ενός πράγματος ή ενός χαρακτήρα. Ωστόσο ο αναγνώστης τείνει να προσλαμβάνει ως όλον ό,τι του παρέχεται από την παραταγμένη σε διάδοχες εικόνες αφηγηματική δομή, συμπληρώνοντας με γνωστικές υποθέσεις τα επί μέρους στοιχεία της.
- Μορφή και περιεχόμενο, ή αλλιώς εικονογράφηση και κείμενο είναι μη διακριτά όσον αφορά την αφηγηματική δυναμική τους. Σε αυτό το πλαίσιο θεωρείται ότι η μορφή είναι κάτι παραπάνω από ένα κενό και κωδικοποιημένο δοχείο του περιεχομένου (Lefevre, 1999). Αν και η λεκτική περιγραφή δεν δύναται να αποδώσει επακριβώς αυτό που κάθε υποκείμενο βλέπει, υποτίθεται, για λόγους ευκολίας, ότι μπορεί να δοθεί μια σχετικά ακριβής περιγραφή μιας εικόνας με λέξεις (Lefevre, 2000).
- Μια εικόνα αναπαριστά πράξεις και αντικείμενα, τα οποία ο αναγνώστης δεν δυσκολεύεται να διακρίνει. Ωστόσο αποδέχεται αξιωματικά την ιδιαιτερότητα του πλαισίου. Κατά την ανάγνωση υποθέτει ότι ο αναπαριστώμενος κόσμος δεν τελειώνει στο περιθώριο των καρέ.
- Ο αναγνώστης δεν εισέρχεται στην ανάγνωση αμερόληπτος. Προσεγγίζει την αφήγηση με τα «σχήματά» του, τις προϋπάρχουσες γνωστικές μορφές που περιέχουν το κεκτημένο περιεχόμενο της εμπειρίας του (Sternberg, 1996, σ. 508).

⁵³ «Ηθοποιός» στην προκειμένη περίπτωση ορίζεται ευρύτατα ως «ο παράγοντας που εκτελεί πράξεις (προκαλώντας ή βιώνοντας ένα συμβάν)» (Bal, 1997, σ. 5). Υπό αυτή την έννοια και στο πλαίσιο της εικονογραφημένης αφήγησης των κόμικς οι «ηθοποιοί» μπορεί να είναι ζώα, ρομπότ, υπερφυσικά πλάσματα, εξωγήινοι κτλ.

- Ο αναγνώστης των κόμικς αντιλαμβάνεται την εικονογραφημένη αφήγηση μέσα από δομικές διαδικασίες, ανάλογες με αυτές που τον οδηγούν στη σύνθεση μιας εικόνας για την αληθινή πραγματικότητα από το σύνολο των δεδομένων που αυτή του παρέχει (Grobal, 1997, σ. 29). Για παράδειγμα ο αναγνώστης δεν δυσκολεύεται να διακρίνει τους κεντρικούς χαρακτήρες του κόμικς από το πλαίσιο στο οποίο αυτοί τοποθετούνται, κατά τον ίδιο τρόπο που δεν συγχέει στην αληθινή ζωή πρόσωπα και πράγματα.
- Η μη ρεαλιστική στατική αναπαράσταση της εικονογραφημένης αφήγησης που επικαλείται μονάχα δύο διαστάσεις και πεπερασμένη χρωματική γκάμα προκαλεί τον αναγνώστη να αποδεχθεί αξιωματικά τις συμβάσεις της φανταστικής αφήγησης. Τα ποικίλα συστήματα προβολής και σήμανσης της αφήγησης των κόμικς δύνανται να αποδώσουν διαφορετικές μορφές «αλήθειας» (Willats, 1997). Η τεχνητή φύση των εικόνων υπενθυμίζει γνωστικά στον αναγνώστη ότι ο κόσμος της φαντασίας δεν μοιράζεται κοινούς φυσικούς κανόνες με την αληθινή πραγματικότητα. Σε αυτό το πλαίσιο ακόμη και οι πλέον φαντασιακές παρεκκλίσεις, όπως οι υπερφυσικές δυνάμεις των υπέρ – ηρώων για παράδειγμα, δεν προβληματίζουν τον αναγνώστη εφόσον έχει αποδεχτεί το παιχνίδι των συμβάσεων του μέσου (Lefevre, 2000). Ωστόσο, είναι ο βαθμός συνέπειας του φανταστικού κόσμου (το σύστημα των φυσικών νόμων που ισχύουν στο συγκεκριμένο «σύμπαν» του κόμικς) που καθορίζει το βαθμό αποδοχής του αναγνώστη (Fludernik, 1996, σ. 316). Για παράδειγμα ο αναγνώστης μπορεί να μην ενδιαφερθεί να ασχοληθεί με το αν η αναπαράσταση του διαστήματος από ένα κόμικς είναι συνεπής με την επιστημονική, αστρονομική περιγραφή του, αλλά θα κρίνει επιμελώς τη συνέπεια της αφήγησης στο σημείο που αφορά το είδος των υπέρ - δυνάμεων ή τα χαρακτηριστικά της προσωπικότητας του υπέρ – ήρωα συγκριτικά με την περιγραφή τους που έχει εξ αρχής αποδεχθεί αξιωματικά.
- Βασικά εγγενή στοιχεία του κόμικς οδηγούν στη δημιουργία μοντέλων επί τη βάση των οποίων συνθέτονται τα σχήματα, οι υποθέσεις και οι αναφορές κατανόησης του αναγνώστη (Bordwell, 1985, σ. 153). Αυτό σημαίνει ότι ο κόσμος που περιγράφει ένα κόμικς δεν είναι στατικός, αλλά διαθέτει μια ευελιξία που αφήνει περιθώρια για, υπό προϋποθέσεις, αλλαγές. Ωστόσο, αν οι αλλαγές αυτές είναι ασυνεπείς ή εξαιρετικά απροσδόκητες, ο αναγνώστης πιθανότατα θα συγχυστεί ή θα χάσει το ενδιαφέρον του. Σε αυτό το πλαίσιο ο

φανταστικός κόσμος ενός κόμικς είναι ανθεκτικός στην ασυναρτησία, εφόσον η βασική αφηγηματική ιδέα είναι συνεπής. Παραλήψεις στο σχέδιο ή την εικόνα συγχωρούνται ή παραβλέπονται από τον αναγνώστη στο βαθμό που δεν θίγουν σημεία της αφήγησης επενδυμένα με κάποιο σημαίνον νόημα (Lefevre, 2000).

- Ο αναγνώστης εισέρχεται στην ανάγνωση με τη γνωστική εμπιστοσύνη ότι η διάταξη των εικόνων στη σελίδα δεν είναι τυχαία, αλλά οργανωμένη επί τη βάση ενός σχεδίου σύνδεσής τους. Ως εκ τούτου αναμένει ότι η αφήγηση προκύπτει ως μια συνεπής ακολουθία υποθέσεων αιτίου - αποτελέσματος. Η απαίτηση αυτή του αναγνώστη προκύπτει από τη γνωστική τάση του να αντιλαμβάνεται τη φυσική και κοινωνική πραγματικότητα ως μια λογική ακολουθία γεγονότων. Εφόσον στην καθημερινή μας ζωή «συνήθως δεν παρουσιάζουμε καμία δυσκολία στο να κατανοήσουμε και να συμμετέχουμε σε γεγονότα και γνωρίζουμε εν γένει τις συνέπειες των πράξεων» και εφόσον «είμαστε εξοικειωμένοι με τα αντικείμενα και το ρόλο των συμμετεχόντων σε τυπικές καταστάσεις» (Haberlandt, 1994, σσ. 144-145), δεν αναμένεται αντιστοίχως δυσκολία στην αναγνώριση και αποδοχή ανάλογων βασικών συμβάσεων και υποθέσεων για ακολουθίες κατά την ανάγνωση εικονογραφημένων ιστοριών.
- Ωστόσο ο Lefevre (2000) εντοπίζει διαφοροποιήσεις ανάμεσα στον τρόπο που αναγνωρίζει το υποκείμενο την πραγματικότητα και στον τρόπο που προσλαμβάνει την αναπαριστώμενη από τα κόμικς πραγματικότητα. Λόγω της αναγκαία ελλειπτικής φύσης του μέσου, δεν είναι δυνατή η αναπαράσταση της αδιάλειπτης διαδοχής ακολουθιών που χαρακτηρίζει την αληθινή ζωή. Τα κόμικς αναπαριστούν μονάχα όψεις των γεγονότων και των αντικειμένων, συνθέτοντας μια διαδοχή σκηνών κατασκευασμένη από ξεχωριστά σημαντικά θραύσματα της αφηγούμενης πράξης. Στο βαθμό αυτό η αφήγηση τους παρουσιάζει κενά που ο αναγνώστης καλείται να συμπληρώσει με τη φαντασία του.
- Αυτή η ελλειπτική φύση του μέσου φαίνεται ότι συνιστά ένα από τα στοιχεία που το κάνουν ενδιαφέρον για τον αναγνώστη, καθώς ένα κόμικς που θα αναπαριστούσε τη φυσική ακολουθία των γεγονότων που περιγράφουν την αληθινή ζωή στη λεπτομέρειά του, θα ήταν εξαιρετικά βαρετό. Η συνθήκη αυτή ωστόσο εξαιρεί από τον κόσμο των κόμικς τους περιορισμούς του

φυσικού χρόνου. Καθώς η εικονογραφημένη αφήγηση δεν αποτελεί παρά μια διαδοχή αποσπασματικών όψεων της καθημερινότητας, οι ήρωές της εμφανίζονται άθικτοι από το χρόνο και βεβαίως το θάνατο (βλ. Eco, 1994β).

- Η κατανόηση της ελλειπτικής και αποσπασματικής φύσης του μέσου συνιστά μια από τις βασικότερες γνωστικές συνθήκες (*σχήματα*) της ανάγνωσης (Lefevre, 2000).
- Τα *σχήματα* μέσω των οποίων αντιλαμβάνεται ο αναγνώστης την εικονογραφημένη αφήγηση δεν είναι ποτέ κενά κοινωνικού νοήματος. Ο αναγνώστης συλλαμβάνει και ερμηνεύει το περιεχόμενο της αφήγησης ενός κόμικς αναλόγως του κοινωνικού πλαισίου, που αφενός παράγει το κόμικς, αφετέρου εξοικειώνει τον ίδιο με το περιεχόμενό του. Καταστάσεις που περιγράφονται από ένα κόμικς του 1947 για παράδειγμα και αφορούν συνθήκες που έχουν να κάνουν με την προσωπική υγιεινή και καθαριότητα της εποχής εκείνης, είναι δύσκολο να γίνουν αντιληπτές και άμεσα αναγνωρίσιμες από έναν αναγνώστη της εποχής μας (Matthijs, 1988, σ. 104).

Η κατανόηση ενός κόμικς από τον αναγνώστη βασίζεται επίσης στην επίκληση των μη αφηγηματικών στοιχείων του, τα οποία ωστόσο παρουσιάζουν μια πολυσημαντική ποιότητα, η οποία μπορεί να γίνει αντιληπτή ποικιλοτρόπως αναλόγως των προσωπικών επιλογών του κάθε αναγνώστη (Lacey, 1998, σελ. 90). Πιο συγκεκριμένα, ο αναγνώστης του δυτικού πολιτισμικού πλαισίου έχει εκπαιδευτεί να διαβάζει κάθε σελίδα με φορά από αριστερά προς τα δεξιά και από επάνω προς τα κάτω. Η δομή των μη αφηγηματικών στοιχείων των κόμικς του δυτικού κόσμου, όπως η σελιδοποίηση και η τοποθέτηση των εικόνων στο χώρο, ακολουθεί αυτές τις βασικές διευθύνσεις. Ωστόσο, ο αναγνώστης δεν διαβάζει απλά μια οργανωμένη ακολουθία μεμονωμένων εικόνων. Όπως μια ιστορία, η οποία είναι κάτι παραπάνω από μια απλή αλυσίδα διακριτών γεγονότων, κάθε σελίδα γίνεται αντιληπτή ως ένα όλον, ως μια τυπική ενότητα της συμβατικής μορφής του μέσου, η οποία ωστόσο προκαλεί τον αναγνώστη να αναφερθεί και σε μη γραμμικές σχέσεις των εικόνων. Σε αυτό το πλαίσιο, καθώς όψεις ή τμήματα κάθε εικόνας μπορεί να συνδεθούν με όψεις ή τμήματα άλλων εικόνων (Baetens & Lefevre, 1993, σ. 72· Groensteen, 1999, σσ. 173-174), γίνεται αντιληπτό πώς η ανάγνωση μιας σελίδας κόμικς είναι μια προσωπική πολυσημαντη περιήγηση του αναγνώστη που τον εμπλέκει σε μια ενεργητική πρόσληψη και διαχείριση των επί μέρους σημείων της.

Αν ωστόσο θέλουμε να κατανοήσουμε πλήρως την γνωστική προσέγγιση του κόμικς από τον αναγνώστη, οφείλουμε να επικεντρώσουμε στο θεμελιακό ρόλο της εικόνας. Έρευνες δείχνουν ότι η εικόνα συνιστά τον κύριο φορέα του μηνύματος των κόμικς, καθώς φέρεται να προσελκύει πρωτίστως το ενδιαφέρον και την επικέντρωση του νεαρού αναγνώστη (βλ. Κορωναίου, 1992, σ. 104). Σύμφωνα με τον Tisseron (1987), η πρωτοκαθεδρία της εικόνας έναντι του λεκτικού μηνύματος στην ανάγνωση κόμικς ερείδεται στη διαδικασία οπτικής συμβολοποίησης των ψυχικών λειτουργιών που εγείρει η εικονογράφηση. Οι τεχνικές κατάτμησης του χώρου και οι τρόποι ομιλίας που προτείνουν τα κόμικς παραπέμπουν τον αναγνώστη στην γραφική δραστηριότητα της παιδικότητάς του. Το σχέδιο των κόμικς παρεμβαίνει ως μετάθεση από την αρχική πράξη της παιδικής σχεδιαστικής δραστηριότητας, στην οπτική αναγνώρισή του λόγου, την ανάγνωση. Σύμφωνα με την προσέγγιση αυτή, τα κόμικς φέρονται να συμβάλλουν στην αποκατάσταση της ψυχικής ισορροπίας του εφήβου αναγνώστη βοηθώντας την μετάβαση του από το παιδικό παιχνίδι (αυθόρμητη γραφική δραστηριότητα) στον κόσμο των ενηλίκων, όπου πρωτοστατεί ο επεξεργασμένος λόγος: «Χάρη στα κόμικς ο νέος μπορεί να συμφιλιώσει το σχέδιο, που κατείχε μια επίλεκτη θέση στην παιδική του ηλικία, με το λόγο και να αντιμετωπίσει τις απορυθμιστικές συνέπειες της απομάκρυνσης από την παιδική ηλικία» (Tisseron, 1987, σ. 91).

6. Η ΦΑΝΤΑΣΙΑΚΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΑΝΑΓΝΩΣΗΣ

6. 1. ΦΑΝΤΑΣΙΩΣΗ, ΦΑΝΤΑΣΙΑΚΟ ΚΑΙ ΕΣΩΤΕΡΙΚΗ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ

Η αφήγηση προσεγγίζεται ως δομική και οργανωτική αρχή της κοινωνικότητας του ατόμου (Bruner, 1997) στο χρόνο που τοποθετείται προτού ο μικρός άνθρωπος επιτύχει την γλωσσική της έκφραση⁵⁴. Όταν η προσέγγιση αυτή διασταυρώνεται με βασικούς όρους της ψυχαναλυτικής θεωρίας θέτει τα θεμέλια μιας ανοιχτής συζήτησης για την οργάνωση της εσωτερικής πραγματικότητας του ατόμου σε σχέση με τα αφηγηματικά προϊόντα της κουλτούρας του (βλ. Βιδάλη, 2001). Στο πλαίσιο αυτό, κάθε θεωρητική μας διακύβευση αναφορικά με την ανάγνωση κόμικς τοποθετείται επί τη βάση ενός σχεδίου που επικαλείται τους ψυχαναλυτικούς όρους της *φαντασίωσης* και του *φαντασιακού* προκειμένου να ορίσει το πεδίο της *εσωτερικής πραγματικότητας* του αναγνώστη.

Εκκινώντας από την έννοια της *φαντασίωσης* (fantasme) δανειζόμαστε αρχικά για την περιγραφή του όρου την πολυδιάστατη ερμηνεία των Laplanche & Pontalis (1986, σσ. 535-540). Η συγκεκριμένη απόδοση αναφέρεται στην πλοκή φανταστικών σεναρίων που παράγει το άτομο, στα οποία είναι πάντα παρόν με κάποιο τρόπο και όπου απεικονίζεται, με λίγο ως πολύ παραμορφωμένο από τις αμυντικές διεργασίες τρόπο, η εκπλήρωση ως επί το πλείστον ασυνείδητων επιθυμιών του: «η φαντασίωση απαντάται με ποικίλες μορφές: συνειδητές φαντασιώσεις ή ονειροπολήσεις, ασυνείδητες φαντασιώσεις που αποκαλύπτονται από την ψυχάνάλυση και αποτελούν τη λανθάνουσα υποδομή εκδήλων περιεχομένων, πρωταρχικές φαντασιώσεις».

Ο γερμανικός όρος (phantasie) αναφέρεται στον ορισμό της φαντασίας, υπό την έννοια ότι προσδιορίζει «τον κόσμο του φαντασιακού, το περιεχόμενό του και τη δημιουργική δραστηριότητα που τον κινεί (das Phantasieren)» (ό.π.). Η γαλλική απόδοση (phantasme) εμπλουτίζεται με εντονότερη ψυχαναλυτική χροιά, καθώς φέρεται να «υποδηλώνει συγκεκριμένους φαντασιακούς σχηματισμούς και όχι μόνο τον κόσμο των φαντασιώσεων, ή γενικότερα την πράξη της φαντασίας»⁵⁵.

⁵⁴ Βλ. σχετική ανάλυση κεφαλαίου 5 που αφορά την γνωστική διάσταση της ανάγνωσης κόμικς.

⁵⁵ Οι συγγραφείς επιπλέον αναφέρονται και αξιολογούν την πρόταση του Lagache (1958) για επαναχρησιμοποίηση του όρου *fantaisie* (έργο της φαντασίας) υπό την αρχαία του σημασία, προκειμένου να υποδηλωθεί και η διάσταση της δημιουργικής δραστηριότητας και των προϊόντων της φαντασίας. Η ερμηνεία αυτή θα ταίριαζε περισσότερο σε μια διερεύνηση που θα εστίαζε στην

Οι όροι *φαντασίωση* και *φαντασιωσικός* θεωρείται ότι εμπεριέχουν την αντίθεση μεταξύ φαντασίας και πραγματικότητας (υπό την έννοια του αντιληπτικού δεδομένου), ώστε εντέλει να ορίζεται η φαντασίωση ως «το καθαρό προϊόν της αυταπάτης, το οποίο κατά την αντιπαραβολή του με την αντικειμενική αντίληψη του πραγματικού δεν μπορεί παρά να καταρρεύσει» (ό.π.). Επί αυτού, οι συγγραφείς επικαλούνται το άρθρο του Freud (1911) «Διατυπώσεις σχετικά με τις δύο αρχές της ψυχικής λειτουργίας», στο οποίο ορίζεται η αντιπαράθεση ανάμεσα στον εσωτερικό κόσμο που τείνει προς την ικανοποίηση μέσω της αυταπάτης και στον εξωτερικό ο οποίος με τη μεσολάβηση του συστήματος της αντίληψης επιβάλλει στο υποκείμενο, προοδευτικά, την αρχή της πραγματικότητας. Ο ορισμός αυτός αποδέχεται και περιγράφει μια πραγματικότητα που ορίζεται ως «ψυχική» προσδιορίζοντας μια «ιδιαίτερη μορφή ύπαρξης, που δεν πρέπει να συγχέεται με την υλική πραγματικότητα». Η σχετική ερμηνεία καταλήγει στον προσδιορισμό μιας «φαντασιωσικής προβληματικής», υπό την οποία «το σύνολο της ζωής του ανθρώπου είναι διευθετημένο και πλασμένο από κάτι που συμμετέχει στη δόμηση του ψυχισμού» και υποδηλώνει «μια τάση των φαντασιωσικών δομών να εκδηλώνονται και να βρίσκουν διέξοδο προς τη συνείδηση και τη δράση, έλκοντας συνεχώς προς το μέρος τους νέο υλικό». Δομικό συστατικό αυτής της φαντασιωσικής προβληματικής είναι η επιθυμία, η εκδραμάτιση της οποίας εμφανίζεται ως η «αρχική λειτουργία της φαντασίωσης».

Ο ορισμός του Freud (1993) για τη φαντασίωση⁵⁶ παραπέμπει στη σύσταση μορφωμάτων τα οποία δημιουργούνται από διεργασίες που συντελούνται ανάμεσα στα διάφορα μέρη του ψυχισμού, διαμορφώνονται από υλικό που βρίσκεται στη διάθεση των αισθήσεων και έλκουν την καταγωγή τους στην εποχή της πρώιμης μητρικής φροντίδας προς το βρέφος και στη συμβιωτική σχέση που δομείται ως «φαντασιωσική πραγματικότητα» ανάμεσα σε εκείνο και στο άτομο που το φροντίζει.

περίπτωση της δημιουργίας υπέρ – ηρωικών κόμικς, διάσταση που σημειωτέον ενυπάρχει στην προβληματική της κατανάλωσης κόμικς που εξετάζεται εδώ, υπό την έννοια ότι, όπως παρατηρείται συστηματικά, κάθε αναγνώστης κόμικς είναι ταυτόχρονα εν δυνάμει και ένας δημιουργός ηρώων (είτε περιγράφοντας τον «ιδανικό ήρωα» αυθόρμητα μετά από σχετικό κέλευσμα τη στιγμή της συνέντευξης, είτε ασχολούμενος συστηματικά ή σε πειραματική φάση με την παραγωγή σεναρίων και σχεδίων υπέρ ηρωικών κόμικς). Για την περιγραφή και ανάλυση των φαινομένων που συνοδεύουν αυτή την φάση του «μαθητευόμενου μάγου» αναφέρονται περισσότερα στο κεφάλαιο του Γ' Μέρους που αναφέρεται στην ταύτιση του αναγνώστη με το δημιουργό των αγαπημένων ηρώων.

⁵⁶ Ο Freud χρησιμοποιεί τη λέξη «φαντασία» (1993).

Στα φροϋδικά κείμενα του 1915⁵⁷ εμφανίζεται ο όρος *πρωταρχικές φαντασιώσεις* υπό τον οποίο περιγράφονται οι τρεις θεμελιώδεις, οικουμενικού χαρακτήρα και φυλογενετικής προέλευσης φαντασιώσεις της *πρωταρχικής σκηνής*, της *αποπλάνησης* και του *ευνουχισμού*. Ο Freud προβαίνει σε έναν παραλληλισμό της λειτουργίας των φαντασιώσεων με τη λαϊκή χρήση της μυθολογίας προκειμένου να ερμηνευθεί και να επενδυθεί ναρκισσιστικά η απαρχή της ιστορίας των λαών, δείχνοντας ότι οι φαντασιώσεις αποτελούν για το παιδί ένα είδος προσωπικής μυθολογίας, ένα ερμηνευτικό σύστημα που επιχειρεί να δώσει απαντήσεις σε ερωτήματα σχετικά με την προέλευση του και με τη διαφορά των φύλων. Σχήμα που εντοπίζεται και στο μηχανισμό που βρίσκεται πίσω από το υστερικό σύμπτωμα, όπου το άτομο προβάλλει φαντασιωσικά κατοπινές επιθυμίες ή εμπειρίες αποπλάνησης (παθητικές ή ενεργητικές, δικές του) σε μια μυθική «αρχή – ανθρωπογονία» στο παρελθόν⁵⁸. Έτσι οι εμπειρίες που προκαλούν φαντασιώσεις στην υστερία αναφέρονται τρόπον τινά «εκ των υστέρων» στην παιδική ηλικία.

Αναφερόμενος στον τρόπο συγκρότησης των φαντασιώσεων ο Freud αναφέρεται σε μια ασυνείδητη διεργασία συναρμολόγησης βιωμάτων και ακουσμένων λόγων με συγκεκριμένες «τάσεις» που επιχειρούν να εμποδίσουν την ενθύμηση που τις δημιουργεί. Έτσι οι φαντασιώσεις μοιάζουν με «οθόνες» και «προσκήνια» που επιτελούν μια «αμυντική λειτουργία» στο βαθμό που μέσα από ένα δίκτυο μεταβολών και αλλοιώσεων, εξασθενίζουν με συμβολικό τρόπο μια σειρά από χρονικά μη αλληλένδετα γεγονότα με εκ των υστέρων τραυματική επίδραση. Έτσι οι φαντασιώσεις, ως μάρτυρες ακατανόητων (και για το λόγο αυτό «βίαιων») και «ανεύρετων» γεγονότων της παιδικής ηλικίας, συνιστούν πηγή συμπτωματολογίας ή/και δημιουργικότητας και προσδίδουν στο υποκείμενο την ανεξάλειπτη προσωπική του ιδιότητα και ταυτότητα.

Παρά την φαινομενική ενότητα και συνοχή της, η φαντασίωση συνιστά πάντα μια σύνθεση (collage) αναλυόμενη ως απλός συνδυασμός στοιχείων που αποτελείται από ένα σταθερό τύπο με μεταβλητά στοιχεία. Η *πρωταρχική σκηνή* της ερωτικής συνεύρεσης των γονέων αποδίδει στη φαντασίωση τη σταθερότητά της υπό τη μορφή μιας «επανειλημμένης σκηνοθεσίας» (Λίποβατς, 1994, σ. 124).

⁵⁷ Στο 'Mitteilung eines der psychoanalytischen Theory widersprechenden Falles von Paranoia', SA VII, σ. 176.

⁵⁸ Βλ. «Ο Ράπτενμαν» στο (Freud, 1993).

Η φαντασίωση είναι «ά – χρονη» (εκτός χρόνου), στο βαθμό που λαμβάνει χώρα στον παρατατικό, που συνιστά το χρόνο του μύθου («Ήταν μια φορά κι έναν καιρό...»). Είναι επίσης «ανώνυμη», καθώς τα πρόσωπα που εμφανίζονται σε αυτή φέρονται ως «μυθικά προσωπεία» (personnae) όπως στο όνειρο. Οι δε αναφορές της καθημερινής ζωής που την εμπλουτίζουν χρησιμοποιούνται «μετωνυμικά» ως οικοδομικά υλικά έξω από το πραγματικό τους πλαίσιο (Valabrega, 1967, σ. 183). Υπό την ανάλυση αυτή, η φαντασίωση περιγράφεται ως «ένας μιγάς, τοποθετημένος στα όρια ανάμεσα στο ασυνείδητο αίτιο και στο αποτέλεσμά του, μέσα στο πεδίο των παραστάσεων και των εικόνων» και συνιστά «το μέσο με το οποίο παρουσιάζονται στην επιθυμία μεταμφιεσμένα εκείνα τα αόρατα και ακατονόμαστα αντικείμενα που αντιστοιχούν στις μερικές ορμές» (Λίποβατς, 1994, σ. 125). Η φαντασίωση έτσι γίνεται το όχημα που επαναφέρει ξανά και ξανά, στο πλαίσιο της αιώνιας επαναφοράς και της απόλυτης ιστορικότητας της, την ίδια παλιά αρχαϊκή επιθυμία.

Στην «Ερμηνεία των Ονείρων» (Freud, 1993) οι φαντασιώσεις περιγράφονται ως συμβιβαστικοί μηχανισμοί που υπόκεινται σε διεργασίες σύνθεσης ανάλογες με εκείνες των ονείρων. Εδώ όμως τη θέση των μηχανισμών της *συνπύκνωσης* και της *μετάθεσης* λαμβάνουν αντίστοιχα η *πρωτογενής* και η *δευτερογενής διαδικασία*, ως δύο συστήματα νοηματοδότησης που στηρίζουν τη διαδικασία παραγωγής νοήματος στην οποία υπόκειται το υποκείμενο της ψυχανάλυσης. Ο λόγος προκύπτει από την αλληλόδραση των δύο αυτών συστημάτων. Συγκεκριμένα η πρωτογενής διαδικασία διαμορφώνει έναν απεριόριστο αριθμό μεταθέσεων που παραπέμπει σε μια αδιάκοπη ολίσθηση του νοήματος. Στη δευτερογενή διαδικασία, αντίθετα, η ίδια η γλώσσα παρεμβαίνει για να δεσμεύσει τη συγκινησιακή φόρτιση κι εμποδίζει την αυτόματη αποφόρτιση. Έτσι σύμφωνα με τη φροϋδική ανάλυση, το ασυνείδητο συγκροτείται από ένα συγκινησιακό και αισθητηριακό σύστημα σημασιοδότησης (πρωτογενής διαδικασία) και από ένα αφηγηματικό και γλωσσικό σύστημα (δευτερογενής διαδικασία). Η φαντασίωση αφορά το μηχανισμό μετακίνησης υλικού μεταξύ των δύο ψυχικών συστημάτων μέσω της απόθησης και της επιστροφής του αποθηκεμένου.

Την εποχή της αποκαλούμενης «γλωσσικής στροφής», ο Lacan (1975) προβαίνει σε μια αναδιατύπωση της θεωρίας του Freud για τις φαντασιώσεις υπό το πρίσμα της δομικής γλωσσολογίας του Saussure (1916). Τοποθετεί στη θέση του

φροϋδικού *μνημονικού ίχνους*⁵⁹ την έννοια του *σημείου* κι επικαλείται τις έννοιες της *μεταφοράς* και της *μετωνυμίας* του Jacobson (1971)⁶⁰ αντί της *συμπύκνωσης* και της *μετάθεσης* που χρησιμοποιεί ο Freud.

Στο έργο του Lacan η φαντασίωση είναι «η συμβολική μορφή που προσλαμβάνει η ασυνείδητη επιθυμία» (Dethi, 1998, σ. 193) και δομεί το *φαντασιακό* ή *εικονικό* (l'imaginaire) του υποκειμένου. Χρησιμοποιούμενος ως επί το πλείστον ως ουσιαστικό (Laplanche - Pontalis, 1986, σ. 531), ο όρος αναφέρεται στο ένα εκ των τριών πεδίων αναφοράς του ψυχαναλυτικού χώρου (τα άλλα δύο αφορούν το *πραγματικό* και το *συμβολικό*) που ορίζει ο γάλλος θεωρητικός. Η έννοια του *φαντασιακού*, αναφέρεται στις πρώτες θεωρητικές επεξεργασίες του Lacan για το *στάδιο του καθρέφτη* (1949/1966) και στηρίζεται στη θεμελιακή ιδέα ότι το εγώ του μικρού ανθρώπου συγκροτείται με βάση την μορφή του εικονικού του εγώ, δηλαδή του ομοίου του.

Ο Lacan παρατηρεί ότι κάθε νεογέννητο βρέφος ηλικίας από 6 έως 18 μηνών περίπου αρχίζει να αντιλαμβάνεται την ενότητα του σώματός του (η οποία έως τότε δεν υπάρχει ως κατάκτηση) αν κατά τύχη βρεθεί μπροστά σε έναν καθρέφτη. Είναι τότε που αρχίζει να αναγνωρίζει τον «εαυτό» του, την εικόνα μέσα στον καθρέφτη, ως «δικά του» και κατακλύζεται από ένα αίσθημα αγαλλίασης και «παντοδυναμίας» την ίδια στιγμή που στρέφεται προς τον Άλλο (γονεϊκό ή άλλο ενήλικο πρόσωπο) και βρίσκει στο βλέμμα του την αναγνώριση και την επιβεβαίωση. Ο καθρέφτης εδώ δεν είναι ένα μηχανιστικό, εξωτερικό αντικείμενο. Έχει μεταφορική σημασία και είναι ο *άλλος*, το *όμοιο* ον, η εικόνα μέσα από την οποία το υποκείμενο ξανά – βρίσκει τον εαυτό του ως σωματικό «όλο» και, στην προέκταση αυτού, ως *εγώ*.

Υπό την έννοια αυτή το «στάδιο του καθρέφτη» δεν συνιστά στάδιο ωρίμανσης με την τυπική έννοια, αλλά ορίζει μια διάσταση του υποκειμένου, αυτό που ο Lacan ονομάζει «φαντασιακό» και καθορίζει τη μοίρα του ανθρώπου να αιχμαλωτίζεται αενάως από την εικόνα του άλλου, δηλαδή του ομοίου. Σε αυτό το πλαίσιο το «φαντασιακό» εμφανίζεται να εμπεριέχει μεταξύ άλλων, μια

⁵⁹ Ο Freud υποστήριξε ότι οι επιθυμίες συνδέονται με τα μνημονικά ίχνη της ικανοποίησης που είχαν γνωρίσει κάποτε. Σε αυτό το πλαίσιο δημιουργούνται ψευδαισθήσεις που αναπαράγουν την αίσθηση της ικανοποίησης, έτσι ώστε η επιθυμία να εμφανίζεται πάντοτε διαμεσολαβημένη από τη φαντασίωση, της οποίας η φυσική υπόσταση πραγματώνεται μέσω της σύνδεσής της με τη γλώσσα.

⁶⁰ Ο Jakobson (1971) στη μελέτη του για τις αφασίες, επικαλούμενος νευρολογικές μελέτες, έδειξε εμπειρικά πώς οι σχέσεις της «μετωνυμίας» και της «μεταφοράς» συνιστούν βασικούς άξονες της γλώσσας και του λόγου.

ενδοϋποκειμενική θεώρηση, η οποία αφορά τη θεμελιωδώς ναρκισσιστική σχέση του υποκειμένου με το *εγώ* του, και μια διϋποκειμενική, η οποία αναφέρεται στη δυαδική σχέση που θεμελιώνεται και συλλαμβάνεται με βάση την εικόνα ενός ομοίου. Υπό τη θεώρηση αυτή, η ύπαρξη του ομοίου (δηλαδή ενός *άλλου* που είναι *εγώ*), υπάρχει γιατί το *εγώ* πρωταρχικά είναι ένας *άλλος*.

Η σχέση του υποκειμένου με την εικόνα του *άλλου*, που είναι συγχρόνως και ο εαυτός του, είναι μια κατεξοχήν αμφιθυμική σχέση έλξης και απώθησης, αγάπης και μίσους, στο βαθμό που το άτομο γοητεύεται από αυτήν, αναζητώντας και βρίσκοντας μέσα της μια φαντασιακή τελειότητα⁶¹, και την ίδια στιγμή αισθάνεται ότι απειλείται από αυτήν, ότι κινδυνεύει να αλλοτριωθεί, να μπερδευτεί μαζί της και εν τέλει να «χαθεί» μέσα της. Σε αυτή την αμφιθυμία, στο φαντασιακό δίπολο της πληρότητας/πόλωσης, γοητείας/απειλής, εντοπίζεται η πηγή μιας πληθώρας φαινομένων της καθημερινότητας, της ψυχοπαθολογίας και της κουλτούρας, από το δράμα του σαδομαζοχισμού και την αλληλοσαγήνευση σε μια δυαδική (αδελφική, ερωτική, συναδελφική, φιλική κτλ) ή δι - εθνική σχέση, έως τη διάσπαση του υποκειμένου και τη μετάθεση των απειλητικών προθέσεων στο παρανοϊκό παραλήρημα, τη σαγήνη του γκροτέσκου, του νεκρού που εξακολουθεί να «ζει» δρώντας στις ιστορίες τρόμου της μαζικής κουλτούρας και τέλος την οριακή ταλάντευση της μετανεωτερικότητας μεταξύ εμπιστοσύνης και διακινδύνευσης και τα παρελκόμενα της⁶². Σε κάθε περίπτωση συναντάμε την ίδια θανατηφόρα γοητεία του Ναρκίσσου που ερωτεύτηκε την εικόνα του στα νερά της λίμνης και πνίγηκε θέλοντας να τη φιλήσει.

Ωστόσο η φροϋδική έννοια της ταυτότητας έχει εδώ τη ρίζα της, καθώς το άτομο αποκτάει στη διάρκεια της ζωής του μια «ταυτότητα» ταυτίζοντας τον εαυτό του με την ιδεατή εικόνα κάποιου άλλου, και απωθώντας συγχρόνως μια άλλη εικόνα, την απειλητική εικόνα εκείνου με τον οποίο δεν θέλει να ταυτιστεί θετικά (*αρνητική ταύτιση*) και τον αποκλείει περιθωριοποιώντας τον ως «ξένο». Η κοινωνία, ως «ο *άλλος* που απαιτεί» (ομάδα, τάξη, έθνος, οικογένεια), ως «μέσος όρος» και ως «κοινή λογική» προσδιορίζει τους βασικούς όρους της ταυτότητας, έτσι ώστε αυτή εν τέλει να εμφανίζεται ως «ο πράκτορας της κοινωνίας μέσα στον ψυχισμό του ανθρώπου» (βλ. Λίποβατς, 1994, σ. 68).

⁶¹ Η οποία παραπέμπει στην αίσθηση της παιδικής παντοδυναμίας, της κατάκτησης του παιδικού εαυτού ως όλου μπροστά στον καθρέφτη.

⁶² Πρβλ με το κεφάλαιο 8 Α' Μέρους υπό τον τίτλο «Ταυτότητα και Μετανεωτερικότητα».

Η έτερη διάσταση του φαντασιακού που επισημαίνει ο Lacan (1975) είναι η επιθυμία. Η επιθυμία υφίσταται αενάως κι αδιαλείπτως, καθώς είναι η αίσθηση της έλλειψης, αυτή που μας ωθεί να επιθυμούμε ξανά και ξανά. Το άτομο υπόκειται δια βίου σε μια Οδύσσεια αναζήτησης και εύρεσης του αντικειμένου που ικανοποιεί την επιθυμία εκείνη που το κάνει να «υπάρχει». Η πολιτιστικά εκπορευόμενη ανελευθερία του, το «αθώο ψεύδος» της ύπαρξής του (Λίποβατς, ό.π., σελ.73), έγκειται στη συμβιβαστική εκείνη κίνηση που εντοπίζει «υποκατάστατα» των φαντασιακών ελλείψεών του (δηλαδή των επιθυμιών του), γυρεύοντας διαθέσιμες αποζημιώσεις της αρχαϊκής του τελειότητας και πληρότητας. Μοναδική οδός αποκάλυψης της φαντασιακής πραγματικότητας του ατόμου είναι ο Λόγος, ως λογικό και λέγειν, ως αυτό που ο Lacan ονομάζει «συμβολικό». Ο Λόγος, το «συμβολικό», περιβάλλει το υποκείμενο ως «ατμόσφαιρα» (medium) και προϋπάρχει παθητικά της γέννησής του, ως αντικείμενο επιθυμίας (ή μη) των γονέων του που το προικίζουν εκ των πραγμάτων με ένα όνομα, με μια κοινωνική θέση και με μια προαποφασισμένη μοίρα, αυτήν της ύπαρξής του. Η πρώτη ενεργητική επαφή του ατόμου με το Λόγο είναι η κραυγή του ως βρέφους που ζητάει βοήθεια από τον Άλλο (γονείς ή τα λειτουργικά υποκατάστατά τους). Η εναλλαγή κραυγή - σιωπή συνιστά την πρώτη στοιχειώδη σημαντική (semantique) αντίθεση του ατόμου συγκροτώντας τη γλώσσα ως σύστημα. Η συνθήκη της απουσίας/ παρουσίας του Άλλου (ως απάντηση στην κραυγή - κλήση του βρέφους), μέσα από την εναλλαγή και επανάληψη, εισάγει το Λόγο μέσα στο υποκείμενο προτείνοντας τη βασική υφή της γλώσσας: τη στιγμή που ο άνθρωπος ονομάζει τα πράγματα, τα απομακρύνει, απελευθερώνεται από τη φορτική παρουσία τους, καθώς μπορεί πάντα να τα ονομάζει ενώ είναι απόντα. Έτσι η έλλειψη (δηλαδή η επιθυμία) υπάρχει ως το αποτέλεσμα της γλώσσας, καθώς συνιστά το κίνητρο κάθε επιθυμίας. Το υποκείμενο πάντα θα επιζητεί να αντικαταστήσει αυτό που του λείπει με κάτι άλλο συμβολικά, εφευρίσκοντας δημιουργικά υποκατάστατά του.

Συνοψίζοντας, το υποκείμενο δίνει νόημα στην πραγματικότητά του, επενδύοντας με ένα προσωπικό σημαϊνόμενο τα ποικίλα αντικείμενα που το περιβάλλουν. Αυτό το προσωπικό νόημα που δίνεται από το άτομο σε κάθε πράγμα ορίζει το χώρο του «φαντασιακού». Η γλώσσα ως συνολική τάξη που εξυπηρετεί την σύλληψη και έκφραση του νοήματος προσδιορίζεται ως το πεδίο του «συμβολικού». Το «πραγματικό» είναι αυτό που προσλαμβάνουμε ή αντιλαμβανόμαστε ως πραγματικό. Ο πραγματικός, ο φαντασιακός και ο συμβολικός κόσμος του ατόμου

τελούν υπό συνέργεια καθώς «στη σχέση του φαντασιακού και του πραγματικού και μέσα στη σύνθεση του κόσμου που απορρέει από αυτή, όλα εξαρτώνται από την κατάσταση του υποκειμένου. Και η κατάσταση του υποκειμένου (...) χαρακτηρίζεται ουσιαστικά από τη θέση του μέσα στο συμβολικό κόσμο, δηλαδή στον κόσμο του λόγου» (Lacan, 1975, σ. 95).

Η παρούσα προσέγγιση επικαλείται τις εικονογραφημένες αφηγήσεις με υπέρ – ήρωες ως ένα αντικείμενο, στο οποίο οι αναγνώστες προβάλλουν την επιθυμία τους και εφαρμόζουν το σχέδιο της διασύνδεσης του πραγματικού, του φαντασιακού και του συμβολικού τους κόσμου. Είναι ένας καμβάς όπου, τα αντικείμενα που οι αναγνώστες θεωρούν «πραγματικά» (όπως π.χ. ο αξιολογικός κώδικας και τα ερεθίσματα της εποχής) έρχονται σε διαπραγμάτευση με τη «φαντασιακή» επένδυσή τους, δηλαδή το προσωπικό νόημα με το οποίο περιβάλλονται, υπό τη διαμεσολάβηση της «συμβολικής» οδού της εικονογραφημένης υπέρ – ηρωικής αφήγησης. Εδώ οι ήρωες και οι περιπέτειες τους ορίζουν το «συμβολικό», καθώς συνιστούν ένα είδος γλώσσας για την έκφραση του «φαντασιακού» που επενδύει με νόημα το «πραγματικό». Η επιθυμία διατηρείται αυτούσια, μετατιθέμενη από φαντασίωση σε φαντασίωση, από ήρωα σε ήρωα κι από τεύχος σε τεύχος διαιωνίζοντας την «έλλειψη» που δεν θα λείψει ποτέ.

Η έλλειψη αυτή (ή αλλιώς η επιθυμία για αυτό που λείπει) αναφέρεται στη ναρκισσιστική διαμόρφωση της ύπαρξης που διατηρεί την προσδοκία και την απαίτηση να ξαναβρεί την ικανοποίηση που ένιωθε ο μικρός άνθρωπος όταν ολόκληρος ο κόσμος υποκλινόταν στην κούνια του. Όπως επισημαίνει ο Freud στην «Εισαγωγή στο ναρκισσισμό»: «...προς αυτό το ιδανικό Εγώ κατευθύνεται τώρα η αγάπη του εαυτού, που απολάμβανε, στο παιδί, το αληθινό Εγώ....Δε θέλει να απαρνηθεί τη ναρκισσιστική τελειότητα της παιδικής του ηλικίας και...ψάχνει να τη δει με τη νέα μορφή του Ιδανικού του Εγώ» (Lacan, 1975, σ. 153).

Το *Ιδεώδες του Εγώ* συνιστά το πρότυπο προς το οποίο το άτομο επιδιώκει να συμμορφωθεί και σχετίζεται με διαδικασίες μετουσίωσης. Το *Ιδανικό Εγώ* αφορά το ναρκισσισμό, «καθώς είναι το ιδανικό της παντοδυναμίας που έχει διαπλαστεί με πρότυπο το παντοδύναμο παιδί – τύραννο» (Dethi, ό.π., σ.142). Η παιδική του παντοδυναμία ωθεί τον μικρό άνθρωπο να επενδύσει στα προνόμια της ιδιαιτερότητάς του (δηλαδή στο *Ιδανικό Εγώ* του). Μεγαλώνοντας ανακαλύπτει με ματαιώση ότι υπόκειται σε περιορισμούς που τον οδηγούν στον περιορισμό των

απαιτήσεών του και στον έλεγχο των επιθυμιών του υπό το φίλτρο της πραγματικότητας που τίθεται στο πλαίσιο των ορίων του σώματος και της διανόησής του. Η συνειδητοποίηση αυτή οδηγεί το άτομο στη μετουσίωση της μεγαλομανούς επιθυμίας του σε συγκεκριμένο σχέδιο ζωής και σε δημιουργική δράση. Έτσι το άτομο πορεύεται το σταδιακό ταξίδι της ωρίμανσής του: «Το μικρό παιδί ονειρεύεται ότι είναι κυρίαρχος του κόσμου, η επιθυμία του εκφράζεται από τα ύψη του *Ιδανικού Εγώ*. Ο έφηβος κατασκευάζει ένα υπέρμετρο ναρκισσιστικό ιδανικό, αλλά ήδη λιγότερο παράλογο. Τέλος, ο ενήλικας οφείλει να βαδίζει προς την πραγματοποιήσιμη επιθυμία του» (ό.π., σ. 144).

Αυτή η σταδιακή πορεία αναπροσαρμογής της επιθυμίας, το ταξίδι της ωρίμανσης, καταγράφεται με σαφήνεια στην ιστορία των αναγνωστικών επιλογών που κάνουν οι αναγνώστες υπέρ – ηρωικών κόμικς της έρευνας αυτής. Τα τρία στάδια⁶³ που εντοπίζονται στην αναγνωστική ιστορία των υποκειμένων του ερευνητικού δείγματος καταδεικνύουν τη σταδιακή λιβιδινική ωρίμανση τους. Κάθε στάδιο της αναγνωστικής τους ιστορίας αναφέρεται σε μια συγκεκριμένη ηλικιακή περίοδο, αντιπροσωπεύεται από ένα συγκεκριμένο είδος υπέρ – ηρώων και αναπαριστά μια συγκεκριμένη φάση της ναρκισσιστικής πορείας του ατόμου. Από τους κλασικούς υπέρ – ήρωες, τύπου Spiderman, που προσωποποιούν την ναρκισσιστική παντοδυναμία των μικρών αναγνωστών, έως τους ισχυρούς και ταυτόχρονα ανθρώπινους X – MEN, που δείχνουν να προσφέρουν στους εφήβους αναγνώστες τους μια πιο ισορροπημένη λύση μεταξύ ιδανικού και προσιτού και τέλος ως τους απομυθοποιημένους, αμήχανους και έκπτωτους αντί – ήρωες που μετουσιώνουν τις μετανεωτεरिकές διακινδυνεύσεις της ενηλικίωσης: κάθε στιγμή της αναγνωστικής ιστορίας των υποκειμένων καταγράφει το σταδιακό πέρασμα από την ουτοπία του *Ιδανικού Εγώ*, στις (διαρκώς αναπροσαρμοσμένες στο πνεύμα των καιρών) μετουσιώσεις του *Ιδεώδους του Εγώ*.

⁶³ Βλ. ανάλυση των σταδίων ανάγνωσης, κεφ. 14, 15 και 16 Γ' Μέρους.

6. 2. Η ΦΑΝΤΑΣΙΑΚΗ ΔΥΝΑΜΙΚΗ ΤΩΝ ΥΠΕΡ – ΗΡΩΙΚΩΝ ΚΟΜΙΚΣ: ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΑΠΟ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ BRUNO BETELHEIM

Η ψυχαναλυτική προσέγγιση των κλασικών παραμυθιών με την οποία ο Betelheim (1995) απεκάλυψε την φαντασιακή δυναμική που ελλοχεύει στις φανταστικές αφηγήσεις για μικρά παιδιά και εφήβους, διαρθρώνει το δίκτυο της προβληματικής της παρούσας προσπάθειας. Συγκεκριμένα, από το έργο του αμερικανού παιδοψυχολόγου επικαλούμαστε την κομβική ιδέα ότι οι φανταστικές αφηγήσεις αφενός προτείνουν έναν δυναμικό διαμεσολαβητή για την φαντασιακή επεξεργασία των ασυνείδητων πιέσεων που δέχεται το άτομο, αφετέρου συμβάλουν αποτελεσματικά στην επίτευξη μιας ικανοποιητικής ενσωμάτωσης ανάμεσα στην εσωτερική και την εξωτερική πραγματικότητα του.

Η εργασία του Betelheim επικεντρώνει στην ανάλυση της ψυχαναλυτικής σύστασης του σημαίνοντος των κλασικών παραμυθιών και καταδεικνύει τον τρόπο που τα παιδιά επικαλούνται αυτό το σημαίνον για την έκφραση, τη διαχείριση και την εκτόνωση ασυνείδητων επιθυμιών, οχλήσεων και συμπλεγμάτων μέσω της ταύτισης τους με τους ήρωες και της φαντασιακής διαπραγμάτευσης των φανταστικών (και πάντα πλήρους νοήματος) αφηγήσεων. Ωστόσο, προτού αναπτυχθούν οι βασικές κατευθύνσεις του έργου του Betelheim που ενέπνευσαν το θεωρητικό ιστό της παρούσας προσέγγισης, είναι σκόπιμο να γίνουν δύο αποσαφηνίσεις.

Ο Betelheim αναπτύσσει μια συνηγορία των κλασικών παραμυθιών κατ' αντιπαράθεση των αποκαλούμενων «μοντέρνων» ιστοριών για μικρά παιδιά, που εμφανίζονται προσηλωμένες στην ορθολογική διδασχά των σημείων της εξωτερικής πραγματικότητας και παραγνωρίζουν τη συμβολική αξία του φανταστικού και παραδοσιακά παραμυθένιου. Οι «μοντέρνες ιστορίες», στις οποίες ασκεί κριτική ο συγγραφέας, είναι ρεαλιστικές αφηγήσεις που επιδιώκουν να διαπαιδαγωγήσουν το παιδί και να το ξεναγήσουν στο περιβάλλον της εξωτερικής πραγματικότητας, στις βασικές αρχές της επιστήμης και στις εμπειρίες της σύγχρονης χειροπιαστής καθημερινότητας. Στις παιδικές αυτές αφηγήσεις, όχι μόνο δε δίνεται χώρος στο φανταστικό, το εξωπραγματικό και το μαγικό, αλλά προτείνεται επιδεικτικά ως, η πλέον σκόπιμη οδός διαπαιδαγώγησης η, κατ' αντιπαράθεση στις φανταστικές αναφορές της κλασικής παραμυθίας, έμφαση στην ρεαλιστική πραγματικότητα και η απάλειψη κάθε φανταστικής αναφοράς. Οι ιστορίες και οι ήρωές τους υπόκεινται

αυστηρά και αποφασιστικά εσκεμμένα στους νόμους της λογικής και της εξωτερικής πραγματικότητας.

Εξηγούμεστε εξ αρχής ότι τα υπέρ – ηρωικά κόμικς δεν συγκαταλέγονται στο είδος των μοντέρνων ιστοριών για παιδιά τις οποίες αντιπαραθέτει επικριτικά ο Betelheim στην παράδοση των κλασικών παραμυθιών. Η υπέρ – ανθρώπινα και κατ' εξοχήν φανταστική θεματολογία των υπέρ – ηρωικών κόμικς τα εξαιρεί εξ ορισμού από το είδος των, διαπαιδαγωγικής σκοπιμότητας, μοντέρνων παιδικών ιστοριών περί των οποίων γίνεται λόγος. Ωστόσο, τα κόμικς με υπέρ – ήρωες συνιστούν αντιπροσωπευτικά μοντέρνες και μεταμοντέρνες αφηγήσεις, στο βαθμό που συνιστούν πολιτισμικό προϊόν της εποχικής κουλτούρας αντανακλώντας τις διαθέσεις που ο Pierre Bourdieu (1980) ορίζει υπό την έννοια της «έξης». Ως προϊόντα της μαζικής κουλτούρας, οι υπέρ ήρωες και οι εικονογραφημένες ιστορίες τους, αλλά και οι κινηματογραφικοί και άλλοι κλώνοι τους που αναπαράγονται στο πλαίσιο *σχέσεων παρασιτισμού και προώθησης* (βλ. Eco, 1994) εμπεριέχουν και σκιαγραφούν το αποτύπωμα εκείνων των βαθιά εσωτερικευμένων «διαρκών και μεταθέσιμων διαθέσεων». Οι διαθέσεις αυτές λειτουργούν ως «υλοποίηση της συλλογικής μνήμης, αναπαράγοντας στους διαδόχους το κεκτημένο των προκατόχων», επιτρέπουν στις ομάδες «να εμμένουν στο είναι» τους και είναι ικανές να επινοούν, ενώπιον νέων καταστάσεων, νέα μέσα για να εκπληρώσουν παλαιές λειτουργίες» (Bourdieu, 1980, σ. 91). Στο πλαίσιο αυτό τα κόμικς με υπέρ – ήρωες εμφανίζονται ως μοντέρνα και μεταμοντέρνα ισοδύναμα των κλασικών παραμυθιών, καθώς επικαλούνται και διαπραγματεύονται με ανάλογο τρόπο την πρωταρχική ανθρώπινη ιστορία, τα αρχαία και αιώνια πάθη, την ουσία της ύπαρξης και της κοινωνικότητας, ιδωμένα ωστόσο μέσα από το φίλτρο της κουλτούρας της τρέχουσας κοινωνικής στιγμής. Οι εικονογραφημένοι υπέρ – ήρωες είναι ταυτόχρονα μεταμοντέρνοι και παραδοσιακά παραμυθένιοι, στο βαθμό που η μορφή τους αναπαριστά τη σύνθεση του πρωτόγονου και του επίκαιρου, του αιώνιου και του εφήμερου, του εσωτερικά αειθαλούς και της τρέχουσας αμφίεσης που αυτό προσλαμβάνει. Στα κόμικς αυτά, οι πρωταρχικές αγωνίες, οι αρχαϊκές εσωτερικές αντιπαλότητες και οι πρωτόγονοι πόθοι του ανθρώπου ενδύονται σε κάθε φάση της ιστορίας του μέσου, τις εκφάνσεις και τα προσωπεία του όψιμου περιβάλλοντος που τα συντηρεί και τα διαιωνίζει μετασχηματίζοντάς τα. Από τους μύθους των αρχαίων ηρώων, έως τους ήρωες των παιδικών παραμυθιών και τις εικονογραφημένες περιπέτειες του Spiderman και του Sandman, οι αφηγήσεις για ήρωες επαναφέρουν

συστηματικά τα ίδια φλέγοντα αιώνια ζητήματα του ανθρώπου: την επιθυμία, την αγωνία, την εικόνα στον καθρέφτη, τη σύγκρουση, το θάνατο, την ομάδα, τη σχέση με τον *άλλο*.

Η δεύτερη διευκρίνιση που συνοδεύει την επίκληση του έργου του Bettelheim στη θεωρητική βάση της παρούσας εργασίας, αφορά το ζήτημα της ηλικίας του αναγνώστη των φανταστικών αφηγήσεων. Οι παρατηρήσεις του αμερικανού συγγραφέα εστιάζουν στη φαντασιακή διαχείριση των παραμυθιών από αναγνώστες παιδικής έως πρώιμης εφηβικής ηλικίας. Σε αυτό το πλαίσιο, οι υποθέσεις του αναφορικά με τη σύσταση του ψυχαναλυτικού σημαίνοντος των παραμυθιών για τα παιδιά, προσλαμβάνουν μια διάσταση με δομική αξία για την ανάπτυξη της προσωπικότητάς τους. Τα παραμύθια εμφανίζονται να δίνουν χώρο έκφρασης στις ασυνείδητες οχλήσεις και συγκρούσεις, συμμετέχοντας δυναμικά στη συγκρότηση της ταυτότητας και της προσωπικότητας του παιδιού. Όπως παρατηρεί σχετικά η Βιδάλη (2001, σ. 14), η ακρόαση παραδοσιακών παραμυθιών, αποκτά στο έργο του Bettelheim μια σχεδόν θεραπευτική διάσταση «καθώς παρέχει στο παιδί συμβολικές αναπαραστάσεις πάνω στις οποίες μπορεί να ακουμπήσει το συναισθηματικό φορτίο που κουβαλούν οι ασυνείδητες φαντασιώσεις του». Ως εκ τούτου, αποδίδεται στο παραδοσιακό παιδικό παραμύθι μια σημαίνουσα παιδαγωγική και ψυχαγωγική λειτουργία, με την ουσιαστικά ετυμολογική σημασία των όρων.

Στον αντίποδα, η ανάγνωση υπέρ ηρωικών κόμικς εξετάζεται, στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας, ως δραστηριότητα του ελεύθερου χρόνου ατόμων εφηβικής και μετεφηβικής ηλικίας. Ωστόσο, η διάσταση της παραμυθίας εδώ, δεν εμφανίζεται διαφοροποιημένη, τουλάχιστον όσον αφορά τη φαντασιακή εμπλοκή του αναγνώστη. Δεν είναι τυχαίο ότι η πλειοψηφία της νέας γενιάς εικονογραφημένων υπέρ – ηρώων, τους οποίους η παρούσα προσέγγιση ευαρεστείται να αποκαλεί «μετανεωτερικούς», είθισται να φέρουν στο εξώφυλλο τη διευκρίνιση «για ενήλικους». Μολαταύτα η αναπαράσταση των αναγνωστών για τον εαυτό τους, όπως θα δειχθεί εν συνεχεία, διακατέχεται σε σοβαρό βαθμό από τη διάσταση της παιδικότητας που εξακολουθεί να περιγράφει τα κόμικς ως «παιδικό ανάγνωσμα» και τους αναγνώστες τους ως «μεγάλα παιδιά»⁶⁴. Η επιλογή που κάνουμε σε αυτό το σημείο, εδράζεται στην, κοινή με τις διηγήσεις της παραδοσιακής παραμυθίας, φανταστική διάσταση της αφήγησης και προσεγγίζει τα κόμικς με υπέρ – ήρωες ως «παραμύθια για ενήλικες».

⁶⁴ Πρβλ. με σχετικό κεφάλαιο 17 Γ' Μέρους για την εικόνα του εαυτού μέσα στην ομάδα.

Σε αυτό το σημείο η επίκληση του έργου του Betelheim για τα παραμύθια για μικρά παιδιά κρίνεται σκόπιμη και καθοριστική για την κατανόηση του ενήλικου αναγνώστη φανταστικών ιστοριών, ο οποίος φέρεται να απασχολείται από βασικά ζητήματα της ανθρώπινης ύπαρξης που εμφανίζουν μια κοινή δυναμική σε κάθε ηλικία. Φανταστικές ηρωικές ιστορίες, όπως αυτές των κόμικς με υπέρ ήρωες, μοιάζουν να απευθύνονται στο κομμάτι της ενήλικης ύπαρξης που διαπραγματεύεται σε ένα πλαίσιο αέναης επανάληψης τα ίδια πρωταρχικά παιδικά θέματα. Έτσι τα υπέρ – ηρωικά κόμικς για «μεγάλα παιδιά» άλλο δεν κάνουν παρά να επαναφέρουν το αρχαίο παιδικό ζήτημα με έναν τρόπο προσαρμοσμένο στον κώδικα και τα επίκαιρα ενδιαφέροντα του ενήλικου. Κι αν εν τέλει η έρευνα αυτή καθιστά κάτι περισσότερο από σαφές, είναι ότι ενυπάρχει στον ενήλικα ένα αιώνιο παιδί που δεν σταματά να αναζητά τρόπους έκφρασης, διαχείρισης και διαπραγμάτευσης των θεμάτων που το αφορούν. Κι αυτό το παιδί είναι αρκετά ευφυές και προσαρμοστικό ώστε να επικαλείται ανά πάσα στιγμή για την έκφρασή του τα πλέον επίκαιρα μέσα που έχει να προτείνει η εποχή του, η κουλτούρα της και τα ρεύματά της. «Τα παραμύθια αποκαλύπτουν αλήθειες για την ανθρωπότητα και τον εαυτό του στο παιδί και στον ενήλικο, που γνωρίζει, όπως ο Σωκράτης, ότι μέσα στον σοφότερο από εμάς βρίσκεται ακόμη ένα παιδί» (Betelheim, ό.π., σ. 97). Σε αυτό το πλαίσιο, καθώς αναδεικνύεται ο ρόλος και η λειτουργικότητα των παραμυθιών κάθε εποχής και ηλικίας, κατανοούμε ότι τα υπέρ ηρωικά κόμικς επιτελούν για μια ομάδα νεαρών ενηλίκων της μετανεωτερικότητας⁶⁵ το παραδοσιακό χρέος των παιδικών παραμυθιών.

Μετά τις βασικές αυτές διευκρινίσεις, ακολουθεί μια σύντομη παρουσίαση των θέσεων του Betelheim σχετικά με τη διερεύνηση του ψυχαναλυτικού σημαίνοντος των παραμυθιών για τα παιδιά, υπό την επιφύλαξη της πιο ενδελεχούς επίκλησης του έργου του στο κεφάλαιο όπου θα αναπτυχθεί η συζήτηση της ανάλυσης των ερευνητικών δεδομένων.

Ο αμερικανός συγγραφέας μνημονεύει τα χαρακτηριστικά, τα οποία ο Τόλκιν θεωρεί ότι είναι απαραίτητα να διαθέτει ένα «καλό παραμύθι»: α) η φαντασία, β) η ανάκτηση δυνάμεων από τον ήρωα μετά από μια μεγάλη απελπισία, γ) η απόδραση του ήρωα από ένα μεγάλο κίνδυνο, δ) το στοιχείο της παρηγοριάς. Σε αυτά θα

⁶⁵ Η οποία διευρύνεται αν συμπεριλάβει κανείς στον ίδιο κύκλο φαινομένων το κοινό των υπέρ – ηρώων που ανοίγεται σε παράπλευρους των κόμικς χώρους της μαζικής κουλτούρας, όπως ο κινηματογράφος, η τηλεόραση, η φανταστική λογοτεχνία, τα παιχνίδια ρόλων κτλ.

προστεθεί η διάσταση της απειλής του ήρωα. Τα εν λόγω χαρακτηριστικά διαμορφώνουν τις ορίζουσες μιας αφηγηματικής δομής, η οποία απαντάται σταθερά στα παραδοσιακά παραμύθια. Τα ίδια χαρακτηριστικά ωστόσο ορίζουν, σύμφωνα με τις παρατηρήσεις της παρούσας εργασίας, και τις βασικές προϋποθέσεις της «καλής» και «πειστικής» ιστορίας που θέτουν οι αναγνώστες υπέρ – ηρωικών κόμικς. Ο όρος «πειστική» αναφέρεται σε μια αλήθεια που «είναι η αλήθεια της φαντασίας και όχι της αιτιότητας που ισχύει στην πραγματικότητα» (ό.π., σ. 170). Το ενδιαφέρον του μικρού ακροατή των παραδοσιακών παραμυθιών, όσο και του νεαρού αναγνώστη υπέρ – ηρωικών κόμικς εστιάζει στην αλήθεια της ιστορίας που «έχει κάτι σημαντικό να προσφέρει στη δική του αντίληψη και έχει κάτι σημαντικό να του πει σχετικά με τα δικά του προβλήματα». Στην περίπτωση αυτή «τίποτα δεν είναι πιο αληθινό από εκείνο που (το άτομο) επιθυμεί» (ό.π., σ. 170).

Μια «πειστική» εικονογραφημένη ιστορία με υπέρ ήρωες λοιπόν, όπως και ένα «καλό» παραδοσιακό παραμύθι, οφείλει πρωτίστως να είναι φανταστική, ώστε η δράση της να τοποθετείται σε μια εξωπραγματική διάσταση, η οποία ωστόσο να θυμίζει στον αναγνώστη κάτι οικείο από ένα σύμπαν που ελλοχεύει εντός του. Την ίδια στιγμή, οφείλει να θέτει ως ελάχιστη ρεαλιστική συνθήκη, τη διάσταση της περιπέτειας του ήρωα που απειλείται και βάλλεται, που εμφανίζεται δηλαδή ευάλωτος. Βέβαια αυτή η αδυναμία του ήρωα πρέπει να είναι παροδική, ώστε να εμφανίζεται λειτουργική μόνο και μόνο στο σημείο που να επιτρέπει την ταύτιση του αναγνώστη και να οδηγεί και τους δύο στην κάθαρση⁶⁶ με την τελική λύση της παρηγορίας και της φυγής από τον κίνδυνο. Έτσι ο υπέρ ήρωας των κόμικς, όπως και ο ήρωας των παραδοσιακών παραμυθιών, για να «πείσει» (δηλαδή να ταυτίσει) οφείλει: α) να είναι συμβατός προς μια αλήθεια που να απέχει από τις ρεαλιστικές συμβάσεις τόσο ώστε να πλησιάζει την εσωτερική πραγματικότητα του αναγνώστη, β) να πρωταγωνιστεί σε μια περιπέτεια που θα τον υποβάλει σε δοκιμασίες και κινδύνους αρκετά απειλητικούς για τη φυσική ή/ και ηθική οντότητά του, γ) να επιβιώσει υπερβαίνοντας την απειλή και απολαμβάνοντας το βραβείο που οδηγεί στη λύτρωση.

Οι παράξενες και ταυτόχρονα οικείες τοποθεσίες στις οποίες τοποθετείται ένα παραμύθι, καθώς και τα αναλόγως παράξενα και οικεία σύμπαντα, όπου εκτυλίσσεται η δράση των μοντέρνων και μεταμοντέρνων υπέρ – ηρώων, θέτουν εξ

⁶⁶ Κάτι που παραπέμπει στον αριστοτελικό ορισμό της αρχαίας τραγωδίας: «...περαίνουσα την των τοιούτων παθημάτων κάθαρσην».

αρχής την προϋπόθεση της φανταστικής αλληγορίας, καθώς «υποδεικνύουν ένα ταξίδι στο εσωτερικό του μυαλού μας, στα βασίλεια της άγνοιας και του ασυνειδήτου» (ό.π., σ. 91). Το μαγικό, το υπερφυσικό και υπέρ – ανθρώπινο στοιχείο των κόμικς αυτού του είδους τοποθετεί εξ ορισμού την ιστορία έξω από το χωροχρόνο της εξωτερικής πραγματικότητας, σε μια κατάσταση εγκατεστημένη στο φαντασιακό του αναγνώστη. Η ιστορία διεισδύει και καλλιεργεί αυτό το εσωτερικό σύμπαν υπό τη διαμεσολάβηση της γλώσσας των συμβόλων. Έτσι, τόσο τα παραδοσιακά παραμύθια για παιδιά, όσο και τα υπέρ – ηρωικά κόμικς των νεαρών ενηλίκων λειτουργούν ως «καθρέφτες εσωτερικών εμπειριών» και σε αυτό το βαθμό γίνονται αντιληπτά ως «πειστικά» και «γοητευτικά».

Αυτή η κατοπτρική δυναμική των φανταστικών αφηγήσεων διέπει, σύμφωνα με τον Betelheim, μια σειρά ψυχαναλυτικών λειτουργιών που επιτρέπουν στο άτομο να βιώσει έναν ολοκληρωμένο τρόπο ύπαρξης. Συνοπτικά οι λειτουργίες αυτές αφορούν τα εξής:

- Βοηθούν το άτομο να γεφυρώσει το «τεράστιο χάσμα μεταξύ των εσωτερικών εμπειριών και του πραγματικού κόσμου» και να «επιτύχει μια ικανοποιητική ενσωμάτωση των δύο κόσμων, εκείνου της πραγματικότητας και εκείνου της φαντασίας» (ό.π., σ. 97).
- Συμβάλλουν στη φαντασιωσική επεξεργασία των ασυνειδήτων πιέσεων, καθώς δείχνουν στο άτομο «πώς μπορεί να ενσαρκώσει τις καταστροφικές του επιθυμίες σε κάποιο πρόσωπο, να πετύχει τις επιθυμητές ικανοποιήσεις από κάποιο άλλο, να ταυτιστεί μ' ένα τρίτο πρόσωπο, να έχει ιδανική προσκόλληση σ' ένα τέταρτο και ούτω καθεξής, ανάλογα με τις ανάγκες της στιγμής» (ό.π., σ. 95).
- Αναπαριστούν την «ενοποίηση της διπλής φύσης» του ατόμου επιτρέποντας την ενσωμάτωση των αταίριαστων πλευρών της ύπαρξης και δίνοντας μια «ζωντανή, περιεκτική και άμεσα πειστική εικόνα των αντιφατικών ροών μας» (ό.π., σ. 115) ⁶⁷.
- Βοηθούν το άτομο να «βάλει τάξη στο χάος» προσφέροντάς του απλές και άμεσες εικόνες που του επιτρέπουν «να ταξινομήσει τα πολύπλοκα και αμφιθυμικά αισθήματά του, έτσι ώστε αυτά αρχίζουν να μπαίνουν το καθένα

⁶⁷ Η λειτουργία αυτή επιτελείται σε κάθε περίπτωση όπου ο ήρωας εμφανίζεται να ενσωματώνει στην ανθρώπινη φύση του, τη ζωώδη, όπως λόγου χάρη στην περίπτωση του Wolverine. πρβλ. σχετικό κεφάλαιο 15.6. Γ' Μέρους .

σε ξεχωριστή θέση αντί να είναι όλα μαζί σ' ένα μεγάλο ανακάτωμα» (ό.π., σσ. 118 – 119).

Στην εργασία του Betelheim το στοιχείο της προφορικής αφήγησης των παραμυθιών από τους γονείς στα παιδιά, εμφανίζεται να ενισχύει την ψυχαναλυτική δυναμική τους αφήνοντας τη φαντασίωση, ανεξάρτητη από οιαδήποτε προσχεδιασμένη εικόνα, να λάβει τη μορφή που το ασυνείδητο του ατόμου της επιφυλάσσει. Σε αυτό το πλαίσιο ο συγγραφέας ασκεί κριτική στα εικονογραφημένα παραμύθια, τα οποία θεωρεί ότι προσανατολίζουν και καλουπώνουν, επομένως περιορίζουν, τη φαντασιωσική κίνηση του ατόμου. Ωστόσο, στην περίπτωση των υπέρ – ηρωικών κόμικς, το στοιχείο της κατατμημένης εικονογραφημένης αφήγησης, δείχνει μάλλον να υποκινεί και να πυροδοτεί περαιτέρω την φαντασιωσική δυναμική του ατόμου, παρά να την περιορίζει. Τεχνάσματα της αφήγησης και της εικονογράφησης όπως η διπλή ταυτότητα, η στολή και η μάσκα των κλασικών υπέρ – ηρώων, αλλά και σκιώδης σκηνοθεσία, η μυστηριώδης ατμόσφαιρα και η σκοτεινή σκηνογραφία της νέας γενιάς ηρώων, φαίνεται πως εξασφαλίζουν στον αναγνώστη τα ικανά κι αναγκαία δημιουργικά περιθώρια για την σύμφωνη με την επιθυμία του φαντασιωσική κίνηση. Εν τέλει ο αναγνώστης αποφασίζει ποια μορφή κρύβεται πίσω από τη μάσκα και τι συμβαίνει στο σκοτάδι συμπληρώνοντας κατά βούληση τα κενά που σοφά αφήνει από καρέ σε καρέ η εικονογράφηση. Στο κεφάλαιο που ακολουθεί θα δούμε πώς λειτουργεί αυτή η συνθήκη.

7. Η ΨΥΧΟΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ

7. 1. Η ΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗ ΤΟΥ ΕΑΥΤΟΥ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΝΤΑΝΑΚΛΑΣΗ ΣΤΟΝ ΑΛΛΟ

Η ταυτότητα συνιστά όρο περίπλοκο στην οριοθέτησή του που επικαλείται ιδέες από γειτνιάζοντα θεωρητικά πεδία. Σε κάθε περίπτωση βασική για τη θεμελίωση οιαδήποτε σχετικού ορισμού είναι η υπογράμμιση της διττής φύσης της και του παραδόξου που την τοποθετεί μεταξύ ετερότητας και ομοιότητας, ψυχικού και κοινωνικού, ατόμου και ομάδας (βλ. Ναυρίδης – Χρηστάκης, 1997). Στο χώρο της παρούσας εργασίας ενδιαφέρει η μελέτη εκείνων των όψεων της ταυτότητας που αφορούν τη συγκρότησή της, αφενός μέσα από μηχανισμούς προβολής κι αυτό - αντανάκλασης, αφετέρου μέσω των ταυτοποιητικών φαινομένων που διέπουν τη σχέση ατομικού και κοινωνικού και αναδύονται μέσα από τους όρους διαπραγμάτευσης του ατόμου με την ομάδα υπαγωγής του και με την κουλτούρα που την ορίζει. Βασική εδώ είναι η ιδέα του Erikson (1990) σύμφωνα με την οποία η δημιουργία της ταυτότητας τοποθετείται στο επίκεντρο μιας διπλής διεργασίας, η οποία λαμβάνει χώρα ταυτοχρόνως «στην καρδιά του ατόμου και στην καρδιά της κουλτούρας» της κοινότητας στην οποία ανήκει.

Η ταυτότητα περιγράφεται από τον Erikson (1968) ως αίσθημα ενότητας και συνέχειας, μια συνεχής εμπειρία υπαρξιακής ενοποίησης του ατόμου που το κάνει να αισθάνεται ότι «είναι ο εαυτός του» προστατεύοντάς το από την αγωνία της σύγχυσης με τον περιβάλλοντα κόσμο. Αυτή η εμπειρία εσωτερικής ενοποίησης παραπέμπει στη διεργασία που περιγράφει ο Lacan (1966) αναφορικά με το *στάδιο του καθρέφτη* και αφορά την ευχάριστη αναγνώριση της ενότητας του ατόμου, όταν αυτή συμπίπτει με την εικόνα του καθρέφτη, η δόμησή της οποίας έχει ήδη προαναγγελθεί μέσα από την αντανάκλαση στο μητρικό βλέμμα. Έτσι το αίσθημα της ενότητας συνδέεται με την εικόνα και διασώζεται αενάως μέσα από κάθε αναγνώριση και αντανάκλαση του ατόμου σε μια αλυσίδα από εικόνες που το δομούν καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του: «Αναφερόμαστε στις εικόνες που θα κατασκευάσει το άτομο, σε άλλες που θα επιλέξει, σε εικόνες που άλλοι του προσφέρουν, σε εικόνες δημιουργικές, σε εικόνες με αναφορές», ώστε η συγκρότηση της ταυτότητας γίνεται μια «ενεργός έρευνα για εικόνες στις οποίες μπορεί κανείς να αναγνωρίσει το σχέδιο (της ταυτότητας) επί το έργον» (Barus – Michel, 1997, σ. 33).

Σε τι συνίσταται ωστόσο αυτή η αναγνώριση του εαυτού όταν ξαφνικά συναντάμε την εικόνα μας; Η εμπειρία της αντανάκλασης του εαυτού περιέχει ένα μυστήριο που αφορά την αίσθηση του ανοίκειου που σκιαγραφεί ο Freud (1985) περιγράφοντας τη συνάντηση με το αναγνωρίσιμο, αλλά άγνωστο είδωλο. Η οικειότητα της αναγνώρισης βασίζεται στην εσωτερικευμένη δυναμική του σώματος, η δύναμη και αρτιότητα της οποίας διασώζει την αίσθησή της κατά την εξωτερίκευσή της στον καθρέφτη (Dolto, 1999). Αλλιώς: «το σώμα συναισθάνεται ότι οι στάσεις του αποτελούν μέρος της ταυτότητας» (Barus – Michel, 1997, σ. 36). Είναι η λειτουργία εξατομίκευσης του *δερματικού* – *εγώ* (*moi* – *peau*) που εξασφαλίζει στο άτομο το αίσθημα της μοναδικότητας της ύπαρξής του (Anzieu, 1975).

Έτσι, εκκινώντας από την αναγνώριση του εαυτού στο οικείο και ανοίκειο ταυτόχρονα της εικόνας, θεμελιώνεται η επιβεβαίωση της μοναδικότητας της ταυτότητας «στα όρια της ύπαρξης του *άλλου*, ενός αγνώστου που κατέχεται από το ασυνείδητο» και που ορίζεται από το *κοινωνικό βλέμμα* (βλ. Barus – Michel, 1997, σελ. 37). Η ψυχοκοινωνιολογική και ψυχοδυναμική θεώρηση της ανθρώπινης ταυτότητας δείχνουν να συμφωνούν πως αυτή δομείται σε σχέση με τον *άλλο* και ότι είναι αδιαχώριστη από τον κοινωνικό δεσμό (βλ. Baugnet, 1998). Ο *άλλος* εμφανίζεται παρών στη συνείδηση του ατόμου, ως καθρέφτης της οντότητάς του, προτείνοντας ένα ενσωματωμένο σύνολο κοινωνικών ορισμών και στάσεων (Hegel, 1805· Cooley, 1902· Mead, 1934· Sartre, 1943). Όπως υποστηρίζει ο Moscovici (1998), η ταυτότητα διαμορφώνεται επάνω στη σχέση ενός υποκειμένου με ένα *άλλο* (άτομο ή ομάδα) σε αναφορά με ένα αντικείμενο αληθινό, φαντασιακό ή κοινωνικό. Σύμφωνα με τους Zavalloni και Guérin (1996, σ. 27) ο *άλλος* βρίσκεται εσωτερικευμένος στον εαυτό, και ως εκ τούτου «αποτελεί το στόχο της φαντασιακής και πραγματικής δράσης του». Έτσι οι σχέσεις με τον *άλλο* αποτελούν σχέσεις ταύτισης, θετικής ή αρνητικής διαφοροποίησης, υποστήριξης, αντίθεσης, απειλής, κυριαρχίας, υποταγής κ.ο.κ.

Από τη θεμελιώδη αυτή υπαρξιακή συνθήκη εκμαιεύει τη δυναμική της η διαλεκτική της ταυτότητας ως ψυχοκοινωνικής κατασκευής, ως διακύβευσης του εαυτού και του *άλλου*, του ατόμου και της κοινωνίας. Στο χώρο της διαλεκτικής αυτής απαντώνται οι θεωρίες της σχολής της συμβολικής αλληλεπίδρασης (βλ. π.χ. Mead, 1963) που προσεγγίζουν την κατασκευή του εαυτού ως συνισταμένη των κοινωνικών αλληλεπιδράσεων και δη αυτών που λαμβάνουν χώρο στο πλαίσιο του λόγου και της παιγνιώδους δραστηριότητας. Η δυναμική της σχέσης *εγώ* – *άλλος* και

ο ρόλος της στη συγκρότηση της ταυτότητας αφορά επίσης το αντικείμενο της γενετικής προσέγγισης, υπό τη θεώρηση της παγίωσης του εγώ μέσα από το μη-εγώ, δηλαδή μέσα από τον *άλλο*, ο οποίος εμφανίζεται πάλι ως αντικατοπτρισμός της εικόνας του εαυτού (Wallon, 1959).

Το δίπολο ομοιότητα – ετερότητα απαντάται ως δυναμικός παράγοντας ταυτοτικής συγκρότησης κατά την επαφή του εγώ με τον *άλλο* στο πλαίσιο της εμπειρίας μέσα στην ομάδα υπαγωγής (βλ. Χρηστάκης, 1997). Το άτομο εμφανίζεται να αναζητά επίμονα την ομοιότητα στο πλαίσιο φαινομένων που ψυχολόγοι και ψυχοκοινωνιολόγοι ορίζουν ποικιλοτρόπως, όπως αυτά της *μίμησης* του Tarde, της *νοητικής μεταδοτικότητας* του Le Bon, της *τάττισης* του Freud και της (κανονιστικής ή πληροφοριακής) *συμμόρφωσης* του Ash και του Sherif. Την ίδια στιγμή ωστόσο φέρεται να διεκδικεί την ετερότητα και τη διαφορά υπό όρους αναζήτησης της *κοινωνικής πρωτοτυπίας* (Lemaine, 1979) ή όταν, υπό το φόβο απώλειας της ατομικότητάς του, προσπαθεί να συμβιβάσει τις αντιφάσεις που διέπουν την ύπαρξή του στην ομάδα μέσα από μια *ταυτοτική στρατηγική* (Camilleri, 1990).

Η συγκρότηση της ταυτότητας του ατόμου στο πλαίσιο της ομάδας συνιστά το κεντρικό αντικείμενο μελέτης της ψυχοκοινωνικής προσέγγισης της ταυτότητας, όπου βασικές ψυχοκοινωνικές έννοιες όπως η κατηγοριακή υπαγωγή και το κοινωνιογνωστικό σύστημα κατηγοριοποιήσεων και αναπαραστάσεων του περιβάλλοντος (βλ. Παπαστάμου, 1993) φέρονται να παρεμβαίνουν στην ομαδική υπαγωγή του ατόμου ως όροι διαπραγμάτευσης ενός θετικού ορισμού για τον εαυτό. Αυτή η αναζήτηση κοινωνικής αναγνώρισης του ατόμου μέσα στην ομάδα εμφανίζεται να διέπει τις συμπεριφορές συμμόρφωσης ή/διαφοροποίησης στο πλαίσιο της, αναγκάζοντας το άτομο να υιοθετεί ενώπιον των άλλων ένα διττό πρόσωπο σε ένα διαρκές πηγαινε – έλα μεταξύ ομοιότητας και διαφοράς, εγγύτητας και απόστασης (Codol, 1979). Στο πλαίσιο των ερευνών που εστιάζουν στη δυναμική των ομάδων, η ατομική και η συλλογική ταυτότητα εμφανίζονται να συνδιαμορφώνονται μέσα σε ένα πλαίσιο «αντήχησης» της μίας στην άλλη δια των ταυτοποιητικών δεσμών που συνδέουν το άτομο με την ομάδα. Εδώ η ομάδα προσεγγίζεται ως φαντασιακό αντικείμενο που ορίζει ένα συλλογικό αίσθημα ταυτότητας το οποίο παρεμβαίνει στη συγκρότηση της ατομικής ταυτότητας του ατόμου (Erikson, 1990). Αναφερόμαστε πιο ειδικά στις ψυχοκοινωνικές αυτές διαδικασίες στο κεφάλαιο που ακολουθεί.

7. 2. ΠΡΟΣΩΠΙΚΗ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ: ΣΥΝΘΕΤΟΝΤΑΣ ΜΙΑ ΕΙΚΟΝΑ ΓΙΑ ΤΟΝ ΕΑΥΤΟ ΜΕΣΑ ΣΤΗΝ ΟΜΑΔΑ ΥΠΑΓΩΓΗΣ

Υπάρχει μια διάσταση της ταυτότητας⁶⁸ των αναγνωστών που αναφέρεται άμεσα στην υπαγωγή τους στην αναγνωστική κοινότητα των αποκαλούμενων «comics fans». Πρόκειται για μια ομάδα νοητή με έντονη δυναμική στο εσωτερικό της, η οποία αναγνωρίζεται ως αυθύπαρκτη οντότητα στη μαζική κουλτούρα (Brown, 1997)⁶⁹. Η ανάλυση της αναφοράς των αναγνωστών σε αυτή την ομάδα υπαγωγής σκιαγραφεί το προφίλ μιας ομαδικής ταυτότητας που διαπλέκεται με την ατομική τους ταυτότητα και συγκροτεί μια ιδιαίτερη εικόνα για τον εαυτό. Για να κατανοήσουμε αυτή την αντίληψη οφείλουμε να διασαφηνίσουμε θεωρητικά την έννοια της ομάδας και τα φαινόμενα που διέπουν την ταυτοποιητική δυναμική της.

Ο Turner (1984, σ. 518) διερευνώντας –όπως και άλλοι παλαιότερα–⁷⁰ τις διαστάσεις της ομάδας παρατηρεί ότι συνήθως οι άνθρωποι ζουν και λειτουργούν μέσα στα όρια κοινωνικών ομάδων και ότι *δρουν ως μέλη ομάδων* ακόμα και στην περίπτωση που επιλέγουν να ζήσουν απομονωμένοι. Σε αυτό το πλαίσιο ο Turner διαφοροποίησε την έννοια της *κοινωνιολογικής, πολιτικής και βιολογικής* ομάδας από αυτήν της *ψυχολογικής*, σημειώνοντας ότι αυτή η τελευταία αναφέρεται στο συναίσθημα των ατόμων πως ανήκουν σε μια ομάδα και δρουν ως αποδεκτά μέλη της.

Υπάρχει μια σχετική ομοφωνία στο χώρο της κοινωνικής ψυχολογίας όσον αφορά στα κριτήρια που θεωρούνται απαραίτητα για τον ορισμό μιας ομάδας και τα οποία είναι τα ακόλουθα (βλ. σχετικά Hargreaves, 1972· Doise et al., 1978· Turner, 1984· Blanchet & Trognon, 1997):

- το κριτήριο της *ταυτότητας* σύμφωνα με το οποίο ένα σύνολο ατόμων πρέπει αφενός μεν να αυτο-ορίζονται, αφετέρου δε να θεωρούνται από τους άλλους ως μέλη μιας ξεχωριστής ομάδας

⁶⁸ Πρβλ. με κεφάλαιο 17 Γ' Μέρους, όπου αναλύονται οι όψεις της ομαδικής ταυτότητας του αναγνώστη/ συλλέκτη.

⁶⁹ Πρβλ. με κεφάλαιο 3.1. Α' Μέρους αναφορικά με την σχέση του fandom των κόμικς με το πολιτισμικό κεφάλαιο.

⁷⁰ Βλ. LeBon, 1895· Freud, 1921· Moreno, 1934· Lewin, 1951.

- το κριτήριο της *αλληλεξάρτησης* σύμφωνα με το οποίο τα άτομα πρέπει να συνδέονται με σχέση αλληλεξάρτησης όσον αφορά στην ικανοποίηση των αναγκών τους, την επίτευξη των στόχων τους και τη δόμηση κοινών στάσεων και αξιών
- το κριτήριο της *κοινωνικής δομής* το οποίο αφορά στο σύστημα διαφορετικών ρόλων και κοινωνικών θέσεων, καθώς και τους κοινούς κανόνες και τις αξίες που ρυθμίζουν την αλληλεπίδραση μεταξύ των μελών μιας ομάδας.

Υποστηρίζεται όμως πως από μόνο του το κριτήριο της *ταυτότητας*, και ιδιαίτερα ο «εξωτερικός καθορισμός» της (όταν δηλαδή ένα σύνολο ατόμων θεωρείται και αντιμετωπίζεται από τους άλλους ως μια ομοιογενής ομάδα), αρκεί για να προκαλέσει την ψυχολογική ένταξη των ατόμων σε μια ομάδα (Cartwright & Zander, 1968· Horwitz & Rabbie, 1982· Turner, 1984). Η αίσθηση της υπαγωγής σε διάφορες –σημαντικές για το άτομο– ομάδες (εθνικές, θρησκευτικές, επαγγελματικές, πολιτικές, ταξικές κ.ο.κ.) επιβεβαιώνει αυτό τον ισχυρισμό. Σε αυτό το πλαίσιο μπορούμε να θεωρήσουμε ότι ένα σύνολο ατόμων αποτελεί ομάδα «όταν τα άτομα αυτο-ορίζονται ως μέλη (αίσθημα υπαγωγής) και όταν, συγχρόνως, ορίζονται από άλλους ως μέλη της συγκεκριμένης ομάδας (κοινωνική διακρισιμότητα)» (Aebischer & Oberlé, 1990, σ. 6). Δηλαδή ομάδα είναι «δύο ή περισσότερα άτομα τα οποία έχουν μια κοινή κοινωνική ταύτιση και των οποίων η ύπαρξη ως ομάδα αναγνωρίζεται από κάποιον τρίτο» (Brown, 2000, σ. 19). Οι ορισμοί αυτοί εμφανίζονται να και την αναφορά των αναγνωστών στην ομάδα των comics fans.

Όσον αφορά στον ελάχιστο αριθμό των ατόμων που μπορεί να περιλαμβάνει μια ομάδα, υπάρχει κάποια διάσταση απόψεων. Άλλοι θεωρούν ότι μια ομάδα μπορεί να αποτελείται έστω και από δύο άτομα (Shaw, 1981· Goffman, 1996· Baugnet, 1998· Brown, 2000), άλλοι από τρία (Hargreaves, 1972· Blanchet & Trognon, 1997) και άλλοι από τουλάχιστον τέσσερα (Anzieu & Martin, 1968).

Ένας θεμελιώδης προβληματισμός που προκύπτει από την ενασχόληση με την έννοια των ομάδων αφορά στους λόγους για τους οποίους αυτές δομούνται. Μια κύρια άποψη πηγάζει από το ωφελιμιστικό μοντέλο της θεωρίας της κοινωνικής ανταλλαγής (social exchange theory). Σύμφωνα με την άποψη αυτή, τα άτομα επιχειρούν να ενταχθούν σε ομάδες καθώς προσπαθούν να καλύψουν τις ψυχολογικές και υλικές ανάγκες τους (Levine & Moreland, 1994). Σε αυτή την περίπτωση η ομάδα

αφενός παρέχει στα μέλη την αίσθηση υπαγωγής και αποδοχής καθώς και ένα πεδίο για ανάπτυξη δεσμών οικειότητας και αφετέρου τους δίνει τη δυνατότητα να επιτύχουν διάφορους στόχους τους μέσα από τη συνεργατική προσπάθεια (Schutz, 1958· Forsyth, 1999· Brown, 2000). Μια άλλη άποψη, που αναφέρεται στη θεωρία της *κοινωνικής ταυτότητας*, είναι πως η συγκρότηση της ομάδας αποτελεί μια διαδικασία κοινών ταυτίσεων των μελών της.

Η ψυχοδυναμική προσέγγιση αναφορικά με τη συγκρότηση των ομάδων επικαλείται την άποψη του Freud (1921) ότι κάθε σχέση με τον *άλλο* είναι εκ φύσεως συναισθηματική και εμπλέκει την επιθυμία (δηλαδή σχέση λιβιδινικής φύσεως) και την ταύτιση. Η επιθυμία συνίσταται στην αναζήτηση του συμπληρωματικού αντικειμένου και στην απόπειρα αποκλειστικής κατοχής του. Οι ταυτίσεις αναφέρονται σε αυτό που το άτομο θα ήθελε να είναι αλλά και στο συναίσθημα κοινότητας που βιώνει όταν ανακαλύπτει ένα κοινό χαρακτηριστικό ή μια παρόμοια κατάστασή του με κάποιον άλλο. Ερειδόμενος στις έννοιες της επιθυμίας και της ταύτισης, ο Freud θεώρησε ότι μια ομάδα συγκροτείται όταν ένα σύνολο ατόμων υπερβαίνουν τον μεταξύ τους ανταγωνισμό και την εχθρότητα ταυτιζόμενα μέσω της κοινής τους επιθυμίας για το πρόσωπο του αρχηγού (το οποίο ουσιαστικά ενσαρκώνει το «Ιδεώδες του Εγώ» τους).⁷¹ Έτσι, η κοινή επιθυμία και ταύτιση μετατρέπει ένα αρχικά αρνητικό συναίσθημα σε θετικό δεσμό και περιορίζει την ενόρμηση για ικανοποίηση ατομικών επιθυμιών υπέρ της συλλογικής ύπαρξης. Επί αυτού ο Redl (1970, 1978) παρατηρεί ότι ο Freud δεν εστιάζει σε ομάδες οι οποίες δομούνται χωρίς την επιρροή κάποιας αρχηγικής μορφής. Σε αυτό το πλαίσιο ασχολήθηκε με την εξέταση των συναισθηματικών φαινομένων τα οποία παράγονται από τα μέλη της ομάδας αναφορικά με κάποια «κεντρικά πρόσωπα» μελετώντας πώς η ομάδα συγκροτείται ψυχοσυναισθηματικά γύρω από αυτά. Σύμφωνα με τον Redl (ό.π.), η ομάδα συγκροτείται γύρω από άτομα τα οποία αποτελούν:

- *Αντικείμενα ταύτισης* μέσω της κοινής αγάπης ή του κοινού φόβου των υπόλοιπων μελών της ομάδας προς αυτά.
- *Αντικείμενα ενορμήσεων* μέσω της κοινής έκφρασης αγάπης/έρωτα ή επιθετικότητας προς αυτά (π.χ., αγάπη για ένα είδωλο τραγουδιστή ή επιθετικότητα για ένα «διαφορετικό» συμμαθητή).

⁷¹ Το Ιδεώδες του Εγώ αποτελεί ένα «...ψυχικό σύστημα της προσωπικότητας που προκύπτει από τη σύγκλιση του ναρκισσισμού (εξιδανίκευση του εγώ) και των ταυτίσεων με τους γονείς, τα υποκατάστατά τους και με τα συλλογικά ιδεώδη» (Laplanche & Pontalis, 1986, σ. 270).

– Υποστηρικτές του *Εγώ* των υπόλοιπων μελών όταν αυτά επιχειρούν:

α) να ικανοποιήσουν κοινές και ανεπιθύμητες ενορμήσεις ή να αποφύγουν τις σχετικές εσωτερικές συγκρούσεις,

β) να αμυνθούν απέναντι στις ενορμήσεις τους ή να αποφύγουν τις σχετικές εσωτερικές συγκρούσεις.

Αναφορικά με την αποκαλούμενη *προσωπική ταυτότητα*, ο Turner (1984, σελ. 527) σημειώνει ότι συνίσταται σε «αυτο-περιγραφές οι οποίες από τη φύση τους είναι πιο προσωπικές και αντανakλούν προσωπικά γνωρίσματα, και άλλες ατομικές διαφορές, ειδικά χαρακτηριστικά του ατόμου, όπως συναισθήματα επάρκειας, σωματικά χαρακτηριστικά, πνευματικές ανησυχίες, προσωπικές προτιμήσεις και ενδιαφέροντα κ.ο.κ.». Σε αντιδιαστολή, η έννοια της *κοινωνικής ταυτότητας* ορίζεται με βάση τις «αυτο-περιγραφές οι οποίες σχετίζονται με την υπαγωγή του ατόμου σε διάφορες τυπικές και άτυπες ομάδες» και αναφέρεται στο «σύνολο των κοινωνικών ταυτίσεων του ατόμου» (Turner, ό.π., σ. 526). Πρόκειται για τη γνώση του ατόμου ότι ανήκει σε συγκεκριμένες κοινωνικές κατηγορίες και αφορά τη συναισθηματική και αξιολογική αξία που παρουσιάζει γι' αυτόν η ομάδα υπαγωγής (Tajfel, 1981). Αυτό σημαίνει ότι το άτομο ορίζει την κοινωνική του ταυτότητα αποδίδοντας στον εαυτό του τα γνωρίσματα τα οποία πιστεύει ότι χαρακτηρίζουν τα μέλη της ομάδας του (ή των διαφόρων ομάδων του), ενώ αποδίδει στα μέλη αυτά πολλά από τα προσωπικά γνωρίσματά του (βλ. Codol, 1984). Σύμφωνα με τη *θεωρία της κοινωνικής ταυτότητας* των Tajfel και Turner (1979), στη διαδικασία αυτή παρεμβάλλονται οι τρεις θεμελιακές έννοιες της *κατηγοριοποίησης*, της *ταύτισης* και της *κοινωνικής σύγκρισης*. Ειδικότερα, οι Tajfel και Turner υποστήριξαν πως μέσα από τη διαδικασία της *κοινωνικής κατηγοριοποίησης* τα άτομα ταξινομούν τους άλλους ανθρώπους (αλλά και τον εαυτό τους) σε διάφορες περιεκτικές κοινωνικές κατηγορίες, έτσι ώστε να απλοποιούν και να κατανοούν το κοινωνικό περιβάλλον και τα γεγονότα. Στις κατηγορίες αυτές αποδίδουν διάφορα θετικά ή/και αρνητικά γνωρίσματα. Καθώς τα άτομα ταξινομούν τον εαυτό τους σε κάποιες κοινωνικές ομάδες *ταυτίζονται* με αυτές. Ανακαλύπτουν ομοιότητες με άλλα άτομα και εμπλέκονται σε σχέσεις αλληλεξάρτησης, εσωτερικεύουν τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της ομάδας στον εαυτό τους και συγχρόνως προβάλλουν δικά τους χαρακτηριστικά γνωρίσματα στην ομάδα. Εφόσον όμως τα άτομα ταυτίζονται με ομάδες και βάσει των ομάδων αυτών αξιολογούν εν μέρει τον εαυτό τους, εμπλέκονται σε συγκρίσεις και συμβολικούς ανταγωνισμούς με άλλες ομάδες κατά τη διάρκεια των οποίων τείνουν να

επιδεικνύουν μια ενδοομαδική εύνοια (Tajfel, 1972). Αν, παρά την ενδοομαδική εύνοια, η σύγκριση αποβεί αρνητική για μια ομάδα, τότε τα μέλη της είτε την εγκαταλείπουν είτε χρησιμοποιούν διάφορες στρατηγικές, έτσι ώστε να μεταστρέψουν το αποτέλεσμα της σύγκρισης υπέρ της ομάδας τους (Turner & Brown, 1978· Aebischer & Oberlé, 1990· Forsyth, 1999).

Ενώ η ατομική/προσωπική ταυτότητα παραπέμπει στη συνείδηση του εαυτού ως ατομικότητας προικισμένης με μια υποκειμενική ενότητα και μια διαχρονική συνέχεια (Erikson, 1968· Lipiansky, 1992· Baumeister, 1998), η έννοια της κοινωνικής ταυτότητας εμπεριέχει μια ποικιλότητα η οποία οφείλεται στο γεγονός ότι τα άτομα συμμετέχουν σε διάφορες κοινωνικές ομάδες. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να υιοθετούνται διαφορετικές κοινωνικές ταυτότητες (αναφορικά με το φύλο, την ηλικία, το επάγγελμα κ.ο.κ.) και να προκύπτουν διαφορετικές αντιλήψεις του εαυτού αλλά και των άλλων, ανάλογα με την εκάστοτε περίπτωση (Haslam & Turner, 1992· Spears, 2001).

Οι Tajfel και Turner (1979, 1986), στο πλαίσιο της θεωρίας της κοινωνικής ταυτότητας, υποστήριξαν πως το άτομο, καθώς στοχεύει στη δημιουργία και διατήρηση μιας θετικής αυτοαντίληψης, κινείται πάνω σε ένα *συνεχές προσωπικής και κοινωνικής ταυτότητας*. Άλλοτε δηλαδή δίνει έμφαση στην ατομική πλευρά και άλλοτε στην κοινωνική πλευρά της αυτοαντίληψής του και η υιοθέτηση μιας πλευράς δρα ανταγωνιστικά ως προς την άλλη. Τουτέστιν η έμφαση στην προσωπική ταυτότητα αποδυναμώνει την κοινωνική και αντίστροφα. Στη συνέχεια ο Turner και οι συνεργάτες του (1987) με τη *θεωρία της αυτο-κατηγοριοποίησης* πρότειναν ότι η προσωπική και η κοινωνική ταυτότητα αντιστοιχούν σε διαφορετικά επίπεδα κατηγοριοποίησης του εαυτού: Ένα ανώτερο επίπεδο όπου το άτομο κατηγοριοποιείται ως ανθρώπινο ον, ένα ενδιάμεσο το οποίο σχετίζεται με τις ομαδικές του υπαγωγές και την κοινωνική του ταυτότητα και, τέλος, ένα κατώτερο που αντιστοιχεί στην αίσθηση της προσωπικής του ταυτότητας. Σύμφωνα με τη θεωρία αυτή, το άτομο αυτο-ορίζεται ανάλογα με το επίπεδο κατηγοριοποίησης που επικρατεί σε μια συγκεκριμένη περίπτωση. Σε αυτό το πλαίσιο θεωρείται ότι τα άτομα τείνουν να δίνουν έμφαση στην κοινωνική πλευρά του αυτο-αντιληπτικού τους συστήματος σε καταστάσεις κοινωνικής αλλαγής και διομαδικού ανταγωνισμού, ενώ, εστιάζουν στην προσωπική πλευρά όταν τα όρια της ομάδας τους γίνονται διαπερατά ή όταν η ένταξη στην ομάδα φαίνεται αθέμιτη (βλ. Ellemers, 1993). Στην ίδια λογική, φαίνεται ότι τα άτομα τα οποία ανήκουν σε κοινωνικά ισχυρές ομάδες τείνουν να

ορίζουν τον εαυτό τους με ατομικούς όρους (προσωπική ταυτότητα), αντίθετα με τα μέλη των ανίσχυρων κοινωνικών ομάδων (Deschamps, 1982).

Ωστόσο, όπως και στο μοντέλο του *συνεχούς* που περιγράφηκε παραπάνω, η θεωρία της αυτο-κατηγοριοποίησης αφήνει να εννοηθεί πως στο ενδοομαδικό επίπεδο το άτομο δίνει περισσότερη έμφαση στην προσωπική ταυτότητα, ενώ στο διομαδικό στην κοινωνική. Σύμφωνα με τη θεώρηση αυτή η έμφαση στην προσωπική ταυτότητα θα πρέπει να επιφέρει απαραίτητα και μια ελάττωση της έμφασης στην κοινωνική ταυτότητα και αντίστροφα. Ωστόσο ο Deschamps (1981, 1984) με το *μοντέλο της συν-διακύμανσης* έδειξε πως, κάτω από ορισμένες συνθήκες, τα άτομα αποζητούν συγχρόνως την επιβεβαίωση της προσωπικής και της κοινωνικής τους ταυτότητας. Ενώ δηλαδή επιζητούν μια θετική διαφοροποίηση μεταξύ ενδοομάδας και εξωομάδας, συχνά διεκδικούν συγχρόνως και μια διαφοροποίηση μεταξύ του εαυτού και των άλλων μελών της ενδοομάδας.

Ο Tajfel (1981) με τα πειράματά του έδειξε πως οι κατηγορικές υπαγωγές εμπλέκονται σε μεγάλο βαθμό στη δόμηση της αντίληψης του ατόμου για τον εαυτό του, κυρίως όταν αυτό αισθάνεται μέλος μιας ομάδας η οποία ξεχωρίζει θετικά από τις άλλες ομάδες ως προς κάποιες διαστάσεις. Στην αντίθετη περίπτωση (όταν η ομάδα ξεχωρίζει αρνητικά) το άτομο είτε εγκαταλείπει την ομάδα είτε χρησιμοποιεί στρατηγικές –συνήθως από κοινού με άλλα μέλη– έτσι ώστε να την καταστήσει και πάλι θετικό σημείο αναφοράς του. Ωστόσο, συχνά τα άτομα δίνουν έμφαση στην ατομική πλευρά της ταυτότητάς τους όταν η κοινωνική πλευρά δεν τους εξασφαλίζει μια θετική ψυχολογική διακρισιμότητα (Lemaine et al., 1990· Forsyth, 1999). Το άτομο δηλαδή μπορεί να παραμένει μέλος μιας «υποβαθμισμένης» ομάδας, ωστόσο να διατηρεί μια θετική αυτό-αντίληψη θεωρώντας πως η αρνητική εικόνα της ομάδας οφείλεται στα άλλα μέλη της. Πρόκειται για μια μορφή ενδοατομικής ευνοιοκρατίας σε αντιστοιχία με την έννοια της ενδοομαδικής ευνοιοκρατίας (Leary & Forsyth, 1987· Forsyth, 1999). Σχετικά οι έρευνες της Zavalloni (1971, 1984) –οι οποίες εστίασαν στην ανάδυση και διερεύνηση της υποκειμενικής αίσθησης της ταυτότητας– έδειξαν πως το «Εγώ» και το «Εμείς» αποτελούν μια αντιστρέψιμη ολότητα, υπό την προϋπόθεση πως εξυπηρετείται το υπαρξιακό σχέδιο του ατόμου, όταν δηλαδή ενισχύεται η προσωπική του ταυτότητα. Συνεπώς τα αρνητικά στερεότυπα που ισχύουν για την ομάδα υπαγωγής ενός ατόμου δε συνεπάγονται απαραίτητα και μια αρνητική αυτοεικόνα του και, επιπλέον, είναι δυνατόν να αναπτυχθούν θετικές προσωπικές ταυτότητες στο πλαίσιο μιας αρνητικής κοινωνικής ταυτότητας.

Από τα παραπάνω προκύπτει ότι η ιδιότητα του μέλους μιας ομάδας εξυπηρετεί, μεταξύ άλλων, την επιχείρηση αναζήτησης μιας θετικής προσωπικής ταυτότητας. Φαίνεται δηλαδή πως, εντός των κοινωνικών καταστάσεων, ουσιαστικός στόχος του ατόμου είναι πρωτίστως η ενίσχυση της προσωπικής παρά της κοινωνικής του ταυτότητας (Simon, 1997· Gaertner et al., 1999). Ως απάντηση η διαπολιτισμική ψυχολογία μάς επισημαίνει ότι τα άτομα των λεγόμενων συλλογικών κοινωνιών τείνουν να δίνουν μεγαλύτερη έμφαση στην ομάδα παρά στο άτομο, αντίθετα με τα μέλη των ατομικιστικών δυτικών κοινωνιών (Gudykunst & Ting-Toomey, 1988· Miller, 1994· Triandis, 1995). Επιπλέον, ακόμα και μέσα στα πλαίσια των ίδιων των ατομικιστικών κοινωνιών υπάρχουν διαφορές ως προς την ατομοκεντρική (ατομικιστική) ή ομαδοκεντρική τάση.⁷² Αυτό σημαίνει ότι κάποια άτομα βάζουν τους στόχους της ομάδας πάνω από τους δικούς τους και αξιολογούν ιδιαίτερα την ιδιότητα του μέλους (αλλοκεντρικοί, αλληλεξαρτώμενοι), ενώ άλλα τονίζουν πολύ περισσότερο την προσωπική τους ταυτότητα (ιδιοκεντρικοί, ανεξάρτητοι) (Triandis, 1995· Markus et al., 1996).

Η διαφορά ατομοκεντρικής και ομαδοκεντρικής τάσης ουσιαστικά παραπέμπει στη διάσταση «άτομο-κοινωνία» η οποία είχε προσεγγιστεί από τη δεκαετία του 1930 από τον Mead (1934), ο οποίος πρότεινε πως η έννοια του εαυτού περιέχει μια πιο προσωπική πλευρά (το «I») και μια πιο κοινωνική, η οποία αποτελεί την εσωτερική των αξιών και κοινωνικών στάσεων του κοινωνικοπολιτισμικού περιβάλλοντος του ατόμου (το «Me»).73 Στη συνέχεια ο Codol (1979, 1980, 1984), μέσα από τη θεωρία της κοινωνικής διαφοροποίησης, επισήμανε την εσωτερική σύγκρουση την οποία βιώνουν τα άτομα καθώς επιχειρούν συγχρόνως την κοινωνική αφομοίωση και την ατομική τους διαφοροποίηση, δηλαδή ενώ επιχειρούν να είναι συγχρόνως *όμοια* και *διαφορετικά* (βλ. και Brewer, 1991· Lipiansky, 1992· Σακαλάκη, 1996· Blanchet & Trognon, 1997).

Έχοντας διευκρινίσει τα ανωτέρω, πρέπει να επισημανθεί ότι ο διαχωρισμός της έννοιας της ταυτότητας σε *προσωπική* και *κοινωνική* είναι τρόπον τινά

⁷² Πρόσφατες εργασίες (βλ. Haste, 1999) έδειξαν πως μέσα στις δυτικές κουλτούρες συνυπάρχουν άτομα που δίνουν έμφαση σε ατομικούς προσανατολισμούς (separate orientations) και άλλα που δίνουν έμφαση σε ομαδικότερους (connected orientations). Κατά τη Haste, οι αντίθετοι αυτοί προσανατολισμοί αντανakλούν διαφορετικές πλευρές των πολιτισμικών κανόνων του δυτικού πολιτισμού.

⁷³ Πρόκειται ουσιαστικά για τις αγγλικές προσωπικές αντωνυμίες I και Me που αντιστοιχούν στο «Εγώ» και στο «Εμένα».

συμβατικός, στο βαθμό που και οι δύο διαστάσεις εμπλέκονται σε μια δυναμική αλληλεπίδραση η οποία τονίζει τον *ψυχοκοινωνικό* χαρακτήρα της ταυτότητας.

7. 3. ΤΟ ΣΧΗΜΑ ΤΗΣ ΨΥΧΟΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗΣ ΤΟΥ ΑΤΟΜΟΥ ΣΕ ΣΤΑΔΙΑ

Κομβικό σημείο της παρούσας εργασίας είναι η θεώρηση της σταδιακής συγκρότησης του εαυτού τόσο σε επίπεδο ψυχοκοινωνικής ταυτότητας, όσο και σε επίπεδο γνωστικής και ηθικής ανάπτυξης. Ειδικότερα, θεωρούμε ότι αυτές οι διαστάσεις του εαυτού ακολουθούν ένα σχέδιο παράλληλης και συγχρονικής διαμόρφωσης, η οποία αντανakλάται στα συγκεκριμένα διαδοχικά στάδια που η έρευνα εντοπίζει στην ιστορία των αναγνωστών και στην εξέλιξη των αναγνωστικών επιλογών τους. Η ερευνητική μας προσέγγιση δείχνει ότι τα υπέρ – ηρωικά κόμικς που οι αναγνώστες επιλέγουν να διαβάσουν με συστηματική αφοσίωση σε κάθε στιγμή της αναγνωστικής τους ιστορίας παρουσιάζουν συγκεκριμένα χαρακτηριστικά που αποκαλύπτουν συγκεκριμένα ψυχοκοινωνικά φαινόμενα και διαδικασίες, τα οποία με τη σειρά τους δίνουν τις ορίζουσες συγκεκριμένων διαδοχικών σταδίων. Τα στάδια αυτά φαίνεται πως αντανakλούν τη συγκρότηση της ψυχοκοινωνικής ταυτότητας του ατόμου.

Για την κατανόηση αυτού του σχήματος κρίνεται απαραίτητη η επίκληση της θεωρίας του Erikson (1950) αναφορικά με τη «επιγένεση της ταυτότητας» και τις «οκτώ εποχές του ανθρώπου».

Η περίοδος της εφηβείας, η οποία εμπίπτει στα ερευνητικά ενδιαφέροντα αυτής της διατριβής, δεν δύναται να αναλυθεί ανεξάρτητα από την εποχή που προηγείται αυτής, καθώς μέχρι να εισέλθει σε αυτή το άτομο έχει ήδη ζήσει ένα σημαίνον παρελθόν που καθορίζει τον τρόπο που βιώνει τη νεότητά του. Δεν μπορεί επίσης να αναλυθεί ανεξάρτητα από την προοπτική εκείνη που μελετά τη ζωή του ανθρώπου ως αλληλοδιαδοχή εποχών, ως αέναη κίνηση εξέλιξης με κατεύθυνση το μέλλον. Η προσέγγιση αυτή επικαλείται τον δανεισμένο από την εμβρυολογία όρο της *επιγένεσης*. Η *επιγενετική αρχή* θεωρεί ότι η ανάπτυξη του ανθρώπου διέρχεται μέσα από μια αλληλουχία σαφώς καθορισμένων σταδίων. Προκειμένου να εξασφαλιστεί η ομαλή πορεία της ανάπτυξης, κάθε στάδιο θα πρέπει να καταλήγει σε μια επιτυχή επίλυση των συγκρούσεων που το χαρακτηρίζουν. Σύμφωνα με το επιγενετικό μοντέλο, εάν τα ζητήματα που τίθενται σε κάθε ιδιαίτερο στάδιο δεν

επιλυθούν επιτυχώς, όλα τα επακόλουθα στάδια θα αντικατοπτρίζουν αυτή την αποτυχία μέσα από τις δυσκολίες που θα υπάρχουν στη σωματική, γνωσιακή, κοινωνική και συναισθηματική προσαρμογή του ατόμου (Kaplan & Sadock, 1996, σσ. 386 - 387).

Στο πλαίσιο της επιγενετικής προσέγγισής του ο Erikson προβαίνει σε μια καταγραφή των ιδιοτήτων του εγώ που προκύπτουν στο πλαίσιο «κριτικών περιόδων ανάπτυξης», υπό τις οποίες το άτομο αποδεικνύει ότι «το εγώ του είναι αρκετά ισχυρό για να συγχωνεύσει το χρονοδιάγραμμα του οργανισμού με τη δομή των κοινωνικών θεσμών» (1990, σσ. 258). Σε αυτό το πλαίσιο παρουσίασε μια ψυχοκοινωνική αναπτυξιακή θεωρία, στην οποία περιγράφονται τα κρίσιμα βήματα που κάνει ένας άνθρωπος καθώς αναπτύσσεται η σχέση του με την κοινωνία, ιδωμένα κάτω από την οπτική της αλληλεπίδρασης βιολογίας και κοινωνίας. Ο Erikson αναγνώριζε την αξία της φροϋδικής θεωρίας, αλλά διεύρυνε τη θεωρία της παιδικής σεξουαλικότητας του Freud περιγράφοντας τα αναπτυξιακά βήματα που έπονται της εφηβείας. Έτσι προκύπτει το σχήμα των «οκτώ εποχών του ανθρώπου», καθεμία εκ των οποίων ορίζεται από τη διακύβευση ενός καίριου βήματος προς την κατάκτηση της ωριμότητας. Τα στάδια χαρακτηρίζονται από την ύπαρξη μιας ή περισσότερων εσωτερικών κρίσεων, οι οποίες ορίζονται σαν σημεία καμπής. Κάτω από ιδανικές συνθήκες το άτομο κυριαρχεί επάνω στην κρίση, ισχυροποιείται και κατορθώνει να συνεχίσει στο επόμενο στάδιο. Τα στάδια δεν είναι σαφώς καθορισμένα από πλευράς χρόνου. Η ανάπτυξη είναι συνεχής. Ωστόσο, παρά το ότι σε μια ορισμένη περίοδο μπορεί να δεσπόζει ένα ιδιαίτερο στάδιο, το άτομο μπορεί να μεταφέρει προβλήματα από ένα προηγούμενο στάδιο ή να βρίσκεται κάτω από μεγάλο στρες και να παλινδρομεί σε ένα από τα προηγούμενα στάδια. Υπό το σχήμα αυτό η διάρθρωση της αντιστοιχίας αυτών των οκτώ σταδίων – εποχών παρουσιάζεται συνοπτικά ως εξής:

- *Η βασική εμπιστοσύνη ενάντια στη βασική δυσπιστία:* Η πρώτη αυτή εποχική κρίση εντοπίζεται στους πρώτους μήνες της ζωής, στο οριζόμενο ψυχαναλυτικά ως στοματικό – αισθητηριακό στάδιο ψυχοσεξουαλικής ανάπτυξης, όπου διαμορφώνεται κάποια στοιχειώδης αίσθηση της ταυτότητας του εγώ που εξαρτάται από την αναγνώριση ότι «υπάρχει ένας εσωτερικός κόσμος ενθυμούμενων και προσδοκώμενων εντυπώσεων και εικόνων που συσχετίζονται σταθερά με τον εξωτερικό κόσμο οικείων και προβλέψιμων

προσώπων και πραγμάτων» (1990, σ. 259). Η εποχή αυτή αρθρώνεται πάνω στην εμπιστοσύνη στη σταθερότητα των εξωτερικών τροφοδοτών και συνεπάγεται την εγκαθίδρυση της αίσθησης ότι μπορεί κανείς να εμπιστευτεί τον ίδιο του τον εαυτό και την ικανότητα των ίδιων των οργάνων του να αντιμετωπίσουν τις ορμές. Η εμπιστοσύνη που γεννιέται από τη φροντίδα συνιστά, σύμφωνα με το μοντέλο του Erikson, τον ακρογωνιαίο λίθο της πραγματικότητας μιας δεδομένης θρησκείας στο πλαίσιο της οποίας αντίστοιχα, η δυσπιστία του ατόμου παίρνει το χαρακτήρα ενός κοινά διατυπωμένου κακού.

- *Η αυτονομία ενάντια στην ντροπή και στην αμφιβολία:* Η δεύτερη αυτή κρίση συμπίπτει με το μυϊκό – πρωκτικό στάδιο ψυχοσεξουαλικής ανάπτυξης και αρθρώνεται επί τη βάση «του πειραματισμού με δύο ταυτόχρονα σύνολα κοινωνικών ιδιοτήτων: «κρατώ» και «αφήνω» (ό.π., σ. 263). Το στοιχείο της κοινωνικής οργάνωσης που φέρεται να αντιστοιχεί στην εποχή αυτή ορίζεται από τη βασική αρχή του νόμου και της τάξης.
- *Η πρωτοβουλία ενάντια στην ενοχή:* Η εποχή αυτή συγχρονίζεται με το κινησιακό- γεννητικό στάδιο ψυχοσεξουαλικής ανάπτυξης. Εδώ η αυτονομία συγκεντρώνεται στην «απομάκρυνση των δυνητικών αντιπάλων» και υποδηλώνει «ευχαρίστηση για έφοδο και κατάκτηση». Ως κίνδυνος της εποχής εμφανίζεται μια αίσθηση ενοχής που συνοδεύει «την πληθωρική απόλαυση της νέας κινησιακής και πνευματικής δύναμης του ατόμου». Στη φάση αυτή, σημειώνει ο Erikson ότι «απωθούνται κι αναστέλλονται ορισμένες από τις πιο αγαπητές ελπίδες και τις πιο εξωφρενικές φαντασιώσεις» (ό.π., σ. 270). Η εποχή αυτή εντοπίζει το κοινωνικό της ισοδύναμο στο «οικονομικό ήθος», που προσφέρουν οι κοινωνικοί θεσμοί στα παιδιά υπό τη μορφή «ιδανικών ενηλίκων που αναγνωρίζονται από τις στολές και τα καθήκοντά τους και που είναι αρκετά συναρπαστικοί ώστε να αντικαταστήσουν τους ήρωες των εικονογραφημένων περιοδικών και των παραμυθιών» (ό.π. σ. 271).
- *Η φιλοπονία ενάντια στην κατωτερότητα:* Στο στάδιο αυτό συμπίπτει με την αποκαλούμενη λανθάνουσα περίοδο της ψυχοσεξουαλικής ανάπτυξης του ατόμου. Το παιδί καλείται να ξεχάσει τις ελπίδες και επιθυμίες του παρελθόντος και να προσαρμοστεί στους «ανόργανους νόμους του κόσμου των εργαλείων» και της σχολικής ζωής. «Πρέπει να αρχίσει να εργάζεται και να είναι δυνητικός τροφοδότης» (ό.π., σ. 271). Έτσι μαθαίνει να κατακτά την

αναγνώριση μέσω της παραγωγής, ενώ εκπαιδεύεται στις βασικές αρχές της τεχνολογίας. Ο κίνδυνος της εποχής έγκειται στην αίσθηση ανεπάρκειας και κατωτερότητας. «Αν απελπιστεί από τα εργαλεία και τις ικανότητές του ή από την κοινωνική του θέση ανάμεσα στους συντρόφους στα εργαλεία, ενδέχεται να αποθαρρυνθεί από την ταύτιση μαζί τους και με ένα τομέα του κόσμου των εργαλείων» (ό.π., σ. 273). Ο Erikson θεωρεί ότι το στάδιο αυτό είναι το πλέον σημαντικό από κοινωνική άποψη και παραπέμπει στο τεχνολογικό ήθος του πολιτισμού.

- *Η ταυτότητα ενάντια στη σύγχυση των ρόλων:* Η εποχή αυτή συμπίπτει με την περίοδο της εφηβείας (ό.π., σσ. 273 -176). Η κρίση αυτή αναφέρεται στις διαδικασίες αναζήτησης εκ μέρους των εφήβων «μιας νέας αίσθησης συνέχειας και ομοιότητας» στο πλαίσιο μιας προσπάθειας «να θεμελιώσουν μόνιμα είδωλα και ιδανικά σαν προστάτες της τελικής ταυτότητας». Ως κίνδυνος της εποχής προκύπτει η «σύγχυση των ρόλων» που ενδέχεται να οδηγήσει σε φαινόμενα παρεκκλίσεων ή υπέρ – ταυτίσεων: «για να διατηρήσουν τη συνοχή τους προσωρινά υπέρ – ταυτίζονται, σε τέτοιο βαθμό που φαινομενικά χάνουν εντελώς την ταυτότητά τους, με τους ήρωες των συμμοριών και των μαζών». Το φαινόμενο της «υπέρ – ταύτισης» σύμφωνα με τον Erikson εγκαινιάζει το στάδιο του «εφηβικού έρωτα», το οποίο περιγράφεται ως «απόπειρα να καταλήξει κανείς σε έναν ορισμό της ταυτότητάς του προβάλλοντας την ασαφή εικόνα του εγώ του σε κάποιον άλλο και βλέποντάς την έτσι να αντανakλάται και να διευκρινίζεται βαθμιαία». Ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τις αναζητήσεις της παρούσας εργασίας παρουσιάζει η άποψη του Erikson για την «εφηβική σκέψη» η οποία θεωρείται κατά βάση «ιδεολογική», καθώς φέρεται ως «η σκέψη του χρεοστασίου που είναι ένα ψυχοκοινωνικό στάδιο ανάμεσα στην παιδική ηλικία και την ενηλικίωση και ανάμεσα στην ηθική που έχει μάθει το παιδί και τους ηθικούς κανόνες που θα αναπτύξει ο ενήλικος». Σε αυτό το πλαίσιο γίνεται σαφές ότι η ιδεολογική σκέψη της κοινωνίας έχει μεγάλη επιρροή στον έφηβο που εμφανίζεται πρόθυμος «να επιβεβαιωθεί από τελετουργίες, δόγματα και προγράμματα που ταυτόχρονα ορίζουν τι είναι κακό, μυστηριώδες, εχθρικό». Στην προέκταση αυτού του συλλογισμού, ο Erikson εντοπίζει κοινωνικά ισοδύναμα της συγκεκριμένης φάσης στα ζητήματα της ιδεολογίας και της αριστοκρατίας. Αξίζει δε να σημειωθεί σχετικά με τα

ενδιαφέροντα της διατριβής αυτής ότι σύμφωνα με τις υποθέσεις του Erikson φαινόμενα και επαναστάσεις της εποχής μας «προσπαθούν να επιλύσουν καθώς και να εκμεταλλευθούν τη βαθιά ανάγκη των νέων να αναπροσδιορίσουν την ταυτότητά τους σε ένα βιομηχανοποιημένο πλαίσιο».

- *Η συντροφικότητα ενάντια στην απομόνωση:* Η κρίση αυτή εντοπίζεται εξελικτικά στα πρώτα χρόνια της ενηλικίωσης (1990, σσ. 276 -279). Είναι η εποχή όπου ο νεαρός ενήλικας εμφανίζεται πλέον διατεθειμένος να συγχωνεύσει την ταυτότητά του με την ταυτότητα των άλλων. Εμφανίζεται «έτοιμος για οικειότητα» και για δέσμευση σε συγκεκριμένες σχέσεις που προαπαιτούν θυσίες, συμβιβασμούς και αυταπάρνηση. Ο κίνδυνος της εποχής εντοπίζεται στις περιπτώσεις όπου η αποφυγή των εμπειριών αυταπάρνησης από το φόβο της απώλειας του εγώ ενδέχεται να οδηγήσει σε μια αίσθηση βαθιάς απομόνωσης και αυτό – απορρόφησης. Στα λάφυρα της εποχής περιλαμβάνεται η ανάπτυξη της «αληθινής γεννητικότητας» που εμφανίζεται ως «υπέρτατη εμπειρία αμοιβαίας ρύθμισης...που αφαιρεί την οξύτητα από την εχθρότητα και τη δυνητική οργή που προκαλείται από την αντίθεση του αρσενικού και του θηλυκού, της πραγματικότητας και της φαντασίας, της αγάπης και του μίσους». Για τον Erikson η «ουτοπία της γεννητικότητας» πραγματώνεται σε ευρεία κλίμακα και αποτελεί «αναπόσπαστο μέρος του πολιτιστικού στυλ».
- *Η γενεσιουργικότητα ενάντια στη στασιμότητα:* Η γενεσιουργικότητα αποτελεί κατάκτηση του ενήλικα και αναφέρεται πρωτίστως στο ενδιαφέρον για τη θεμελίωση και καθοδήγηση της επόμενης γενιάς, περιλαμβάνει δε ως συνώνυμα την «παραγωγικότητα» και τη «δημιουργικότητα». Αναφέρεται επίσης σε αυτό που ψυχαναλυτικά εντοπίζεται στη βαθμιαία διεύρυνση των ενδιαφερόντων του εγώ και στη λιβιδινική επένδυση σε αυτό που γενεσιουργείται. Η αποτυχία γενεσιουργικότητας συνοδεύεται από μια αίσθηση στασιμότητας και προσωπικής πτώχευσης. Αναφορικά με το κοινωνικό ισοδύναμό της εποχής αυτής του ανθρώπου, ο Erikson σημειώνει ότι όλοι οι θεσμοί κωδικοποιούν την ηθική της γενεσιουργικής διαδοχής.
- *Η ακεραιότητα του εγώ ενάντια στη μόνωση:* Κατάκτηση της εποχής αυτής είναι η ωριμότητα του ενήλικα (1990, σσ. 281 -283). Η ακεραιότητα του εγώ, που εμφανίζεται ως «ο καρπός» των επτά σταδίων, ορίζεται ως «αυξανόμενη βεβαιότητα του εγώ για την κλίση του για τάξη και σημασία». Είναι η εποχή

της «μετά – ναρκισσιστικής αγάπης» που αναφέρεται σε μια «καινούρια, διαφορετική αγάπη για τους γονείς». Ο κάτοχος της ακεραιότητας γνωρίζει τη σχετικότητα όλων των ποικιλόμορφων τρόπων ζωής και εμφανίζεται έτοιμος να υπερασπιστεί την αξιοπρέπεια του δικού του τρόπου ενάντια σε όλες τις σωματικές και οικονομικές απειλές. Η ακεραιότητα του εγώ συνεπάγεται μια συναισθηματική συγκρότηση που επιτρέπει τη συμμετοχή με την ιδιότητα του οπαδού και την αποδοχή της ευθύνης της ηγεσίας. Η ακεραιότητα που έχει αναπτυχθεί επί τη βάση της κουλτούρας ή του πολιτισμού του ατόμου αποτελεί «την κληρονομιά της ψυχής του», «τη σφραγίδα της ηθικής πατρότητας του εαυτού του» και το αντίδοτο στο «φόβο του θανάτου».

Από το εξελικτικό σχήμα του Erikson η θεωρητική βάση αυτής της διατριβής επικαλείται σε ένα πρώτο δομικό επίπεδο:

- Την αρχή της διαδοχικής σταδιακής ψυχοκοινωνικής συγκρότησης του εαυτού.
- Την σύνδεση της περιγραφής κάθε σταδίου με βασικά στοιχεία της κοινωνικής οργάνωσης που σχετίζονται με αυτό.
- Την ιδέα της γραμμικής, ιστορικής συγκρότησης της ταυτότητας.
- Το σχήμα της σε κάθε στάδιο συνεχούς αναφοράς και επανεμφάνισης στοιχείων των σταδίων που προηγήθηκαν.

Κατόπιν, στο επίπεδο της ανάλυσης, η παρούσα έρευνα εντοπίζει στην περιγραφή των σταδίων του Erikson που καλύπτουν την περίοδο της παιδικής ηλικίας, της εφηβείας και της νεότητας του ανθρώπου βασικές διαστάσεις της ψυχοκοινωνικής συγκρότησης που δείχνουν να χαρακτηρίζουν το σταδιακό πέρασμα των αναγνωστών κόμικς από τις υπέρ – ηρωικές εικονογραφημένες ιστορίες της λανθάνουσας περιόδου, σε εκείνες της εφηβείας και εν συνεχεία σε αυτές των πρώτων χρόνων της ενηλικίωσης.

Η προσέγγιση του Wallon (1941, 1952, 1956, 1958) για την ανάπτυξη του ατόμου σε στάδια συγκλίνει με την ιδέα του Erikson για μια σφαιρική (σωματική, συναισθηματική, διανοητική, ψυχοκοινωνική) ανάπτυξη της προσωπικότητας. Τα γενικά στάδια που διακρίνει ο Wallon εμφανίζονται ως κοινός τόπος στη σχετική βιβλιογραφία (βλ. Tran – Thong, 1967). Ωστόσο η προσέγγιση που μας αφορά στο σημείο αυτό (προσφέροντας ένα δομικό μοντέλο ανάλυσης των κύριων όρων

λειτουργίας της εξελικτικότητας του ατόμου σε στάδια) παραπέμπει στους τρεις βασικούς νόμους που σύμφωνα με το Wallon διέπουν την γενετική ανάπτυξη του ατόμου. Πρόκειται για:

- Το *νόμο της λειτουργικής διαδοχής* που φέρεται να καθορίζει τον προσανατολισμό της συμπεριφοράς κατά την εναλλαγή από το ένα στάδιο στο άλλο, όπου ο προσανατολισμός αυτός είτε στρέφεται προς τα έξω (δράση επί του περιβάλλοντος), είτε προς τα μέσα (αναλογισμός για τον ίδιο τον εαυτό). Η εφηβεία συνιστά μια φάση όπου ο προσανατολισμός είναι ανακλαστικός, επικεντρωμένος στον εαυτό. Διαφέρει έτσι από το προκάτοχο στάδιο (στάδιο της κατηγοριοποίησης) όπου η εστίαση είναι στη γνώση που προέρχεται από έξω (περιβάλλον), προσομοιάζει ωστόσο με το ακόλουθο στάδιο, αυτό της εξατομίκευσης, που χαρακτηρίζεται από την επικέντρωση στο εσωτερικό κόσμο.
- Το *νόμο της λειτουργικής υπεροχής* σύμφωνα με τον οποίο σε κάθε στάδιο εμφανίζεται να υπερέχει μια λειτουργία, η οποία εδραιώνεται στη διαδικασία ωρίμανσης (ανάπτυξη του κορμού, του νευρικού και του ενδοκρινολογικού συστήματος). Στην εφηβεία, οι ορμονικές και σωματικές μεταβολές εισέρχονται προδήλως στο προσκήνιο και πυροδοτούν τις ψυχολογικές αναψηλαφήσεις και τροποποιήσεις. Ωστόσο η σωματική ωρίμανση δεν εξηγεί από μόνη της τα πάντα, καθώς ενδογενείς κι εξωγενείς παράγοντες (κοινωνικό περιβάλλον) υπεισέρχονται σε κάθε ηλικία.
- Το *νόμο της ενσωμάτωσης* που ορίζει ότι οι πρότερες λειτουργίες (αυτές που αποτελούν κατακτήσεις των προκάτοχων σταδίων) δεν εξαφανίζονται αλλά ενσωματώνονται στις νέες λειτουργίες επί ενός σχεδίου ωρίμανσης τόσο βιολογικού, όσο και ψυχολογικού. Στην εφηβεία η διακύβευση εντοπίζεται στην τελική ενσωμάτωση της προσωπικότητας του ενηλίκου κατόπιν μίας περιόδου ανασχηματισμών και συγκρούσεων.

Όσον αφορά τις ανάγκες της παρούσας εργασίας η ανάλυση του Wallon προσφέρει ένα ικανό θεωρητικό πλαίσιο για την κατανόηση του τρόπου εναλλαγής και αλληλοδιαδοχής (σε δομικό επίπεδο) των σταδίων της αναγνωστικής ιστορίας των υποκειμένων. Συνδράμει επίσης στην ερμηνεία συγκεκριμένων όψεων της αναγνωστικής αυτής ιστορίας, που αφορούν χαρακτηριστικές συμπεριφορές των εφήβων αναγνωστών, όπως η μηρυκαστική ενασχόληση με το εσωτερικό/ ψυχικό/

φαντασιακό και η (ανα)σύνθεση (ενσωμάτωση) όλων των πρότερων κατακτήσεων σε ένα νέο μετανεωτεरिकού τύπου πλαίσιο ενήλικης πλέον ανάγνωσης και ύπαρξης.

Η ανάλυση του Piaget (1956) προσεγγίζει επίσης την εφηβεία ως εποχή που δεν δύναται να ειδωθεί ανεξαρτήτως των σταδίων που προηγούνται αυτής. Αποτελεί ωστόσο λιγότερο «γενική» προσέγγιση, στο βαθμό που επικεντρώνει στη γνωστική ανάπτυξη του ατόμου. Ο Piaget ονόμασε τη θεωρία του *γενετική επιστημολογία*, η οποία ορίζεται ως η μελέτη της απόκτησης, τροποποίησης και ανάπτυξης των αφηρημένων ιδεών και των ικανοτήτων πάνω στη βάση του βιολογικού υποστρώματος. Θεωρεί ότι είναι έμφυτη στον άνθρωπο η νοητική λειτουργικότητα, στην οποία βασίζεται η δυνατότητα ανάπτυξης της αφηρημένης σκέψης. Κεντρικό σημείο της θεωρίας του Piaget είναι επίσης η έννοια της επιγένεσης, δηλαδή της οργάνωσης της ανάπτυξης του ατόμου σε διαδοχικά στάδια, σε καθένα εκ των οποίων το άτομο παρουσιάζει υψηλότερο βαθμό οργάνωσης της σκέψης από αυτόν που κατείχε στο προηγούμενο στάδιο. Σε αυτό το πλαίσιο ο Piaget διακρίνει 5 κριτήρια (απαιτούμενη βιολογική επαλληλία, ενσωμάτωση, δυνατότητα μορφοποίησης, διάκριση ανάμεσα σε μια περίοδο προετοιμασίας και σε μια περίοδο ολοκλήρωσης, διάκριση ανάμεσα στις διεργασίες διάπλασης και στις μορφές μιας τελικής ισορροπίας) που θεωρεί ότι καθορίζουν τα τέσσερα στάδια γνωστικής ανάπτυξης του ανθρώπου, δείχνοντας το βαθμό που οι γνωστικές κατακτήσεις κάθε σταδίου προϋποθέτουν τις γνωστικές κατακτήσεις της εποχής που προηγείται αυτού. Σχηματικά τα τέσσερα αυτά στάδια (Piaget, 1958) είναι:

- 1) *Αισθητικοκινητικό στάδιο* (από τη γέννηση έως 2 ετών): Το βρέφος αρχίζει να μαθαίνει παρατηρώντας τις αισθήσεις και αποκτά έλεγχο των κινητικών του λειτουργιών δια της δραστηριότητας, της εξερεύνησης και του κατάλληλου χειρισμού του περιβάλλοντος.
- 2) *Στάδιο της προενεργητικής σκέψης* (από 2 έως 7 ετών): Εμφανίζεται η χρήση των συμβόλων (γλώσσα), ενώ η σκέψη και ο λογισμός είναι διαισθητικά, ώστε το παιδί να μαθαίνει χωρίς να σκέπτεται λογικά. Χαρακτηριστικά του σταδίου είναι η *εγωκεντρική σκέψη* (ο εαυτός είναι το κέντρο και υπάρχει δυσκολία σύλληψης της θέσης του άλλου), η *φαινομενολογική αιτιότητα* (τα γεγονότα συλλαμβάνονται ως συνέπεια του ενός επί του άλλου) και η *ανιμιστική σκέψη* (τάση απόδοσης ψυχολογικών ιδιοτήτων σε φυσικά γεγονότα και αντικείμενα).

- 3) *Στάδιο των συγκεκριμένων ενεργειών* (από 7 έως 11 ετών): Το παιδί λειτουργεί και ενεργεί επάνω το συγκεκριμένο, πραγματικό και αισθητό κόσμο των αντικειμένων και γεγονότων. Η σκέψη γίνεται *ενεργητική*, καθώς συνεπάγεται προσοχή και αντιμετώπιση ενός ευρύτερου συνόλου πληροφοριών έξω από το παιδί. Εμφανίζεται η *συλλογιστική λογική* επιτρέποντας τη διαμόρφωση ενός λογικού συμπεράσματος από δύο προτάσεις. Κατακτώνται οι ικανότητες της *διατήρησης* (αναγνώριση ότι τα αντικείμενα διατηρούν τα βασικά χαρακτηριστικά τους, έστω και όταν αλλάζουν σχήμα ή φόρμα) και της *αναστρεψιμότητας* (κατανόηση της σχέσης μετατροπής ενός πράγματος σε ένα άλλο, π.χ. πάγος – νερό).
- 4) *Στάδιο των τυπικών ενεργειών* (από 11 έως το τέλος της εφηβείας): Αναπτύσσεται η ικανότητα *αφηρημένης σκέψης*, αναγωγικής επιχειρηματολογίας και προσδιορισμού των εννοιών. Η σκέψη λειτουργεί με τυπικό, λογικό, συστηματικό και συμβολικό τρόπο. Κατακτάται ο υψηλότερος τύπος σκέψης στη γνωσιακή ανάπτυξη, η *υποθετικο – αναγωγική σκέψη*, η οποία δίνει την ικανότητα στο άτομο να κάνει μια υπόθεση ή μια πρόταση και να τη δοκιμάσει στην πραγματικότητα. Η *αναγωγική σκέψη* χαρακτηρίζεται από τη μετάβαση από το γενικό στο ειδικό. Αποτέλεσμα των νέων κατακτήσεων του ατόμου είναι η αυξημένη τάση αυτοπαρατήρησης της συμπεριφοράς του ατόμου. Γενικά, σύμφωνα με το μοντέλο του Piaget, η περίοδος της εφηβείας αντιστοιχεί στη διαμόρφωση των διεργασιών μορφοποίησης και διακρίνεται σε μια εποχή προετοιμασίας (μεταξύ περίπου 11 –12 έως 14 – 15 ετών) και σε μια περίοδο ολοκλήρωσης που την ακολουθεί. Η δε μορφή τελικής ισορροπίας που αποτελεί κατάκτηση της εφηβείας αντιστοιχεί στη «φυσική λογική» (*logique naturelle*) του ενηλίκου.

Οι εργασίες του Kohlberg (1958, 1963, 1969) αναφορικά με τα *στάδια ηθικής ανάπτυξης* διέπονται από μια γνωστική προβληματική και βασίζονται σε συνεντεύξεις όπου έφηβοι έρχονται αντιμέτωποι με διάφορα ηθικά διλήμματα. Η ανάλυση των συνεντεύξεων αυτών οδήγησε τον Kohlberg στη εκπόνηση ενός μοντέλου ηθικής ανάπτυξης που συνίσταται σε τρία βασικά στάδια, καθένα εκ των οποίων διακρίνεται σε δύο υπο – στάδια. Μια συνοπτική παρουσίαση του μοντέλου διαμορφώνεται ως εξής:

- *Επίπεδο προ – συμβατικής ηθικής:* Στο επίπεδο αυτό ο έλεγχος της συμπεριφοράς ορίζεται έξω από το υποκείμενο. Οι πράξεις κρίνονται ως καλές ή κακές με βάση πρακτικά κριτήρια και όχι αναφορικά με αφηρημένες αξίες.
 - *1^ο Στάδιο:* Τα υποκείμενα αναφέρονται στις συνέπειες της πράξης (τιμωρία/ επιβράβευση) και συμμορφώνονται με τις κρίσεις ανθρώπων που διαθέτουν κύρος ή εξουσία. Η πρόθεση πίσω από την πράξη αγνοείται σε αυτή τη φάση.
 - *2^ο Στάδιο:* Δίκαιες είναι οι πράξεις που ανταποκρίνονται στις ανάγκες του εαυτού και των άλλων. Η οπτική του άλλου αρχίζει να λαμβάνεται υπόψη. Τα υποκείμενα αυτής της φάσης αρχίζουν να κατανοούν τον παράγοντα τη σχετικότητας στην οπτική των άλλων. Ωστόσο η απόφαση τους για τη δράση παραμένει πραγματιστική και συμφεροντολογική.
- *Επίπεδο της συμβατικής ηθικής:* Το επίπεδο αυτό δομείται επάνω στην αναπαράσταση των αξιών και των προσδοκιών της κοινωνικής ομάδας. Το υποκείμενο θεωρεί φυσιολογικό και ηθικό να συμβιβάζεται με αυτές τις προσδοκίες και να σέβεται την συμβατική τάξη.
 - *3^ο Στάδιο:* Το υποκείμενο θεωρεί ότι πρέπει να είναι «καλό» και λαμβάνει ικανοποίηση όταν βοηθάει τους άλλους κι όταν οι άλλοι αναγνωρίζουν την «καλή» του συμπεριφορά. Η ηθική του επομένως καθορίζεται από την ανάγκη του για κοινωνική συμμόρφωση και αποδοχή και όχι από τον υπολογισμό των φυσικών και προσωπικών συνεπειών της πράξης του. Αρχίζει έτσι να ενδιαφέρεται για τις προθέσεις πίσω από τις αποφάσεις και τις δράσεις.
 - *4^ο Στάδιο:* Εδώ οι κοινωνικοί κανόνες και οι νόμοι γίνονται εξ ορισμού αποδεκτοί χωρίς συζήτηση. Η κοινωνική τάξη υπερέχει κάθε άλλης εκτιμήσεως. Το άτομο πρέπει να υποτάσσει τις επιθυμίες του στις ανάγκες της ομάδας και το σύστημα κοινωνικής τάξης οφείλει να διαφυλάσσει την υποταγή του ατόμου στην ομάδα.
- *Επίπεδο της μετα- συμβατικής ηθικής:* Πρόκειται για μια στροφή του ατόμου σε μια ατομικιστικού τύπου ηθική για λόγους όμως διαφορετικούς από αυτούς των πρώτων 2 σταδίων. Ο μηχανισμός που υποκινεί αυτή τη στροφή έχει ιδεολογικό χαρακτήρα καθώς αφορά την απαγκίστρωση του ατόμου από τις

αξιοματικές παραδοχές της κοινωνικής συμβατικής τάξης και την ανάπτυξη μιας προσωπικής ηθικής που θεμελιώνεται επί της αναγνώρισης και αποδοχής της σχετικότητας των αξιών.

- 5^ο Στάδιο: Σε αυτό το στάδιο το άτομο αρχίζει να συνειδητοποιεί ότι οι ηθικοί κανόνες εξαρτώνται από την συμφωνία των μελών της κοινωνικής ομάδας. Σε αυτό το πλαίσιο η ηθική συγκροτείται επί τη βάση ενός «κοινωνικού συμβολαίου» και επί της δημοκρατικής αποδοχής του νόμου. Έτσι θεμελιώνεται η αντίληψη της σχετικότητας.
- 6^ο Στάδιο: Στη βάση της αρχής των ομάδων θεμελιώνονται οι παγκόσμιες ηθικές αρχές. Οι αρχές αυτές (π.χ. σεβασμός των ανθρωπίνων δικαιωμάτων) δύνανται να οδηγήσουν το άτομο στην υιοθέτηση μειονοτικών και αντίθετων στην κοινωνική ομάδα θέσεων.

Η εργασία του Kohlberg για τα στάδια ηθικής ανάπτυξης του ατόμου εγείρει ερωτήματα αναφορικά με το αν η συγκεκριμένη περιγραφή έχει πανανθρώπινη και δια – πολιτισμική δυνατότητα γενίκευσης: σε ποιο βαθμό ιδεολογικοί και πολιτισμικοί παράγοντες υπεισέρχονται διαφοροποιώντας τη κατά περίπτωση. Σύμφωνα με τον Bidaud (1979) η δια – πολιτισμική μελέτη ισχύς του μοντέλου του Kohlberg για την ηθική ανάπτυξη του ατόμου οδηγεί στη διαπίστωση ότι υφίστανται παγκόσμιες ηθικές «δομές» των οποίων η ανάπτυξη: α) διαμορφώνεται σύμφωνα με μια βασική διάταξη, β) χαρακτηρίζεται από διαδοχικές ενσωματώσεις κι όχι επί τη βάση μιας διαδικασίας προσθηκών, γ) εμφανίζεται σε στενή διασύνδεση με τη γνωστική ανάπτυξη του ατόμου. Συναντάμε το σχήμα αυτό και σε νεώτερες συγκριτικές δια – πολιτισμικές μελέτες της ηθικής ανάπτυξης (βλ. Bril & Lehalle, 1988).

Το ερώτημα που εγείρεται στο πλαίσιο των ενδιαφερόντων της παρούσας εργασίας αφορά το κατά πόσο το βασικό αυτό μοντέλο για την ηθική ανάπτυξη και η πιο ολιστική ιδέα της «γενικής» ανάπτυξης του ατόμου σε στάδια, επηρεάζονται από την παράλληλη και συγχρονική εξέλιξη του ιδεολογικού πλαισίου στο οποίο το άτομο μεγαλώνει και εξελίσσεται. Πρόκειται για μια υπόθεση που σχετίζεται άμεσα με την νεότευκτη προβληματική αναφορικά με τη συγκρότηση του εαυτού στο περιβάλλον της μετανεωτερικότητας. Όσον αφορά τα στάδια της αναγνωστικής ιστορίας των υποκειμένων που προκύπτουν στο πλαίσιο της έρευνάς μας, το σχέδιο του Kohlberg εμφανίζεται βασικά να ανταποκρίνεται στις αντιλήψεις και απαιτήσεις ηθικότητας

των αναγνωστών από τους ήρωες τους. Τουλάχιστον έως το όψιμο στάδιο ανάγνωσης μετανεωτερικών ηρώων, όπου ένα μέρος του δείγματος εμφανίζεται ταυτιζόμενο με ήρωες - επιτηρητές που συνεργούν με μειονοτικές ομάδες υπηρετώντας πανανθρώπινες ηθικές αρχές. Ένα άλλο μέρος του δείγματος ωστόσο, επιδεικνύει την άρτι κατακτηθείσα σχετική αντίληψή του για την ηθική, επιλέγοντας αντι-ήρωες που διατυμπανίζουν έναν πολύ αρχαϊκό και ναρκισσιστικό ηθικό ατομικισμό. Πρόκειται για δείγματα μιας νέας μετανεωτερικού τύπου ηθικής που ακολουθεί την οδό της παλινδρόμησης παραγνωρίζοντας την αυθεντία του κοινωνικού και υποτιμώντας τις θεμελιώδεις ανθρωπιστικές αρχές; Πρόκειται τέλος για μια παρέκκλιση του ηθικού μοντέλου ανάπτυξης τη στιγμή ακριβώς που, ενώ εκείνο βαδίζει προς την ολοκλήρωσή του, η επίκαιρη ιδεολογία το αμφισβητεί και το αποπροσανατολίζει;

7. 4. ΟΨΕΙΣ ΤΗΣ ΓΝΩΣΤΙΚΗΣ, ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑΤΙΚΗΣ ΚΑΙ ΨΥΧΟΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΩΡΙΜΑΝΣΗΣ ΣΤΗΝ ΕΦΗΒΕΙΑ

Η εφηβεία συνιστά μια εποχή που, ειδικά στο πλαίσιο των τεχνολογικά αναπτυγμένων δυτικών κοινωνιών, προτείνει στο άτομο το ζήτημα της ταυτότητας ως «ανάγκη να γνωρίσει και να περιμαζέψει τα χίλια κομματάκια του σε ένα νοηματοδοτημένο όλον που να χαρακτηρίζεται από συνέχεια και συνέπεια» (Δραγώνα, 1992, σ. 48).

Η έναρξη και η διάρκεια της εφηβείας ποικίλλουν, ωστόσο γενικά ορίζεται ως η περίοδος ανάμεσα στην παιδική ηλικία και την ενήλικη ζωή που χαρακτηρίζεται από έντονες βιολογικές, ψυχολογικές και αναπτυξιακές αλλαγές (Kaplan & Sadock, 1996, σ. 77). Η βιολογική έναρξη της εφηβείας σηματοδοτείται από τη μεγάλη επιτάχυνση της σκελετικής και την αρχή της σεξουαλικής ανάπτυξης. Η ψυχολογική έναρξη χαρακτηρίζεται από την επιτάχυνση της νοητικής ανάπτυξης και από το σχηματισμό της προσωπικότητας. Κοινωνικά, η εφηβεία είναι μια περίοδος εντατικής προετοιμασίας για τον επερχόμενο ρόλο του νέου ενήλικα. Το πολυδιάστατο αυτό καθεστώς αλλαγών συνεπάγεται ενδοψυχικές αποδομήσεις και αναδομήσεις που θέτουν στον έφηβο οξέα ζητήματα ταυτότητας. Στις κοινωνίες όπου λειτουργούσαν οι διαβατήριες τελετουργίες και οι τελετές ενήβωσης (δοκιμασίες θάρρους και δύναμης) η έναρξη της εφηβείας σηματοδοτούνταν με σαφήνεια, καθώς ο νέος, μετά τη δοκιμασία του, γινόταν αποδεκτός σε μια αναγνωρισμένη και συγκεκριμένη ηλικιακή

κατηγορία όπου δικαιώματα και υποχρεώσεις ήταν ξεκάθαρα προδιαγεγραμμένα. Αντίθετα, στη σύγχρονη κοινωνία μας το πέρασμα από την παιδική ηλικία στην εφηβεία και κατόπιν στην ενηλικίωση, χαρακτηρίζεται από ασάφεια. Εδώ ο έφηβος διέρχεται από ένα πιο παρατεταμένο και, σε μερικές περιπτώσεις, πιο συγκεχυμένο αγώνα για να φτάσει στην ανεξαρτησία του ενήλικα. Τυπικά η εφηβεία τελειώνει όταν δοθούν στον έφηβο πλήρη δικαιώματα ενήλικα. Ωστόσο, η ολοκλήρωση της σχολικής φοίτησης, το έτος ενηλικίωσης, στράτευσης ή άδειας οδήγησης αυτοκινήτου θεωρούνται «ανεπαρκείς συμβολικές νοηματοδοτήσεις», καθώς η διάσπαση της κοινωνικής συνέχειας και η κατάρρευση των προστατευτικών μηχανισμών της συλλογικής ζωής προκαλούν τους εφήβους «να αναζητήσουν μέσα από διεργασίες ταυτοποίησης και αυτονομίας το δικό τους προσωπικό στίγμα» (Δραγώνα, ό.π., σσ. 52 - 53)⁷⁴.

Η εφηβεία χωρίζεται συνήθως σε τρεις περιόδους: α) την πρώιμη (11 έως 14 ετών), β) τη μέση (14 έως 17 ετών) και την όψιμη (17 – 20 ετών). Ωστόσο ο διαχωρισμός αυτός θεωρείται αυθαίρετος (Kaplan & Sadock, 1996, σ. 78), καθώς παρατηρούνται προσωπικές διαφοροποιήσεις από άτομο σε άτομο όσον αφορά την σωματική, συναισθηματική και ψυχοκοινωνική του ανάπτυξη. Αυτό που παρατηρείται συστηματικά έχει να κάνει κυρίως με την ανάπτυξη των δευτερογενών χαρακτηριστικών του φύλου και τη σωματική διαδικασία αλλαγής της ήβης, η οποία πρέπει να διαφοροποιείται από την εφηβεία που ορίζει κυρίως μια ψυχολογική διαδικασία αλλαγής.

Ο Blos (1962, 1967) προτείνει μια ψυχαναλυτική θεώρηση της σταδιακής ανάπτυξης του ατόμου στην εφηβεία διακρίνοντας πέντε λιβιδινικά στάδια. Πρόκειται για:

- Την *προεφηβεία* η οποία χαρακτηρίζεται από μια αφύπνιση των παρορμήσεων υποβοηθούμενη από την οργανική ανάπτυξη της εφηβείας. Η αφύπνιση αυτή συνίσταται σε μια αύξηση των ενορμησιακών πιέσεων, οι οποίες ωστόσο δεν διέπονται από την αποφασιστικότητα ενός νέου «αντικειμένου αγάπης», ούτε προσανατολίζονται σε ένα συγκεκριμένο στόχο. Πρόκειται για ένα ενορμησιακό ξύπνημα που παραμένει επί του παρόντος ανενεργό.
- Την *πρώτη εφηβεία* η οποία αντιστοιχεί σε μια φάση αποεπένδυσης των αντικειμένων αιμομικτικού έρωτα, δηλαδή των γονεϊκών προτύπων. Πρόκειται για ένα σημείο όπου τίθεται υπό απειλή η σταθεροποίηση των

⁷⁴ Πρβλ. με κεφάλαιο 8 Α΄ Μέρους.

φυσιολογικών μηχανισμών, καθώς η διακύβευση του σταδίου είναι να καταφέρει το άτομο να αποεπενδύσει τα γονεϊκά πρότυπα χωρίς να διακινδυνεύσει τη φυσιολογική λειτουργία που τον καλεί να προβεί σε αυτή την αποεπένδυση.

- Την *εφηβεία* η οποία χαρακτηρίζεται από την ανακάλυψη του ετεροσεξουαλικού αντικειμένου, μέσα από την αφύπνιση του Οιδιποδείου. Μια «ναρκισσιστική» φάση μπορεί εδώ να παρεμβληθεί, ως δικλείδα απεμπλοκής του ατόμου που ταλαντεύεται ανάμεσα στην προσκόλληση στους γονείς και στον ετεροφυλικό έρωτα για ένα νέο αντικείμενο. Αυτή η διαδικασία αποκόλλησης και αποεπένδυσης συνοδεύεται, σύμφωνα με την ψυχαναλυτική προσέγγιση, από μια καταθλιπτική φάση μέχρι τουλάχιστον να επιτευχθεί η αντικατάσταση των πρώτων αντικειμένων.
- Το *τέλος της εφηβείας* συνιστά μια φάση ενδυνάμωσης των λειτουργιών και των ενδιαφερόντων του Εγώ. Έτσι συγκροτείται η αναπαράσταση του Εαυτού, ο οποίος προβάλλει ως «κληρονόμος της εφηβείας», την ίδια στιγμή που το Υπέρ – Εγώ εμφανίζεται ως ο κληρονόμος του Οιδιποδείου Συμπλέγματος.
- Την *μετα – εφηβεία* η οποία σηματοδοτεί την είσοδο στην ζωή του ενήλικα μέσα από την επαγγελματική αποκατάσταση, την εύρεση συντρόφου, το γάμο κτλ.

Υπό το σχήμα αυτό του Blos (1967, 1983) η εφηβεία εμφανίζεται ως σταδιακή κατάκτηση της εξατομίκευσης του ατόμου, καθώς συνίσταται σε μια διπλή κίνηση αφενός αποδέσμευσης από τα αρχαϊκά πρότυπα, αφετέρου ανάκτησης της αυτονομίας από το περιβάλλον. Στο επίκεντρο αυτής της κίνησης διαμορφώνεται η προβληματική για την αντίληψη του εαυτού και για την ταυτότητα.

Η ανάπτυξη της αντίληψης του εαυτού κατά την εφηβεία συνιστά ένα αντικείμενο που παραμένει ασαφές θεωρητικά (Petersen, 1981), ωστόσο είδαμε πώς η επιγενετική θεωρία του Erikson για την συγκρότηση της ταυτότητας εμφανίζεται να δίνει απαντήσεις σε ερωτήματα σχετικά με την ψυχοκοινωνική διάσταση του θέματος. Συνοψίζοντας, το πέμπτο στάδιο του Erikson (1990) που εκτείνεται από τον 11^ο χρόνο έως το τέλος της εφηβείας και ορίζεται ως η κρίση της *ταυτότητας ενάντια στη διάχυση ρόλων*, εμφανίζεται να περιγράφεται υπό τα ακόλουθα χαρακτηριστικά:

- Κυριαρχεί ο αγώνας του ατόμου να αναπτύξει μια ταυτότητα του εγώ, η οποία ανταποκρίνεται σε ένα αίσθημα εσωτερικής ομοιομορφίας και συνέχειας.
- Είναι έντονη η ενασχόληση με την εμφάνιση, τη λατρεία ηρώων και την ιδεολογία.
- Το άτομο επενδύει στην ομάδα των συνομηλίκων και στην ομαδική ταυτότητα του.
- Ελλοχεύει ο κίνδυνος της σύγχυσης ρόλων και εκδηλώνεται αμφιβολία σχετικά με την επαγγελματική και την σεξουαλική ταυτότητα.
- Διαμορφώνεται η συνθήκη που ορίζεται από το αποκαλούμενο *ψυχοκοινωνικό μορατόριουμ*, η οποία περιγράφει το στάδιο ανάμεσα στην μαθημένη κατά την παιδική ηλικία ηθική και στα ήθη που αναπτύσσονται κατά την ενήλικη ζωή.

Όσον αφορά τη γνωστική διάσταση, η είσοδός του εφήβου στην περίοδο των τυπικών ή αφαιρετικών νοητικών ενεργειών (Piaget, 1958) του επιτρέπει να κατανοεί και να επεξεργάζεται τις τάξεις των αντικειμένων ως αφηρημένες οντότητες. Ως αποτέλεσμα ο έφηβος δύναται να σκέφτεται διάφορες εναλλακτικές ερμηνείες για το ίδιο φαινόμενο, να επεξεργάζεται λογικές προτάσεις ή υποθέσεις που μπορεί να αντιτίθενται στην πραγματικότητα, να χειρίζεται σύμβολα με αφηρημένο περιεχόμενο, να προβαίνει σε λογικές πράξεις με σύμβολα και να κατανοεί την έννοια της μεταφοράς. Ως συνέπεια αυτών, παρουσιάζει μεγαλύτερη ευελιξία στη διαχείριση αντίθετων και σχετικών εννοιών, ενώ η μεγαλύτερη δυνατότητα υποθετικής σκέψης επεκτείνει την ικανότητά του να αναγνωρίζει την ποικιλία συναισθημάτων για το ίδιο αντικείμενο και τη διαφορά ανάμεσα στην ποιότητα του αντικειμένου και του συναισθήματος που υπάρχει προς αυτό (Hauser & Smith, 1991). Σε αυτό το πλαίσιο, οι παλαιοί ορισμοί του ατόμου για τον εαυτό του και για τον κόσμο δεν το ικανοποιούν πλέον, καθώς ανακαλύπτει διάφορες και αντιφατικές μεταξύ τους διαστάσεις μέσα του και τριγύρω του. Υπό τις νέες γνωστικές του δυνατότητες μπορεί ωστόσο να αναγνωρίζει μια λογική συνέπεια στις αντιφάσεις του εαυτού και να τον ξεχωρίζει ως μια ενιαία και μοναδική υπόσταση (Inhelder & Piaget, 1955).

Σε αυτό το πλαίσιο, η ανάπτυξη της συνδυαστικής και συλλογιστικής ικανότητας στον έφηβο και η αυξανόμενη ικανότητα υποθέσεων και θεωρητικών αναζητήσεων αυξάνει τη δυνατότητα ενδοσκόπησης και σκέψης επάνω στα συναισθήματα (Bion, 1962). Οι ανάγκες εκφράζονται με λέξεις, καθώς ο λόγος πλέον

ενισχύει την ενσυναίσθηση και συμβάλει στη διαύγεια και την πληρότητα της επικοινωνίας (Αναστασόπουλος, 1998, σ. 38). Έρευνες (βλ. Rosenberg, 1979) δείχνουν ότι οι έφηβοι έχουν την τάση να περιγράφουν τον εαυτό τους με αναφορές σε εσωτερικά ψυχολογικά χαρακτηριστικά, επικαλούμενοι σκέψεις, συναισθήματα, φόβους, επιθυμίες. Ο Elkind (1971) θεωρεί ότι κατά την εφηβεία αναπτύσσεται μια «αληθινή αίσθηση του εαυτού», η οποία αποτελεί καρπό της εκτενούς ενασχόλησης του ατόμου με την αυτοπαρατήρηση, αλλά και με την παρατήρηση του τρόπου που αντιμετωπίζουν οι άλλοι το άτομο.

Χαρακτηριστικά της εφηβικής σκέψης που ερείδονται στις γνωστικές αυτές κατακτήσεις και σχετίζονται με την αντίληψη του εαυτού είναι επίσης το φαινόμενο της *επιστημολογικής μοναξιάς* (Chandler, 1975) και ο μειωνόμενος εγωκεντρισμός του ατόμου (Elkind, 1970). Πρόκειται για την αίσθηση απομόνωσης και αλλοτρίωσης που βιώνει ο έφηβος, ως αποτέλεσμα της συνειδητοποίησης της σχετικότητας της ζωής και ότι ο καθένας βλέπει τον κόσμο υπό τη δική του ατομική αντίληψη. Η θεωρία της *διαλεκτικής λογικής* (Riegel, 1973) υποστηρίζει ότι το τελευταίο στάδιο του Piaget ακολουθείται από ένα άλλο, όπου οι αντιφάσεις στη σκέψη δεν είναι μόνον αποδεκτές αλλά και αναγκαίες, δεδομένης της αντιφατικής και σχετικής φύσης της σκέψης και της ζωής εν γένει. Αυτή η προβληματική της εσωτερικής αντίφασης του εφήβου ευθυγραμμίζεται με το διττό (ψυχοκοινωνικό) διακύβευση της ταυτότητας κατά την εφηβεία, όπως είδαμε να το προσεγγίζει ο Erikson (ό.π.): στόχος της περιόδου είναι η κατάκτηση του εαυτού, υπό την έννοια της συνέχειας μέσα στο χρόνο, και την ίδια στιγμή, η ταύτιση με τις βασικές αξίες και τις αρχές του κοινωνικού και πολιτισμικού περιβάλλοντος του εφήβου. Ωστόσο, ίσως σήμερα γίνεται διακριτό περισσότερο από ποτέ, ότι η κατάκτηση της ταυτότητας δεν αποτελεί ένα «δια βίου επίτευγμα» της εφηβείας, ούτε συνιστά μια έννοια αμετάβλητη μέσα στο χρόνο. «Μεταποιείται όταν αλλάζουν οι ανάγκες και οι συνθήκες ακολουθώντας μια ανελικτική πορεία» (Δραγώνα, 1992, σ. 51). Το ζήτημα της ταυτότητας του ατόμου αφορά το δίκτυο των επιλογών και ταυτίσεων που αναφέρονται επίκαιρα στις αξίες, τους κανόνες και την ιδεολογία του κοινωνικού περιβάλλοντος. Ιδέα που παραπέμπει στη διαδικασία της *αυτό – δέσμευσης* και στο *καθεστώς αναστολής* που εισήγαγε ο Marcia (1966, 1980). Σύμφωνα με το θεωρητικό αυτό μοντέλο, ο έφηβος καλείται, μέσα από ένα δίκτυο ταυτίσεων και επιλογών, να οικειοποιηθεί αξίες, ιδέες και πεποιθήσεις. Αν επιλέξει με βεβαιότητα και πίστη έχει επιτύχει εξ ορισμού να κατακτήσει μια ταυτότητα. Εκείνος που αγωνίζεται ακόμη να κάνει αυτές τις

επιλογές τοποθετείται σε ένα καθεστώς αναστολής. Θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο πώς το περιβάλλον της ύστερης νεωτερικότητας εμφανίζεται να διευρύνει αυτό το καθεστώς αναστολής. Όπως παρατηρεί η Δραγώνα (ό.π., σ. 59) «ανοίγεται μια δυνατότητα ατομικής διαφοροποίησης που συνεπάγεται τη διεργασία επεξεργασίας της πληροφορίας, την αναγνώριση πολλών εναλλακτικών λύσεων, την επιλογή της προσφορότερης που θα εκφράσει τις προσωπικές αξίες και θα προάγει τους προσωπικούς στόχους, οδηγώντας σε γνωστική και συγκινησιακή απαρτίωση, στο πλαίσιο μιας διεργασίας ομάδας δεσμευμένης στην προώθηση της αυτονομίας (...) μια νέα σύνθεση που θα πάει πέρα από την αποδοχή ή απόρριψη των υφιστάμενων αξιών».

Σε συναισθηματικό επίπεδο, η *ανάδυση ψυχικών συγκρούσεων* κατά την εφηβεία, έχει παρατηρηθεί στην κλινική πράξη ότι συνεπάγεται μια πλημμυρίδα συναισθημάτων, τα οποία αφυπνίζουν και κινητοποιούν ένα δίκτυο αμυντικών μηχανισμών (βλ. Blos, 1968· Winnicott, 1985). Οι κυριότεροι αμυντικοί μηχανισμοί που βρίσκονται σε έξαρση κατά την περίοδο της εφηβείας συνοψίζονται σχηματικά ως εξής (βλ. Ποταμιάνου, 1985)⁷⁵:

- *Άρνηση*: Αφορά τη δυσκολία του εφήβου να αποδεχτεί τον εαυτό του, ως πραγματικότητα που δεν ανταποκρίνεται στο Ιδεώδες Εγώ (βλ. Harter, 1986· Higgins, 1987). Αυτή η άρνηση δύναται να εκφραστεί ως άρνηση του εαυτού, οπότε εκδηλώνεται ως υπερεκτίμηση των δυνατοτήτων του ή ως εμμονή σε ναρκισσιστικές επενδύσεις. Μπορεί ωστόσο να εκφραστεί και ως άρνηση του *άλλου* και να λάβει τη μορφή αμφισβήτησης των γονεϊκών προτύπων, των δασκάλων, της κοινωνίας κτλ.
- *Διχοτόμηση*: Εμφανίζεται ως διχοτόμηση των αντικειμένων ή των συναισθημάτων (διάκριση σε «καλούς» και «κακούς» ή αποκλεισμός συναισθημάτων). Η αμυντική της λειτουργία έγκειται στο ότι προστατεύει το άτομο από την πλημμυρίδα των εσωτερικών συγκρούσεων και αντιθέσεων και ανακουφίζει από το συνεπαγόμενο άγχος ταυτότητας.
- *Εγωκεντρισμός*: Πρόκειται όπως ήδη αναφέρθηκε για γνωστικό χαρακτηριστικό της εφηβείας, το οποίο ωστόσο επηρεάζει τη συναισθηματική ζωή του ατόμου, μέσα από την ενίσχυση της φαντασιωσικής δραστηριότητας. Ο έφηβος φαντασιώνει σχετικά με τις

⁷⁵ Βλ. επίσης σχετικό σχήμα στο Ντάβου, 1992, σ. 231.

αντιδράσεις των άλλων («φανταστικό ακροατήριο») και επενδύει την αντίληψη του εαυτού του με φαντασιωσικές διαστάσεις ιδιαιτερότητας και υπεροχής («προσωπικός μύθος») (Elkind, 1967). Έτσι ο έφηβος ανακαλύπτει στη σκέψη μια νέα απεριόριστη δύναμη, την οποία εξασκεί φαντασιωσικά.

- *Διεργασίες οριοθέτησης, αυτοπροσδιορισμού και ταυτότητας:* Πρόκειται για απορρόφηση σε διεργασίες αυτό – οριοθέτησης, η οποία περιγράφεται υπό τους συναισθηματικούς όρους της «κρίσης ταυτότητας» που περιγράφει ο Erikson (ό.π.).

Στο επίπεδο της αναγνωστικής ιστορίας των υποκειμένων της παρούσας εργασίας, το πλέγμα των γνωστικών, ψυχοκοινωνικών και συναισθηματικών αυτών κατακτήσεων του εφήβου εντοπίζεται σε μια πληθώρα «περασμάτων» και αλλαγών στις προτιμήσεις όπως:

- Η στροφή σε ήρωες που τους χαρακτηρίζει έντονη ηθική σχετικότητα και κρίση ταυτότητας (π.χ. Wolverine, Spawn)
- Η σαγήνευση από ήρωες και αντί – ήρωες με εμμονή στην ενδοσκόπηση και την αναζήτηση του εαυτού.
- Η μετάβαση από ήρωες με σωματικές υπερδυνάμεις σε ήρωες με πνευματικές – ψυχικές υπερδυνάμεις.

8. ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΜΕΤΑΝΕΩΤΕΡΙΚΟΤΗΤΑ

8. 1. ΤΑ ΠΡΟΣΤΑΓΜΑΤΑ ΤΗΣ ΝΕΩΤΕΡΙΚΟΤΗΤΑΣ

Επιδίωξη του παρόντος κεφαλαίου είναι να δειχθούν οι συνθήκες δια των οποίων οι αναγνώστες κόμικς φέρονται να προβαίνουν σε κινήσεις κατανόησης, οικειοποίησης και συνδιαλλαγής με το πνεύμα των καιρών, υπό τη διαμεσολάβηση των υπέρ - ηρώων που εμφανίζονται να προτιμούν κατά το όψιμο αναγνωστικό στάδιο. Θεωρούμε ότι κάθε υπέρ – ήρωας που ο αναγνώστης ξεχωρίζει αναπαριστά συστηματικά όψεις της εποχής και της τρέχουσας ιστορικής στιγμής που ενδέχεται να εγείρουν εντός του λιγότερο ή περισσότερο επιτακτικές ερωταποκρίσεις ψυχοκοινωνικής υφής. Ερωταποκρίσεις που μοιάζουν να συνδέονται με το ολοένα και συνθετότερο βίωμα του να υπάρχει και να αυτοπροσδιορίζεται κάποιος στην καρδιά ενός πολύμορφου, υβριδικού και αδιαλείπτως μεταβαλλόμενου περιβάλλοντος, το οποίο σημαντικοί σχολιαστές των φαινομένων της εποχής συνηθίζουν να περιγράφουν ως *ύστερη – (late) νεωτερικότητα* (Giddens), *ανακλαστική νεωτερικότητα* (Beck), *υπερνεωτερικότητα* (Balandier) ή *μετά - (post) νεωτερικότητα* (Bauman). Η χρήση του «μετά-» (“late”, “post”) αποκαλύπτει αναπότρεπτα τη διαφανόμενη προσπάθεια των θεωρητικών της να αποδώσουν χωροχρονικότητα και ιστορικότητα σε φαινόμενα που τελούν υπό συνεχή διαμόρφωση και κίνηση, επιχειρώντας να τα περιγράψουν σε συσχέτιση με τη συγκεκριμένη ιστορική περίοδο που η κατασταλαγμένη πλέον θεωρία και εμπειρία ονομάζει «νεωτερικότητα».

Ως ιστορική περίοδος η νεωτερικότητα, ετυμολογικά εξουσιοδοτημένη να δηλώνει την κατάσταση αυτού που «είναι νέο τώρα», απασχολήθηκε με την «ανάπτυξη μεθόδων για τη δημιουργία του νέου στο χρόνο του παρόντος» (Μπουμπάρης, 2000, σ. 9). Εκκινώντας από τις αξίες της Αναγέννησης και του Διαφωτισμού κι επικαλούμενη το αναμφίλεκτο του ορθού λόγου, η νεωτερικότητα εμφανίζεται επί μακρόν να ερείδεται στα ιδεώδη του ανθρωπισμού και της οικουμενικότητας και να προσηλώνεται στην ανέγερση αυτού του «νέου τώρα» μέσα από διεργασίες εκβιομηχάνισης, εκπολιτισμού και αστικοποίησης. Η πίστη στην επιστήμη, στην ιστορία και στην πρόοδο σηματοδότησαν μια εποχή ελπίδας κι εμπιστοσύνης στο ανθρώπινο μέλλον. Οι θεμελιώδεις επιστημονικές ανακαλύψεις και οι «μεγάλες θεωρίες» ανανέωναν επανειλημμένως τις υποσχέσεις τους για «το καλύτερο αύριο» ευελπιστώντας να μετατρέψουν τον κόσμο σε τέλεια μηχανή

συντονισμένη αδιαλείπτως υπό το σύνθημα «εμπρός». Ο χρόνος του παρόντος στη νεωτερικότητα μπορούσε να ειπωθεί μόνο ως «εφαλτήρας μονοδιάστατα προσανατολισμένος προς το μέλλον» (ό.π., σ. 9). Το κάλλος, η καθαρότητα και η τάξη ήταν τα ιδανικά και τα μέτρα σύγκρισης που έθετε η νεωτερικότητα (Bauman, 2002). Η ψυχανάλυση αποφαινόταν με πρωτοτυπία ότι «ο πολιτισμός χτίζεται πάνω στην αποκήρυξη του ενστίκτου» (Freud, 1994). Προειδοποιούσε ότι η νέα εποχή «επιβάλλει τεράστιες θυσίες» στη σεξουαλικότητα και την επιθετικότητα του ανθρώπου και ότι «η τάση για ελευθερία, επομένως, είναι ενάντια σε συγκεκριμένες μορφές και απαιτήσεις του πολιτισμού ή ενάντια σε ολόκληρο τον πολιτισμό» (Bauman, ό.π., σ. 17). Ταυτόχρονα, τα ολοκληρωτικά πολιτικά προγράμματα και οι ιδεολογίες τους στρατολογήθηκαν σε μια μαχητική εκστρατεία για τη διεύρυνση της τάξης, τη συμπίκνωση του διάσπαρτου και την απομάκρυνση οιασδήποτε συνθήκης έθετε υπό αίρεση το πρόσταγμα της νεωτερικής καθαρότητας και ευταξίας. Ο Bauman παρατηρεί ότι «ο ναζισμός και ο κομμουνισμός ώθησαν την ολοκληρωτική τάση στα άκρα της – συμπυκνώνοντας τη νεότερη μορφή του σύνθετου προβλήματος γύρω από την «καθαρότητα» και αποδίδοντάς το ο μὲν πρώτος στην καθαρότητα της φυλής, ο δε δεύτερος στην καθαρότητα της τάξης» (2002, σ. 35).

Για καιρό ο κόσμος έδειχνε να ακολουθεί με προσήλωση και σταθερότητα την προγραμματική πορεία «προς τα εμπρός» που χάρασσε η νεωτερικότητα στα εργοστάσια της. Το νεωτερικό Κράτος επεδίωκε την «απαγκίστρωση» (Giddens, σ. 1990) του ατόμου από τις «ενδιάμεσες εξουσίες» κάθε κοινότητας και παράδοσης. Το νεωτεριστικό σχέδιο ευαγγελιζόταν την απελευθέρωση της ταυτότητας από την κληρονομικότητά της και τη μετατροπή της από «ζήτημα απόδοσης» προς το άτομο σε «ζήτημα επίδοσης» του, δηλαδή σε καρπό της προσωπικής του ευθύνης και εργασίας (Bauman, 2002, σ. 49). Ο νεωτερικός άνθρωπος θα έκανε μια νέα αρχή: ήταν ελεύθερος να ορίζει κατά βούληση τις συντεταγμένες της ζωής του, ενώ το Κράτος με τη νομοθετική του εξουσία θα έθετε το μοναδικό πλαίσιο ελέγχου αυτής της ελεύθερης αυτόβουλης κίνησης. «Η παγκόσμια τάξη θα εγγυούταν συλλογικά για τις ατομικές προσπάθειες κάθε ανθρώπου» και «η ταυτότητα επρόκειτο να οικοδομηθεί συστηματικά, τούβλο με τούβλο, όροφο με όροφο, βάσει ενός προσχεδίου το οποίο είχε ολοκληρωθεί πριν αρχίσουν οι εργασίες» (Bauman, ό.π. σ.49) στο πλαίσιο μιας συνθήκης που ο Sartre περιγράφει υπό τον όρο *πρόγραμμα ζωής*.

Ο Bauman (ό.π., σ. 51) σημειώνει πως η οικοδόμηση μιας ξεκάθαρης κι ανθεκτικής ταυτότητας και η πορεία της ζωής του ατόμου προς αυτόν τον σκοπό προϋπέθετε τη διασφάλιση ενός «αξιόπιστου, διαρκούς, σταθερού και προβλέψιμου περιβάλλοντος». Ένα περιβάλλον πληροί αυτές τις προδιαγραφές όταν αφενός επιτρέπει τον υπολογισμό μιας διάρκειας ζωής αντίστοιχης με το χρονικό διάστημα που απαιτείται για την οικοδόμηση της ατομικής ταυτότητας και αφετέρου όταν ερείδεται επί «δομών» που εμφανίζονται πριμοδοτημένες με ανθεκτικότητα και στερεότητα, ικανές να επιβιώσουν των ατομικών επιλογών και κλυδωνισμών, «έτσι ώστε το άτομο να μπορεί να μετρηθεί απέναντι σ' αυτό το πέτρινο και πεπερασμένο σύνολο δυνατοτήτων». Στη νεωτερική κοινωνία «οι ευμετάβλητες ατομικές επιλογές ήταν εκείνες που έπρεπε να σταθμίσουν και να λάβουν υπόψη τους τα «λειτουργικά προαπαιτούμενα» του συνόλου – τα οποία έπρεπε για πολλούς λόγους να γίνουν αποδεκτά, για να χρησιμοποιήσω την ταιριαστή φράση του Durkheim, ως «σπουδαιότερα από εκείνες».

Ο άνθρωπος της νεωτερικότητας έσπευδε να τοποθετήσει τον μικρό βιολογικό κύκλο της ζωής του και το πρόγραμμά της σε ένα συλλογικό πλαίσιο που οριζόταν από ακλόνητους και αθάνατους θεσμούς, που με τη σειρά τους ελέγχονταν από ακλόνητες και αθάνατες δυνάμεις: «Το κύρος που διέθετε κάποιος λόγω της επαγγελματικής κατάρτισης ή της δεξιοτεχνίας του δε γερνούσε νωρίτερα από τον ίδιο» (ό.π., σ. 51).

8. 2. ΜΕΤΑΝΕΩΤΕΡΙΚΗ ΑΒΕΒΑΙΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΠΑΛΙΜΨΗΣΤΗ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ

Στην πρώτη ομιλούσα κινηματογραφική δημιουργία του το 1936, ο Τσάρλι Τσάπλιν υποδυόμενος το θύμα μιας καλπάζουσας εργοστασιακής τεχνολογίας διαβλέπει την απειλητική δυσλειτουργία των «Μοντέρνων Καιρών». Ο εργάτης Σαρλώ επιλέγεται ως το υποκείμενο ενός τεχνολογικού πειράματος. Η μηχανή – τροφός αποτυγχάνει να συντονιστεί με τις πεπερασμένες δυνατότητες του. Τα γρανάζια της τεχνολογίας τον καταβροχθίζουν και τον εκβράζουν βεβιασμένα στον αλλοτριωτικό χώρο της παράνοιας.

Ο τρόπος ύπαρξης και αναφοράς των ανθρώπων στις σύγχρονες κοινωνίες δεν μοιάζει πλέον να ανταποκρίνεται στις αξιώσεις και τα οράματα που τέθηκαν από το πνεύμα της νεωτερικότητας. Ο Giddens (2001, σ. 65) παρατηρεί πως «η τροχιά της κοινωνικής ανάπτυξης μας απομακρύνει από τους θεσμούς της νεωτερικότητας προς

κάποιον νέο και διακριτό τύπο κοινωνικής κατάστασης (...). Ανακαλύψαμε ότι τίποτε δεν γνωρίζουμε με βεβαιότητα, αφού όλα τα προϋπάρχοντα «θεμέλια» της επιστημολογίας αποδείχθηκαν αναξιόπιστα. Ότι η «ιστορία» δεν είναι τελεολογική κι επομένως καμία έννοια προόδου δεν μπορεί να βρει πειστικούς υπερασπιστές. Κι ότι εμφανίστηκε μια νέα σειρά κοινωνικών και πολιτικών ζητημάτων μεταξύ των οποίων δεσπόζουσα θέση κατέχουν τα οικολογικά καθώς και όσα απασχολούν τα νέα κινήματα εν γένει». Γίνεται ολοένα και πιο εμφανές ότι η ευθεία πορεία της σπουδαίας μηχανής των μοντέρνων καιρών μοιάζει να λοξοδρομεί και να ανακόπτεται. Και δεν επιδεικνύει παρά αντανάκλαστικά σημεία συγκίνησης υπό το σύνθημα «εμπρός». Από «εφαλτήρας μονοδιάστατα προσανατολισμένος προς το μέλλον» ο χρόνος του παρόντος μοιάζει πλέον να αποτελεί «δυναμική σύσταση παρεισδυνόντων στοιχείων από το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον (...) υποδηλώνοντας τη μεταστροφή από το «νέο τώρα» στο «τώρα ως νέο» (Μπουμπάρης, ό.π. σ. 9).

Ο χρόνος του «τώρα ως νέο» μόνο δηλωτικά και επικαλούμενος μια εικονική αντίφαση μπορεί να σχετιστεί με το χρόνο του μέλλοντος, τη στιγμή που αυτοαποκαλείται *μετά – νεωτερικός*. Κάθε αναφορά στο «μετά» και στο «ύστερο» τοποθετεί το παρόν σε ένα μεταίχμιο, σε ένα σημείο που μοιάζει να έπεται ενός άλλου. Την ίδια στιγμή η ίδια αναφορά στο «μετά» από κάτι που προηγείται δεν ανανεώνει καμία υπόσχεση για αυτό που έπεται. Ο ορισμός της σύγχρονης εποχής ως αυτό που έπεται ή αποτελεί εξέλιξη της νεωτερικότητας μπορεί να αναφέρεται στο παρελθόν και να επιχειρεί να περιγράψει το παρόν αλλά ουδεμία αναφορά κάνει στο μέλλον.

Το «τώρα ως νέο» περιγράφεται από τους διερευνητές και στοχαστές του κατεξοχήν ως κατάσταση αβεβαιότητας και σύγχυσης. Ο Balandier (1994, σ. 20) δίνει μια περιγραφή της σύγχρονης κατάστασης που ονομάζει *υπερνεωτερικότητα* ως εξής: «Σήμερα τα πάντα συγχέονται, τα σύνορα μετατίθενται, οι κατηγορίες αναμειγνύονται. Οι διαφορές χάνουν το πλαίσιο τους και σταδιακά μειώνεται η έντασή τους, βρίσκονται σχεδόν σε ελεύθερη κατάσταση, έτοιμες για τη σύνθεση νέων περιγραμμάτων, ευκίνητες, αλληλοσυνδυαζόμενες και ευκολομεταχειρίστες».

Σε αυτό το πλαίσιο της ασάφειας και της σύγχυσης φαίνεται ότι καθίστανται ολοένα και πολυπλοκότερες για τα άτομα οι διαδικασίες συγκρότησης μιας ταυτότητας βάσει ενός συγκεκριμένου «προγράμματος ζωής». Ο Bauman (ό.π., σ. 51) παρατηρεί ότι η εικόνα του σύγχρονου κόσμου έτσι όπως δομείται στην

καθημερινότητα, στερείται στερεότητας και σταθερών σημείων αναφοράς, έχοντας απολέσει το χαρακτήρα της συνέχειας που αποτελούσε σήμα κατατεθέν των νεωτερικών δομών. Ως συνέπεια αυτού απαντάται διάχυτη μια αίσθηση «πρωτόγνωρης αβεβαιότητας» όχι μόνο σχετικά με την τύχη και τις ικανότητες του καθενός, αλλά και σχετικά με τη μελλοντική μορφή του κόσμου, τον τρόπο διαβίωσης και τα κριτήρια για το «σωστό» και το «λάθος»: «Τα ατομικά σχέδια ζωής δεν βρίσκουν στερεό έδαφος για να γαντζωθούν πάνω του, και οι ατομικές προσπάθειες για την οικοδόμηση ταυτότητας δεν μπορούν να επανορθώσουν τις συνέπειες της αποσύνδεσης⁷⁶ και να σταθεροποιήσουν σε μια θέση τον εγκαταλειμμένο και ολισθαίνοντα εαυτό.

Το πρωτόγνωρο σε αυτή τη «μετανεωτερική αβεβαιότητα» είναι, σύμφωνα με την εκτίμηση του Bauman, η εντύπωση ότι παγιώνεται σε ένα μόνιμο και αδιάπτωτο καθεστώς, που διαμορφώνει μια αμφίσημη κι ανεξέλεγκτη πρόγνωση του μέλλοντος μέσα σε μια «περιρρέουσα ατμόσφαιρα φόβου»⁷⁷. Ο πολωνός κοινωνιολόγος συνοψίζει τους παράγοντες που ευθύνονται για τη διαμόρφωση αυτής της μετανεωτερικής ατμόσφαιρας του φόβου και της αβεβαιότητας: α) Η «νέα αταξία» που εγκαταστάθηκε στον κόσμο μετά από μισό αιώνα ξεκάθαρων διαχωριστικών γραμμών, έκδηλων συμφερόντων και αδιαφιλονίκητων πολιτικών στόχων και στρατηγικών. Η απουσία οιασδήποτε ορατής δομής και (έστω και απειλητικής) λογικής τρομάζει με την έλλειψη συνέπειας και κατεύθυνσης και με τις απεριόριστες δυνατές εκδοχές που προμηνύει. β) Η «παγκόσμια απορύθμιση» που προέκυψε από την απεριόριστη ελευθερία που παραχωρήθηκε στο κεφάλαιο και στην οικονομική διαχείριση εις βάρος όλων των άλλων ελευθεριών και από τη διάλυση των μέχρι πρότινος συντηρούμενων κοινωνικά προστατευτικών δικτύων. γ) Η εξασθένηση των «δεύτερων γραμμών χαρακωμάτων» που προσέφερε η γειτονιά και η οικογένεια, χώροι όπου «μπορούσε κανείς να αποτραβηχτεί για να επουλώσει τις πληγές του από τις ανιμαχίες της αγοράς». δ) Η συντονισμένη μετάδοση από τα «πανταχού παρόντα δραστηκά μέσα του πολιτισμού» (βλ. βιομηχανία του θεάματος) μηνυμάτων θεμελιώδους απροσδιοριστίας και χαλαρότητας του κόσμου: «Σ' αυτόν

⁷⁶ Ο όρος αποδίδεται στον Giddens και περιγράφει την «εκρίζωση των κοινωνικών σχέσεων από τοπικά πλαίσια αλληλεπίδρασης και την αναμόρφωσή τους σε απροσδιόριστα χωροχρονικά διαστήματα» (2001, σ. 37). Ο συγγραφέας αντιπαραθέτει στον όρο εκείνον της *επανασύνδεσης*, την οποία ορίζει ως «επανιδιοποίηση ή ανάπλαση αποσταθεροποιημένων σχέσεων προκειμένου να συνδεθούν με τοπικές καταστάσεις χώρου και χρόνου» (2001, σ. 101)

⁷⁷ Όρος των Marcus Doel και David Clarke που δανείζεται ο Bauman (2002, σ. 53)

τον κόσμο κάθε δεσμός διαλύεται σε διαδοχικές συναντήσεις, κάθε ταυτότητα σε διαδοχικά φορεμένες μάσκες και κάθε βιογραφία σε μια σειρά από επεισόδια που η μοναδική και μόνιμη σημασία τους είναι η εφήμερη μνήμη τους (...) Έτσι είναι λίγα εκείνα που μπορούν να θεωρηθούν σταθερά και αξιόπιστα μέσα στον κόσμο αυτόν και τίποτα πλέον δεν θυμίζει τον ανθεκτικό καμβά όπου μπορούσε κανείς να υφάνει το δρομολόγιο της ζωής του.» (Bauman, 2002, σσ. 57-58).

Σε αυτό το πλαίσιο, διαμορφώνονται οι συνθήκες για τη συγκρότηση ενός τύπου ψυχοκοινωνικής ταυτότητας που περιγράφεται ως *παλίμψηση* (ό.π., σ. 58). Είναι η ταυτότητα που συνιστά προϊόν στιγμιαίων πειραματισμών και πολλαπλών αλληλοεπικαλύψεων από μορφές που συναρμολογούνται με την ίδια ευκολία που αποσυναρμολογούνται. Η εικόνα του εαυτού διαιρείται σε πολλαπλά αυτόνομα αυτονοηματοδοτούμενα στιγμιότυπα και η ταυτότητα συγκροτείται αποσπασματικά μέσα από μια σειρά από «καινούριες αρχές» και όχι επί μιας σταδιακής, ιστορικής και προοδευτικής ανοικοδόμησης. Είναι μια διαδικασία που παραπέμπει σε αυτό που ο Baudrillard περιγράφει ως «ενδόρρηξη των νοηματοδοτικών αντιθέσεων». Ο Bauman όμως διαβλέπει ότι η διάλυση της αντίθεσης ανάμεσα στην πραγματικότητα και την απομίμησή της και ανάμεσα στην αλήθεια και την απεικόνισή της οδηγεί στην ταυτόχρονη άμβλυνση των διακρίσεων ανάμεσα στο κανονικό και το αντικανονικό, στο σύνηθες και στο αλλόκοτο, στο οικείο και στο παράξενο, στο «εμείς» και στο «οι ξένοι»: «L' ipséité (η ιδιαιτερότητα που κάνει ένα πράγμα να είναι αυτό το ίδιο κι όχι κάποιο άλλο), εκείνη η διαφορά που τοποθετεί χώρια τον εαυτό από τον μη – εαυτό, «εμάς» από τους «άλλους», πρέπει να κατασκευαστεί και να ανακατασκευαστεί και να ανακατασκευαστεί και να κατασκευαστεί άλλη μια φορά και να ανακατασκευαστεί πάλι, και από τις δύο πλευρές συγχρόνως χωρίς καμία από αυτές να μπορεί να καυχηθεί πως είναι πιο σταθερή ή πιο «αποδοτική» από την άλλη» (ό.π., σ. 59).

8. 3. ΕΜΠΙΣΤΟΣΥΝΗ ΚΑΙ ΔΙΑΚΙΝΔΥΝΕΥΣΗ

Η συγκρότηση της μετανεωτερικής ταυτότητας περιγράφεται από τον Bauman ως μια χαοτική περιπέτεια, μια διαδικασία που εγκλωβισμένη στην αβεβαιότητα και το διφορούμενο της εποχής πιθανότατα δεν ολοκληρώνεται ποτέ. Ο Giddens ωστόσο, προτείνει μια «ριζοσπαστικοποιημένη» προσέγγιση των

φαινομένων της νεωτερικότητας και την αντιπαραθέτει στις ορίζουσες της μετανεωτερικότητας (2001, σ. 182).

Όσον αφορά την εννοιολογία για τον μετανεωτερικό εαυτό, η «ριζοσπαστικοποιημένη» αντίληψη προσεγγίζει την προσωπικότητα ως «κάτι παραπάνω από σχεδιάγραμμα διατεμνόμενων δυνάμεων» εκτιμώντας ότι οι ενεργητικές διαδικασίες αναστοχαστικής ταυτότητας του προσώπου γίνονται εφικτές από τη νεωτερικότητα. Η τοποθέτηση αυτή αρνείται την υπόθεση ότι η προσωπικότητα στη σύγχρονη εποχή είναι διαλυμένη ή διαμελισμένη λόγω του κατακερματισμού της εμπειρίας. Υπό το ριζοσπαστικοποιημένο βλέμμα η μετανεωτερικότητα δεν ταυτίζεται με το τέλος της επιστημολογίας, του ατόμου και της ηθικής, αλλά ορίζεται ως σύνολο μετασχηματισμών «που οδηγούν πέραν των θεσμών της νεωτερικότητας».

Κεντρική θέση στην προσέγγιση του Giddens για τη συγκρότηση της ταυτότητας στη μετανεωτερικότητα έχουν οι έννοιες της εμπιστοσύνης και της διακινδύνευσης. Εκκινώντας από το αξίωμα ότι υπάρχουν όψεις της εμπιστοσύνης και των διαδικασιών προσωπικής ανάπτυξης που απαντώνται σε όλες τις κουλτούρες, τόσο στις προμοντέρνες, όσο και στις (μετά)μοντέρνες, επικαλείται τις εργασίες των Erikson (1950) και Winnicott (1951) για το ρόλο της *θεμελιώδους εμπιστοσύνης* και του *άδηλου χώρου* αντίστοιχα, προκειμένου να θεμελιώσει την άποψή του για τη σχέση εμπιστοσύνης και *οντολογικής ασφάλειας* ως όρου στη συγκρότηση της ταυτότητας.

Ορίζοντας την οντολογική ασφάλεια σε συνάφεια με την έννοια της ταυτότητας και σε ψυχολογική συνάφεια με την έννοια της εμπιστοσύνης, ο Giddens διευκρινίζει ότι επικαλείται το συγκεκριμένο όρο προκειμένου να περιγράψει «τη βεβαιότητα που έχουν οι περισσότεροι άνθρωποι για τη συνέχεια της προσωπικής ταυτότητάς τους και τη σταθερότητα του κοινωνικού και υλικού περιβάλλοντος δράσης τους» (2001, σ. 116). Η οντολογική ασφάλεια περιγράφεται από τον Giddens ως συγκινησιακό μάλλον παρά γνωστικό φαινόμενο, που απορρέει από το ασυνείδητο και αφορά, με όρους φαινομενολογίας, το «είναι στον κόσμο». Σύμφωνα με τη συλλογιστική του άγγλου κοινωνιολόγου, οι άνθρωποι θα είχαν κάθε λόγο να τελούν υπό συνεχή κατάσταση ακραίας οντολογικής ανασφάλειας, αν ληφθούν υπόψη οι υφιστάμενες σοβαρές πιθανότητες υπαρξιακών περισπασμών που αποτελούν αποτέλεσμα συγκινησιακής υπερευαισθησίας μάλλον παρά ανορθολογικότητας: η διαρκής απειλή καθ' όλα υπαρκτών κινδύνων και αγχογόνων πιθανοτήτων δεν

εξαιρεί κανέναν από το στατιστικό απολογισμό της. Η πλειονότητα όμως των ανθρώπων χαίρει μιας λειτουργικά απαραίτητης βεβαιότητας για την ασφάλειά της, της οποίας οι απαρχές εντοπίζονται σε χαρακτηριστικές εμπειρίες της πρώιμης παιδικής ηλικίας. Τα άτομα απολαμβάνουν αυτή τη βεβαιότητα γιατί έχουν δεχθεί μια «βασική δόση εμπιστοσύνης» στα πρώτα χρόνια της ζωής τους. Πρόκειται για έναν «συγκινησιακό εμβολιασμό» που φαίνεται ότι αμβλύνει και κατευνάζει την υπαρξιακή ευαισθησία των ανθρώπων έναντι μιας αδιάλειπτα απειλητικής ενδεχομενικότητας. «Εμβολιαστής» είναι βέβαια το πρόσωπο που παρέχει φροντίδα κατά τη νηπιακή ηλικία, δηλαδή, για την πλειονότητα των ανθρώπων, η μητέρα.

Την εμπιστοσύνη αυτή περιγράφει ο Erikson (1950) ως «θεμελιώδη» και την τοποθετεί στον πυρήνα της μόνιμης προσωπικής ταυτότητας του ατόμου. Αυτό το είδος εμπιστοσύνης, που στην ουσία πρόκειται για πίστη στην αγάπη του κηδεμόνα, θα επιτρέψει στο άτομο να εμπιστευτεί όχι μόνο τον κόσμο αλλά και τον ίδιο τον εαυτό του. Αποτελεί προϋπόθεση για τη διαμόρφωση μιας εσώτερης έννοιας φερεγγυότητας, στην προέκταση της οποίας απαντάται η αίσθηση της σταθερής προσωπικής ταυτότητας.

Ανάλογη είναι και η θεωρητική τοποθέτηση της ψυχαναλυτικής σχολής των *αντικειμενοτρόπων σχέσεων*, την οποία εκφράζει το έργο του Winnicott (1951) και που επικαλείται ο Giddens για να ολοκληρώσει το συλλογισμό του. Σύμφωνα με το Winnicott εκείνο που προτρέπει το νήπιο να αρχίσει να αισθάνεται ότι η ζωή είναι «πραγματική» και να αρχίσει να «είναι» ο εαυτός του απορρέει από τη σχέση του με το πρόσωπο που το φροντίζει και από αυτό που αποκαλεί *άδηλο χώρο* ανάμεσά τους. Αυτός ο χώρος διαμορφώνεται κατά τον αποχωρισμό μεταξύ νηπίου και κηδεμόνα και απορρέει από την εμπιστοσύνη του νηπίου στην αξιοπιστία της γονεϊκής μορφής και από την ανοχή του για τη χωροχρονική απομάκρυνσή της. Εδώ, στον πυρήνα της ψυχολογικής ανάπτυξης της εμπιστοσύνης απαντάται το νόημα της απουσίας, καθώς η εμπιστοσύνη στηρίζεται στην πίστη για την επιστροφή του κηδεμόνα και εδράζεται στην παραδοχή ότι η απουσία της μητέρας δεν σημαίνει άρνηση της αγάπης της. Η εμπιστοσύνη έτσι υποσκελίζει την απουσία και καταπολεμά το υπαρξιακό άγχος, το οποίο δίχως την καταλυτική διαμεσολάβησή της θα γινόταν πηγή αδιάλειπτης συγκινησιακής φόρτισης καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του ατόμου. Στην προέκταση αυτού, καταλήγει ο Giddens, η εμπιστοσύνη στη σταθερότητα των μη ανθρώπινων αντικειμένων, βασίζεται στην πρωτόγονη πίστη στη σταθερότητα και τη στοργική φροντίδα των ανθρώπων: «Το αναμενόμενο των (φαινομενικά) ασήμαντων τακτικών

συνηθειών της καθημερινής ζωής είναι βαθιά συνυφασμένο με την αίσθηση ψυχολογικής ασφάλειας. Όποτε τέτοιες ρουτίνες κλονίζονται – ανεξαρτήτως αιτίας– τα άγχη κατακλύζουν το άτομο και τότε ακόμη και οι πιο ακλόνητες πλευρές της προσωπικότητας καταρρέουν και μεταβάλλονται» (2001, σ. 123). Ο όρος που ο Giddens επικαλείται ως αντίθετος της θεμελιώδους εμπιστοσύνης είναι αυτός του «υπαρξιακού άγχους» ή «φόβου»: «Εάν δεν αναπτυχθεί θεμελιώδης εμπιστοσύνη ή δεν περιορισθεί η εγγενής αμφισημία της, το αποτέλεσμα θα είναι συνεχής υπαρξιακή αγωνία» (2001, σ. 125).

Ο Giddens τοποθετεί τη συζήτηση για τη γένεση της εμπιστοσύνης στο πλαίσιο της ευρύτερης προβληματικής του για τη διαμόρφωση του διπόλου *εμπιστοσύνη – διακινδύνευση* στις προμοντέρνες και μοντέρνες κουλτούρες και ορίζει ριζικές μεταξύ τους αντιθέσεις. Το γενικό πλαίσιο των υποθέσεων του εκκινεί από την παρατήρηση ότι στις μοντέρνες κουλτούρες οι σχέσεις εμπιστοσύνης επενδύονται σε αποσυνδεδεμένα αφηρημένα συστήματα εν αντιθέσει με την σπουδαιότητα της εντοπισμένης εμπιστοσύνης που φαίνεται να υπερισχύει στις προμοντέρνες κουλτούρες (2001, σ. 126).

Συνοπτικά, η υπόθεση του Giddens είναι ότι το περιβάλλον της *εμπιστοσύνης* στις μοντέρνες κουλτούρες ορίζεται: α) από τις προσωπικές σχέσεις φιλίας ή σεξουαλικής οικειότητας ως μέσον σταθεροποίησης των κοινωνικών δεσμών, β) από αφηρημένα συστήματα, ως μέσα σταθεροποίησης σχέσεων σε απροσδιόριστα χωροχρονικά διαστήματα και γ) από την προσανατολισμένη στο μέλλον αντιπραγματολογική σκέψη ως τρόπο σύνδεσης του παρελθόντος και του παρόντος. Αντιστοίχως, το περιβάλλον της *διακινδύνευσης* στις μοντέρνες κουλτούρες διαμορφώνεται: α) από απειλές και κινδύνους που εκπορεύονται από την αναστοχαστικότητα της νεωτερικότητας, β) από την απειλή ανθρώπινης βίας από την εκβιομηχάνιση του πολέμου και γ) από την απειλή να διαλυθεί το προσωπικό νόημα της ζωής που απορρέει από την αναστοχαστικότητα της νεωτερικότητας, όπως αυτή βρίσκει εφαρμογή στο ζήτημα του εαυτού. Η εκτίμηση του Giddens είναι ότι το μέγεθος της οντολογικής ανασφάλειας λαμβάνει μεγαλύτερες διαστάσεις στο μοντέρνο κόσμο από ό,τι στις περισσότερες καταστάσεις της προμοντέρνας κοινωνικής ζωής, παρότι οι παραδοσιακοί πολιτισμοί ήταν γεμάτοι αγωνίες και αβεβαιότητες που εκπορεύονταν από τη φύση, την ανθρώπινη βία και την πίστη σε δεισιδαιμονίες. Το περιβάλλον εμπιστοσύνης που είχε οικοδομηθεί όμως επάνω στην οργανωτική επινόηση των συγγενικών σχέσεων, τη σταθερότητα του οικείου

περιβάλλοντος και των τοπικών κοινοτήτων, τους συγκεκριμένους τρόπους πίστης και τελετουργικής πρακτικής που προσέφεραν οι θρησκευτικές κοσμολογίες και τη σύνδεση του παρόντος και του μέλλοντος μέσω της παράδοσης, συνέβαλε στην διαφύλαξη μιας ικανής οντολογικής ασφάλειας.

Ο Giddens εντοπίζει στα μετανεωτερικά περιβάλλοντα έναν «νέο τόνο διακινδύνευσης» που ορίζει «το ιδιαίτερο σύνολο απειλών και κινδύνων που χαρακτηρίζουν τη μοντέρνα κοινωνική ζωή» (2001, σ. 136). Οι οικολογικές απειλές που εμφανίζονται σήμερα ως απόρροια της κοινωνικά οργανωμένης γνώσης και η παγκοσμιοποιημένη απειλή της στρατιωτικής βίας που προέκυψε ως αποτέλεσμα της εκβιομηχάνισης του πολέμου, διαμορφώνουν έναν μοντέρνο τρόπο βίωσης της διακινδύνευσης, ορίζοντας νέες οντολογικές ανασφάλειες. Παράλληλα θεωρεί ότι τα «αφηρημένα συστήματα» παρέχουν στην μοντέρνα καθημερινή ζωή μορφές ασφάλειας που απουσίαζαν σε προμοντέρνα κοινωνικά σύνολα. Ο μοντέρνος άνθρωπος αναγνωρίζει σιωπηρά τις τεράστιες ασφαλείς περιοχές συντονισμένων ενεργειών και συμβάντων που καθιστούν εφικτή σήμερα την κοινωνική ζωή και διαμορφώνουν ένα περιβάλλον εμπιστοσύνης. Μπορεί να είναι βέβαιος ότι στο πλαίσιο ενός αεροπορικού ταξιδιού θα βρίσκεται με υπολογίσιμη ακρίβεια στον τόπο προορισμού που έχει επιλέξει. Η' μπορεί να είναι βέβαιος ότι αν πατήσει το διακόπτη θα φωτιστεί άμεσα ο χώρος που βρίσκεται. Ωστόσο αυτή η εμπιστοσύνη σε αφηρημένα συστήματα αν και παρέχει μια ασφάλεια καθημερινής αξιοπιστίας, εκ φύσεως αδυνατεί να προσφέρει την αμοιβαιότητα ή την οικειότητα που προσφέρουν οι προσωπικές σχέσεις εμπιστοσύνης. Η κατάσταση αυτή, θεωρεί ο Giddens, δημιουργεί «νέες μορφές ψυχολογικής ευπάθειας», καθώς η εμπιστοσύνη σε αφηρημένα συστήματα δεν εμπεριέχει το στοιχείο της ψυχολογικής επιβράβευσης που διέπει την εμπιστοσύνη σε πρόσωπα. Η προσωπική εμπιστοσύνη απαιτεί για την πραγμάτωσή της εκ μέρους των εμπλεκόμενων μερών «το άνοιγμα του ατόμου στον άλλο» και απαιτεί κάποια προσπάθεια για «να κατακτηθεί» προϋποθέτοντας μια «αμοιβαία διαδικασία αυτοαποκάλυψης». Ως εκ τούτου, η καθίδρυση της προσωπικής εμπιστοσύνης στα μοντέρνα περιβάλλοντα διέρχεται μέσα από μια «νέα διάσταση οικειότητας» που προϋποθέτει μια διαδικασία αυτοαναζήτησης. Η κατασκευή του εαυτού γίνεται «αναστοχαστικό πρόταγμα» της μετανεωτερικότητας, καθώς το άτομο καλείται να συναρμολογήσει μια ταυτότητα από τα θραύσματα των επιλογών και των στρατηγικών που του προσφέρει η πληθώρα των αφηρημένων συστημάτων. Αυτή η νέα μετασχηματισμένη οικειότητα, εκτιμά ο Giddens, ότι

παίρνει τη μορφή, μεταξύ άλλων, ενός «ενδιαφέροντος των ατόμων για αυτοεκπλήρωση», το οποίο εμφανίζεται ταυτόχρονα ως «ναρκισσιστική άμυνα» έναντι ενός εξωτερικά απειλητικού κόσμου, ο έλεγχος του οποίου καθίσταται εξαιρετικά πολύπλοκος και ως «θετική ιδιοποίηση» των καταστάσεων της παγκοσμιοποίησης που επηρεάζουν την καθημερινή ζωή. Είναι ένας από τους λόγους που στις μέρες μας λαμβάνει τόσο μεγάλη έκταση η διάδοση πρακτικών που επικεντρώνουν στη σωματική βελτίωση, τη διαφύλαξη της υγείας και τη διατήρηση της νεότητας. «Καθώς ο κόσμος παίρνει όλο και περισσότερο απειλητική όψη, η ζωή γίνεται μια αέναη αναζήτηση της υγείας και της καλοπέρασης διαμέσου άσκησης, δίαιτας, φαρμακευτικών ουσιών, πνευματικών θεραπειών ποικίλων ειδών, ψυχικής αυτοβοήθειας και ψυχιατρικής»⁷⁸.

Ο Giddens προβαίνει σε μια σύνοψη του απολογισμού των συνεπειών της νεωτερικότητας, προτείνοντας την απεικόνιση του ατόμου που πορεύεται μέσα στην μετανεωτερικότητα με *όχημα το τσαγγερνώτ*. Πελώριο όχημα που περιφέρεται ετησίως στους δρόμους των Ινδιών μεταφέροντας είδωλο του Κρίσνα με τίτλο Jagannath, δηλαδή «άρχοντας του κόσμου», το τσαγγερνώτ, φέρεται από την παράδοση να μετατρέποταν σε βωμό αυτοθυσίας των οπαδών του που έπεφταν στους τροχούς του για να συντριβούν.

Η μετανεωτερικότητα, ως περιβάλλον που ορίζεται από τις συνέπειες της νεωτερικότητας περισσότερο, παρά ως αυτοφυής ιστορική περίοδος που μόλις ανατέλλει, παρομοιάζεται από τον Giddens μ' αυτή τη «μηχανή απόδρασης με την τεράστια ισχύ, την οποία, συλλογικά ως ανθρώπινα όντα, μπορούμε να την οδηγήσουμε ως ένα βαθμό, μα που επίσης απειλεί να επιταχύνει χωρίς τον έλεγχό μας και να διαλυθεί στα εξ' ων συνετέθη» (2001, σ. 170). Η πορεία του τσαγγερνώτ τη μια στιγμή μοιάζει να είναι σταθερή, και την αμέσως επόμενη μπορεί να αλλάξει απροειδοποίητα και αλλοπρόσαλλα κατεύθυνση, συντρίβοντας οτιδήποτε επιδιώξει να του αντισταθεί. Η διαδρομή του οχήματος, περιγράφει ο Giddens, άλλοτε είναι αναζωογονητική και ευοίωνη κι άλλοτε γίνεται δυσάρεστη και δεν επιφυλάσσει καμία ανταμοιβή. Όσο περισσότερο ενδυναμώνονται οι θεσμοί της νεωτερικότητας, τόσο πιο δύσκολος γίνεται ο έλεγχος και η ταχύτητα του οχήματος. Το πεδίο που διασχίζει το τσαγγερνώτ τρομάζει με τις σοβαρές συνέπειες της διακινδύνευσής που το ορίζει. Οι άνθρωποι που πορεύονται με *όχημα το τσαγγερνώτ* βιώνουν μια συνεχή σύγκρουση αισθημάτων οντολογικής ασφάλειας και υπαρξιακής αγωνίας. Το

⁷⁸ Christopher Lasch (1977) και όπως αναφέρεται από το Giddens (2001, σ. 151).

τσαγγερνώτ είναι μια μηχανή κατασκευασμένη από αντιφάσεις και ως εκ τούτου δεν δύναται να ειπωθεί ως ενιαίο σύνολο. Η ένταση, η αντιφατικότητα, η έλξη και η απώθηση διαφορετικών επιρροών και επιλογών συνθέτουν αποσπασματικά το όχημα.

8. 4. Η ΥΠΟΘΕΣΗ ΤΗΣ ΠΡΟΒΟΛΗΣ ΟΨΕΩΝ ΤΗΣ ΜΕΤΑΝΕΩΤΕΡΙΚΟΤΗΤΑΣ ΣΤΟΥΣ ΥΠΕΡ - ΗΡΩΕΣ ΤΟΥ ΟΨΙΜΟΥ ΣΤΑΔΙΟΥ ΑΝΑΓΝΩΣΗΣ

Οι εικονογραφημένες ιστορίες και οι χαρακτήρες που επιλέγουν οι αναγνώστες στο όψιμο αναγνωστικό στάδιο, όπως ήδη περιγράφηκε, παρουσιάζουν ορισμένα κοινά αναγνωρίσιμα και πανταχού παρόντα χαρακτηριστικά, τα οποία αποδίδουν και την ιδιαίτερη μεταμοντέρνα φυσιογνωμία τους. Πρόκειται για ιστορίες κόμικς που ορίζονται από:

- Τη χαοτική, ασαφή και υβριδική σκιαγράφηση των χαρακτήρων, των αξιών και της δράσης
- Τη ρομαντική στροφή στο μεταφυσικό, και την χαρακτηριστική επίκληση μαγικών και εν γένει φανταστικών αναφορών στο «ψυχικό» και το «πνευματικό»
- Μια «σκοτεινή», γκροτέσκα και κάποιες φορές εξτρεμιστικά βίαιη ατμόσφαιρα και δράση.

Διακύβευση αυτής της εργασίας αποτελεί η διασταύρωση των κοινών αυτών χαρακτηριστικών των εικονογραφημένων ιστοριών και ηρώων που επιλέγουν οι αναγνώστες στο όψιμο αυτό στάδιο της αναγνωστικής τους ιστορίας, με φαινόμενα και ορίζουσες της σύγχρονης εποχής που οι στοχαστές της περιγράφουν ως όψεις της μετανεωτερικότητας. Το χάος των χαρακτήρων, η επίκληση του μεταφυσικού και η ρεαλιστική αναπαράσταση της βίας στα κόμικς, προσεγγίζονται εδώ ως προϊόντα μιας ζύμωσης που φαίνεται να συμβάλει στο να αφομοιώσουν οι αναγνώστες «δύσπεπτες» όψεις της εποχής. Οι νέοι ήρωες και οι περιπέτειές τους αναλαμβάνουν ρόλο διαμεσολαβητή ανάμεσα στους αναγνώστες και στο πνεύμα των καιρών που διαχέεται απειλώντας με τις αντιφάσεις της την ταυτότητά τους. Πιο απλά υποστηρίζουμε ότι υπάρχει ένας σημαντικά υπαρξιακός λόγος που οι αναγνώστες επιλέγουν συστηματικά και δυναμικά χαρακτήρες και ιστορίες κόμικς που εμφανίζονται να διαπραγματεύονται και να αντιμάχονται τα πρωτόλεια μιας εποχής που τη διέπει η ασάφεια, η αντίφαση, η αγωνία και το άνοιγμα στην απεριόριστη

ενδεχομενικότητα. Οι αναγνώστες επιλέγουν ήρωες που αναπνέουν το υβριδικό πνεύμα των καιρών που καλούνται κι οι ίδιοι να διαχειριστούν. Χαρακτήρες που σπαράζονται από την ίδια υπαρξιακή αγωνία και ιστορίες που αναπαριστούν τη σύγχυση και την ασάφεια μιας ατμόσφαιρας συνταρακτικά οικείας και αναγνωρίσιμης για τον αναγνώστη. Ο ενήλικος αναγνώστης συνεχίζει να διαβάζει κόμικς με την ίδια παιδική αφοσίωση, αλλά πλέον για λόγους κάθε άλλο παρά παιδικούς. Τώρα πια επιλέγει το χαρακτήρα εκείνο που του μοιάζει περισσότερο από ποτέ, γιατί αναπαριστά όχι αυτό που πρέπει να είναι ή αυτό που θα ήθελε να είναι, αλλά αυτό που αναγκάζεται να είναι, ως άτομο εκτεθειμένο στις προκλήσεις μιας (μετανεωτερικής) ενηλικίωσης. Ο «αγαπημένος ήρωας» της όψιμης φάσης υποφέρει, συγχύζεται, κλονίζεται, παλεύει με πόνους ψυχοκοινωνικούς και αγωνίες υπαρξιακές που είναι οικεία και αναγνωρίσιμα από τον αναγνώστη, έστω και τυλιγμένα όπως είναι στη μεταφορά, την παραφορά και την υπερβολή τους. Ο «αγαπημένος ήρωας» του ενήλικα αναγνώστη δεν είναι παρά η σκιαγράφιση του ήρωα της καθημερινότητας. Δανείζεται τη μοναχική μορφή είτε του *τουρίστα*, είτε του *πλάνητα*⁷⁹. Άλλοτε πάλι εμφανίζεται να εκδραματίζει μια φαντασίωση κοινωνικού ελέγχου, λαμβάνοντας τη μορφή του πανοραμικού επόπτη ή του μοναχικού εκδικητή.

Ο υπέρ – ήρωας της μετανεωτερικότητας, όπως και ο αναγνώστης που «πείθεται» από αυτόν, ως άλλοι ιππείς του Τσαγγερνώτ, καλούνται ισορροπώντας μεταξύ εμπιστοσύνης και διακινδύνευσης να συναρμολογήσουν μια «παλίμψηστη ταυτότητα».

⁷⁹ Επικαλούμαστε την παραβολή που χρησιμοποιεί ο Bauman για να περιγράψει τους «ήρωες και τα θύματα της μετανεωτερικότητας» (2002, σσ. 161-181).

9. ΣΥΝΘΕΣΗ ΤΩΝ ΘΕΩΡΗΤΙΚΩΝ ΟΨΕΩΝ

Στο Α Μέρος της διατριβής παρουσιάστηκαν οι βασικές όψεις της θεωρητικής προσέγγισης του ζητήματος της συστηματικής ανάγνωσης υπέρ – ηρωικών κόμικς. Αρχικά ορίστηκε το αντικείμενο των κόμικς στη σημειολογική (κεφ. 1.2.), ιστορική (κεφ. 1.3.) και τυπολογική (κεφ. 1.5.) του διάσταση. Η θεωρητική συζήτηση αυτών των διαστάσεων κρίνεται απαραίτητη καταρχάς γιατί δίνει τους κύριους όρους του προσδιορισμού των κόμικς ως αντικειμένου έρευνας. Ωστόσο ειδικά για το θεωρητικό σχήμα που εξετάζει η παρούσα διατριβή, κάθε μια από τις τρεις αυτές διαστάσεις του αντικειμένου των κόμικς συμμετέχει στην κατανόηση και στην ερμηνευτική ανάλυση των ερευνητικών δεδομένων. Ειδικότερα, η σημειολογική προσέγγιση των κόμικς εμφανίζεται άρρηκτα συνδεδεμένη με την γνωστική προσέγγιση της εικονογραφημένης αφήγησης και με τον τρόπο που ο αναγνώστης επεξεργάζεται το μήνυμά της (κεφ. 5.1. και 5.2.). Η ιστορική προσέγγιση των κόμικς (κεφ. 1.3.) συνδέεται άμεσα με την διερεύνηση του ιδεολογικού σημαίνοντός τους (κεφ. 4.2.) στο βαθμό που τα κόμικς εμφανίζονται να αποτελούν δυναμικό κομμάτι της ιστορίας αντανakλώντας το πνεύμα και την ιδεολογία της εκάστοτε περιόδου. Το ιδεολογικό διαπλέκεται με το κοινωνικό και με τη μαζική κουλτούρα μέσα από διαδικασίες *φαντασιακής θέσμησης* (κεφ. 4.1.). Πρόκειται για διαδικασίες που λαμβάνουν χώρα ταυτόχρονα «στην καρδιά του ατόμου και στην καρδιά της κουλτούρας της κοινωνίας του», πεδίο στο οποίο αναφέρεται η συγκρότηση της ψυχοκοινωνικής ταυτότητας (κεφ. 7). Στο χώρο αυτό κρίνεται απαραίτητος ο ορισμός βασικών εννοιών όπως το «φαντασιακό» (κεφ. 6.1.) προκειμένου να διευκρινιστεί ο τρόπος με τον οποίο ο αναγνώστης εντοπίζει αντανakλάσεις της εσωτερικής του πραγματικότητας στα κόμικς και τους υπέρ – ήρωες που θεωρεί ότι τον «πειθούν». Βέβαια σημαντικό κομμάτι αυτής της *φαντασιακής* πραγματικότητας είναι εξ ορισμού ο *άλλος* και οι διαδοχικές ψυχοκοινωνικές επενδύσεις του (κεφ. 7.1., 7.2., 7.3.). Η κατοπτρική λειτουργία των κόμικς εντάσσεται στο ευρύτερο πεδίο φαινομένων που διαμεσολαβούν το χώρο μεταξύ καταναλωτή και προϊόντων της μαζικής κουλτούρας και ορίζουν το fandom (κεφ. 2). Το fandom και ειδικά η περίπτωση του fandom των υπέρ – ηρωικών κόμικς διατηρεί μια *πολιτισμικά οικονομική* διάσταση (κεφ. 3), όψεις της οποίας εντοπίζονται στις συνήθειες συλλογής και κατανάλωσης των κόμικς. Φέρεται δε να συμμετέχει στη συγκρότηση της ταυτότητας του ατόμου σε σχέση με την υπαγωγή στην ομάδα των comics fans. Το κεφάλαιο που αναφέρεται στη

σταδιακή συγκρότηση τη ψυχοκοινωνικής και ηθικής ταυτότητας του ατόμου (7.3.) βοηθά στην κατανόηση της αναδίπλωσης της αναγνωστικής ιστορίας των υποκειμένων σε τρία συγκεκριμένα στάδια ανάγνωσης. Τέλος τα κεφάλαια που αφορούν την παρουσίαση όψεων μιας «μετανεωτερικού» τύπου ταυτότητας (8.1., 8.2., 8.3.) επιτρέπουν την κατανόηση των αναγνωστικών επιλογών του όψιμου σταδίου ανάγνωσης κόμικς, οι οποίες χαρακτηρίζονται από μια, επίσης μετανεωτερικού τύπου θεματολογία και ατμόσφαιρα.

Β' ΜΕΡΟΣ

ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΚΕΣ ΟΥΣΕΙΣ

10. ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ

10. 1. ΠΟΙΟΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ: ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ ΝΟΗΜΑΤΟΣ ΚΑΙ ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΗ ΕΥΕΛΙΞΙΑ

Η ποιοτική έρευνα έχει να επιδείξει μια μακρά και περιπετειώδη ιστορία στο πεδίο των επιστημών του ανθρώπου και της κοινωνίας. Τα θεμέλιά της τέθηκαν στην κοινωνιολογία, στο πλαίσιο της περίφημης «Σχολής του Σικάγου»⁸⁰ κατά τις δεκαετίες του '20 και του '30 και στην ανθρωπολογία, την ίδια περίοδο, στο πλαίσιο της εργασίας πρωτοπόρων ερευνητών όπως οι Boas, Mead, Benedict, Bateson, Evans – Pritchard, Radcliffe – Brown και Malinowski (βλ. Gupta & Ferguson, 1997· Stocking, 1986, 1989). Στις εργασίες αυτές απαντάται ως κοινός τόπος μια ερευνητική συνθήκη γεννημένη από την αποικιακή αναγκαιότητα: ο ερευνητής επισκέπτεται ένα ανοίκειο περιβάλλον προκειμένου να μελετήσει τα ήθη και τις συνήθειες μιας ανοίκειας κοινωνίας ή κουλτούρας⁸¹ (Vidich & Lyman, 2000· Tedlock, 2000· Rosaldo, 1989). Στη βάση της ανάγκης κατανόησης του *άλλου* (Vidich & Lyman, 2000) τίθενται οι αρχές της ποιοτικής έρευνας, η οποία σύμφωνα με τον Prus (1996) εμφανίζεται ως όρος συνώνυμος της *εθνογραφίας*⁸². Βασικό χαρακτηριστικό των εθνογραφικού τύπου μεθοδολογιών φέρεται να είναι η εστίαση στη μελέτη της κουλτούρας και η διερεύνηση των πολιτισμικών μοτίβων που αναδύονται «μέσα από διαδικασίες συνέχειας και αλλαγής» (Peters, 1995, σελ. 63).

⁸⁰ Βασικά χαρακτηριστικά των μεθοδολογικών αυτών εφαρμογών εμφανίζονται να ήταν (Denzin & Lincoln, 2000): α) η έμφαση στη συλλογή βιογραφικών ή αποσπασματικά βιογραφικών εθνογραφικών δεδομένων («life story» και «slice of life approach»), β) η ανάπτυξη μιας διαλεκτικής ερμηνευτικής μεθοδολογίας επικεντρωμένης στις αφηγήσεις ζωής, γ) μια τάση «ρομαντικοποίησης» του υποκειμένου.

⁸¹ Ο όρος «κουλτούρα» αναφέρεται στο σύνολο της μαθημένης κοινωνικής συμπεριφοράς μιας δεδομένης ομάδας ανθρώπων (Thomas, 1993). Σύμφωνα με τον Geertz (1973), κουλτούρα είναι οι ιστοί νοημάτων που πλέκουν διαχρονικά τα άτομα μιας συγκεκριμένης κοινωνικής μονάδας στο πλαίσιο των εμπρόθετων ή μη αλληλεπιδράσεων τους. Οι στρατηγικές και πρακτικές συμπεριφοράς, οι αξίες, οι πεποιθήσεις και τα επιχειρήματα που προκύπτουν στο πλαίσιο αυτών των αλληλεπιδράσεων αποτελούν την κουλτούρα τους (Woods, 1983). Ιδιαίτερη σημασία για τα ενδιαφέροντα της παρούσας εργασίας παρουσιάζει ωστόσο ο ορισμός του Hughes (1961, σελ. 28-29) σύμφωνα με τον οποίο η κουλτούρα αναπτύσσεται «εκεί όπου μια ομάδα ατόμων έχει κάποια κοινή ζωή με κάποια απομόνωση από τα άλλα άτομα, με μια κοινή δύσκολη θέση στην κοινωνία, με κοινά προβλήματα».

⁸² Εθνογραφία ονομάζεται η μελέτη μιας πολιτισμικής ή κοινωνικής ομάδας (ή ενός ατόμου ή ατόμων μέσα στην ομάδα), η οποία βασίζεται κυρίως σε παρατηρήσεις και σε μια παρατεταμένη χρονική περίοδο παραμονής του ερευνητή στο πεδίο της έρευνας. Ο εθνογράφος ακούει και καταγράφει το λόγο των υποκειμένων του με την πρόθεση να δημιουργήσει το πολιτισμικό τους πορτρέτο (Creswell, 1998; Hammersley & Atkinson, 1995; Thomas, 1993).

Ο όρος «ποιοτικό» εμπεριέχει εξ' ορισμού την αντίθεση στο «ποσοτικό», καθώς σύμφωνα με τον ορισμό των Denzin & Lincoln (2000, σελ. 8) «υπονοεί μιαν έμφαση σε διαδικασίες και νοήματα τα οποία δεν εξετάζονται ή μετρώνται (αν μετρώνται) αυστηρά με όρους ποσότητας, συνόλου (amount), έντασης ή συχνότητας (...). Οι ερευνητές αυτοί δίνουν έμφαση στην αξιακά φορτισμένη φύση της διερεύνησης. Ψάχνουν για απαντήσεις σε ερωτήματα που προτείνουν τον τρόπο που η κοινωνική εμπειρία δημιουργείται και νοηματοδοτείται». Αυτή η αναζήτηση νοήματος συνιστά την κύρια μέριμνα και διακύβευση της ποιοτικής μεθόδου που επικεντρώνει στη φύση της εμπειρίας και στη διαδικασία σχηματισμού της «και όχι στην (αριθμητική) συχνότητα εμφάνισης μιας συμπεριφοράς» (Ντάβου, 1998, σελ. 11) ή «στο τελικό αποτέλεσμα» (Bogdan & Biklen, 1992, σελ. 29).

Κοινός στόχος κάθε ποιοτικής προσέγγισης είναι να αναδείξει «την κοινωνικά δομημένη φύση της πραγματικότητας (Denzin & Lincoln, 2000, σελ. 4) και να διαλευκάνει «τις διυποκειμενικές⁸³ κατανοήσεις των ατόμων που συμμετέχουν στο υπό μελέτη πλαίσιο» (Prus, 1996, σελ. 103) μέσα από προσεγγίσεις που συνθέτουν «μια ερμηνευτική επιστήμη αναζήτησης νοήματος και όχι μια πειραματική επιστήμη αναζήτησης νόμων» (Geertz, 1973, σελ. 5). Ως εκ τούτου, ο ποιοτικός ερευνητής εμφανίζεται να φέρει αδιαλείπτως την επίγνωση ότι «τα νοήματα, όπως παράγονται τόσο στην καθημερινή όσο και στην επιστημονική γνώση για τον κόσμο, δεν αντανakλούν απλώς τον κόσμο, αλλά δημιουργούνται από άτομα μέσα σε μια πολιτισμική, κοινωνική και ιστορική σχέση» (Ντάβου, όπ., σελ. 12).

Εν γένει η ποιοτική μέθοδος εμφανίζεται να αναφέρεται σε ένα είδος έρευνας που χαρακτηρίζεται και δομείται υπό τους ακόλουθους όρους (βλ. Ναυρίδης, 1988· Δραγώνα, 1990· Bogdan & Biklen, 1992· Denzin & Lincoln, 2000· Creswell, 1998):

- Έμφαση στη διερεύνηση της υποκειμενικής και πολυδιάστατης φύσης της αλήθειας

⁸³ Η υπόθεση περί διυποκειμενικής δόμησης της πραγματικότητας προκύπτει από το συνδυασμό θεωρήσεων της παραδοσιακής κοινωνικής ψυχολογίας περί δόμησης των νοημάτων μέσα από διαδικασίες διαπροσωπικής αλληλεπίδρασης (βλ. Haste, 1999) και εργασιών του Vygotsky (1978) περί αρχικά «κοινωνικής» δόμησης των νοημάτων και εν συνεχεία ενδοατομικής επεξεργασίας και εσωτερικεύσής τους σε συνάρτηση με το κοινωνικοπολιτισμικό πλαίσιο του ατόμου. Τη σύνδεση διαπροσωπικού και κοινωνικοπολιτισμικού παράγοντα στη διαδικασία δόμησης των νοημάτων τονίζουν επίσης ο Moscovici και οι συνεργάτες του στη θεωρία περί κοινωνικών αναπαραστάσεων (Farr & Moscovici, 1984).

- Αναγνώριση και αξιοποίηση της εμπλοκής του ερευνητή στην ερευνητική διαδικασία⁸⁴
- Πριμοδότηση της στενής σχέσης του ερευνητή με το υποκείμενο και το αντικείμενο της έρευνάς του
- Ευελιξία και διαλεκτική σε επίπεδο μεθοδολογικού σχεδιασμού
- Νατουραλιστική φύση της ερευνητικής διαδικασίας⁸⁵
- Επαγωγική διαδικασία ανάλυσης⁸⁶

Ωστόσο, κάθε προσπάθεια ορισμού της ποιοτικής έρευνας οφείλει να λαμβάνει υπόψη τη συνισταμένη του ιστορικού πεδίου που την περιβάλλει και την ορίζει σε κάθε ιστορική (της) φάση. Ειδικότερα, στη Βόρεια Αμερική η ποιοτική έρευνα εμφανίζεται να διαμορφώνεται και να διαφοροποιείται στο πλαίσιο «επτά ιστορικών στιγμών» (Denzin & Lincoln, 2000, σελ. 11 -18). Διαδοχικά κύματα επιστημολογικής θεωρίας διαπερνούν τις επτά αυτές στιγμές της ποιοτικής έρευνας στο σύνολό της, καθιστώντας την πεδίο συνάντησης, διασταύρωσης και αλληλόδρασης ποικίλων παραδόσεων, τάσεων και παραδειγμάτων, από τον θετικισμό και το μεταθετικισμό, στον ερμηνευτισμό, το δομισμό, το μεταδομισμό, τη σημειωτική, τη φαινομενολογία, τη μετανεωτερικότητα και τις πολιτισμικές σπουδές⁸⁷. Συγκεκριμένα:

⁸⁴ Η ποιοτική έρευνα αναγνωρίζει ότι ο ερευνητής βρίσκεται εξ ορισμού στο επίκεντρο της ερευνητικής διαδικασίας (Vidich & Lyman, 2000).

⁸⁵ Υπό την έννοια ότι το πεδίο της ποιοτικής έρευνας συνιστά το χώρο όπου η καθημερινή εμπειρία λαμβάνει τόπο. Οι ποιοτικοί ερευνητές μελετούν ανθρώπους που κάνουν πράγματα μαζί στα μέρη όπου αυτά τα πράγματα γίνονται (Becker, 1986) και όχι σε έναν χώρο που έχει οριστεί εκ των προτέρων από τον ερευνητή (Gupta & Ferguson, 1997). Ιστορικά το ερευνητικό πεδίο διακρίνεται σε πειραματικό (εργαστηριακό) και σε φυσικό, εξ' ου και η υπόθεση ότι η ποιοτική έρευνα είναι νατουραλιστική. Η θεωρία της δράσης (Activity Theory) απαλείφει αυτή τη διάκριση (Keller & Keller, 1996 Vygotsky, 1978).

⁸⁶ Καθώς καταλήγει σε γενικότερα συμπεράσματα εξετάζοντας ειδικές περιπτώσεις.

⁸⁷ Μερικές αναγκαίες επιγραμματικές διευκρινίσεις: Ο Θετικισμός επιχειρεί έναν «αντικειμενικό» απολογισμό του πραγματικού κόσμου. Ο Μεταθετικισμός υποστηρίζει ότι μόνο μερικές μετρήσιμες όψεις της πραγματικότητας είναι δυνατό να συλληθθούν λόγω του πεπερασμένου των μεθοδολογικών εργαλείων. Σύμφωνα με το Δομισμό κάθε σύστημα αποτελεί προϊόν μιας τάξης αντιθετικών κατηγοριών ενορχηστρωμένων στη γλώσσα. Σημειωτική είναι η επιστήμη των σημείων ή των σημειωτικών συστημάτων, ως στρουκτουραλιστικό παράγωγο. Για τους Μεταδομιστές, καθώς η γλώσσα είναι ένα ασταθές σύστημα αναφορών, θεωρείται αδύνατη η απόλυτη σύλληψη μιας δράσης, ενός κειμένου ή μιας πρόθεσης. Η Μετανεωτερικότητα εισαγάγει μια σύγχρονη αισθαντικότητα στην αντίληψη του κόσμου που αποφεύγει να πριμοδοτήσει μια μοναδική αρχή, μέθοδο ή παράδειγμα. Ερμηνευτική είναι μια προσέγγιση ανάλυσης όταν επιχειρεί να αποκαλύψει πώς προγενέστερες κατανοήσεις και προκαταλήψεις διαμορφώνουν την διαδικασία απόδοσης νοήματος. Η Φαινομενολογία συνιστά ένα σύνθετο σύμπλεγμα ιδεών σχετιζόμενων με το έργο των Husserl,

- Η «παραδοσιακή» περίοδος της ποιοτικής έρευνας (1900 – 1950) συνδέεται με το θετικιστικό παράδειγμα⁸⁸ (Rosaldo, 1989· Clough, 1992· Clough, 1998· Roffman & Purdy, 1981).
- Η «μοντέρνα» ή «χρυσή εποχή» (1950 – 1970)⁸⁹ καθώς και
- Η περίοδος της «ασαφούς οριοθέτησης» (“blurred genres”, 1970 – 1986)⁹⁰ χαρακτηρίζονται από την επιρροή της μεταθετικιστικής επιχειρηματολογίας. Ιδιαίτερα για την φάση της «ασαφούς οριοθέτησης» ο ποιοτικός ερευνητής παρομοιάζεται με «πολυτεχνίτη» (bricoleur) καθώς εμφανίζεται να δανείζεται και να συνδυάζει διαφορετικά στοιχεία από διάφορες μεθοδολογικές θεωρίες και εφαρμογές (Denzin & Lincoln, 2000: 3, 11- 18).
- Η περίοδος της «κρίσης της αναπαράστασης» (1986 – 1990)⁹¹, όπου ο ερευνητής έρχεται αντιμέτωπος με την πρόκληση να τοποθετήσει το αντικείμενό του και τον εαυτό του σε ένα πλαίσιο συγκοινωνούντων αντικειμένων και ενδιαφερόντων. Εδώ η ποιοτική έρευνα μετατρέπεται σε πεδίο «μεθοδολογικής διασποράς με δύο εξόδους» (ό.π. : 3) στο πλαίσιο μιας θεωρητικής «ανταλλαγής πληθυσμών» μεταξύ των επιστημών του ανθρώπου και της κοινωνίας.
- Η «μετανεωτερική» φάση ή «περίοδος πειραματισμού και νέας εθνογραφίας» (1990 – 1995), όπου τα όρια μεταξύ των αντικειμένων και των περιεχομένων τους γίνονται ακόμη πιο ασαφή και ορίζονται «εναλλακτικά αξιολογικά κριτήρια που συχνά αποδεικνύονται υποβλητικά, ηθικά, κριτικά και ριζωμένα σε τοπικές αντιλήψεις» (ό.π., σελ. 3). Στο επίκεντρο της «μετανεωτερικής»

Heidegger, Sartre, Merleau – Ponty και Alfred Schutz. Τέλος οι Πολιτισμικές Σπουδές συνιστούν ένα σύνθετο πεδίο όπου διασταυρώνονται ρεύματα όπως η Κριτική Θεωρία, ο Φεμινισμός και ο Μεταστρουκτουραλισμός.

⁸⁸ Η «παραδοσιακή» περίοδος της ποιοτικής έρευνας χαρακτηρίζεται από το έργο των Malinowski (1948, 1967), Bateson (1972) και εν γένει από το έργο της Σχολής του Σικάγο.

⁸⁹ Για σχετικές αναλύσεις βλ. Wolcott, 1990, 1992, 1995 και Tedlock, 2000. Για αντιπροσωπευτικές εργασίες αυτής της περιόδου βλ. Bogdan & Taylor, 1975· Cicourel, 1964· Filstead, 1970· Glaser & Strauss, 1967· Lofland, 1971, 1995· Lofland & Lofland, 1984, 1995· Taylor & Bogdan, 1998).

⁹⁰ Δύο βιβλία του Geertz (1973, 1983) εμφανίζονται να οριοθετούν την αρχή και το τέλος αυτής της περιόδου προτείνοντας τη βασική υπόθεση της «ακριβούς περιγραφής» (thick description) υπό την αρχή ότι «όλα τα ανθρωπολογικά κείμενα συνιστούν ερμηνείες ερμηνειών» (όπως αναλύεται διεξοδικά από τον Greenblatt (1997, σελ. 15-18).

⁹¹ Οι εργασίες αυτής της περιόδου χαρακτηρίζονται από έναν «αντανακλαστικό» τύπο έρευνας και γραφής που θέτει υπό αμφισβήτηση ζητήματα φύλου, τάξης και φυλής. Δείγματα εργασίας αυτής της φάσης αποτελούν τα έργα των Marcus & Fischer, 1986· Turner & Bruner, 1986· Clifford & Marcus, 1986· Geertz, 1988 και Clifford, 1988.

φάσης εντοπίζεται το ενδιαφέρον για την αφηγηματική δομή, την αφήγηση εν γένει και την ευρύτερη σύνθεση εθνογραφιών υπό νέους όρους (Ellis & Bochner, 1996· Fine et al., 2000), καθώς η περίοδος αυτή ορίζεται από μια νέα μορφή «ευαισθησίας» που αρνείται να πριμοδοτήσει οιαδήποτε μεθοδολογική ή θεωρητική πανάκεια (Richardson, 1997).

- Η στιγμή της «μετα – πειραματικής συστηματικής έρευνας» και
- Η «έβδομη στιγμή» (2000 -) της ποιοτικής έρευνας βρίσκουν τις επιστήμες του ανθρώπου και της κοινωνίας στο κέντρο μιας ανοιχτής κριτικής συζήτησης περί ηθικής, μιας ηθικής εμβαπτισμένης στις εντάσεις της επικαιρότητας αναφορικά με ανανεωμένα ερωτήματα περί δημοκρατίας, φύλου, ισότητας, διακρίσεων, έθνους – κράτους, παγκοσμιοποίησης, ελευθερίας και κοινότητας (Denzin & Lincoln, 2000). Στην αυγή του 21^{ου} αι, ο ποιοτικός ερευνητής φέρεται να έχει συμφιλιωθεί τόσο με την ιδιαιτερότητα της γραφής του, όσο και με την ιδιαιτερότητα της θέσης του μέσα στο ερευνητικό του πεδίο. Το στοίχημα του ποιοτικού ερευνητή σήμερα αφορά την ανταπόκριση των μεθοδολογικών σχεδίων και εργαλείων του στις ελπίδες, τις ανάγκες, τους στόχους και τις υποσχέσεις της νέας εποχής (Smith & Deemer, 2000· Richardson, 2000· Gergen & Gergen, 2000).

Στο πλαίσιο αυτής της ιστορικής προοπτικής, η ποιοτική έρευνα περιγράφεται ως «δραστηριότητα που τοποθετεί τον παρατηρητή στον κόσμο», ενώ ταυτοχρόνως «συνίσταται σε ένα σύνολο ερμηνευτικών, εμπειρικών πρακτικών που κάνουν τον κόσμο ορατό» (ό.π., σελ. 3). Πρόκειται για πρακτικές που εμπεριέχουν τη χρήση και συλλογή μιας ποικιλίας εμπειρικών δεδομένων που κυμαίνονται από τη μελέτη περίπτωσης (case study), την προσωπική εμπειρία και την ενδοσκόπηση, έως τη συνέντευξη, τις αφηγήσεις ζωής, τα τεχνουργήματα (artifacts) και πηγές πληροφορίας που βασίζονται στην παρατήρηση, την αλληλεπίδραση, την εποπτεία και την αφήγηση προκειμένου να περιγράψουν τον τρόπο που οι άνθρωποι βιώνουν και νοηματοδοτούν την καθημερινότητα τους. Οι πρακτικές αυτές τρόπον τινά μετουσιώνουν την πραγματικότητα μεταφράζοντάς τη «σε μια σειρά αναπαραστάσεων, που συμπεριλαμβάνουν σημειώσεις πεδίου, συνεντεύξεις, συζητήσεις, φωτογραφίες, μαγνητοφωνήσεις και ανεπίσημες προσωπικές καταγραφές (του ερευνητή)» (ό.π., σελ. 3). Οι ποιοτικοί ερευνητές καταφεύγουν έτσι σε μια ευρεία γκάμα συγγενών ερμηνευτικών πρακτικών, προσπαθώντας να αποσπάσουν τη

βαθύτερη κατανόηση του αντικειμένου μελέτης τους. Καθώς κάθε μια από αυτές τις πρακτικές «κάνει τον κόσμο ορατό με διαφορετικό τρόπο» (ό.π. : 4), ο ποιοτικός ερευνητής συχνά έρχεται αντιμέτωπος με την πρόκληση και την αναγκαιότητα να καταφύγει σε ένα συνδυασμό ερμηνευτικών μεθόδων και πρακτικών. Σε αυτό το πλαίσιο ο ποιοτικός ερευνητής μετατρέπεται, όπως ήδη αναφέρθηκε, σε *bricoleur*⁹², σε «ένα είδος φτιάξ' το μόνος σου επαγγελματία» (Levi – Strauss, 1966, σελ. 17) που ειδικεύεται στην τεχνική της σύνθεσης ενός όλου από επί μέρους στοιχεία (*montage*)⁹³ με τον ίδιο τρόπο που ο μοντέρ μιας κινηματογραφικής παραγωγής συνθέτει εικόνες, ο κεντητής ενός παπλώματος φτιάχνει μια *patchwork* σύνθεση⁹⁴, ο μουσικός *jazz* και μια *pentimento*⁹⁵ δημιουργία διαμορφώνουν την αίσθηση ότι οι ήχοι, οι εικόνες και τα σημαινόμενά τους αναμειγνύονται αποδίδοντας μια νέα φόρμα υπό μια σαφή «συναισθηματική *gestalt* εντύπωση» (Denzin & Lincoln, 2000, σελ. 4).

Σε επίπεδο θεωρίας ο *bricoleur* ερευνητής εργάζεται μεταξύ και επί ποικίλων θεωρητικών υποθέσεων και παραδειγμάτων. Σε επίπεδο μεθοδολογίας καλείται να ανταποκριθεί σε ένα πλήθος διαφορετικών καθηκόντων που επικαλούνται τη σημειωτική, την αφήγηση, την ανάλυση περιεχομένου, το λόγο, την αρχειακή και φωνητική ανάλυση, και ακόμη κάποιες φορές τη στατιστική και τα όπλα της: πίνακες, γραφικές παραστάσεις και αριθμούς. Σε επίπεδο ανάλυσης και ερμηνείας ο *bricoleur* ερευνητής κατανοεί ότι η έρευνα είναι μια διαδικασία αλληλεπίδρασης που διαμορφώνεται σημαντικά τόσο από δικούς του προσωπικούς παράγοντες (όπως η προσωπική του ιστορία, η αξιακή του πανοπλία, η διϋποκειμενική και επικοινωνιακή διάσταση της σχέσης του με το αντικείμενο και τα υποκείμενα της έρευνάς του), όσο και από τους ιδιαίτερους όρους αφηγηματικής παράδοσης της εποχής του, οι οποίοι

⁹² Για αναλύσεις και διευκρινίσεις του όρου βλ. Nelson et al., 1992· Levi – Strauss, 1966· Weinstein & Weinstein, 1991.

⁹³ Το *montage* είναι μια τεχνική επέμβασης επί της κινηματογραφικής εικόνας. Στην ιστορία του κινηματογράφου έχει συνδεθεί με την εργασία του Sergei Eisenstein κυρίως αναφορικά με το έργο «Θωρηκτό Ποτέμκιν» (1929). Στο *montage* πολλές διαφορετικές σκηνές τοποθετούνται η μια επί της άλλης δημιουργώντας μια νέα σύνθεση. Χρησιμοποιώντας σύντομες εικόνες η τεχνική δημιουργεί μια ξεκάθαρη αίσθηση επείγοντος και πολυπλοκότητας (Denzin & Lincoln, 2000). Βασική υπόθεση του *montage* είναι ότι ο θεατής προσλαμβάνει και ερμηνεύει τις επί μέρους σκηνές συγχρονικά κι όχι διαχρονικά (βλ. σχετικά Cook, 1981 και Monaco, 1981). Για παραδείγματα εφαρμογής του *montage* στην ποιοτική έρευνα βλ. επίσης Diversi, 1998· Jones, 1999· Lather & Smithies, 1997· Ronai, 1998.

⁹⁴ Βλ. σχετικά Hooks, 1990 και Wolcott, 1995.

⁹⁵ Στο *Pentimento* κάτι που έχει ζωγραφιστεί στη βάση μιας εικόνας που ο δημιουργός απέρριψε γίνεται ορατό ξανά δημιουργώντας μια νέα σύνθεση. Είναι το νέο που προκύπτει από μια παλιά εικόνα.

του συστήνονται ως βασικά επιστημολογικά παραδείγματα⁹⁶ (Denzin & Lincoln, 2000).

Η πολυπλοκότητα, η πολυφωνία και ο συνδυαστικός χαρακτήρας της ποιοτικής έρευνας, δυσχεραίνουν την απόπειρα διατύπωσης ενός βασικού ορισμού της, ωστόσο την ίδια στιγμή καθιστούν τη μέθοδο τη μόνη ικανή να αποδώσει εις βάθος και στις λεπτότερες αποχρώσεις της, την πολυπλοκότητα, την πολυφωνία και τη συνδυαστική φύση της σύγχρονης υπό μελέτη πραγματικότητας. Στο πλαίσιο μιας σύνθεσης του ορισμού των Nelson et al. (1992, σελ. 4) και της παράφρασής του από τους Denzin & Lincoln (2000, σελ. 7), η ποιοτική έρευνα φέρεται να ορίζεται θεμελιωδώς από την πρόθεση συμφιλίωσης δύο αντιφατικών τάσεων: μιας ερμηνευτικής, μεταπειραματικής, μετανεωτερικής κριτικής ευαισθησίας αφενός, και μιας θετικιστικής, μεταθετικιστικής, ανθρωπιστικής και νατουραλιστικής σύλληψης και ανάλυσης της ανθρώπινης εμπειρίας αφετέρου. Στο σημείο όπου οι διακυβεύσεις της μετανεωτερικότητας διασταυρώνονται με τα νεωτερικά προτάγματα εντοπίζεται το όραμα του ποιοτικού ερευνητή, συνθήκη που φέρεται να δικαιολογεί αξιωματικά την επιλογή της ποιοτικής μεθόδου για τη διερεύνηση των υποθέσεων της παρούσας εργασίας. Σε αυτό το πλαίσιο προκύπτει ότι, παραφράζοντας τους Denzin & Lincoln, η ποιοτική προσέγγιση αναδεικνύεται ως η πιο εύστοχη μέθοδος για τη διερεύνηση «της κοινωνικά δομημένης φύσης» της μετανεωτερικότητας.

10. 2. Η ΠΟΙΟΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΕΝΑΝΤΙ ΤΗΣ ΠΟΣΟΤΙΚΗΣ

Όπως ήδη αναφέρθηκε, χαρακτηριστικές διαφοροποιήσεις της ποιοτικής προσέγγισης έναντι της ποσοτικής αποτελούν αφενός η έμφαση στην διερεύνηση διαδικασιών και νοημάτων, αφετέρου η αξιοποίηση της προσωπικής εμπλοκής του ερευνητή στην ερευνητική διαδικασία. Στον αντίποδα, κάθε ερευνητική προσέγγιση που περιγράφεται υπό όρους ποσότητας, επικεντρώνει στη μέτρηση και ανάλυση συγκεκριμένων σχέσεων μεταξύ μεταβλητών και επικαλείται την απόλυτη αποστασιοποίηση του ερευνητή, υποστηρίζοντας ότι η εργασία εντός αυτού του

⁹⁶ Η ποιοτική έρευνα εμφανίζεται να συνδυάζει στοιχεία, ιδέες και τεχνικές μεταξύ άλλων από την εθνομεθοδολογία, τη φαινομενολογία, την ερμηνευτική, το φεμινισμό, τον αποδομισμό, την εθνογραφία, την τεχνική της συνέντευξης, την ψυχανάλυση, τις πολιτισμικές σπουδές, την έρευνα πεδίου και τη συμμετοχική παρατήρηση. Κάθε μια από αυτές τις πρακτικές έρευνας «παρέχει σημαίνουσα διορατικότητα και γνώση» (Nelson et al., 1992, σελ. 2) ενώ καμία τους δεν πριμοδοτείται αξιακά έναντι των άλλων (Denzin & Lincoln, 2000).

αυστηρά ελεγχόμενου πλαισίου είναι απαλλαγμένη από υποκειμενικές αξιακές εκτιμήσεις.

Σε κάθε περίπτωση, είτε «ποιοτικοί», είτε «ποσοτικοί», οι ερευνητές των επιστημών του ανθρώπου και της κοινωνίας εμφανίζονται σε ένα πρωτογενές επίπεδο να μελετούν και να ενδιαφέρονται για το ίδιο αντικείμενο, καθώς «πιστεύουν ότι γνωρίζουν κάτι για την κοινωνία που αξίζει να ειπωθεί και χρησιμοποιούν μια ποικιλία σχημάτων, μέσων και εννοιών προκειμένου να επικοινωνήσουν τις ιδέες και τα ευρήματά τους» (Becker, 1986, σελ. 122). Εντός αυτού του πλαισίου, προκύπτει ότι παρά την ειδοποιό διαφοροποίησή της, είτε ποιοτική, είτε ποσοτική, κάθε ερευνητική προσέγγιση ουσιαστικά επιτελεί το ίδιο χρέος με διαφορετικό τρόπο. Η δε εκάστοτε επικυριαρχία της μιας επί της άλλης, σε επίπεδο θεωρίας και πράξης, υπαγορεύεται από τους «πολιτικούς όρους της έρευνας, από το ποιος έχει την εξουσία να νομοθετεί» κάθε φορά τη δέουσα και σύμφωνη με το πλαίσιο πρόταση για τη μελέτη ενός αντικειμένου (Denzin & Lincoln, 2000, σελ. 9). Και φυσικά αυτή η Πολιτική εμφανίζεται άρρηκτα συνδεδεμένη με το πνεύμα των καιρών και το επιστημολογικό παράδειγμα που το εκφράζει και το περιγράφει. Είναι στο πλαίσιο αυτού του επιστημολογικού παραδείγματος που ο ερευνητής καλείται να επιλέξει ανάμεσα στην πραγματιστική αντίληψη που πρεσβεύει την αντικειμενικότητα της αλήθειας (θετικισμός)⁹⁷ και στη μεταμοντέρνα θέαση της πραγματικότητας που αναγνωρίζει την υποκειμενικότητα και σχετικότητα της (ερμηνευτισμός)⁹⁸.

⁹⁷ Σύμφωνα με τον Carspecken (1996, σελ. 56), η πραγματιστική προσέγγιση θεωρεί ότι ο εξωτερικός κόσμος υπάρχει ανεξάρτητα από τη συνείδηση και τις αισθήσεις μας και ότι οι πολιτισμικές κατασκευές δεν δύνανται να επηρεάσουν τον «αληθινό» κόσμο. Ως εκ τούτου υποστηρίζεται ότι η αλήθεια είναι μοναδική, αντικειμενική και ανεξάρτητη από τη συνείδησή μας. Κατά τους κριτικούς επιστημολόγους η μια αυτή αντικειμενική αλήθεια για τον κόσμο θεωρείται ότι διαμεσολαβείται από σχέσεις εξουσίας, στο πλαίσιο της αναγκαστικής αναπαράστασής της από τη γλώσσα. Στο πλαίσιο αυτής της επιστημολογικής πίστης στην αντικειμενικότητα της αλήθειας αναπτύχθηκε ο θετικισμός ως ένα από τα δύο κεντρικά παραδείγματα των κοινωνικών επιστημών. Διατυπωμένος από τον Auguste Comte (1853) και τον John Stuart Mill (1843) ο θετικισμός διατεινόταν ότι η μελέτη της ανθρώπινης κοινωνίας πρέπει να είναι «επιστημονική», δηλαδή να χρησιμοποιεί τις μεθόδους που είχαν αποδειχθεί επιτυχημένες στο χώρο των θετικών επιστημών. Η θετικιστική προσέγγιση αποκλείει την υποκειμενικότητα από την έρευνα του ανθρώπου και της κοινωνίας υπό τη θεώρηση ότι αυτή θέτει υπό αίρεση την αποκάλυψη της αντικειμενικής αλήθειας. Ανάλογης προβληματικής θεωρείται η υπόθεση του Durkheim (1895) σύμφωνα με την οποία η αιτία ενός κοινωνικού γεγονότος υπάγεται στον (αποδεδειγμένο στο φυσικό κόσμο) νόμο της αιτιότητας και πρέπει να αναζητηθεί στην προϋπάρχουσα ιστορία κι όχι σε καταστάσεις ατομικής συνειδητότητας.

⁹⁸ Η σχετικότητα της αλήθειας υπαγορεύεται από την υπόθεση ότι οι άνθρωποι χρησιμοποιούν «θεμελιωδώς αποκλίνοντα συστήματα σκέψης» σχετιζόμενα με την ποικιλία των συνθηκών ζωής τους (Mannheim, 1960, σελ. 51). Ως εκ τούτου θεωρείται ότι η προσέγγιση της μίας και αντικειμενικής αλήθειας είναι ανέφικτη στο βαθμό που τα κριτήρια για την αναγνώρισή της διαφοροποιούνται ανάλογα με την κουλτούρα και τις συνθήκες ζωής (Blackledge & Hunt, 2000, σελ. 398). Υπό αυτή τη θεώρηση οι άνθρωποι φέρονται να λειτουργούν σε εκδοχές πολλαπλών αληθειών, τις οποίες επικοινωνούν στους άλλους σε ένα «διυποκειμενικό» επίπεδο (Prus, 1996, σελ. 15). Σε αυτό το

Υπό τις διευκρινίσεις αυτές, η ποιοτική ερευνητική προσέγγιση φέρεται να διαφοροποιείται από την ποσοτική επί 5 βασικών σημείων που εμφανίζονται να την ορίζουν και να την περιγράφουν με σημαίνοντα τρόπο σε επίπεδο επιστημολογίας, φιλοσοφίας κι εφαρμογής (Becker, 1996).

Απόκλιση από τα παραδείγματα του θετικισμού και του μεταθετικισμού

Τόσο η ποσοτική, όσο και η ποιοτική προσέγγιση έλκουν την καταγωγή τους στη θετικιστική και μεταθετικιστική παράδοση. Όπως ήδη αναφέρθηκε, το θετικιστικό επιστημολογικό παράδειγμα υποστηρίζει την ύπαρξη μιας πραγματικότητας που η επιστήμη μπορεί να μελετήσει, συλλάβει και κατανοήσει με αντικειμενικά μετρήσιμους όρους. Οι μεταθετικιστές ωστόσο θεωρούν ότι η επιστήμη δύναται να κατανοήσει την πραγματικότητα μόνο κατά προσέγγιση και ποτέ ολοκληρωτικά (Guba, 1990, σελ. 22) και καταφεύγουν σε ένα συνδυασμό μεθόδων και πρακτικών προκειμένου να συλλάβουν το αντικείμενο μελέτης τους κατά το μέγιστο δυνατό. Για το σκοπό αυτό επιμένουν στον έλεγχο και την επαλήθευση των θεωριών επικαλούμενοι παραδοσιακά κριτήρια αξιολόγησης, όπως η εγκυρότητα και η αξιοπιστία και επιμένουν στην επιβεβαίωση της ποιοτικής ανάλυσης των δεδομένων με δομικά στοιχεία, συχνά στατιστικά και αριθμητικά (Denzin & Lincoln, 2000, σελ. 9).

Ιστορικά, η ποιοτική έρευνα διαμορφώθηκε μέσα στην ακτίνα επιρροής του θετικιστικού και μεταθετικιστικού παραδείγματος, στο πλαίσιο μιας προσπάθειας ποιοτικών ερευνητών να κάνουν «καλή» θετικιστική έρευνα επικαλούμενοι λιγότερο άκαμπτες μεθόδους και διαδικασίες.⁹⁹ Η συμβιβαστική αυτή κίνηση ωστόσο επιδέχεται κριτικής στο πλαίσιο της προβληματικής που συστήνει το πνεύμα των καιρών. Όπως σημειώνει κριτικά ο Flick (1998, σελ. 2) «η ταχύτατη κοινωνική αλλαγή και η συνεπαγόμενη διαποίκιση της πραγματικότητας βαθμιαία αντιμετωπίζονται από τους κοινωνικούς ερευνητές με νέες κοινωνικές εκφράσεις και προοπτικές...οι παραδοσιακές συμπερασματικές μεθοδολογίες....αποδεικνύονται

πλαίσιο αναπτύχθηκε το δεύτερο κεντρικό επιστημολογικό παράδειγμα των κοινωνικών επιστημών, ο ερμηνευτισμός, υπό την προβληματική του οποίου η μελέτη της ανθρώπινης συμπεριφοράς ταυτίζεται με τη μελέτη της ανθρώπινης βιωμένης εμπειρίας που «βρίσκεται ριζωμένη στα νοήματα, στις ερμηνείες, στις δραστηριότητες και τις αλληλεπιδράσεις των ανθρώπων» (Prus, 1996, σελ. 9).

⁹⁹ Τέτοιου είδους προσπάθειες μεθοδολογικής σύνθεσης αναγνωρίζονται στην εργασία των Becker et al. (1961) που συνδυάζει τη συλλογή δεδομένων συμμετοχικής παρατήρησης με την quasi – statistics ανάλυση τους ή πιο πρόσφατα το έργο των Strauss & Corbin (1998).

ανεπαρκείς...γι' αυτό η έρευνα προοδευτικά ωθείται να χρησιμοποιήσει επαγωγικές στρατηγικές αντί να ξεκινάει από μια θεωρία και να τη θέτει υπό έλεγχο...η γνώση και η πρακτική εξετάζονται πλέον ως επιτόπια γνώση και πρακτική». Στο ίδιο μήκος κύματος οι Sprindler & Sprindler (1992, σελ. 69) υποστηρίζουν ότι «η μέτρηση και ποσοτικοποίηση είναι απλά διαδικασίες που χρησιμοποιούνται προκειμένου να εξετάσουν και να επιβεβαιώσουν συγκεκριμένα είδη δεδομένων, ερμηνειών και υποθετικών ελέγχων επί ενός δείγματος. Και τα δύο πρέπει να περιοριστούν στο πεδίο τους. Ο ερευνητής οφείλει να αποφεύγει την ανώριμη ή υπερβολικά εκτεταμένη χρήση τους ως μηχανισμών ασφαλείας».

Ασφαλώς στο πλαίσιο της συζήτησης αυτής εγείρονται (υπό τη σκιά της θετικιστικής παράδοσης) κριτικά ζητήματα εγκυρότητας και αξιοπιστίας, αναφορικά με α) το βαθμό αντικειμενικότητας της πληροφορίας που παρέχουν τα υποκείμενα μιας ποιοτικής έρευνας, β) τη δυνατότητα αντικειμενικής ερμηνείας των δεδομένων αυτών από έναν ερευνητή που φέρεται δέσμιος της «υποκειμενικότητάς» του και γ) τη νομιμότητα γενίκευσης των ποιοτικών ευρημάτων. Ωστόσο, γίνεται προφανές ότι η συζήτηση περί εγκυρότητας και αξιοπιστίας συνιστά *ex officio* κριτική του θετικιστικού και μεταθετικιστικού παραδείγματος, αναγόμενη στη βασική επιχειρηματολογία περί αντικειμενικής σύλληψης της πραγματικότητας. Στο πλαίσιο πιο σύγχρονων επιστημολογικών παραδειγμάτων, των γαλουχημένων στο πνεύμα των καιρών, η συζήτηση περί αντικειμενικότητας και, στην προέκτασή της, περί εγκυρότητας και αξιοπιστίας, εμφανίζεται μάλλον άτοπη. Παρατηρείται πλέον μια μετατόπιση του θεμελιώδους ερωτήματος, από την απόσπαση «αντικειμενικά» εξαγόμενων εξηγήσεων από τα άτομα αναφορικά με τις δράσεις και τις προθέσεις τους, στην αποκάλυψη του υποκειμενικού βιώματος που αναπαριστά εν τέλει την πραγματικότητα (Becker, 2000). Κύριο μέλημα του ποιοτικού ερευνητή είναι η αποδοχή των πολλαπλών εκδοχών της πραγματικότητας των κοινωνικών του υποκειμένων (Schutz, 1964) και η κατανόηση των διαδικασιών μέσω των οποίων τα άτομα ερμηνεύουν τις ενέργειές τους και αναζητούν νόημα στο βίωμά τους (Erickson, 1986· Blumer, 1967).

Όσον αφορά το ζήτημα της «υποκειμενικότητας» του ερευνητή, στην περίπτωση της ποιοτικής έρευνας φαίνεται πως συνιστά εγγενή συνθήκη αυθεντικότητας κι επιτυχίας της μεθόδου. Η σχετική κριτική επικεντρώνει στην υπόθεση ότι ο ποιοτικός ερευνητής προβάλλει το δικό του νόημα, τη δική του ερμηνεία, τις προκαταλήψεις και την ιδεολογία του στο λόγο των υποκειμένων κατά

την ανάλυση και ερμηνεία του. Σε αυτό το πλαίσιο θεωρείται ότι ο ερευνητής δεν δύναται να συλλάβει τα σύμβολα και τους κώδικες της κουλτούρας που μελετά (Speier, 1973· Woods, 1983· Hammersley & Atkinson, 1995) καθώς αναπόφευκτα επηρεάζεται από το προϋπάρχον σύστημα γνώσεων και θεωριών του, τα προϋπάρχοντα πλαίσια κατανόησης και ερμηνείας που διαθέτει, από τις πολιτισμικές, ιστορικές και πολιτικές καταβολές και από τα χαρακτηριστικά της προσωπικότητάς του (Blackledge & Hunt, 2000· Forsyth, 1999· Vlachou, 1997· Carspecken, 1996· Prus, 1996· James, 1993· Freire, 1985). Ως εκ τούτου υποτίθεται ότι η κατανόηση του άλλου ως προϊόν της ερμηνείας του ερευνητή δεν συνιστά παρά μια *κατασκευή* (Guba, 1990· Denzin, 1990).

Στον αντίποδα της κριτικής αυτής αναπτύσσεται η άποψη ότι «η προσέγγιση της αντικειμενικότητας μπορεί να γίνει μέσα από την αναζήτηση της υποκειμενικότητας» (Blumer, 1967, σελ. 146) στο βαθμό που ο ερευνητής καλείται να επιδείξει ένα βαθμό ενσυναίσθησης προκειμένου να κατανοήσει το λόγο και τις δράσεις των υποκειμένων του. Η Δραγώνα (1990, σελ. 35) διατυπώνει αυτή την άποψη επιγραμματικά επισημαίνοντας ότι «το προϊόν κάθε ερευνητικής δραστηριότητας στις κοινωνικές επιστήμες είναι αποτέλεσμα της σχέσεως ερευνητή, ερευνώμενου και του κοινού στο οποίο απευθύνεται...άρα η υφή της έρευνας δεν είναι ούτε υποκειμενική, ούτε αντικειμενική. Είναι απλώς ερμηνευτική». Η ενσυναίσθηση εκ μέρους του ερευνητή, η δυνατότητά του να μπει στο ρόλο των υποκειμένων του, θεωρείται, σύμφωνα με τους εκπροσώπους του ερμηνευτικού παραδείγματος, απαραίτητη προϋπόθεση για την κατάκτηση της «βαθύτερης υπαρξιακής κατανόησης του κόσμου έτσι όπως τα μέλη τη βλέπουν και τη νιώθουν» (Adler & Adler, 1994, σελ. 386). Η επιχειρηματολογία αυτή επιβεβαιώνει την παλαιότερη θέση του Dilthey (1961) σύμφωνα με την οποία η κατανόηση των ανθρώπων μπορεί να αναζητηθεί μόνο μέσα από τη συναισθηματική συμμετοχή στην πραγματικότητά που βιώνουν.

Μετανεωτερική ευαισθησία

Μια νέα γενιά ποιοτικών ερευνητών επιδεικνύουν μια «μετανεωτερικού τύπου ευαισθησία» (Denzin & Lincoln, 2000, σελ. 9) και ανεκτικότητα υποστηρίζοντας ότι οι αρχές και οι μέθοδοι του θετικιστικού παραδείγματος δεν συνιστούν μεθοδολογική πανάκεια, παρά έναν ακόμη τρόπο περιγραφής και

ερμηνείας της ανθρώπινης και κοινωνικής πραγματικότητας, όχι απαραίτητα καλύτερο ή χειρότερο από οιαδήποτε άλλη προσέγγιση (Vidich & Lyman, 2000· Richardson, 2000). Στο πλαίσιο αυτής της προσέγγισης θεωρείται ότι δεν υπάρχουν «καλές» και «κακές» μέθοδοι, παρά μόνο διαφορετικές μέθοδοι που επιλέγουν να πουν διαφορετικές ιστορίες για τον άνθρωπο και την κοινωνία.

Αλλά υπό ποιους όρους περιγράφεται αυτή η «μετανεωτερική ευαισθησία»; Οι Vidich και Lyman (2000, σελ. 59) σημειώνουν σχετικά ότι «ο μετανεωτερικός εθνογράφος και κοινωνικός επιστήμονας και το αντικείμενο μελέτης του τοποθετούνται σε έναν κόσμο αιωρούμενο μεταξύ των απατηλών αναμνήσεων μιας χαμένης αθωότητας και των ονείρων της χιλιετίας για μια ουτοπία που είναι απίθανο να πραγματοποιηθεί». Υπό την έννοια αυτή γίνεται προφανές ότι τόσο το σημείο όπου τοποθετείται ο ερευνητής, όσο και το αντικείμενο μελέτης του γίνονται ορατά υπό μια νέα προβληματική (Lemert, 1992· Weinstein & Weinstein, 1991). Στο πλαίσιο αυτής της προβληματικής ο μεταμοντέρνος εθνογράφος καλείται να απαλλαγεί από το φόβο του να γίνει «πρωτόγονος» (Torgovnick, 1990), καθώς εισάγεται σε έναν κόσμο ο οποίος απαιτεί μεθοδολογικά από αυτόν να είναι την ίδια στιγμή αναπόσπαστο τμήμα και εκτοπισμένο απόσπασμά του. Αυτός ο μετανεωτερικός ερευνητής εμβαπτίζεται στο πεδίο των καιρών είτε ως «ξένος» (Simmel, 1950· Frisby, 1992), είτε ως «οριακό» πρόσωπο (Park, 1969· Stonequist, 1961· Wood, 1969). Υπό τους όρους αυτούς ο κοινωνικός επιστήμονας της μετανεωτερικότητας συστήνεται ως «πρόσφατα αφιχθείς» στο ερευνητικό του πεδίο (βλ. Agar, 1980· Georges & Jones, 1980· Rose, 1989), ως «μαθητευόμενος – πολίτης» (Saxton, 1993) και την ίδια στιγμή ως «συμμετοχικός παρατηρητής» (Vidich, 1955). Προκειμένου να ανταποκριθεί στο προκλητικό διφορούμενο της μετανεωτερικότητας (Borgmann, 1992· Chambers, 1990) ο ερευνητής της «καλείται να εγκαταλείψει κάθε καθιερωμένη και δεδομένη αξία, θεωρία, οπτική, προτίμηση και προκατάληψη ως ερευνητική πηγή...αντιμετωπίζοντάς τις σαν να ήταν αυθαίρετες και πιθανές και όχι ηγεμονικές και καθοδηγητικές» (Rosenau, 1992, σελ. 25 – 76).

Σε επιστημολογικό επίπεδο, ο μετανεωτερικός κοινωνικός επιστήμονας φέρεται να ασπάζεται το παράδειγμα αποδομιστών όπως οι Derrida (1976, 1981), Lyotard (1989) και Baudrillard (1981, 1983, 1988) που απορρίπτουν κάθε καθιερωμένη παράδοση και δεδομένη συζήτηση στο όνομα ενός ανεκτικού κριτικού σκεπτικισμού για τη γνώση.

Σε επίπεδο μεθοδολογικής πράξης η επιστημολογική αυτή θέση μεταφράζεται σε «αναζήτηση εναλλακτικών μεθόδων για την αξιολόγηση της εργασίας τους όπως η ευλογοφάνεια, η συναισθηματικότητα, η προσωπική ευαισθητοποίηση, μια ηθική φροντίδας, η πολυφωνία και ο διάλογος με τα υποκείμενα» (Denzin & Lincoln, 2000, σελ. 10).

Σύλληψη της ιδιαίτερης αντίληψης του υποκειμένου

Η διερεύνηση και κατανόηση της προσωπικής αντίληψης του υποκειμένου συνιστά βασικό μέλημα τόσο κάθε ποιοτικής, όσο και κάθε ποσοτικής προσέγγισης. Ωστόσο οι ποιοτικοί ερευνητές θεωρούν ότι δύνανται να συλλάβουν εις βάθος την υποκειμενικότητα του ερευνώμενου δια των διορατικών και αναλυτικών εργαλείων που διαθέτουν: τη συνέντευξη και την παρατήρηση (Denzin & Lincoln, 2000, σελ. 10). Επί αυτής της βάσης διατυπώνεται η άποψη ότι η ποσοτική προσέγγιση αδυνατεί να συλλάβει στη λεπτομέρειά της την οπτική των υποκειμένων λόγω του «αποστασιοποιημένου και συμπερασματικού χαρακτήρα των εμπειρικών μεθόδων και πρακτικών» που επικαλείται (ό.π., σελ. 10). Στον αντίποδα, η κριτική των εκπροσώπων της ποσοτικής παράδοσης στην κοινωνική έρευνα εστιάζει στην υπόθεση ότι τα ποιοτικού χαρακτήρα εμπειρικά δεδομένα στερούνται αξιοπιστίας και αντικειμενικότητας¹⁰⁰.

Εμπλοκή στη σύγχυση της καθημερινότητας

Η ποιοτική προσέγγιση φέρεται περισσότερο ευέλικτη στην κατανόηση της ασάφειας και σύγχυσης της σύγχρονης κοινωνικής ζωής, καθώς εμφανίζεται να εμπεδώνει μεθοδολογικά την κοινωνική δράση στο χώρο και το χρόνο που αυτή διαδραματίζεται (Denzin & Lincoln, 2000). Από αυτή τη θέση η κριτική που ασκούν οι ποιοτικοί ερευνητές στις μεθόδους και υποθέσεις της ποσοτικής έρευνας αφορά τη σπουδή της να «αναζητά μια νομοθετική επιστήμη βασισμένη σε πιθανότητες εξαγόμενες από τη μελέτη ενός μεγάλου αριθμού τυχαία επιλεγμένων περιπτώσεων» (ό.π., σελ. 10). Η προσέγγιση αυτή, κατά τους οπαδούς της ερμηνευτικής παράδοσης δεν μπορεί παρά να παραβλέπει την πολυπλοκότητα της καθημερινότητας.

¹⁰⁰ Κριτική που παραπέμπει στη συζήτηση περί αξιοπιστίας και εγκυρότητας που θίχθηκε ως άνω.

Υπό αυτή την έννοια, ο Φίλιας (1998, σσ. 17-18) επισημαίνει ότι μεταξύ των πλεονεκτημάτων της ποιοτικής προσέγγισης, περιλαμβάνεται η ανάδειξη της αναγκαιότητας επανόδου της «κοινωνιολογικής φαντασίας» (Mills, 1959) καθώς «με τη βοήθεια της οποίας και μόνο μπορεί να διατυπωθούν υποθέσεις ποιοτικής τάξης που επιτρέπουν την ανάλυση των φαινομένων και όχι την απλή «φωτογράφησή» τους».

Εξασφάλιση πλούσιων περιγραφών

Προεκτείνοντας αυτή τη θέση, οι ποιοτικοί ερευνητές φέρονται να επιμένουν στην απόσπαση πλούσιων περιγραφών του αντικειμένου που μελετούν. Στον αντίποδα αυτής της θέσης, οι εφαρμοστές του θετικιστικού παραδείγματος, δεν ενδιαφέρονται για την παρουσίαση πλούσιων περιγραφών, υπό την εκτίμηση ότι η εμμονή στη λεπτομέρεια παρεμβαίνει παρεμποδιστικά στην διαδικασία γενίκευσης των εξαγόμενων συμπερασμάτων (Denzin & Lincoln, 2000· Becker, 1986).

10. 3. ΤΟ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ ΚΑΙ Η ΜΕΘΟΔΟΣ ΤΩΝ ΑΦΗΓΗΣΕΩΝ ΖΩΗΣ

Το άτομο ως αντικείμενο μελέτης αυτής της εργασίας είναι κατ' αρχάς και πριν από κάθε άλλη υπόθεση ένα υποκείμενο. Εμφανίζεται ταυτοχρόνως ως υποκείμενο μιας διαχρονικής σχέσης (από τη θέση του συστηματικού αναγνώστη υπέρ – ηρωικών κόμικς), ως υποκείμενο μιας αφήγησης (από τη θέση του αφηγητή της ιστορίας του) και ως υποκείμενο μιας ερευνητικής συνάντησης (από τη θέση εκείνου που δίνει μια συνέντευξη).

Ωστόσο, την πρωταρχική διάσταση του ατόμου ως υποκειμένου προτείνει ο Althoussier (1994) θεωρώντας ότι το άτομο μετατρέπεται σε υποκείμενο μέσα από τις λειτουργίες της ιδεολογίας. Υπό τη θεώρηση αυτή ο αναγνώστης κόμικς, πολύ προτού προσεγγιστεί ως υποκείμενο μελέτης και έρευνας, υπήρξε και υπάρχει καταρχάς ως αντανάκλαση της ιδεολογίας της εποχής του, ως αντικατοπτρισμός του βιωμένου πνεύματος των καιρών που παράγει υποκείμενα και μετουσιώνεται σε υποκειμενικότητα.

Στο ίδιο πλαίσιο ο αναγνώστης κόμικς προσεγγίζεται ως το υποκείμενο μιας ιστορίας ατομικών επιλογών: είναι ένα υποκείμενο που επιλέγει το αντικείμενο του,

στο σημείο που για τον υπαρξιστή Sartre (1988) το αντικείμενο ορίζεται ως το δίκτυο των επιλογών που κάνει το άτομο για τον εαυτό του. Η αφήγηση της προσωπικής αυτής ιστορίας επιλογών συνιστά έτσι «ένα όχημα για να φτάσει κανείς στο υποκείμενο, μέσα από μια διαδρομή, που δείχνει ακριβώς τον τρόπο με τον οποίο το ίδιο το άτομο, με τις συγκεκριμένες αποφάσεις του, «κατασκευάζει» τη ζωή του και ταυτόχρονα της δίνει νόημα» (Ναυρίδης, 1994, σελ. 93).

Την ίδια στιγμή, ο ενεργητικός ρόλος του αναγνώστη ως υποκειμένου που επιλέγει το αντικείμενο του ενδιαφέροντός του (στην προκειμένη περίπτωση τους ήρωες και τις ιστορίες κόμικς που τον «πείθουν») αποκαλύπτει τη διττή φύση της υποκειμενικότητας του. Γιατί ο όρος «υποκείμενο» εμπεριέχει εξ ορισμού τους δύο ακραίους άξονες της ουσίας του: «υπόκειται» σε μια δράση (κατανάλωση, μαζική κουλτούρα, κοινωνική επιρροή) και την ίδια στιγμή εμφανίζεται να ενεργεί, να επιλέγει αντικείμενα ως καταναλωτής, ως συλλέκτης, ως αναγνώστης, ως μέλος μιας ομάδας. Κάτι που ο Touraine (1981, σελ. 250) περιγράφει παραστατικά σημειώνοντας ότι «...τα δρώντα υποκείμενα δεν παρέχουν απλώς απαντήσεις σε καταστάσεις αλλά παράγουν τις καταστάσεις μέσω των πολιτισμικών τους προσανατολισμών». Ιδέα που συμμερίζεται ο Mills (1959, σελ. 13-14) παρατηρώντας ότι ο άνθρωπος βιώνει τη «βιογραφία» του μέσω μιας «ιστορικής αλληλουχίας», καθώς με τη ζωή του συμβάλει «στη διαμόρφωση αυτής της κοινωνίας και στην ιστορική της εξέλιξη, ακριβώς όπως διαμορφώνεται και ο ίδιος από την κοινωνία αυτή και τους ιστορικούς κλυδωνισμούς της».

Στο χώρο της παρούσας έρευνας η εν λόγω προσέγγιση οδηγεί στην υπόθεση ότι ο αναγνώστης - υποκείμενο υπόκειται στη φαντασιακή επενέργεια του αναγνώσματός του (ως διαμεσολαβητής του ιδεολογικού/κοινωνικού) τη στιγμή που εμφανίζεται να «πείθεται», να γοητεύεται και να αναπαρίσταται (ως εσωτερική πραγματικότητα) από αυτό που διαβάσει. Την ίδια στιγμή ο αναγνώστης - υποκείμενο διατηρεί το ενεργητικό προνόμιο να είναι ο υποκινητής αυτής της φαντασιακής διαμεσολάβησης όντας αυτός που επιλέγει, εντοπίζει και διακρίνει τους αντικατοπτρισμούς της εσωτερικής του πραγματικότητας στους υπέρ - ήρωες που, και αυτοί αν μη τι άλλο, ως γνήσια παράγωγα της κουλτούρας της εποχής τους, δεν είναι παρά αντικατοπτρισμοί της ιδεολογίας, δηλαδή υποκείμενα της.

Πέραν τούτου, το υποκείμενο της μελέτης αυτής είναι καταρχάς ένας αφηγητής. Η ψυχαναλυτική θεώρηση του εαυτού ως «αφηγηματική κατασκευή» (Βιδάλη, 2001, σελ. 19) και η μεθοδολογική διαχρονική προσέγγιση της συγκρότησης

της ψυχοκοινωνικής ταυτότητας ως διαδικασίας¹⁰¹ αποδίδουν έμμεσα και άμεσα στο κοινωνικό υποκείμενο της παρούσας προσέγγισης την υπόσταση αυτή. Ο αναγνώστης υφίσταται ως αφηγηματική κατασκευή προτού βέβαια τον προσεγγίσουμε εμείς μεθοδολογικά υπό αυτή την ιδιότητα. Είδαμε¹⁰² πώς η πρωτογενής και η δευτερογενής ψυχαναλυτική διαδικασία και η «έμφυτη προδιάθεση για αφηγηματική οργάνωση» καθιστούν κάθε άτομο έναν εν δυνάμει «εαυτό που αποτελεί αφήγηση» (Βιδάλη, 2001, σελ. 12).

Ως εκ τούτου, η επιλογή των αφηγήσεων ζωής έχει πολλαπλή θεωρητική βάση. Καταρχάς, μια μέθοδος που επικαλείται την σε πρώτο πρόσωπο διήγηση, με σκοπό να διερευνήσει σημαίνουσες εμπειρίες του ατόμου, έτσι όπως αυτό τις ανακαλεί και τις διηγείται στον ερευνητή (Θανοπούλου – Πετρονότη, 1987, σ. 15), δείχνει να συνιστά την πλέον κατάλληλη προσέγγιση για την αποκάλυψη και μελέτη του εαυτού ως «υποκειμένου» και του εαυτού ως «αφήγηση».

Η μέθοδος των αφηγήσεων ζωής¹⁰³ ενδείκνυται για τις περιπτώσεις διερεύνησης φαινομένων που αφορούν διαδικασίες επιλογών, αλλά και διαδικασίες ενσωμάτωσης της ατομικής ζωής μέσα σε πρωταρχικές κοινωνικές λειτουργίες: «κάτω από το πρίσμα της ατομικής εμπειρίας γίνεται μια συστηματική προέκταση των σημαντικών γεγονότων που συνδέονται με την ανθρώπινη ύπαρξη» (ό.π., σ. 28). Με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά α) την κατανόηση των κοινωνικών σχέσεων και φαινομένων μέσα από τη διερεύνηση της ατομικής ζωής, β) τη διαχρονική θεώρηση της ατομικής και κοινωνικής ζωής και γ) την έμφαση στην υποκειμενική πρόσληψη των κοινωνικών φαινομένων (Θανοπούλου – Πετρονότη, 1987· Plummer, 2000· Ναυρίδης, 1994) οι αφηγήσεις ζωής προτείνουν μια προσέγγιση που αναδεικνύει ακριβώς τα σημεία στα οποία εστιάζει το ενδιαφέρον της η μελέτη των φαινομένων που προτείνει αυτή η έρευνα: α) τη συνδιαλλαγή ενδοψυχικής και κοινωνικής

¹⁰¹ Στο βαθμό που η συγκρότηση της ταυτότητας είναι μια διαδικασία (Gaulejac, 1993) και ως τέτοια οφείλει να προσεγγιστεί μεθοδολογικά.

¹⁰² Βλ. σχετικό κεφάλαιο 5.1. Α΄Μέρους.

¹⁰³ Η αφήγηση ζωής συνιστά μια βιογραφικού τύπου ερευνητική προσέγγιση που επικαλείται μια προσωπική και επομένως υποκειμενική μαρτυρία του ατόμου για τη ζωή του. Στο βαθμό αυτό αντιδιαστέλλεται με την ιστορία ζωής ή οικογένειας, που επικαλούνται επιπλέον πηγές άντλησης και διασταύρωσης πληροφοριών διεκδικώντας περισσότερο «αντικειμενικό» χαρακτήρα (Denzin, 1970). Στην αφήγηση ζωής ένα άτομο (ερευνώμενος) μιλά σε ένα άλλο άτομο (ερευνητής) για τη ζωή του και στο πλαίσιο του δια – λόγου (Ναυρίδης, 1994) που καταγράφεται, συντελείται ένας τριπλός επαναπροσδιορισμός των σχέσεων μεταξύ α) ατομικού και συλλογικού, β) ψυχικού και κοινωνικού και γ) υποκειμενικού και αντικειμενικού (ό.π.: 88 - 91). Γενικά για την ιστορία, τα χαρακτηριστικά και τις διαφοροποιήσεις της βιογραφικής μεθόδου και δη των αφηγήσεων ζωής βλ. επίσης Denzin & Lincoln, 2000· Plummer, 2000· Bertaux, 1981 και Ferraroti (1990).

πραγματικότητας, β) τη διαχρονική συγκρότηση της ψυχοκοινωνικής ταυτότητας και γ) την αποκάλυψη της υποκειμενικής πρόσληψης του κοινωνικού από το άτομο.

Υπό αυτή την προσέγγιση, κάθε ατομική αναγνωστική ιστορία προσεγγίζεται ως μια μήτρα που εμπεριέχει συμπυκνωμένη την ουσία της κοινωνικής ιστορίας στο σύνολό της, καθώς σε κάθε ατομική ιστορία «μπορούν να αναζητηθούν στοιχεία που φωτίζουν τις διασυνδέσεις μεταξύ ατόμου και κοινωνικής ομάδας, ομάδας και κοινωνίας, τους τρόπους με τους οποίους τα άτομα εσωτερικεύουν τα συστήματα κοινωνικών αξιών και τα ισχύοντα πρότυπα συμπεριφοράς» (Θανοπούλου – Πετρονότη, 1987, σελ. 27). Τη στιγμή που το άτομο αφηγείται την ιστορία του (στην προκειμένη περίπτωση την ιστορία των αναγνωστικών του επιλογών) «δηλώνει την κοινωνική του ταυτότητα» (ό.π. 27). Οι ατομικές δραστηριότητες επενδύονται με σημαίνουσα επιστημονικά γνώση, καθώς δείχνουν το δρόμο για την κατανόηση των κοινωνικών δομών και για τη διερεύνηση της ατομικής συνδιαλλαγής με έναν δεδομένο κοινωνικό – ιστορικό περίγυρο. Τότε οι αφηγήσεις του ατόμου «υπερβαίνουν το επίπεδο του εγώ και παραπέμπουν στην κοινωνική εγγραφή του», καθώς αποκαλύπτονται «σχέσεις μεταξύ ατόμου και ομάδας, ομάδων και κοινωνίας, τρόποι εσωτερίκευσης προτύπων και αξιών, αλλά και τρόποι με τους οποίους το άτομο τοποθετείται σε σχέση με τα τελευταία συμβάλλοντας στην εξέλιξή τους, στην αλλαγή» (Χρηστάκης, 1999, σελ. 90).

Ωστόσο, κάθε φορά που το άτομο αφηγείται την ιστορία του αναφορικά με κάτι, προβαίνει σε μια ανασυγκρότηση της εικόνας που έχει για τον εαυτό του και για την πορεία του, η οποία αποδίδει μια μάλλον «επεξεργασμένη» εκδοχή του παρελθόντος του (Peneff, 1990, σελ. 98). Έτσι η αφήγηση αποκτά «ανασχηματιστικό χαρακτήρα», καθώς «ο κόσμος δεν είναι δεδομένος και μέσω της αφήγησης ζωής μπορούμε να καταλάβουμε πώς τα άτομα τον κατανοούν και τον ερμηνεύουν, πώς δηλαδή τον νοηματοδοτούν, πράγμα που επιτρέπει την αποκάλυψη διαστάσεων της υποκειμενικής πραγματικότητας που κυριαρχείται πολλές φορές από «αντιφάσεις» και «διφορούμενα», στα οποία η «αντικειμενική» διερεύνηση είναι τυφλή» (Χρηστάκης, 1999, σελ. 92). Στο πλαίσιο αυτής της αναδόμησης της εμπειρίας μέσω της αφήγησής της επιτρέπεται εν τέλει ο «συνυπολογισμός της παραμέτρου του χρόνου, όχι με την έννοια της χρονικότητας, που εξαντλείται στην ημερολογιακή και άρα συνεχή καταγραφή μιας αλληλουχίας προσώπων, γεγονότων και καταστάσεων, αλλά με την έννοια της ιστορικότητας» υπό την οποία «το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον, είναι καταστάσεις που την ίδια στιγμή απέχουν αλλά και συνυπάρχουν»

(Ναυρίδης, 1994, σελ. 91). Συνθήκη που αναγνωρίζει στην έννοια του ψυχικού χρόνου την υποκειμενικότητα του¹⁰⁴.

Παράλληλα, η ανάκληση της εμπειρίας που το άτομο βίωσε μέσα στο χρόνο, η εμμονή σε στιγμές της διαδρομής του που έχουν επενδυθεί με ένα σημαίνον, η αυθόρμητη αποκάλυψη ενός κρυφού νοήματος σε λεπτομέρειες που είχαν ξεχαστεί, η συναρμολόγηση της ιστορίας και του εαυτού, στηρίζουν μεθοδολογικά τη διαχρονική διερεύνηση της συγκρότησης της ψυχοκοινωνικής ταυτότητας του ατόμου, εστιάζοντας στις διαδικασίες που οδήγησαν σε πρακτικές (στην προκειμένη περίπτωση αναγνωστικές επιλογές). Σε αυτή την περίπτωση η συμβολή της βιογραφικής μεθόδου έγκειται στην αποκάλυψη «της αφετηρίας των προσωπικών στάσεων και των αξιών που τις διέπουν και κατευθύνουν την εξέλιξή τους» (Θανοπούλου- Πετρονώτη, 1987, σελ. 28).

Εν κατακλείδι, καθώς το άτομο είναι ένα υποκείμενο ενταγμένο σε ένα κοινωνικό και ιστορικό πλαίσιο, έχει να αφηγηθεί μια ιστορία για τον εαυτό του και την εποχή του που μας επιτρέπει να εντοπίσουμε τα σημεία τομής μεταξύ ατομικού και κοινωνικού (Χρηστάκης, 1999, σελ. 92 - 93). Έτσι η αφήγηση ζωής συνιστά μια μέθοδο που επιτρέπει την κίνηση από το άτομο στην κοινωνία και το αντίστροφο «επιτρέποντας να διαβάσει κανείς μια κοινωνία μέσα από μια βιογραφία» (Ferrarotti, 1983, σελ. 9).

¹⁰⁴ Και αποκαλύπτεται επίσης στο πεδίο των ονείρων, του ψυχαναλυτικού ελεύθερου συνειρμού, των ψυχοπαθολογικών συμπτωμάτων, εν γένει των οδών διαφυγής του ασυνειδήτου.

11. ΔΙΕΞΑΓΩΓΗ

11. 1. ΤΑ ΚΡΙΤΗΡΙΑ ΤΗΣ ΔΕΙΓΜΑΤΟΛΗΨΙΑΣ

Τα δεδομένα αφορούν το σύνολο μιας ερευνητικής βάσης 40 ημι – δομημένων συνεντεύξεων. Τα υποκείμενα είναι όλοι άρρενες ηλικίας 18 έως 35 ετών, μόνιμοι κάτοικοι Αθήνας και Πειραιά, με κοινό σημείο αναφοράς τη συστηματική και διαχρονική ανάγνωση υπέρ - ηρωικών κόμικς (αμερικάνικων κόμικς).

Ως κριτήρια για την επιλογή του ερευνητικού δείγματος ορίστηκαν τα δύο χαρακτηριστικά που εμφανίζονται να περιγράφουν τον πληθυσμό των αναγνωστών υπέρ – ηρωικών κόμικς σε παγκόσμια και τοπική κλίμακα: το φύλο και η συστηματικότητα ανάγνωσης σε διαχρονικό επίπεδο.

Εν γένει βασικό χαρακτηριστικό του αναγνωστικού κοινού αυτής της κατηγορίας κόμικς, όπως ήδη είδαμε¹⁰⁵, είναι ότι στη συντριπτική του πλειοψηφία πρόκειται για ένα κοινό αντρών (Barker, 1993· Barker & Brooks, 1998). Η ερευνητική εμπειρία της παρούσας εργασίας επιβεβαιώνει την προϋπάρχουσα αυτή θεωρητική και ερευνητική περιγραφή.

Το κριτήριο της συστηματικότητας ανάγνωσης προέκυψε εξ ορισμού καθώς, όπως ήδη αναφέρθηκε κατά τη θεωρητική προσέγγιση του fandom, αυτό που κατά βάση εμφανίζεται να ορίζει μια συμπεριφορά κατανάλωσης ως «φανατική» είναι ο βαθμός συναισθηματικής εμπλοκής του καταναλωτή (Grossberg, 1992) επί τη βάση μιας συστηματικής, τακτικής κατανάλωσης (Brooker, 2002· Sandvoss, 2005).

Πρακτικά στο πεδίο της παρούσας έρευνας, η συνθήκη αυτή απαιτεί από τα υποκείμενα να διαβάζουν κόμικς με υπέρ – ήρωες σε εβδομαδιαία βάση (κι επειδή τους ευχαριστεί και σημαίνει κάτι σημαντικό για αυτούς) καθ' όλη την περίοδο από την παιδική ηλικία έως τη στιγμή λήψης της συνέντευξης. Σε αυτό το σημείο, πρέπει να διευκρινιστεί ότι η συστηματική κατανάλωση υπέρ – ηρωικών κόμικς δεν αποτελεί ικανή κι αναγκαία συνθήκη του να είναι κανείς fan του είδους, στο βαθμό που δεν ταυτίζεται με τη συστηματική/φανατική ανάγνωση. Όπως γρήγορα μας έγινε κατανοητό, ο συστηματικός συλλέκτης τευχών υπέρ – ηρωικών κόμικς δεν είναι απαραίτητα και φανατικός αναγνώστης και ως τέτοιος δεν δύναται να αποτελέσει κατάλληλο υποκείμενο αυτής της έρευνας. Είναι η συνθήκη της συναισθηματικής

¹⁰⁵ Βλ. σχετικές διευκρινίσεις στο κεφάλαιο 1.6. Α΄Μέρους που αφορά την περιγραφή του αναγνωστικού κοινού των κόμικς.

εμπλοκής του αναγνώστη (Grossberg, 1992) που σε συνδυασμό με τη συστηματικότητα της αφοσίωσής του τον μετατρέπει σε comics fan και σε εν δυνάμει υποκείμενο της παρούσας εργασίας.

Μετά από δίχρονη παρατήρηση του πεδίου και μια ποσοτική έρευνα ερωτηματολογίων, έγινε αντιληπτό ότι η συστηματική ανάγνωση κόμικς μεταφράζεται σε μια σειρά συνηθειών και πρακτικών που περιγράφουν το πρόγραμμα της εβδομάδας του «φανατικού αναγνώστη». Οι πρακτικές αυτές περιλαμβάνουν: α) τουλάχιστον μια εβδομαδιαία επίσκεψη σε ένα ή περισσότερα εξειδικευμένα στα κόμικς βιβλιοπωλεία που εδρεύουν στο κέντρο της Αθήνας και του Πειραιά, β) παρακολούθηση τουλάχιστον ενός τίτλου που εκδίδεται εβδομαδιαία σε συνέχειες με αγορά του τεύχους ή δανεισμό του από φίλους, γ) εβδομαδιαία ενημέρωση για τις νέες ή επερχόμενες κυκλοφορίες από τους ειδικούς καταλόγους, τα fanzines και το εξειδικευμένο προσωπικό των βιβλιοπωλείων, δ) τακτικές συναντήσεις και συζητήσεις αναγνωστών στα εξειδικευμένα βιβλιοπωλεία ή σε χώρους στην περιοχή γύρω από αυτά, ε) αναζήτηση ή/και αγορά συλλεκτικών τευχών ή εν γένει παλαιότερων τευχών που απουσιάζουν από τις προσωπικές συλλογές που διατηρούν οι αναγνώστες.

Ιδιαίτερης σημασίας είναι η συνθήκη που εμφανίζει το σταθερό και συστηματικό αναγνώστη να παρουσιάζει μια διαχρονική συνέπεια (Brooker, 2002) ανάγνωσης υπέρ – ηρωικών κόμικς που καθιστά την αναγνωστική του ιστορία συμπαγή, δηλαδή με καθόλου, με ελάχιστα ή με πολύ μικρά (και «δικαιολογημένα») κενά – διαλείμματα ανάγνωσης κόμικς κατά το πέρασμα των ετών. Συνήθως στρατιωτικές υποχρεώσεις ή μετακινήσεις σε επαρχιακούς τόπους, όπου καθίσταται δύσκολος ο ανεφοδιασμός και η προμήθεια των νέων τευχών, ευθύνονται για την προσωρινή διακοπή ανάγνωσης κόμικς στην ιστορία ενός συστηματικού αναγνώστη. Ορίσαμε ωστόσο ως ικανή κι αναγκαία συνθήκη, τη στιγμή της λήψης των συνεντεύξεων, οι αναγνώστες να είναι ενεργοί, δηλαδή να συνεχίζουν να ενημερώνονται, να αγοράζουν και κυρίως να διαβάζουν κόμικς με υπέρ – ήρωες σε συστηματική βάση.

11. 2. Η ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΗ ΤΟΥ ΠΕΔΙΟΥ

Πρέπει να σημειωθεί ότι αυτό που αποκαλούμε παρατήρηση του πεδίου στο χώρο της παρούσας εργασίας δεν είχε καθεαυτό ερευνητικό σκοπό, αλλά

εξυπηρέτησε περισσότερο την ανάγκη γνωριμίας του ερευνητή με ένα αντικείμενο και ένα κοινό που μέχρι πρότινος του ήταν σχετικά άγνωστο και ανοίκειο. Η παρατήρηση του πεδίου μας επέτρεψε να σχηματίσουμε μια εικόνα για την αγορά και για το κοινό των κόμικς στην Ελλάδα, να ενημερωθούμε για το αντικείμενο των αμερικανικών κόμικς, τους ήρωες, τις εκδόσεις και τις πιο σημαντικές ιστορίες και ασφαλώς να οικειοποιηθούμε την αίσθηση της συν - παρουσίας των φίλων των κόμικς στους χώρους όπου συνήθως αναδιπλώνεται η ομαδική διάσταση της δράσης τους.

Η παρατήρηση του πεδίου διήρκησε από το 1999 έως το 2003 και αφορούσε τακτικές εβδομαδιαίες επισκέψεις σε εξειδικευμένα στα κόμικς βιβλιοπωλεία, αρχικά της Αθήνας και αργότερα του Πειραιά. Οι επισκέψεις γίνονταν κυρίως τις ημέρες της γενικής παραλαβής των παραγγελιών (συνήθως Τετάρτη) και επίσης κάθε Σάββατο, ημέρες όπου οι συστηματικοί αναγνώστες στην πλειοψηφία τους συχνάζουν στα εν λόγω βιβλιοπωλεία προκειμένου να παραλάβουν τις τρέχουσες παραγγελίες τους, να συναντηθούν μεταξύ τους και να συζητήσουν για τα νέα τεύχη.

Οι επισκέψεις αυτές αφορούσαν συζητήσεις με τους πωλητές - συμβούλους των καταστημάτων και με τους αναγνώστες, παρακολούθηση και συμμετοχή στις ομαδικές συζητήσεις των αναγνωστών και εν γένει διακριτική παρουσία στο χώρο του βιβλιοπωλείου τη στιγμή της ομαδικής δράσης προκειμένου να γίνει κατανοητό το βίωμα της περιρρέουσας ατμόσφαιρας. Οι συζητήσεις με το προσωπικό των καταστημάτων παρείχαν πληροφορίες αναφορικά με:

- Τα είδη των κόμικς και τους τύπους των εκδόσεών τους
- Τις τρέχουσες και τις επικείμενες κυκλοφορίες νέων τίτλων
- Την εξέλιξη και διαμόρφωση των δημοφιλέστερων υπέρ - ηρωικών τίτλων
- Την τρέχουσα αγοραστική κίνηση ανά κατηγορία κόμικς
- Τη στρατηγική μάρκετινγκ και τις ανταγωνιστικές κινήσεις των μεγάλων εκδοτικών οίκων
- Τις συνήθειες και τη συμπεριφορά των αναγνωστών - καταναλωτών στο χώρο του βιβλιοπωλείου
- Τις προτιμήσεις του αναγνωστικού κοινού αναλόγως της ηλικίας και του φύλου τους
- Το βαθμό συναισθηματικής εμπλοκής και τα «παράξενα» της συμπεριφοράς ορισμένων εξαιρετικά «φανατικών» αναγνωστών

Η παρατήρηση των συζητήσεων των αναγνωστών στο χώρο των βιβλιοπωλείων εν γένει συνεισέφερε:

- Στη σκιαγράφηση μιας σαφέστερης και εμπειρικής εικόνας για την επιτόπια αλληλεπίδραση των αναγνωστών στο πλαίσιο της ομάδας υπαγωγής τους.
- Στην πληροφόρηση επί των συνηθέστερων ζητημάτων που απασχολούν τους αναγνώστες αναφορικά με το κοινό αντικείμενο του ενδιαφέροντός τους (επιχειρηματολογία αναφορικά με τις προσωπικές προτιμήσεις, συγκρίσεις τευχών, τίτλων, και εκδόσεων, κριτική των δημιουργών κόμικς σε επίπεδο πλοκής, χαρακτήρων και εικονογράφησης, προσωπικές επιθυμίες και ιδέες για την εξέλιξη των χαρακτήρων και των ιστοριών, υποθέσεις αναφορικά με τη στρατηγική των εκδοτικών οίκων κτλ).
- Στην εξοικείωση των θαμώνων των καταστημάτων αυτών (και μετέπειτα υποκειμένων της παρούσας εργασίας) με την παρουσία του ερευνητή, στο επίπεδο μιας πρώτης γνωριμίας που έχτισε γέφυρες επικοινωνίας και δημιούργησε κλίμα εμπιστοσύνης προετοιμάζοντας το έδαφος για την επόμενη ερευνητική συνάντηση, αυτή της ατομικής συνέντευξης.

Ωστόσο, πέραν των επιτόπιων συζητήσεων των αναγνωστών στο χώρο του βιβλιοπωλείου, η παρατήρηση του πεδίου αφορούσε επίσης παρακολούθηση και συμμετοχή σε πιο ειδικές συναντήσεις – συζητήσεις μιας σημαίνουσας ομάδας fans των κόμικς που φέρεται να κατέχει πυρηνική θέση στον πληθυσμό των αναγνωστών της Αθήνας. Τα μέλη της ομάδας αυτής εμφανίζονται ως ενεργά και αναγνωρισμένα (από τους ενημερωμένους αναγνώστες) μέλη της αναγνωστικής κοινότητας, στο βαθμό που επεχείρησαν να οργανώσουν την ομάδα δημιουργώντας το πρώτο επίσημο fan club της Ελλάδας. Είναι η ίδια ομάδα που βρίσκεται πίσω από την έκδοση και διανομή σχετικών περιοδικών εκδόσεων (fanzines), τη δημιουργία ιστοσελίδας στο διαδίκτυο (βλ. www.comicdom.gr) και τη δημιουργία (συγγραφή και εικονογράφηση) ενός σημαντικού αριθμού κόμικς και εικονογραφημένων ιστοριών, μεταξύ των οποίων και του πρώτου ελληνικού υπέρ – ηρωικού τίτλου («ΥΨΙΛΟΝ»). Οι συναντήσεις αυτές ελάμβαναν χώρο κάθε Σάββατο απόγευμα σε γειτνιάζουσες του βιβλιοπωλείου καφετέριες, μετά την καθιερωμένη επίσκεψη στο κατάστημα και την παραλαβή των κόμικς της εβδομάδας. Στις συναντήσεις τους αυτές οι αναγνώστες

συζητούσαν για τα κόμικς που μόλις είχαν αγοράσει, σχολίαζαν τα αναγνώσματα της προηγούμενης εβδομάδας και εν γένει μοιραζόντουσαν με την ομάδα τα αναγνωστικά τους βιώματα, τις απόψεις, τις προσδοκίες και τα σχέδια τους (προσωπικά και για την ομάδα) αναφορικά με τα κόμικς, τους υπέρ – ήρωες, αλλά και σχετικά με άλλες πολιτισμικές εκφράσεις όπως η μουσική, ο κινηματογράφος, η λογοτεχνία κτλ. Η σιωπηλή παρατήρηση των ομαδικών αυτών συναντήσεων συνέβαλε:

- Στην αποκάλυψη διαστάσεων που αφορούν τη δυναμική της ομάδας και βασικά ενδοομαδικά φαινόμενα επικοινωνίας και επιρροής (ανάδειξη ηγετικών φυσιογνωμιών και opinion leaders, άσκηση ενδοομαδικής επιρροής, συμπάθειες, αντιπάθειες, συμμαχίες κτλ).
- Στην πληροφόρηση αναφορικά με την ιστορία της εν λόγω ομάδας, την οργάνωσή της, αλλά και τη διαδρομή και το ρόλο του κάθε μέλους της ξεχωριστά στη διαμόρφωσή της, τις στιγμές διάλυσης, αποχώρησης μελών, αναδιάρθρωσης και επισύναψης νέων συμμαχιών.
- Στην άντληση ιδεών αναφορικά με βασικά θέματα που συνέθεσαν το θεωρητικό σχέδιο της παρούσας εργασίας και τον οδηγό των συνεντεύξεων.
- Στην περαιτέρω γνωριμία με το αντικείμενο των κόμικς, τους σημαντικούς τίτλους, τους δημιουργούς, τους ήρωες, τις ιστορίες και τις εκδόσεις.

Τέλος σημαντικό κομμάτι της παρατήρησης του πεδίου αποτέλεσε η προσωπική γνωριμία και εξερεύνηση του αντικειμένου, μέσα από την ανάγνωση και το ξεφύλλισμα εκατοντάδων κόμικς, την παρακολούθηση της εξέλιξης δεκάδων χαρακτήρων και τίτλων μέσα στο χρόνο, την αναζήτηση παλαιότερων εκδόσεων και την παρακολούθηση εκθέσεων, φεστιβάλ και διαγωνισμών σχετικών με τα κόμικς που ελάμβαναν χώρα στην Αθήνα καθ' όλη τη διάρκεια εκπόνησης της παρούσας διατριβής.

11. 3. Η ΕΡΕΥΝΑ ΕΡΩΤΗΜΑΤΟΛΟΓΙΩΝ

Η ποσοτική έρευνα ερωτηματολογίων αποτέλεσε τυπικά την πρώτη κίνηση μεθοδολογικής γνωριμίας με το αντικείμενο και τη μόνη ποσοτικού χαρακτήρα προσέγγιση στο πλαίσιο της παρούσας έρευνας. Σκοπός της ήταν η συγκέντρωση στοιχείων για τη χαρτογράφηση του ευρύτερου κοινού των κόμικς στην Αθήνα. Οι

πληροφορίες που ενδιέφεραν σε αυτή τη φάση αφορούσαν τα κοινωνικοοικονομικά χαρακτηριστικά των αναγνωστών, την ταξινόμηση των κατηγοριών κόμικς αναλόγως των χαρακτηριστικών αυτών, τις πηγές εξωτερικής επιρροής και πληροφόρησης (ΜΜΕ, φίλοι, προσωπικό βιβλιοπωλείων), τα περιγραφικά χαρακτηριστικά των συμπεριφορών κατανάλωσης και συλλογής κόμικς και το βαθμό αυτοπροσδιορισμού του αναγνώστη ως «fan» των κόμικς.

Η έρευνα έλαβε χώρο σε κεντρικό εξειδικευμένο βιβλιοπωλείο της Αθήνας και γνωστό «στέκι» των fans των κόμικς της πόλης την Άνοιξη του 2000. Διανεμήθηκαν συνολικά 100 ερωτηματολόγια σε αναγνώστες κόμικς που επισκέφτηκαν το βιβλιοπωλείο σε διάστημα μιας εβδομάδας. Αξίζει να σημειωθεί ωστόσο ότι το 75% των ερωτηματολογίων συμπληρώθηκαν κατά την πεντάωρη παραμονή μας στο βιβλιοπωλείο ένα Σάββατο, τυπικά ημέρα μεγάλης αγοραστικής κίνησης και συνάντησης των απανταχού φίλων των κόμικς στο συγκεκριμένο χώρο. Η δειγματοληψία σε αυτή τη φάση της έρευνας ήταν τυχαία, καθώς ορίστηκε να διανέμεται ένα ερωτηματολόγιο ανά δύο άτομα που εισέρχονταν στο κατάστημα, υπό την επίγνωση ότι η παρουσία τους στο χώρο δεν ήταν καθόλου τυχαία, αντιθέτως επιβεβαίωνε την ιδιότητά τους: ο επισκέπτης του συγκεκριμένου βιβλιοπωλείου τη συγκεκριμένη ημέρα της εβδομάδας συστήνεται εξ ορισμού ως φίλος των κόμικς. Αργότερα οι απαντήσεις των ερωτηματολογίων επιβεβαίωσαν την υπόθεση της αντιπροσωπευτικότητάς τους.

Τα στοιχεία που συλλέχθηκαν σκιαγραφούν το τυπικό προφίλ του έλληνα αναγνώστη κόμικς που ήδη δόθηκε στο πλαίσιο της περιγραφής του κοινού των κόμικς (πβλ. κεφ. 1.6.). Μια σχηματική παρουσίαση του ερωτηματολογίου και των απαντήσεων του δίνεται ως εξής:

- Η πρώτη ερώτηση αφορά το φύλο του αναγνώστη. Οι απαντήσεις επιβεβαιώνουν και για τους έλληνες αναγνώστες τις περιγραφές της θεωρίας που φέρουν το αναγνωστικό κοινό των κόμικς να συνιστά κατεξοχήν ένα κοινό αντρών (Barker, 1993`Barker & Brooks, 1998). Η διαπίστωση αυτή υπέδειξε εν συνεχεία το φύλο ως βασικό κριτήριο για την επιλογή του δείγματος των συνεντεύξεων.

A/A	φύλο	%

1	Ανδρας	93
2	Γυναίκα	7

- Η δεύτερη ερώτηση αφορά την ηλικία του αναγνώστη. Κατά μέσο όρο ο έλληνας αναγνώστης κόμικς εμφανίζεται να έχει ηλικία τα 22,13 έτη. Ο πιο νεαρός αναγνώστης του δείγματος της έρευνας των ερωτηματολογίων είναι 14 ετών, ενώ ο μεγαλύτερος 46.
- Η τρίτη ερώτηση αφορά την απασχόληση του αναγνώστη. Η ερώτηση διατυπώθηκε ανοιχτά και εν συνεχεία οι απαντήσεις ταξινομήθηκαν στις ακόλουθες 6 κατηγορίες. Η πλειοψηφία των αναγνωστών εμφανίζεται να είναι μαθητές/σπουδαστές.

A/A	Απασχόληση	%
1	Μαθητής/ Σπουδαστής	55
2	Δημόσιος Υπάλληλος	6
3	Ιδιωτικός Υπάλληλος	12
4	Ελεύθερος Επαγγελματίας	10
5	Γραφίστας/Ζωγράφος	11
6	Ανεπάγγελτος/ Στρατιώτης	6

- Η τέταρτη ερώτηση αφορά την απασχόληση του πατρός του αναγνώστη. Η ερώτηση διατυπώθηκε ανοιχτά και οι απαντήσεις ταξινομήθηκαν σε 8 κατηγορίες.

A/A	Απασχόληση πατρός	%
1	Δημόσιος Υπ./Στρατιωτικός	20
2	Ιδιωτικός Υπάλληλος	10
3	Ελεύθερος Επαγγελματίας (ακαδημαϊκής μόρφωσης)	26
4	Τεχνικά Επαγγέλματα	9
5	Τραπεζικός Υπάλληλος	1
6	Επαγγέλματα σχετικά με τέχνες	11

7	Συνταξιούχος	16
8	Έμπορος	7

- Η πέμπτη ερώτηση αφορά την απασχόληση της μητέρας του αναγνώστη, διατυπώθηκε επίσης ανοιχτά και οι απαντήσεις ταξινομήθηκαν σε 8 κατηγορίες.

A/A	Απασχόληση μητρός	%
1	Δημόσιος Υπάλληλος	13
2	Ιδιωτικός Υπάλληλος	10
3	Ελεύθερος Επαγγελματίας (ακαδημαϊκής μόρφωσης)	16
4	Τεχνικά Επαγγέλματα	1
5	Τραπεζικός Υπάλληλος	1
6	Επαγγέλματα σχετικά με τέχνες	6
7	Συνταξιούχος	11
8	Οικιακά	42

- Η έκτη ερώτηση (V6) αφορά τον τόπο μόνιμης κατοικίας των αναγνωστών. Η συντριπτική πλειοψηφία των ερωτηθέντων είναι κάτοικοι Αθήνας – Πειραιά. Πρέπει ωστόσο να σημειωθεί ότι το κεντρικό βιβλιοπωλείο στο οποίο διεξήχθη η έρευνα αποστέλλει κόμικς σε όλη την Ελλάδα με το σύστημα των άμεσων παραγγελιών. Την εποχή που διεξήχθη η έρευνα εμφανίζονταν εγγεγραμμένοι στους καταλόγους παραγγελιών του βιβλιοπωλείου περίπου 2000 αναγνώστες από όλη την Ελλάδα. Τα στοιχεία αυτά ορίζουν κατά προσέγγιση το μέγεθος του πληθυσμού των comics fans της Ελλάδας, δεδομένου ότι η εγγραφή στους καταλόγους παραγγελιών κόμικς του κεντρικού αυτού εξειδικευμένου στα κόμικς βιβλιοπωλείου της Αθήνας συνιστά εξ ορισμού απόδειξη συστηματικής ανάγνωσης.

A/A	Τόπος μόνιμης κατοικίας	%
1	Αθήνα/ Πειραιάς	94
2	Περιφέρεια	6

- Η έβδομη ερώτηση διερευνά το μορφωτικό προφίλ των αναγνωστών, διατυπώθηκε ανοιχτά και οι απαντήσεις ταξινομήθηκαν ως εξής:

A/A	Σπουδές	%
1	Μαθητής	26
2	Απόφοιτος Λυκείου	9
3	Σπουδαστής/ Απόφοιτος TEI	5
4	Σπουδαστής/ Απόφοιτος AEI	35
5	Σπουδαστής/ Απόφοιτος ΙΕΚ, ΤΕΛ, Ιδιωτικών Σχολών	20
6	Στρατιωτικές Σχολές	3

- Η όγδοη ερώτηση διερευνά τις αναγνωστικές προτιμήσεις του κοινού. Η ερώτηση τέθηκε ανοιχτά και ζητήθηκε από τους ερωτούμενους να σημειώσουν «ποιο είναι το αγαπημένο τους κόμικς» (τίτλος). Οι απαντήσεις ταξινομήθηκαν σε τρεις κατηγορίες υπό την εκτίμηση των έμπειρων συμβούλων – πωλητών του βιβλιοπωλείου αναφορικά με το είδος κόμικς που αντιπροσωπεύουν. Η συντριπτική πλειοψηφία των αναγνωστών (91%) προτιμά τα υπέρ – ηρωικά κόμικς δράσης, συμπεριλαμβανομένων των κλασικών υπέρ – ηρώων. Οι νεαρότεροι σε ηλικία αναγνώστες (14 - 16 ετών) προτιμούν τους κλασικούς υπέρ – ήρωες τύπου Batman ή Spiderman (31%). Ένα μεγάλο ποσοστό λίγο μεγαλύτερων αναγνωστών (17 ετών) προτιμούν είτε υπέρ – ηρωικά κόμικς ομάδων δράσης όπως οι X – MEN, είτε υπέρ – ηρωικά κόμικς τρόμου/φαντασίας όπως ο Spawn (35%). Τέλος οι ενήλικοι αναγνώστες εμφανίζονται να εκτιμούν περισσότερο πιο «ρεαλιστικά», «μετανεωτερικά» κόμικς αντί – ηρώων όπως το Sin City και το Watchmen (25%).

A/A	Είδος κόμικς	%
1	Κλασικοί υπέρ – ήρωες (π.χ. Superman, Spiderman)	31
2	Υπέρ - Ήρωες (π.χ. X – MEN)	60
3	Κωμικά/ Comix (π.χ. Disney, underground comix)	6
4	Movie Adaptation (κόμικς που βασίζονται σε κινηματογραφικές παραγωγές, π.χ. Μάτριξ)	3

- Η ένατη ερώτηση αφορά την ηλικία που ο αναγνώστης άρχισε να διαβάζει κόμικς. Μέσος όρος ηλικίας έναρξης της αναγνωστικής ιστορίας των ερωτηθέντων εμφανίζονται τα 10,25 έτη.
- Η δέκατη ερώτηση αφορά το αγαπημένο κόμικς του αναγνώστη την εποχή έναρξης της αναγνωστικής του ιστορίας. Οι απαντήσεις ταξινομήθηκαν στις ακόλουθες κατηγορίες:

A/A	Είδος κόμικς	%
1	Κλασικοί Υπέρ – Ήρωες	51
2	Κωμικά (π.χ. Disney, Αστερίξ)	27
3	Δράσης γενικά (π.χ. Αγόρι, Μπλέικ)	22

- Η ενδέκατη ερώτηση αναφέρεται στην προτίμηση της γλώσσας που προτιμά ο αναγνώστης να διαβάζει τα κόμικς του (αγγλικά ή μεταφρασμένες εκδόσεις). Η πλειοψηφία των ερωτηθέντων προτιμά τις αμερικάνικες εκδόσεις.

A/A	Γλώσσα	%
1	Ελληνικά	8
2	Αγγλικά	58
3	Και στις δύο	34

- Η δωδέκατη ερώτηση αφορά την πηγή ενημέρωσης του αναγνώστη για τις νέες κυκλοφορίες.

A/A	Πηγή ενημέρωσης	%
1	Διαφημίσεις (έντυπα, tv, internet)	44
2	Προσωπικό εξειδικευμένων βιβλιοπωλείων	39
3	Φίλοι/ Γνωστοί	10
4	Δεν ενημερώνεται	7

- Η δέκατη τρίτη ερώτηση διερευνά τη συνήθεια της συλλογής των κόμικς που ο αναγνώστης αγοράζει. Η συντριπτική πλειοψηφία των αναγνωστών συλλέγει τα κόμικς της.

A/A	Συλλογή κόμικς	%
1	Ναι	92
2	Όχι	5
3	Δεν απάντησαν	3

- Η δέκατη τέταρτη ερώτηση αφορά την ποσότητα και το είδος των κόμικς (τύπος έκδοσης) που ο αναγνώστης αγοράζει μηνιαίως.

A/A	Τύπος Έκδοσης	Μέσος όρος Τευχών
1	Μηνιαία τεύχη	7,4
2	Εικονογραφημένα Μυθιστορήματα (Graphic Novels)	10,1
3	Πακέτα τευχών (Trade Paper Packs)	5,65
4	Περιορισμένες σειρές	17,1
5	Ιστορίες ενός και μόνο τεύχους (One Shots)	10,75

- Η δέκατη πέμπτη ερώτηση αφορά τον τόπο προμήθειας/ αγοράς των κόμικς. Η συντριπτική πλειοψηφία των αναγνωστών προμηθεύεται τα κόμικς της από τα εξειδικευμένα στο είδος βιβλιοπωλεία με το σύστημα των παραγγελιών.

A/A	Τόπος προμήθειας κόμικς	%
1	Εξειδικευμένα στα κόμικς βιβλιοπωλεία	89
2	Περίπτερα/ Πρακτορεία Τύπου	3
3	Internet	7
4	Αποστολή από γνωστό εκτός Ελλάδος	1

- Τέλος, η δέκατη έκτη ερώτηση διερευνά την ταυτότητα του κόμικς fan που ο αναγνώστης υποτίθεται ότι επιφυλάσσει για τον εαυτό του. Τέθηκε υπό τη μορφή κλίμακας 1 (καθόλου) – 7 (πολύ) υπό τη διατύπωση «Πόσο φανατικό αναγνώστη των κόμικς θεωρείς τον εαυτό σου;». Η πλειοψηφία των ερωτηθέντων τοποθετείται στην κλίμακα στις θέσεις (5-7) του «φανατικού αναγνώστη» (78%).

A/A	Βαθμός εμπλοκής	%
Κλίμακα 1 -7		
1	1 (καθόλου φανατικός)	0
2	2 (πολύ λίγο)	2
3	3 (λίγο)	4
4	4 (ουδέτερος)	16
5	5 (φανατικός)	25
6	6(αρκετά φανατικός)	22
7	7 (πολύ φανατικός)	31

11. 4. ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΟΥ ΔΕΙΓΜΑΤΟΣ ΚΑΙ ΔΙΕΞΑΓΩΓΗ ΤΩΝ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΩΝ – ΑΦΗΓΗΣΕΩΝ ΖΩΗΣ

Η εύρεση συστηματικών αναγνωστών για τη στρατολόγηση του δείγματος των συνεντεύξεων ήταν σχετικά εύκολη. Τα τρία εξειδικευμένα στα κόμικς βιβλιοπωλεία που υπάρχουν στο κέντρο της Αθήνας και το ένα που εδρεύει στο κέντρο του Πειραιά αποτελούν πραγματικά «φωλιές» φανατικών φίλων των κόμικς. Το πρόθυμο προσωπικό τους ανέλαβε τις σχετικές διαμεσολαβήσεις και συστάσεις και γρήγορα εξασφαλίστηκε ένα επαρκές δείγμα αναγνωστών, το οποίο δεν άργησε να διευρυνθεί μέσα από το δίκτυο γνωριμιών που διαμορφώθηκε. Η έρευνα πραγματοποιήθηκε σε 3 φάσεις, όπου, κατά την πρώτη ελήφθησαν 15 συνεντεύξεις μεταξύ Φεβρουαρίου – Απριλίου 2001, κατά την δεύτερη ελήφθησαν άλλες 15

μεταξύ Απριλίου – Ιουνίου 2002 και τέλος ελήφθησαν άλλες 10 το Καλοκαίρι του 2003.

Όπως ήδη διευκρινίστηκε, τα κύρια κριτήρια για την επιλογή του δείγματος ήταν το φύλο και η συστηματικότητα ανάγνωσης υπέρ – ηρωικών κόμικς. Επιπλέον, μας ενδιέφερε τα υποκείμενα να έχουν συμπληρώσει το 18^ο έτος της ηλικίας τους, προκειμένου να διερευνηθεί επί ίσοις όροις η ιστορική εξέλιξη των αναγνωστικών τους προτιμήσεων μέσα στο χρόνο έως την τρέχουσα, ενήλικη και όψιμη φάση της σχετικής με τα κόμικς εμπειρίας τους. Έχοντας διευκρινίσει αυτά, τα χαρακτηριστικά των 40 αναγνωστών της έρευνας των συνεντεύξεων παρουσιάζονται συνοπτικά ως εξής:

- Όλοι οι αναγνώστες ήταν άντρες
- Ο μέσος όρος ηλικίας τους ήταν τα 23 έτη (ο μικρότερος ήταν 18 ετών και ο μεγαλύτερος 36 ετών)
- 34 ήταν μόνιμοι κάτοικοι Αθήνας και 6 μόνιμοι κάτοικοι Πειραιά
- 25 ήταν φοιτητές/ απόφοιτοι ΑΕΙ
- 13 ήταν φοιτητές/ απόφοιτοι/ εργαζόμενοι σχολών Γραφιστικών και Σχεδιαστικών Τεχνών
- 28 από τους αναγνώστες προέρχονταν από οικογένειες όπου ο ένας τουλάχιστον εκ των γονέων ήταν πανεπιστημιακής μόρφωσης
- Αν και εμφανίζονται στην πλειοψηφία τους να έχουν σχετικά χαμηλό μηνιαίο εισόδημα (ως φοιτητές/ σπουδαστές) φέρονται να προέρχονται από οικογένειες με υψηλό εισόδημα και μορφωτικό επίπεδο)
- 22 από τους αναγνώστες ασχολούνται με τη δημιουργία (συγγραφή/εικονογράφηση) κόμικς σε ερασιτεχνικό επίπεδο
- Διέθεταν, κατά μέσο όρο, την εποχή που ελήφθησαν οι συνεντεύξεις τους, 20.000 δρχ. ή περίπου 60 ευρώ μηνιαίως για αγορά κόμικς
- Διένυαν όλοι το όψιμο (ενήλικο) στάδιο της αναγνωστικής τους ιστορίας διαβάζοντας κυρίως τα κόμικς που οι ίδιοι αποκαλούν «ρεαλιστικά» ή «αντι-ηρωικά», τα οποία εμείς περιγράφουμε ως «μετανεωτερικά». Από τους 40 ενήλικες αναγνώστες οι 24 κατονομάζουν ως «αγαπημένα» τους (για τη στιγμή της συνέντευξης) τα κόμικς αντί – ηρώων με έντονα κοινωνικό σχολιασμό (βλ. κεφ. 16.11, 16.12, 16.13) όπως τα Sin City, Watchmen, The Punisher, The

Authority κτλ. Από τους υπόλοιπους οι 13 ξεχωρίζουν το Sandman (βλ. κεφ. 16.6), ενώ 3 συνεχίζουν να προτιμούν το Spawn (βλ. κεφ. 16.1)

Στην πλειοψηφία τους, οι συναντήσεις με τα υποκείμενα της έρευνας γινόντουσαν σε κεντρικό εξειδικευμένο στα κόμικς βιβλιοπωλείο της Αθήνας μετά από διαμεσολάβηση του πωλητή/ συμβούλου του καταστήματος (πρόσωπο που οι αναγνώστες κατά γενική ομολογία συμπαθούν και εμπιστεύονται). Στη συνέχεια οι συνεντεύξεις ελάμβαναν χώρο σε ήσυχα καφέ της περιοχής που συνήθως επέλεγαν οι αναγνώστες. Ωστόσο, κάποιες από τις συνεντεύξεις πραγματοποιήθηκαν στο σπίτι μου ή στη γειτονιά ορισμένων αναγνωστών (στο σπίτι τους ή σε καφέ που υπέδειξαν) μετά από τηλεφωνική συνεννόηση.

Οι αναγνώστες προσήλθαν στις συνεντεύξεις με γενναιοδωρία κατάθεσης εμπειρίας και συναισθήματος, διάθεση για επικοινωνία και ενθουσιασμό για τη διαδικασία της συνέντευξης. Ωστόσο, μέρος της σπουδής τους φαίνεται ότι υποκινήθηκε από *πολιτικό – στρατηγικά κίνητρα* (Χρηστάκης, 1999, σελ. 100). Μια ακαδημαϊκή έρευνα για τα κόμικς και δη για τους αναγνώστες τους, εμφανίζεται να προτείνει έναν «σοβαρό» τρόπο προσέγγισης ενός αντικειμένου που φέρει την ταμπέλα του «παιδικού» και εκ παραδρομής ταυτίζεται με το «ευτελές» και το «ανούσιο». Η ένθερμη ανταπόκριση στη συνέντευξη είχε το χαρακτήρα εκμετάλλευσης μιας ευκαιρίας «να μας μάθουν» και «να μας πάρουν επιτέλους στα σοβαρά». Στρατηγική για την οποία στην πλειοψηφία τους οι αναγνώστες συζητούσαν αυτοβούλως και με αυτοσαρκαστική διάθεση στο πλαίσιο των ερευνητικών μας συναντήσεων.

Πέραν τούτου, ο μη παρεμβατικός¹⁰⁶ χαρακτήρας της συνέντευξης φαίνεται πως ικανοποίησε τους αναγνώστες που φάνηκαν να εντόπισαν σε αυτή, μια διαδικασία αναζήτησης υπαρξιακού νοήματος σε μια αφήγηση συνυφασμένη τόσο με ένα αντικείμενο που αγαπούν, όσο και με την εξέλιξη της συγκρότησης του εαυτού τους. Υπό τη συνθήκη αυτή αισθανθήκαμε ότι αποσπάσαμε από τους αναγνώστες

¹⁰⁶ Ο όρος «μη παρεμβατική» είναι σχετικός στο βαθμό που αφορά τις καθοδηγητικές και όχι τις υποστηρικτικές ή διευκρινιστικές παρεμβάσεις του ερευνητή (Ναυρίδης, 1994). Σε αυτό το πλαίσιο η μη παρεμβατική ερευνητική συνέντευξη περιγράφεται επίσης και ως «ημι – δομημένη» καθώς ο ερευνητής εμφανίζεται «να έχει μια προκατασκευασμένη άποψη σχετικά με το τι είναι εκείνο που ενδιαφέρεται να μάθει» υπό τη μορφή ενός στοιχειώδους, απομνημονευμένου ερωτηματολογίου που «προσδιορίζει τη στάση του απέναντι στον ερωτώμενο» (ό.π., σελ. 78). Η μη παρεμβατική συνέντευξη έλκει τις βασικές αρχές εφαρμογής της στην έννοια της «καλοπροαίρετης ουδετερότητας» του συνεντευκτή που περιγράφει ο Carl Rogers (1945) και εμφανίζεται να εμπνέεται από τη Συμβουλευτική θεραπευτική συνέντευξη.

έναν λόγο «προσωπικό και αυτοπροσδιοριζόμενο...έναν λόγο, που παρόλο που μπορεί να παρουσιάζει ρωγμές και κενά, οδηγεί σημασιολογικά στο συνεχές της υποκειμενικής εμπειρίας του ερωτώμενου» (Ναυρίδης, 1994, σελ. 78). Υπό την έννοια αυτή, κάθε συνέντευξη έφερε ανεξίτηλα τα βασικά σημεία μιας «κλινικής» συνάντησης¹⁰⁷. Τα σημεία αυτά, σύμφωνα με τον ορισμό της Revault d'Allonnes (1989) αφορούν μεταξύ άλλων:

- Την έμφαση στη σχέση μεταξύ ερευνώμενου και ερευνητή (βλ. Modell, 1988)
- Την επικέντρωση στην ανάλυση της υποκειμενικότητας του ερευνητή (αντί της εξασφάλισης της αντικειμενικότητας) ως κριτηρίου ελέγχου του επιστημονικού κύρους των αποτελεσμάτων
- Την αναφορά στην ψυχανάλυση ως επιστημολογικό μοντέλο προσέγγισης (βλ. Giami, 1986)
- Τον επαναπροσδιορισμό της έννοιας του κοινωνικού¹⁰⁸
- Το «αίτημα αμοιβαιότητας» (Ναυρίδης, 1994, σελ. 81) που αποδίδεται στον ερωτώμενο ως «υποκειμένου που αντιστέκεται στην αντικειμενοποίηση του από την έρευνα και τον εκπρόσωπό της, τον ερευνητή...που ζητά κατανόηση και αναγνώριση...που ζητά να μάθει».

Αφού αποφασίστηκαν και διευκρινίστηκαν τα ανωτέρω, ελήφθησαν συνολικά 40 συνεντεύξεις μέσης διάρκειας 60 - 90 λεπτών η κάθε μια. Η συνάντηση ξεκινούσε με μια φιλική εισαγωγή γνωριμίας, την οποία επεδίωκε τόσο ο ερευνητής, όσο και ο αναγνώστης. Πρόκειται ουσιαστικά για μια αυθόρμητη κίνηση αντιστροφής των όρων της επικοινωνίας, όπου (στην πλειοψηφία των περιπτώσεων) τα υποκείμενα της έρευνας διερεύνησαν με μια σειρά ερωτήσεων τα κίνητρα, το ενδιαφέρον και τη σχέση του ερευνητή με τα κόμικς. Μετά τη μικρή αυτή

¹⁰⁷ Το «κλινικό» εδώ ορίζεται ως έννοια ευρύτερη του ψυχοπαθολογικού περιγράφοντας «έναν ιδιαίτερο τύπο προσέγγισης, παρεμβατικού χαρακτήρα, με δυνατότητες εφαρμογής και έξω από το πεδίο της ψυχολογίας, στον ευρύτερο χώρο των κοινωνικών επιστημών» (Ναυρίδης, 1994, σελ. 78) και δη της κοινωνικής ψυχολογίας (υπό τη μορφή παρεμβάσεων του τύπου «έρευνα - δράση» σε ομάδες και οργανισμούς), καθώς επίσης και στο πεδίο που περιγράφεται ως «κλινική κοινωνιολογία» (βλ. Rebach & Bruhn, 1991· Gaulejack, 1986).

¹⁰⁸ Υπό την έννοια που φέρεται να αποδίδει στον όρο ο Freud (1921, 1994) θεωρώντας ότι η ψυχανάλυση είναι μια κοινωνική ψυχολογία, αντιλαμβανόμενος το κοινωνικό όχι «ως διυποκειμενική εξωτερική πραγματικότητα, αλλά ως ενδοψυχική αναπαράσταση, ως ψυχική πραγματικότητα» (Ναυρίδης, 1994, σελ. 85).

«συνέντευξη» οι αναγνώστες εμφανίζονταν έτοιμοι για την κατάθεση (και καταγραφή) της δικής τους εμπειρίας.

Οι πρώτες 10 συνεντεύξεις είχαν πιλοτικό χαρακτήρα και διακρίνονταν από μια ιδιαιτέρως χαλαρή δομή, καθώς σκοπό είχαν να αλιεύσουν ιδέες και να χαράξουν τις βασικές κατευθύνσεις του οδηγού της συνέντευξης. Οι ιδέες για τη διερεύνηση βασικών εννοιών όπως η *φαντασιακή πειστικότητα* προέκυψαν από αυτές τις πρώτες συναντήσεις. Οι αναγνώστες αφήνονταν να διηγηθούν την αναγνωστική τους ιστορία, αφού τους δίνονταν κάποιες γενικές πληροφορίες για το θέμα της έρευνας και εν συνεχεία διακόπτονταν προκειμένου να ενθαρρυνθούν όποτε προέκυπτε κάποιο ζήτημα που άνοιγε ένα νέο ανεξερεύνητο πεδίο συζήτησης.

Η έλλειψη συγκεκριμένης δομής, με στόχο την απόσπαση πλούσιου και λεπτομερούς υλικού, στο πλαίσιο μιας ελάχιστα κατευθυνόμενης συνομιλίας, διαμόρφωσε τις συνθήκες μιας ερευνητικής επικοινωνίας που προσομοιάζει σε αυτό που ο Lofland (1987) αποκαλεί «εύκαμπτη στρατηγική ανακάλυψης».

Η εξερευνητική αυτή διάθεση διατηρήθηκε έως την τελευταία συνέντευξη, αν και μετά τη συγκέντρωση του ημίσεως των δεδομένων, οι αναζητήσεις ήταν πλέον πιο συγκεκριμένες και τα ζητούμενα πιο ξεκάθαρα. Η δομή των συνεντεύξεων διατήρησε τον μη παρεμβατικό ημι - δομημένο της χαρακτήρα, αν και επικεντρώθηκε στην διερεύνηση συγκεκριμένων θεμάτων – τομέων του αντικειμένου που αναδιπλώνονται σε δύο στάδια.

Κατά το πρώτο στάδιο τα υποκείμενα καλούνται να αφηγηθούν την ιστορία τους ως αναγνώστες κόμικς και συγκεκριμένα ως συστηματικοί αναγνώστες υπέρ-ηρωικών εικονογραφημένων ιστοριών, δίνοντας έμφαση στον εντοπισμό τυχόν μεταβάσεων και στην ανάλυση του συναισθηματικού πλαισίου όπου αυτές διαμορφώθηκαν. Οι αναγνώστες καλούνται να μιλήσουν για συναισθήματα, αναμνήσεις και προβληματισμούς που πλαισίωσαν τη διαχρονική τους περιπλάνηση στον κόσμο των εικονογραφημένων υπέρ-ανθρώπων, υπό το αρχικό κέλευσμα «διηγήσου μου την ιστορία σου ως αναγνώστης υπέρ – ηρωικών κόμικς».

Σε ένα δεύτερο στάδιο, βάσει ενός γενικού οδηγού συνέντευξης τέθηκαν στους αναγνώστες ανοιχτές ερωτήσεις αναφορικά με θέματα – υποθέσεις που συνοπτικά αφορούν την κατανόηση των συναισθηματικών τους απαντήσεων σχετικά με:

- Την ανθρώπινη πλευρά των υπέρ- ηρώων

- Τις αγαπημένες υπέρ – δυνάμεις
- Την περί ηθικής αντίληψη στις υπέρ- ηρωικές εικονογραφημένες ιστορίες
- Τα χαρακτηριστικά και τους όρους της «πειστικής» ιστορίας και του «πειστικού» χαρακτήρα
- Τον αντιπροσωπευτικό (για το υποκείμενο) ήρωα κάθε αναγνωστικής περιόδου
- Τον εντοπισμό εποχών και μεταβάσεων στην αναγνωστική ιστορία
- Τον «εσωτερικό ήρωα» του αναγνώστη δηλαδή τον ήρωα που αυτός περιγράφει αυθόρμητα όταν ενθαρρύνεται, είτε τον έχει ήδη φανταστεί, είτε τον συνθέτει τη στιγμή της συνέντευξης
- Τη διαφαινόμενη ένταξη του αναγνώστη σε μια ευρύτερη ομάδα υπαγωγής συστηματικών αναγνωστών του συγκεκριμένου είδους κόμικς
- Την εικόνα του εαυτού ως μέλους αυτής της ευρύτερης ομάδας, όπως αυτή αντικατοπτρίζεται στην πρόσληψη της αντίληψης των «σημαντικών άλλων» για αυτήν
- Την ιδιότητα του συλλέκτη κόμικς (αν υπάρχει)

Το στάδιο αυτό αρχικά είχε σχεδιαστεί να διακρίνεται του πρώτου και να έπεται χρονικά αυτού, αλλά εν παρόδω συγχωνεύθηκε με το αφηγηματικό πλαίσιο της συνέντευξης και έλαβε τη μορφή διευκρινιστικών παρεμβάσεων στην αφήγηση ζωής του υποκειμένου.

Στο αφηγηματικό αυτό πλαίσιο της συνέντευξης¹⁰⁹ παρεμβάλλονται από τους αναγνώστες διηγήσεις εικονογραφημένων ιστοριών, οι οποίες σε μια πρώτη προσέγγιση φαίνονται άσχετες με τις υποθέσεις της έρευνας. Εκ των υστέρων όμως γίνεται αντιληπτή η μέγιστη αναλυτική και ερμηνευτική αξία τους, καθώς λειτουργούν ως μέσο προβολής των σημαινόντων ενδοψυχικών διεργασιών και φέρονται να διευκολύνουν την ανάδειξη και προσέγγισή τους.

¹⁰⁹ Αρχικά, το ερευνητικό σχέδιο περιελάμβανε ένα καθ' εαυτό προβλητικό στάδιο, όπου παρουσιαζόταν στους αναγνώστες μια υπέρ- ηρωική εικονογραφημένη ιστορία, επί της οποίας καλούνταν να συζητήσουν προβάλλοντας τις ασυνείδητες διεργασίες. Επιλέχθηκαν και δοκιμάστηκαν τέσσερις ιστορίες για το σκοπό αυτό, δίχως να ελεγχθεί επαρκώς η αποτελεσματικότητά τους, καθώς οι επιλεγθείσες ιστορίες δεν έδιναν στους αναγνώστες το ψυχοδυναμικό κίνητρο που ενεργοποιούν ιστορίες και ήρωες που έχουν πλέον οικειοποιηθεί στο πλαίσιο της αναγνωστικής τους ιστορίας. Κατέστη σαφές ότι μια ιστορία που έχει προεπιλεγεί από τον ερευνητή, επί τη βάση κάποιων πρωτόλειων παρατηρήσεων και ερευνητικών υποθέσεων ως μεθοδολογικό εργαλείο, δεν δύναται να αντικαταστήσει τις πολύ προσωπικές και οικείες αναφορές της αναγνωστικής εμπειρίας του, που σημειωτέον για κάθε υποκείμενο είναι διαφορετικές και αναφέρονται αυθόρμητα.

Από τη στιγμή που οι διηγήσεις ιστοριών από τους αναγνώστες άρχισαν να γίνονται αντιληπτές ως «απαντήσεις» στα ερευνητικά ερεθίσματα και υπό την οπτική της βιβλιογραφικής σύνθεσης του Mishler (1996) σύμφωνα με την οποία η διήγηση ιστοριών αποτελεί έναν από τους σημαντικούς τρόπους με τους οποίους τα άτομα οικοδομούν και εκφράζουν νοήματα, άρχισε να δίνεται έμφαση στη διαλογική φύση της διαδικασίας της συνέντευξης και στην ανάλυση του νοήματος των παρεμβλλόμενων ιστοριών και διηγήσεων.

Υπό αυτό το πρίσμα, άρχισε να εκτιμάται η μέγιστη λειτουργική αξία των ιστοριών αυτών, οι οποίες αντιμετωπίζονταν πλέον ως δομικό συστατικό της ερευνητικής διαδικασίας που λειτουργούσε σαν καθρέφτης τόσο του ενδοψυχικού γίνεσθαι, όσο και του ψυχοκοινωνικού γενέσθαι. Η αυθόρμητη επίκληση από το υποκείμενο, εικονογραφημένων ιστοριών που είχαν διαβαστεί κατά το παρελθόν, αξιοποιείται προκειμένου να προβληθεί και να περιγραφεί η ψυχοδυναμική της ανακληθείσας εποχής. Έτσι, η αναπαραγωγή μιας εικονογραφημένης ιστορίας από τον αναγνώστη, χρησιμοποιείται ως οθόνη προβολής της ψυχοκοινωνικής του ιστορίας ή έστω, μιας μεμονωμένης ενδοψυχικής συνθήκης, που ωστόσο, δίχως αυτή την ανάκληση θα ήταν δύσκολο να προσεγγιστεί διερευνητικά.

Καθώς η μια συνέντευξη διαδεχόταν την άλλη, η συλλογή του υλικού ελάμβανε τη μορφή μαιευτικής διαδικασίας, κατά την οποία ερευνητής και ερωτώμενος συμμετείχαν σε μια από κοινού οικοδόμηση του νοηματικού πλαισίου (Mishler, 1996), όπου το περιεχόμενο των ερωτήσεων και των απαντήσεων διαμορφωνόταν εν τέλει ως ένα προϊόν αμοιβαίας συνεισφοράς νοημάτων.

Η συλλογή των δεδομένων ολοκληρώθηκε με βάση την ιδέα του Bertaux για τον «πληροφοριακό κορεσμό» (1980, σσ. 205 -208), όταν δηλαδή έπαψαν να προκύπτουν καινούρια θέματα και ιδέες, παρότι προσεγγίσαμε όσο γινόταν πιο διαφοροποιημένα μεταξύ τους υποκείμενα.

Γ΄ ΜΕΡΟΣ

ΑΝΑΛΥΣΗ ΚΑΙ ΣΥΖΗΤΗΣΗ ΤΩΝ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΩΝ

12. Η ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΩΝ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΩΝ

12. 1. ΟΙ ΔΥΟ ΑΞΟΝΕΣ ΤΗΣ ΑΝΑΛΥΣΗΣ

Η προσέγγιση του ερευνητικού υλικού επικαλείται τις αρχές της ανάλυσης περιεχομένου (Unrug, 1974` Bardin, 1977` Ghiglione, 1980) και έγινε με βάση μια «ερμηνευτική» συλλογιστική. Η προβληματική που εγείρεται αναφορικά με αυτή την τεχνική αφορά την «καθαυτή θεωρητική υπόσταση των δεδομένων», δηλαδή τη σχέση μεταξύ της θεωρίας που επικαλούμαστε για τη συλλογή των δεδομένων και της θεωρίας στην οποία ανατρέχουμε για την ανάλυσή τους (Ναυρίδης, 1994: 95). Σύμφωνα με την Palmade (1974) η ψυχανάλυση φέρεται να προσφέρει ένα θεωρητικό μοντέλο που αναφέρεται ταυτόχρονα στις συνθήκες συλλογής και ανάλυσης των δεδομένων. Υπό την έννοια αυτή η ψυχαναλυτική θεωρία εμφανίζεται να προτείνει ένα ερμηνευτικό σύστημα που αναζητά νόημα στα δεδομένα κατά τη φάση ανάλυσής τους, ακόμη κι όταν η συλλογή τους αποτελεί απάντηση σ' ένα ερευνητικό και όχι θεραπευτικό αίτημα, δεδομένου του «κλινικού» χαρακτήρα της μεθοδολογικής προσέγγισης (Revault d'Allonnes, 1989).

Η ερμηνευτικού χαρακτήρα ανάλυση αφορά, σύμφωνα με τον ορισμό του Kracauer που επικαλείται η d'Unrug (1974), μια διαδικασία επιλογής και λογικής οργάνωσης του περιεχομένου ενός κειμένου σε συγκεκριμένες κατηγορίες επιλεγείσες με σημασιολογικά κριτήρια. Επί της ουσίας πρόκειται για μια διαδικασία «αναδιοργάνωσης» του ερευνητικού υλικού (Ναυρίδης, 1994: 96), η οποία πρέπει να είναι όσο το δυνατό περισσότερο «εξαντλητική». Ο περιγραφικός και ερμηνευτικός χαρακτήρας της παρούσας έρευνας δεν υπαγόρευσε μια διαδικασία σύγκρισης και επαλήθευσης στο πλαίσιο της αναλυτικής διαδικασίας (Berelson, 1949). Εν τέλει η μέθοδος που επικαλεστήκαμε για την ανάλυση και ερμηνεία των συνεντεύξεων βασίζεται στις αρχές της «συστηματικής θεματικής ανάλυσης» των τεκμηρίων ζωής (Plummer, 2000: 199) στο πλαίσιο των οποίων αναζητείται το σημείο όπου ο ερευνητής «σιγά σιγά διαμορφώνει μια σειρά από θεματικές – αντλώντας εν μέρει από την αναφορά του υποκειμένου και εν μέρει από την (επικαλούμενη) θεωρία».

Λαμβάνοντας υπόψη τα ανωτέρω, η ανάλυση περιεχομένου κάθε συνέντευξης πραγματοποιήθηκε επί δύο αξόνων. Οι κατηγορίες του πρώτου άξονα της ανάλυσης αναδιπλώνονται παράλληλα προς τη διήγηση, εξελικτικά και

διαχρονικά κι αφορούν την ακολουθία των υπέρ – ηρωικών μορφών που ξεχωρίζουν ως αναγνωστικές επιλογές επενδυμένες με ένα ψυχαναλυτικό σημαινόμενο από τον αναγνώστη. Κάθε υπέρ- ήρωας – τίτλος κόμικς που επιλέγει ο αναγνώστης σε κάθε ηλικιακά οριοθετημένη εποχή κηρύσσεται αξιωματικά αντιπρόσωπος της εποχής αυτής και σηματοδοτεί ένα συγκεκριμένο στάδιο ανάγνωσης.

Από την επί του συνόλου των συνεντεύξεων ανάλυση προκύπτει ότι οι κατηγορίες αυτού του «παράλληλου» άξονα της ανάλυσης είναι συνολικά πέντε. Κάθε μια από τις πέντε αυτές κατηγορίες αφορά ένα συγκεκριμένο είδος υπέρ – ηρώων, που αναφέρεται σε ένα συγκεκριμένο στάδιο στην αναγνωστική ιστορία των υποκειμένων. Οι ήρωες αυτοί αποδίδουν τους όρους και τα χαρακτηριστικά της ανάγνωσης υπέρ – ηρωικών κόμικς σε μια αρκετά οριοθετημένη ηλικιακή περίοδο. Συγκεκριμένα, οι κατηγορίες ανάγνωσης που προκύπτουν από αυτή την «παράλληλη» προς τις αφηγήσεις ζωής ανάλυση είναι οι εξής:

- «Κλασικοί» υπέρ – ήρωες (1^ο στάδιο: προεφηβικό): αντιπροσωπεύονται από ήρωες με διττή μυστική ταυτότητα, όπως ο Spiderman, και αποτελούν την αναγνωστική επιλογή των υποκειμένων κυρίως κατά την ηλικιακή περίοδο 8 - 13 ετών.
- Υπέρ – ήρωες που δρουν σε ομάδες (2^ο στάδιο: εφηβικό): αντιπροσωπεύονται από υπέρ – ήρωες που δρουν από κοινού σε ομάδες, όπως οι X – MEN, με εξέχουσα μορφή τον Wolverine. Αποτελεί την βασική επιλογή των αναγνωστών κατά την ηλικιακή περίοδο 13 -17 ετών.
- «Μετανεωτερικοί αντί - ήρωες πλάνητες» (3^ο στάδιο: όψιμο): αφορούν τίτλους κόμικς με μεταφυσική θεματολογία, όπως το Spawn, και χαρακτηρίζουν τις επιλογές αναγνωστών ηλικίας 17 - 18 ετών.
- «Μετανεωτερικοί αντί - ήρωες τουρίστες» (3^ο στάδιο: όψιμο): αναφέρεται σε αναγνωστικές επιλογές με έντονα ονειρική ατμόσφαιρα και αναφορές μαγείας, όπως ο Sandman, και χαρακτηρίζει τις προτιμήσεις ενήλικων αναγνωστών (19 – 23 ετών).
- «Μετανεωτερικοί αντί - ήρωες επιτηρητές/εκδικητές» (3^ο στάδιο: όψιμο): όπου οι μεγαλύτεροι σε ηλικία ενήλικοι αναγνώστες προτιμούν κόμικς (όπως το Sin City και το Watchmen) με καυστικό κοινωνικό σχολιασμό και πείθονται από χαρακτήρες που δρώντας μόνοι τους ή ομαδικά αναλαμβάνουν

είτε ρόλο επιτηρητή της κοινωνικής τάξης, είτε ρόλο «εκδικητή» της κοινωνίας.

Στο σημείο αυτό πρέπει να δοθούν δύο απαραίτητες επεξηγήσεις επί του ως άνω σχεδίου. Η πρώτη αφορά τη σχετική διαπερατότητα των ηλικιακών ορίων κάθε «σταδίου». Ανάλογα με την περίπτωση, την προσωπική του ιστορία και τα ερεθίσματα του περιβάλλοντος (επιρροές από φίλους, δυνατότητα πρόσβασης σε νέους τίτλους, πηγές ενημέρωσης κτλ) κάθε αναγνώστης προχωρά με το δικό του ρυθμό ψυχοκοινωνικής και αναγνωστικής ωρίμανσης από το ένα στάδιο ανάγνωσης στο άλλο. Συμβαίνει επίσης να εξακολουθεί να διαβάζει ήρωες και κόμικς προηγούμενων σταδίων, την ίδια στιγμή που έχει προχωρήσει σε νέες προτιμήσεις ηρώων και ιστοριών. Οι συστηματικοί αναγνώστες συνηθίζουν να παρακολουθούν ταυτόχρονα και επί μακρό χρόνο ένα μεγάλο εύρος υπέρ – ηρωικών τίτλων και ιστοριών, είτε για λόγους συναισθηματικούς (γιατί δυσκολεύονται να σταματήσουν να διαβάζουν έναν τίτλο που διαβάζουν χρόνια κι έχουν αναπτύξει ένα είδος συμβιωτικής σχέσης με τον ήρωα), είτε για λόγους απλής περιέργειας και ανάγκης για ενημέρωση. Ωστόσο μιλάμε για στάδια ανάγνωσης και για αντιπροσωπευτικό ήρωα κάθε σταδίου ερειδόμενοι στον εκ των υστέρων απολογισμό των ιστοριών και των χαρακτήρων που ο αναγνώστης θεωρεί ότι είχαν μια «ιδιαίτερη σημασία» για εκείνον σε μια «ιδιαίτερη στιγμή» της προσωπικής και αναγνωστικής του ιστορίας. Έχοντας διευκρινίσει αυτά, καταλήγουμε ότι ακόμη και στην περίπτωση που τα ηλικιακά όρια κάθε σταδίου ανάγνωσης εμφανίζουν μια σχετική διαπερατότητα και διαφοροποίηση, αυτό που εν τέλει έχει σημασία και αποδίδει την ουσία της ανάλυσης είναι η διαπίστωση γενικών περιόδων που αντιπροσωπεύονται από σημαντικές υπέρ – ηρωικές μορφές και ακολουθούν μια συγκεκριμένη ακολουθία, η οποία αποδίδει ένα γενικό και, σε κάθε περίπτωση, σταθερό σχέδιο της αναγνωστικής και ψυχοκοινωνικής εξέλιξης του ατόμου.

Η δεύτερη βασική επεξήγηση που πρέπει να δοθεί εδώ αφορά τις 3 εσωτερικές κατηγοριοποιήσεις του 3^{ου} (όψιμου) σταδίου ανάγνωσης των «μετανεωτερικών αντί - ηρώων». Πρόκειται για μια αναγκαία διάκριση υποκατηγοριών που προκύπτει λαμβάνοντας υπόψη σημαντικές διαφοροποιήσεις στο χαρακτήρα, το στυλ και τα θέματα των κόμικς που προτιμούν σε κάθε μια από τις τρεις αυτές περιπτώσεις οι αναγνώστες να διαβάζουν.

Ειδικότερα, ένα μέρος των ενήλικων υποκειμένων του δείγματος (ηλικίας 18 –21 ετών) εμφανίζεται να επιλέγει ένα είδος αντί – ήρωων που περιγράφουμε ως «αντί – ήρωες πλάνητες» (π.χ. Spawn) και «αντί – ήρωες τουρίστες» (π.χ. Sandman) της μετανεωτερικότητας, ενώ οι υπόλοιποι (οι μεγαλύτεροι σε ηλικία) φέρονται να προτιμούν ιστορίες και χαρακτήρες με εντονότερο κοινωνικό προβληματισμό που περιγράφουμε υπό τον όρο «μετανεωτερικοί αντί – ήρωες εκδικητές/ επιτηρητές» (π.χ. Sin City, Authority). Η διαφοροποίηση αυτή, όπως θα δειχθεί και στο χώρο της συζήτησης των συνεντεύξεων, είναι ενδεικτική μιας πλειάδας διαφορετικών φαντασιακών και ταυτοποιητικών φαινομένων. Ωστόσο, ο λόγος που θεωρούμε ότι οι τρεις αυτοί, παρότι στυλιστικά και χαρακτηρολογικά διαφορετικοί, τύποι ηρώων συνιστούν ουσιαστικά όψεις/ επιλογές του ίδιου σταδίου ανάγνωσης, είναι ότι σηματοδοτούν μια στροφή στην ιστορία του αναγνώστη, που, αφενός συμπίπτει χρονικά με την έναρξη μιας ενήλικης αναγνωστικής περιόδου, αφετέρου ορίζεται από δύο βασικές και ξεκάθαρα «μετανεωτερικές» και «ενήλικες» απαιτήσεις: την ακραία σχετικότητα του χαρακτήρα και των ηθών της ιστορίας και τον «κοινωνικό ρεαλισμό» τους (θεματολογία από την καθημερινή ζωή, εξαιρετικά βίαιες αναφορές, κοινωνικά ζητήματα κτλ).

Κάθε μια από τις 5 κατηγορίες της «παράλληλης» (προς την ιστορία του αναγνώστη) ανάλυσης, που παρουσιάστηκαν συνοπτικά ως άνω, τέμνεται εγκάρσια από 7 κατηγορίες που αφορούν βασικές διαστάσεις της ανάγνωσης που διαφοροποιούνται από στάδιο σε στάδιο ορίζοντας τα επί μέρους χαρακτηριστικά κάθε αναγνωστικής περιόδου και κάθε προτιμητέου ήρωα. Αυτά διαμορφώνονται με βάση τη διαφοροποίηση των απαιτήσεων του αναγνώστη για πειστικότητα των χαρακτήρων και των ιστοριών, διέπουν τη φαντασιακή δυναμική της ανάγνωσης και δείχνουν το βαθμό της ψυχοκοινωνικής εμπλοκής του. Η απαίτηση του αναγνώστη για πειστικότητα, αφορά το βασικό αίτημά του για «πειστικούς» χαρακτήρες και για ιστορίες που τον πείθουν. Η πειστικότητα για την οποία γίνεται λόγος εδώ είναι φαντασιακή και δεν καθορίζεται απαραίτητα από τους συμβατικούς κανόνες ρεαλιστικής αληθοφάνειας. Φαντασιακά πειστικό, όπως θα δείξουμε αργότερα, είναι αυτό που ο αναγνώστης αναγνωρίζει ως συμβατό με την προσωπική του αλήθεια, την αλήθεια της εσωτερικής του πραγματικότητας τη δεδομένη στιγμή. Συγκεκριμένα, η απαίτηση αυτή διαφοροποιείται από στάδιο σε στάδιο (ορίζοντας τις 7 θεματικές κατηγορίες της εγκάρσιας ανάλυσής μας) και αφορά:

- Την «ανθρώπινη» υπόσταση του ήρωα (τι περιγράφει έναν ήρωα ως «πειστικά ανθρώπινο» σε κάθε στάδιο ανάγνωσης)
- Το είδος των υπέρ – δυνάμεων (ποιο είδος υπέρ δυνάμεων «πείθει» (φαντασιακά) τον αναγνώστη σε κάθε στάδιο ανάγνωσης)
- Την ηθική και ιδεολογική περιγραφή των χαρακτήρων (τι θεωρείται «ηθικό» (και αποδεκτό), τι ορίζεται ως πειστικά «καλό» και πειστικά «κακό» σε κάθε στάδιο ανάγνωσης)
- Την αναπαράσταση του κοινωνικού πλαισίου (πόσο και με ποιο τρόπο κοντά στην πραγματικότητα πρέπει να εμφανίζεται η πλοκή της ιστορίας, η κοινωνική αναφορά του ήρωα και τα ερεθίσματα γύρω από αυτόν για να «πείσουν» τον αναγνώστη)
- Το βαθμό αποδοχής και τον τρόπο διαπραγμάτευσης της βίας από τον αναγνώστη (ποια είναι η ιδέα περί βίας και ποια τα όρια ανοχής της σε κάθε στάδιο)
- Τη σκιαγράφηση του «εσωτερικού ήρωα» του αναγνώστη (ποια είναι τα ιδιαίτερα στοιχεία του χαρακτήρα και της ιστορίας που δείχνουν να αναπαριστούν την εσωτερική πραγματικότητα του αναγνώστη σε κάθε στάδιο)
- Την πειστική σχεδιαστική και σεναριακή απόδοση όλων των ανωτέρω, απαίτηση που συνδέεται με το βαθμό αναφοράς του αναγνώστη στο δημιουργό των αγαπημένων κόμικς (πόσο «ορατός» και «σημαντικός» είναι για τον αναγνώστη ο δημιουργός σε κάθε αναγνωστικό στάδιο)

12. 2. ΟΙ ΘΕΜΑΤΙΚΕΣ ΚΑΤΗΓΟΡΙΕΣ ΤΗΣ ΑΝΑΛΥΣΗΣ

Στο σημείο τομής των δύο αυτών αξόνων ανάλυσης προέκυψε ένα πλήθος εξαντλητικών θεματικών υπό - κατηγοριών που αναδιοργάνωσαν το ερευνητικό υλικό στο σύνολό του. Από τις κατηγορίες αυτές επιλέχθηκαν προς περαιτέρω ανάλυση οι 100 με τη μεγαλύτερη συχνότητα εμφάνισης, των οποίων μια σχηματική παρουσίαση δίνεται στον ακόλουθο χώρο. Μία συνοπτική παρουσίαση των σταδίων που προκύπτουν από τη διασταύρωση των δύο αξόνων της ανάλυσης δίνεται στον Πίνακα 1.

Παρουσίαση των θεματικών κατηγοριών της ανάλυσης

- Η διαμόρφωση του φαντασιακά «πειστικού» στο 1^ο στάδιο ανάγνωσης (προεφηβικό)

Είδος ηρώων: Κλασικοί υπέρ – ήρωες (διττή υπέρ – ανθρώπινη υπόσταση)

Αντιπροσωπευτικός ήρωας: Spiderman

- Έμφαση στην ανθρώπινη υπόσταση του ήρωα (π.χ. στο Spiderman, οι αναγνώστες ταυτίζονται με τον έφηβο Peter Parker που κρύβεται πίσω από τη μάσκα και τη στολή)
- Χαρακτηριστικά της «ανθρώπινης» προσωπικότητας του ήρωα (συστολή, χιούμορ, υπευθυνότητα)
- Ζητήματα της εφηβικής καθημερινότητας του ήρωα (διαπροσωπικές σχέσεις, σχολικές υποχρεώσεις, συναισθηματικές και πρακτικές δυσκολίες)
- Στοιχεία της προσωπικής ιστορίας και εξέλιξης του ήρωα μέσα στο χρόνο (διαχρονική παρακολούθηση του ήρωα που μεγαλώνει, σπουδάζει, εργάζεται, αναζητά και βρίσκει ερωτικό σύντροφο κτλ)
- Αλτρουιστικός σκοπός της υπέρ – ηρωικής δράσης
- Η υπέρ – ηρωική δράση είναι αστυνομική (προστασία της πόλης από τους «κακούς»), προσκοπική («καλές πράξεις» της ημέρας) και συγκεκριμένη
- Απόλυτη ηθική (ξεκάθαρη συγκεκριμένη ιδέα για το «καλό» και το «κακό»)
- Ενόχληση από τη δράση του ήρωα όταν αυτή τείνει να υπερβεί τα όρια της ηθικής και του χαρακτήρα του

- «Προσωποποίηση» του κακού (το «κακό» αντιπροσωπεύεται από το χαρακτήρα που εμφανίζεται ως ο «κακός» αντίπαλος του υπέρ – ήρωα)
- Αναπαράσταση του «κακού» χαρακτήρα (villain) με όρους παράνοιας και γελοιότητας (πειστικοί θεωρούνται οι «παρανοϊκοί κακοί» και οι «αστείοι κακοί»)
- Δίκαιη τιμωρία του «κακού»
- Επίλογος με ηθικό δίδαγμα
- Σχηματική βία (χωρίς ρεαλιστικές επιπτώσεις και προεκτάσεις)
- Σαγήνευση από τις σκηνές δράσης, την κίνηση του ήρωα στο χώρο, την πάλη του «καλού» με τον «κακό», τις μεγάλες ηρωικές πράξεις
- Απουσία ενδιαφέροντος για τους δημιουργούς των κόμικς (σεναριογράφους, σχεδιαστές)

- Η διαμόρφωση του φαντασιακά «πειστικού» στο 2^ο στάδιο ανάγνωσης (εφηβικό)

Είδος ηρώων: Υπέρ – ήρωες που δρουν σε ομάδες

Αντιπροσωπευτικός ήρωας: Wolverine της ομάδας των X – MEN

- Έμφαση στην ομαδική υπέρ – ηρωική δράση (π.χ. στους X – MEN το ενδιαφέρον του αναγνώστη εστιάζει στη δυναμική της ομάδας των ηρώων και στο πώς διαπραγματεύεται τη θέση του σε αυτή ο αγαπημένος ήρωας)
- Έμφαση σε χαρακτηριστικά της προσωπικότητας του ήρωα που ρυθμίζουν τη σχέση του με την ομάδα (μοναχικότητα, διαφορετικότητα, αποστασιοποίηση, αντίδραση)
- Αρρενωπά χαρακτηριστικά συμπεριφοράς και προσωπικότητας του ήρωα («τσαμπουκάς», επιθετικότητα, αγριάδα)
- Εσωστρέφεια/ Μοναχικότητα ήρωα
- Ανεξαρτησία ήρωα
- Η ιδέα της αποδοχής του «μεταλλαγμένου» ήρωα ως αναγνώριση κι αποδοχή του «κοινωνικά διαφορετικού» (αναγνώριση του υπονοούμενης κοινωνικής συζήτησης περί ρατσισμού)

- Σαγήνευση του αναγνώστη από την ζωώδη αναπαράσταση του ήρωα (δύναμη, αντοχή, παρορμητισμός)
- Έμφαση στις ενδοψυχικές εσωτερικές συγκρούσεις του ήρωα
- Έμφαση στην προσωπική αναζήτηση του ήρωα (να ανακαλύψει τον εαυτό του, να γνωρίσει το παρελθόν του)
- Αποδοχή της βίαιης δράσης του ήρωα
- Ιδέα ότι ο ήρωας είναι «καλός» έστω κι αν η δράση του είναι εξαιρετικά βίαιη (π.χ. σκοτώνει)
- Ενδιαφέρον αναγνώστη για την αναλογία πατέρα – υιού στη σχέση του ήρωα με τον αρχηγό της ομάδας
- Προοδευτική σχετικοποίηση της ιδέας για το «καλό» και το «κακό»
- Απαίτηση αναγνώστη για σχετικότητα χαρακτήρων και καταστάσεων
- Ο «κακός» χαρακτήρας θεωρείται πειστικός και αποδεκτός όταν τα κίνητρα της δράσης του αναγνωρίζονται ως (ψυχολογικά) «κατανοητά»
- «Σεβασμός» και ενδιαφέρον αναγνώστη για τον «κακό» χαρακτήρα
- Απαίτηση για ρεαλιστική αναπαράσταση των επιπτώσεων της δράσης, της βίας και των σκηνών μάχης μεταξύ των ηρώων
- Απαίτηση αναγνώστη για «συνέπεια χαρακτήρα» (οι πράξεις και η δράση των ηρώων και των αντιπάλων τους να είναι συμβατή με το προφίλ του χαρακτήρα τους που έχει γίνει οικείο στον αναγνώστη στο πλαίσιο της μακρόχρονης παρακολούθησης του τίτλου μέσα στο χρόνο)
- Εγωκεντρική (όσον αφορά τα προσωπικά κίνητρα) αλλά ετεροκατευθυνόμενη (όσον αφορά την υποταγή στον ανθρωπιστικό σκοπό της ομάδας) δράση του ήρωα
- Απαίτηση αναγνώστη για «προσεγμένα» σενάρια και σχέδια (χωρίς να εκδηλώνεται ακόμη ευθέως ενδιαφέρον για την καλλιτεχνική αξία των κόμικς και για τον δημιουργό τους)

- Η διαμόρφωση του φαντασιακά πειστικού στο 3^ο στάδιο ανάγνωσης (όψιμο)

Είδος ηρώων: Μετανεωτερικοί αντί – ήρωες

Εσωτερική κατηγοριοποίηση ηρώων:

- Αντί – ήρωες «πλάνητες» (αντιπροσωπευτικός ήρωας: Spawn)
- Αντί – ήρωες «τουρίστες» (αντιπροσωπευτικός ήρωας Sandman)
- Αντί – ήρωες «επιτηρητές»/ «εκδικητές» (αντιπροσωπευτικοί τίτλοι: Watchmen, Authority, Sin City)

Αντί – ήρωες «πλάνητες»

- Ενδιαφέρον για κόμικς με μεταφυσική θεματολογία (χαρακτήρες μάγοι, δαίμονες, βρικόλακες κτλ)
- Επικέντρωση στις πνευματικές/ ψυχικές δυνάμεις του αντί - ήρωα
- Αντίληψη αναγνώστη ότι οι ιστορίες αυτού του είδους είναι «ρομαντικές»
- Απαίτηση για απόλυτη σχετικότητα ηθών, αξιών και αντιλήψεων
- Απαίτηση για «ρεαλιστικές» κοινωνικές αναφορές (αστική βία και εγκληματικότητα, διαφθορά)
- Θεώρηση αναγνώστη ότι η ακραία ηθική σχετικότητα των κόμικς αυτών είναι «ρεαλιστική»
- Οργισμένοι ήρωες
- Έμφαση στις εσωτερικές συγκρούσεις, τον «ψυχικό πόνο» και την «τραγικότητα» του αντί - ήρωα
- Αποδοχή της εξτρεμιστικής βίας και των αθέμιτων μέσων που χρησιμοποιεί ο αντί – ήρωας
- Δράση χωρίς αλτρουιστικό σκοπό
- Αποκλειστικά εγωκεντρική προσωπική στράτευση του αντί – ήρωα (εκδίκηση, αναζήτηση εαυτού, «χαμένης» πρότερης ευτυχίας, αναζήτηση συντρόφου/ έρωτα)
- Κατανόηση/ενσυναίσθηση της αντί – ηρωικής δράσης και των ψυχολογικών της κινήτρων
- Έμφαση στη σεναριακή συνθήκη της αέναης αναζήτησης/περιπλάνησης του αντί – ήρωα
- Το «κακό» αφορά μια ασαφή πνευματική διαβολική δύναμη (που ελέγχει τον ήρωα από μέσα)
- Σαγήνευση αναγνώστη από το μακάβριο και το γκροτέσκο των ιστοριών
- Η επιβίωση από την ενδοψυχική σύγκρουση ως νέος ορισμός για το «ηρωικό»

- Σαγήνευση αναγνώστη από τη σκοτεινή ατμόσφαιρα και την εικονογράφηση του κόμικς

Αντί – ήρωες «τουρίστες»

- Ενδιαφέρον για κόμικς με έντονα φανταστικό χαρακτήρα και ονειρική ατμόσφαιρα
- Επικέντρωση στην ψυχική/ υπερβατική παντοδυναμία του αντί - ήρωα (έλεγχος των ονείρων, αρχή επί του ασυνειδήτου)
- Φαντασίωση αναγνώστη ότι ο ήρωας θα μπορούσε να επέμβει και να ελέγξει τον ψυχικό του κόσμο
- Συνειδητοποίηση της φανταστικής δυναμικής του αναγνώστη (πίστη στη δύναμη της ψυχής, της φαντασίας και της ονειροπόλησης)
- Συνειδητοποίηση αναγνώστη ότι δεν διαβάζει το κόμικς γιατί θέλει να μοιάσει στον ήρωα, αλλά γιατί η ανάγνωσή του τον οδηγεί πιο κοντά στην αναγνώριση της εσωτερικής του πραγματικότητας
- Σαγήνευση αναγνώστη από τη συνθήκη της «φυγής» του από την πραγματικότητα και της ταυτόχρονης (προσ)φυγής του στην εσωτερική του πραγματικότητα τη στιγμή της ανάγνωσης
- Η «φυγή» ως αυτοσκοπός της ανάγνωσης
- Σαγήνευση αναγνώστη υπό την ιδέα ότι η φαντασία του τον προσκαλεί σε «έναν κόσμο ενδεχομενικότητας άνευ ορίων»
- Αποδοχή της ακραίας ηθικής και ιδεολογικής σχετικότητας του χαρακτήρα και των ιστοριών ως «πειστικά» και «αληθοφανή»
- Αναδιατύπωση της ηθικής αντίληψης υπό όρους σχετικότητας (δεν υπάρχουν «καλοί» και «κακοί» χαρακτήρες, αλλά κατά περίπτωση «σύγκρουση συμφερόντων»)
- Επισήμανση της οργής του ήρωα
- Αποδοχή της εξτρεμιστικής βίας ως «ρεαλιστικής»
- Απαίτηση για «ρεαλιστικές αναφορές» στο κόμικς (διαφθορά, εξουσία, αστική βία, εγκληματικότητα)
- Έντονο ενδιαφέρον για την εικονογράφηση και εκτίμηση της καλλιτεχνικής αξίας του τίτλου (αναγνώριση των κόμικς ως λογοτεχνικού είδους)
- Θαυμασμός/ δέος για τους δημιουργούς του τίτλου

Αντί – ήρωες «επιτηρητές»/ «εκδικητές»

- Τίτλοι και ιστορίες με έντονα κοινωνικό σχολιασμό
- Απαίτηση για «ρεαλιστικές» κοινωνικές αναφορές στις ιστορίες και τους χαρακτήρες (αστική βία και διαφθορά, ομοφυλοφιλία, χρήση ναρκωτικών ουσιών από τους αντί – ήρωες)
- Έντονη απαίτηση για σχετικότητα αξιών, χαρακτήρων και αντιλήψεων
- Ανάμιξη στυλιστικών, χαρακτηρολογικών και θεματολογικών στοιχείων
- Αναφορές ακραίας βίας και εγκληματικότητας (π.χ. παιδεραστία, κανιβαλισμός) και θεώρησή τους ότι είναι «ρεαλιστικές»
- Επένδυση σε ήρωες με ψυχολογικές ή ψυχιατρικές διαταραχές και εξαρτήσεις
- Επένδυση σε ήρωες - επιτηρητές που αναλαμβάνουν τον έλεγχο του κόσμου και αποκαθιστούν την τάξη του
- Επένδυση σε ήρωες που εκδικούνται για την κοινωνική αδικία
- Αντίστιξη της ανθρώπινης μορφής στα κόμικς έναντι των υπέρ – ηρωικών μορφών τους
- Ταύτιση του αναγνώστη με τον «σκεπτόμενο άνθρωπο» στις υπέρ – ηρωικές ιστορίες
- Το «κακό»/αντίπαλος των αντί -ηρώων είναι η αστική διαφθορά, οικονομικές και πολιτικές δυνάμεις, η διάχυτη εξουσία
- Εγωκεντρικός σκοπός που «αγιάζει τα μέσα»
- Οργισμένοι χαρακτήρες
- Ιστορίες που διαδραματίζονται σε περιβάλλον αστικής αγωνίας και χάους
- Ακραίος συναισθηματισμός αντί – ήρωα
- Ικανοποίηση για το ότι η ατμόσφαιρα των κόμικς υποστηρίζεται και από άλλα μέσα που βρίσκονται σε σχέση «προώθησης» και «παρασιτισμού» με τις εικονογραφημένες ιστορίες (βλ. κινηματογράφος, βιντεοπαιχνίδια κτλ.)
- Επιλογή των κόμικς με βάση τον δημιουργό (σχεδιαστή, συγγραφέα) και εκτίμηση της καλλιτεχνικής αξίας τους
- Προσωπική ενασχόληση με την συγγραφή ή το σχεδιασμό κόμικς
- Συλλεκτική δραστηριότητα

- Κατηγορίες σχετικές με την εικόνα του εαυτού αναφορικά με την ομάδα υπαγωγής

- Κατοχή του «προνομίου» της φυγής από την πραγματικότητα (του μυστικού της χαλάρωσης, της ξεχωριστής ευχαρίστησης και της σαγήνευσης)
- Υπέρ - εκτίμηση της δυνατότητας για φαντασιωσική δραστηριότητα και ονειροπόληση (υπεροχή σε σχέση με τον υπόλοιπο «μη μυημένο» κόσμο)
- Αναγνώριση ότι τα κόμικς συνιστούν ένα «μεγάλο δώρο» στη ζωή του αναγνώστη
- Επιχειρηματολογία συνηγορίας των κόμικς και της εκτιμώμενης παιδαγωγικής και ψυχαγωγικής προσφοράς τους
- Αμυντική επιχειρηματολογία σχετικά με την αντιλαμβανόμενη «παιδικότητα» της συνήθειας ανάγνωσης κόμικς
- Παράπονο αναγνώστη για την άκριτη καταδίκη της αναγνωστικής συνήθειας από τους «μη κατανοούντες Άλλους»
- Θετική αποτίμηση της εκτιμώμενης «παιδικότητας» του αναγνώστη (ρομαντισμός, αθωότητα, εκτίμηση του ψυχικού/φανταστικού έναντι του υλικού/πραγματικού)
- Αμφιθυμία (αποδοχή και άρνηση) αναγνώστη για τη φερόμενη «παιδικότητα» του
- Αρνητική περιγραφή του «γραφικού αναγνώστη κόμικς» ('nerd') και αποστασιοποίηση από αυτήν
- Αποτίμηση της ταυτότητας του συλλέκτη
- Η συναισθηματική επένδυση στα κόμικς που συλλέγονται
- Η οικονομική επένδυση στα κόμικς που συλλέγονται
- Περιγραφή των συνηθειών συλλογής και ανάγνωσης
- Περιγραφή των συναντήσεων και της επικοινωνίας της ομάδας

ΣΤΑΔΙΟ ΑΝΑΓΝΩΣΗΣ	1 ^ο Στάδιο προεφηβικό	2 ^ο Στάδιο εφηβικό	3 ^ο Στάδιο όψιμο (α' περίπτωση)	3 ^ο Στάδιο όψιμο (β' περίπτωση)	3 ^ο Στάδιο όψιμο (γ' περίπτωση)
Ηλικία	8 – 13 ετών	13 –17 ετών	17 – 18 ετών	19 – 21 ετών	20 ετών και άνω
Κατηγορία	Κλασικοί υπέρ - άνθρωποι	Υπέρ - ήρωες που δρουν σε ομάδες	Μετανεωτερικοί αντί – ήρωες «πλάνητες»	Μετανεωτερικοί αντί – ήρωες «τουρίστες»	Μετανεωτερικοί αντί – ήρωες «κοινωνικοί εκδικητές/ επιτηρητές»
Αντιπροσωπευτικός Χαρακτήρας/ Τίτλος	Spiderman	Wolverine X - MEN	Spawn	Sandman (Μορφέας)	Sin City Authority Watchmen The Punisher
Ειδική Θεματολογία	Κλασική υπέρ – ηρωική δράση/ σωματικές υπέρ – δυνάμεις/ «ανθρώπινη» εξέλιξη του ήρωα μέσα στο χρόνο	Ομαδική υπέρ – ηρωική δράση/ μεγαλειώδεις σωματικές υπέρ – δυνάμεις	Μεταφυσική (ιστορίες με δαίμονες, βαμπίρ, μάγους κτλ) Υπερβατικές δυνάμεις	Έντονα φανταστική Υπερβατικές Δυνάμεις	«Ρεαλιστική» Καυστικός κοινωνικός σχολιασμός
Χαρακτηρολογικά Χαρακτηριστικά	«ανθρώπινα»: υπευθυνότητα, χιούμορ, καλοσύνη, αυτοθυσία	Παρορμητισμός Μοναχικότητα Αρρενωπότητα Ανεξαρτησία Δύναμη	Οργή Εσωτερικές συγκρούσεις Προσωπικές αναζητήσεις	Παντοδυναμία Περιπλάνηση Έλεγχος	Οργή Κυνισμός Σκληρότητα Εκδικητικότητα Δικαιοσύνη
Σχετικότητα	Απόλυτη διάκριση «καλό» - «κακό» στους χαρακτήρες, τις αξίες και τη δράση	Αρχίζει να διαφαίνεται στο χαρακτήρα του ήρωα	Επικεντρώνεται στο χαρακτήρα και τις εσωτερικές συγκρούσεις του ήρωα	Κυριαρχεί σε όλα τα επίπεδα από τους χαρακτήρες έως της θεματολογίας	Κυριαρχεί σε όλα τα επίπεδα από τους χαρακτήρες έως τη θεματολογία
Σκοπός Ήρωα	Αλτρουιστικός Αστυνομικός Προσκοπικός	Αλτρουιστικός Πανανθρώπινος Κατευθυνόμενος από την ομάδα	Εγωκεντρικός Εκδικητικός Προσωπική αναζήτηση	Εγωκεντρικός Παρεμβατικός Συμφεροντολογικός	Εγωκεντρικός Εκδικητικός με κοινωνικές προεκτάσεις
Αναπαράσταση του «Κακού»	Προσωποποιημένο, απόλυτο, παρανοϊκό, αστείο,	Προσωποποιημένο, σεβαστό, με κατανοητά ψυχολογικά κίνητρα	Ασαφές, δαιμονικό, ελέγχει τον αντί – ήρωα εκ των έσω	Καθορίζεται με βάση τα εκάστοτε «συμφέροντα» του αντί - ήρωα	Κοινωνικό, διάχυτο, πολιτικοποιημένο, «ρεαλιστικό» (διαφθορά, οικονομικοί και πολιτικοί παράγοντες με εξουσία)
Σχεδιαστική/ Στυλιστική Ατμόσφαιρα	«Καθαρή» φωτεινά χρώματα/ έμφαση στην κίνηση του ήρωα	Εντυπωσιακές αναπαραστάσεις της ομαδικής υπέρ – ηρωικής δράσης	Σκοτεινή ατμόσφαιρα τρόμου	Ονειρική, σκοτεινή εφιαλτική ατμόσφαιρα τρόμου	Βίαιη, αστική, εφιαλτική/ Σκοτεινή ρεαλιστική σκιαγράφηση
Ορατότητα Δημιουργού	Δεν υπάρχει σχετικό ενδιαφέρον	Δεν εκδηλώνεται ενδιαφέρον παρά μόνο σε επίπεδο θεματολογίας	Δεν εκδηλώνεται έντονο ενδιαφέρον	Μεγάλο ενδιαφέρον για τους δημιουργούς/ θαυμασμός	Μεγάλο ενδιαφέρον για τους δημιουργούς/ θαυμασμός
Εκτίμηση Καλλιτεχνικής Αξίας των Κόμικς	Δεν υπάρχει σχετικό ενδιαφέρον	Δεν υπάρχει σχετικό ενδιαφέρον	Δεν εκδηλώνεται έντονο ενδιαφέρον	Σημαντικός παράγοντας για την επιλογή των κόμικς	Σημαντικός παράγοντας για την επιλογή των κόμικς

Πίνακας 1

13. Η ΦΑΝΤΑΣΙΑΚΗ ΣΥΝΘΗΚΗ ΤΗΣ ΑΝΑΓΝΩΣΗΣ

13. 1. Η ΦΑΝΤΑΣΙΑΚΗ, ΦΑΝΤΑΣΙΩΣΙΚΗ ΚΑΙ ΝΑΡΚΙΣΣΙΣΤΙΚΗ ΣΧΕΣΗ ΤΟΥ ΑΝΑΓΝΩΣΤΗ ΜΕ ΤΟΝ ΕΚΑΣΤΟΤΕ ΠΡΟΤΙΜΗΤΕΟ ΥΠΕΡ - ΗΡΩΑ

Στο κεφάλαιο αυτό διερευνώνται οι συνθήκες της ανάγνωσης που σκιαγραφούν το πλαίσιο της φαντασιακής επένδυσης του αναγνώστη στον ήρωα που αυτός ανά πάσα στιγμή επιλέγει και προτιμά. Ο εικονογραφημένος ήρωας που ο αναγνώστης ξεχωρίζει σε κάθε ιδιαίτερη στιγμή της αναγνωστικής του ιστορίας εμφανίζεται να προτείνει έναν δυναμικό συνεργό σε μια σχέση με σημαίνον φαντασιακό περιεχόμενο και με ταυτοποιητική δυναμική.

Ο εικονογραφημένος ήρωας προσεγγίζεται ως συμβολικός «συνομιλητής» του αναγνώστη, υπό την έννοια ότι προσωποποιεί και προβάλλει αφενός την κοινωνική επιχειρηματολογία της εποχής του, αφετέρου δε (και είναι αυτό που μας ενδιαφέρει περισσότερο σε αυτό το σημείο) τη φαντασιακή πραγματικότητα του ατόμου. Πιο απλά, στον εικονογραφημένο ήρωα, στον οποίο ο αναγνώστης δείχνει μια συστηματική προτίμηση, αποδίδεται ο ρόλος του συνομιλητή του ατόμου με την κοινωνία και με τον εαυτό του.

Απαραίτητη για την κατανόηση αυτής της πρότασης είναι η επίκληση της έννοιας του «φαντασιακού» ή «εικονικού» (*imaginaire*) υπό την εκδοχή που αποδίδει στον όρο ο Lacan (1949)¹¹⁰. Από το θεωρητικό αυτό σχήμα συγκρατούμε την περιγραφή της δυαδικής σχέσης που θεμελιώνεται με βάση την εικόνα του ομοίου, προκειμένου να διευκολυνθεί η κατανόηση της κατοπτρικής σχέσης που φαίνεται να συνδέει τον αναγνώστη με τον αγαπημένο ήρωά του.

Ο ήρωας είναι ταυτόχρονα ένας άλλος και ένας όμοιος, στο βαθμό που αναπαριστά εξ ορισμού το υπέρ – ανθρώπινο και το ανθρώπινο την ίδια στιγμή. Τόσο διαφορετικός, ώστε να συμμετέχει ως ο ένας εκ των πόλων μιας δυαδικής σχέσης. Τόσο όμοιος, ώστε να γίνεται καθρέφτης του φαντασιακού του αναγνώστη. Η διττή (υπέρ – ανθρώπινη και ανθρώπινη) υπόσταση του ήρωα λειτουργεί ως ρυθμιστική βαλβίδα της δυναμικής συσχέτισης που εντοπίζεται ανάμεσα στον αναγνώστη και στην εν δυνάμει εικονογραφημένη αντανάκλαση της ψυχικής του πραγματικότητας. Η υπέρ – ηρωική διάσταση μοιάζει να «κλειδώνει» την διυποκειμενική φαντασιακή σχέση που φαίνεται να εγκαθίσταται εκεί, όπου ο ήρωας – άνθρωπος αντανakλά αυτό

¹¹⁰ Πρβλ. με κεφάλαιο 6.1. Α' Μέρους.

που ο αναγνώστης βιώνει ασυνείδητα ή/και συνειδητά. Ο αναγνώστης εμφανίζεται λίγο πολύ να συνοψίζει: ο ήρωας μου είναι πολύ διαφορετικός από εμένα, γι' αυτό μπορώ να δω, εκεί, προβαλλόμενες υπό μια ικανή απόσταση, αυτές τις ομοιότητες μας που εμπεριέχουν κάτι το σημαίνον για εμένα.

«...τον πολύ δυνατό Spiderman τον καταλάβαινα, γιατί ήταν ανώτερος από εμένα...ταυτιζόμουν μαζί του γιατί είχε πολύ μεγαλύτερη δύναμη από εμένα, αλλά κι εγώ είχα δύναμη, όχι σαν τον Spiderman, αλλά είχα. Ο Sandman πάλι, είναι κάποιος ο οποίος διαπλάθει τα όνειρα. Εγώ δεν μπορώ να διαπλάσω τα όνειρα, αλλά είναι κάτι που εξηγεί για μένα κάτι ανεξήγητο. Εγώ δεν μπορώ να εξηγήσω από πού έρχονται τα όνειρα ας πούμε. Αν και υπάρχουν επιστημονικές απόψεις, αλλά εγώ προτιμώ να βλέπω τα πράγματα πιο ρομαντικά ας πούμε, ότι υπάρχει ένας τύπος ο οποίος φτιάχνει ας πούμε απλά τα όνειρα, κάποιος που ξέρει από πού έρχονται...».

Στο λόγο του αναγνώστη μπορούν να εντοπιστούν βασικοί όροι της φαντασιακής σχέσης του με τους ήρωες που σημαίνουν κάτι για αυτόν. Η συνειδητοποίηση των ορίων του εαυτού μέσα από το παιχνίδι της σύγκρισης με αυτό που ο ήρωας δύναται να κάνει, συνιστά μια πρώτη επιφανειακή παρατήρηση του διπόλου ομοιότητα/ εγγύτητα – διαφορά/ απόσταση.

Σε ένα δευτερογενές επίπεδο ωστόσο, η προσεκτική ανάγνωση αποκαλύπτει την ουσία και το χαρακτήρα της υφιστάμενης φαντασιακής σχέσης: ο ήρωας περιγράφεται από τον αναγνώστη ως ο ανιχνευτής του μυστηριώδους πεδίου της ενδοχώρας¹¹¹. Φαίνεται ότι ο συγκεκριμένος ήρωας ευθυγραμμίζεται με τις φαντασιακές αναζητήσεις του αναγνώστη αναφορικά με ασυνείδητες πτυχές της ύπαρξής του, σκιαγραφώντας ταυτόχρονα όψεις της πολύπλοκης αναπαράστασής του για αυτές. Πολλά μπορεί να παρατηρήσει κανείς: το ενδιαφέρον και ο σκεπτικισμός

¹¹¹ Είναι αξιοσημείωτο πως ο αυθόρμητος λόγος του υποκειμένου συνοψίζει επακριβώς τους ορισμούς των ρομαντικών για τη φαντασία και την ψυχή ως «προϊόντων της ενδοχώρας». Σε έργα ρομαντικών ποιητών του 19^{ου} αι, όπως ο Shelley, ο Schiller, ο Blake και ο Keats, απαντάται ως κοινός τόπος η ιδέα της ύπαρξης μιας κινητηρίου δύναμης που βρίσκεται πέρα από τη συνειδητή γνώση και ορίζει αυτό που μας κινεί αληθινά. Η ρομαντική αντίληψη του εαυτού περιλαμβάνει επίσης μια σχετική ερμηνεία για τη φαντασία, ως μιας ακόμη διαδικασίας εποικισμού της βαθύτερης «ενδοχώρας» και ως πολύτιμου αποκτήματος γιατί διευκολύνει τη φυγή από τα επίγεια δεδομένα της καθημερινής ζωής. Χαρακτηριστικά ο Blake αμφισβητεί σοβαρά τη σπουδαιότητα της «απλής εμπειρίας», υποστηρίζοντας πως σημαντικό για τη ζωή δεν είναι αυτό που γίνεται αντιληπτό από τις αισθήσεις του, αλλά αυτό που φαντάζεται. Για μια συνοπτική ιστορική παρουσίαση της ρομαντικής αντίληψης για τον εαυτό σε αντιπαραβολή με τη μοντέρνα και μεταμοντέρνα αντίληψη βλ. Gergen (1997).

του για τα όνειρα, ως μυστηριώδη προϊόντα του ασυνειδήτου του. Η διάθεση του να τοποθετήσει την προέλευση και την αρχή τους έξω από τον εαυτό του, ως κάτι επίκτητο, ετεροκαθορισμένο, εικονοπλαστικά εμφυτευμένο. Η φαντασίωση ότι ο ήρωας απευθύνεται ευθέως στον ίδιο, μέσω της άμεσης επέμβασης του στην πλέον ιδιωτική και άγνωστη διάσταση της ύπαρξής του, αυτή των ονείρων. Η επιχειρηματολογία υπέρ μιας ρομαντικής αντίληψης του εαυτού και του κόσμου και η εμπεριεχόμενη σε αυτή σύγκρουση με τη μοντέρνα θέαση και εξήγηση της ύπαρξης που προτείνει η επιστήμη. Ακόμα και τα πρώτα ίχνη των υποτιθέμενων μεταβάσεων από έναν σημαντικό αντιπροσωπευτικό ήρωα σε έναν άλλο, μπορεί να διακρίνει κανείς σε αυτό το μικρό απόσπασμα του υποκειμενικού λόγου που παρατίθεται.

Ωστόσο, παραθέσαμε το απόσπασμα αυτό προκειμένου να δείξουμε την ευρύτερη προβολική λειτουργία των εικονογραφημένων ηρώων, ως μορφών που εμπεριέχουν μια φαντασιακή δυναμική για τον αναγνώστη που τους επιλέγει. Έτσι σκιαγραφείται το σχήμα επί τη βάση του οποίου το υποκείμενο επενδύει φαντασιακά στον εκάστοτε ήρωα, στο πλαίσιο μιας σχέσης «αληθινής» στο βαθμό που δύναται να αποκαλύψει μια εσωτερική «αλήθεια» του ατόμου.

Σε αυτό το σημείο, οφείλουμε να επικαλεστούμε τον παρεμφερή, αλλά καθόλου συνώνυμο όρο, της φρουϊδικής αυτή τη φορά θεώρησης που χρησιμοποιείται για να αποδώσει σημεία της ενδοψυχικής πραγματικότητας του ατόμου: την έννοια της φαντασίωσης (*fantasme*)¹¹².

«...δεν θέλεις πλέον βάση ανθρώπινη για να αποδεχθείς τον ήρωα, γιατί πιο παλιά για έναν τέτοιο ήρωα θα έλεγες: ναι, καλά...αλλά τι είναι αυτά που κάνει, και δεν καταλαβαίνω γιατί το κάνει αυτό, και ποιος είναι ο σκοπός του και δεν έχει...δεν ταιριάζει με εμένα, δεν ταιριάζει στη ζωή μου, δεν έχει ας πούμε εφαρμογή σε ότι βλέπω εγώ και ακούω. Ενώ πλέον, όταν έχεις σταματήσει πλέον να ασχολείσαι μόνο με το τι βλέπεις, ακούς και τι νιώθεις σωματικά, έχεις αυτή την ωριμότητα να φανταστείς και κάποιους άλλους κόσμους ας πούμε, πώς θα μπορούσαν να' ναι και να αποδεχθείς κάποια πράγματα, κάποιους άρχοντες άλλων κόσμων και τα σχετικά ας πούμε.

- Να τα αποδεχθείς πώς;

¹¹² Πρβλ. με κεφ. 6.1. Α' Μέρους.

Σ' έναν κόσμο που υπάρχει κάπου μέσα σου...όπως τον εξηγείς εσύ μέσα σου...στη φαντασία σου»

Ο αναγνώστης περιγράφει με πολύ συγκεκριμένο τρόπο την προοδευτική αποδέσμευση του από την περιοριστική οπτική της αντικειμενικής πραγματικότητας και της αισθητηριακής αντίληψης. Όταν καταρρεύσει και το τελευταίο οχυρό δυσπιστίας που έχει ανεγερθεί επάνω στην προσήλωση στην εξωτερική πραγματικότητα, απελευθερώνεται πλέον η πρόσβαση σε έναν κόσμο απεριόριστης δυνατότητας και πιθανότητας. Εκεί μπορεί να εγκαταλείψει τα δεσμά των συμβάσεων της ρεαλιστικής αντίληψης και να αφηθεί στα κελεύσματα της πραγματικότητας που βρίσκεται εντός του. Αυτή η εσωτερική πραγματικότητα διαφεντεύεται από την επιθυμία και παραμονεύει αδιαλείπτως για να εντοπίσει αντικατοπτρισμούς και τρόπους διαφυγής της εσωτερικής πραγματικότητας (φυγής από την εξωτερική πραγματικότητα). Αυτή δε η διαφυγή της εσωτερικής πραγματικότητας (και δη της επιθυμίας) εμπεριέχει μια διάσταση επέκτασης και μια διάσταση γνώσης του εαυτού. Εξηγούμαστε.

Είναι αξιοσημείωτη η αναγνώριση εκ μέρους του αναγνώστη, ότι υπάρχει ένα είδος «ωριμότητας» στην εγκατάλειψη των αντικειμενικών απαιτήσεων για ρεαλισμό και στην παράδοση του εαυτού στις υποδείξεις της εσωτερικής του αλήθειας. Ο αναγνώστης μιλάει ωσάν η ανακάλυψη του πλούτου της φαντασίας του να αποτελεί δείγμα της ψυχικής ωρίμανσής του. Σαν η αναγνώριση της φαντασιακής (εικονικής) του υπόστασης να σηματοδοτεί την επέκταση του εαυτού, δίνοντάς του το χρίσμα της ενηλικίωσης. Περιγράφει τη σταδιακή εισχώρησή του στο φαντασιωσικό σύμπαν ως κίνηση προόδου, ως μετακίνηση από ένα παιδικό «πριν», σε ένα ωριμότερο «μετά». Η παρατήρηση αυτή εσωκλείει μια εικονοπλαστική διάσταση:

Όταν ο αναγνώστης «ανακαλύπτει ξαφνικά» από κοινού με τον ήρωα τη δυνατότητα στην πρόσβαση στον κόσμο της φαντασίας αισθάνεται να μεγαλώνει, υπό την έννοια ότι επεκτείνονται τα όρια της ύπαρξής του. Η φαντασία κάνει τον εαυτό και τον κόσμο να φαντάζουν απεριόριστα, αχαλίνωτα, μεγάλα...Σαν την Αλίκη στη Χώρα των Θαυμάτων ο αναγνώστης εισέρχεται σε αυτό το σύμπαν της απεριόριστης δυνατότητας και προοπτικής και παρατηρεί την ύπαρξή του να διευρύνεται, να απλώνεται, να μεγαλώνει κατά βούληση.

Από την άλλη, η διεύρυνση του εαυτού η οποία εμφανίζεται να συντελείται όταν επιτυγχάνεται η απελευθέρωση της εσώτερης αλήθειας, συνοδεύεται από μια

αίσθηση γνώσης. Η αποδοχή αυτής της πραγματικότητας που υποβόσκει «εντός» μεταφράζεται από το άτομο ως άνοιγμα στη αντίληψη ενός βαθύτερου νοήματος. Είναι το νόημα της εσώτερης ύπαρξης, η επίγνωση της άλογης επιθυμίας, μια υποψία αυτογνωσίας. Γι' αυτό ίσως η πρόσβαση του ατόμου σε αυτή τη γνώση αναγνωρίζεται από το ίδιο ως μια ωριμότερη και πιο εξελιγμένη προσέγγιση της ανάγνωσης και της αφήγησης.

«...ήτανε κι ο «Μάγος», ένα άλλο κόμικ, ο οποίος ήτανε ένας συνδυασμός ας πούμε του Spiderman και του Μορφέα ουσιαστικά, γιατί ήτανε ένα μικρό αγόρι, χωρίς κανένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό, ο κλασικός λεπτούλης, κοντούλης, με γυαλάκια, που έχει αυτά τα μειονεκτήματα που έχει ένας λεπτούλης, κοντούλης με γυαλάκια που είπαμε προηγουμένως (...) και ξαφνικά ανακαλύπτει ότι είναι μάγος, αλλά...εδώ πέρα, δεν είναι ότι απλά ανακαλύπτει ότι μπορεί να κολλάει στους τοίχους ή να είναι πολύ δυνατός, αλλά ανακαλύπτει ότι μπορεί να διαπλάθει σύμφωνα με τη βούλησή του την πραγματικότητα και γνωρίζει και κόσμους που υπάρχουν, τους οποίους αγνοούμε ως κοινοί θνητοί ας πούμε, γι' αυτό κι είναι κάτι ενδιάμεσο, και σε ταυτίζει κάπως με τον ήρωα, οπότε καλύπτει κάποιες μικρότερες ηλικίες, αλλά σου δίνει και την αίσθηση του βαθύτερου νοήματος ας πούμε, όσον αφορά τις φανταστικές δυνάμεις του, που ζητάς καθώς μεγαλώνεις...»

Η σχέση με τον υπέρ – ήρωα φαίνεται πως αποτελεί ένα πεδίο εκδραμάτισης της επιθυμίας του αναγνώστη δια της φαντασιωσικής οδού. Ο ονειροπολών αναγνώστης μοιάζει να κλυδωνίζεται μεταξύ μιας εσωτερικής και μιας εξωτερικής πραγματικότητας, στο πλαίσιο μιας φαντασιακής σχέσης με τον εκάστοτε ήρωα – δραματουργό της επιθυμίας του. Οι απαιτήσεις του περιγράφουν τις λεπτές εσωτερικές ισορροπίες. Η παραγγελία του ιδανικού ήρωα σκιαγραφεί καλοζυγισμένες αναλογίες μεταξύ ρεαλισμού και φαντασίας. Πρέπει να είναι αρκετά ρεαλιστικός, ώστε να ανταποκρίνεται στις κοινωνικά κατασκευασμένες απαιτήσεις της αντικειμενικής πραγματικότητας αλλά και στην εικόνα που έχει εσωτερικεύσει για τον εαυτό του και για τον κόσμο. Ταυτόχρονα, πρέπει να είναι αρκετά φανταστικός, ώστε να αποδίδει την κατά το δυνατόν πιστότερη απεικόνιση αυτής της πραγματικότητας που είναι φαντασιωσική, εσωτερική και υπαγορευμένη από την επιθυμία του. Για μια ακόμη φορά το τέχνασμα της διττής υπέρ – ανθρώπινης

υπόστασης του ήρωα λειτουργεί ως καταλύτης της σχέσης που ο αναγνώστης διατηρεί μαζί του. Αποτέλεσμα της σχέσης – ταύτισης του αναγνώστη με αυτή τη διττή υπέρ – ανθρώπινη υπόσταση, είναι η ανακάλυψη ενός εσώτερου κόσμου αναφερόμενου ευθέως στο φαντασιακό και το φαντασιωσικό «είναι» του ατόμου.

«Μην ξεχνάμε ότι ένας φανταστικός κόσμος πρέπει να έχει όσο περισσότερα ρεαλιστικά στοιχεία γίνεται, για να γίνεται πιο αληθινός. Δηλαδή δεν προσπαθούμε να βρούμε έναν εικονικό κόσμο...προσπαθούμε να εξηγήσουμε το δικό μας κόσμο μέσω ονειρικών καταστάσεων...

- «Τον δικό μας κόσμο»;

Τον δικό μας...αυτόν που έχει μέσα του ο καθένας...»

Στο επίκεντρο της φαντασιωσικής προβληματικής για τον εαυτό βρίσκουμε τη βασική αντίθεση ανάμεσα στην εξωτερική και την εσωτερική πραγματικότητα και ως εκ τούτου ανάμεσα στην αισθητηριακή και κοινωνική αντίληψη και κατασκευή του κόσμου αφενός και στην επικράτεια της επιθυμίας και των ενδοψυχικών συγκρούσεων και κόμπων αφετέρου. Στην προέκταση αυτής της αντίθεσης εντοπίζεται η θεμελιώδης σύγκρουση της ανθρώπινης ψυχής, αυτή που ο Freud παρατηρεί να εγείρεται ανάμεσα στην αρχή της πραγματικότητας και την αρχή της ηδονής.

Το ζεύγος των δύο αρχών που, σύμφωνα με τον Freud, διέπουν την ψυχονοητική λειτουργία, αντιπαλεύουν¹¹³ στο πλαίσιο μιας ρυθμιστικής και τροποποιητικής συνύπαρξης. Εφόσον της αποφράσσεται η διαφυγή δια βραχυτέρων οδών, η αρχή της ηδονής αναβάλλει το σκοπό της και ακολουθεί παρακάμψεις, ανάλογα με τις συνθήκες που επιβάλλονται από τον εξωτερικό κόσμο. Οι Laplanche και Pontalis (1986, σσ. 93-94) περιγράφουν με παραστατικό τρόπο αυτό το ευφυές παιχνίδι απόκρυψης και αμφίεσης του ψυχικού, που αναζητά συνέχεια τρόπους αυτό - ρύθμισης και διατήρησης των ισορροπιών: *«Από τη μια πλευρά η αρχή της πραγματικότητας διασφαλίζει τον προσπορισμό ικανοποίησης μέσα στην πραγματικότητα, ενώ από την άλλη η αρχή της ηδονής συνεχίζει να «άρχει» σε ένα ολόκληρο πεδίο ψυχικών δραστηριοτήτων, στον τομέα δηλαδή που έχει παραχωρηθεί*

¹¹³ Για την Ψυχανάλυση η έννοια της ηδονής συνδέεται με διαδικασίες (εμπειρίες ικανοποίησης) και φαινόμενα (όνειρο) που διέπονται από ένα χαρακτήρα ολότελα εξωπραγματικό. Υπό αυτή την έννοια η αρχή της ηδονής και η αρχή της πραγματικότητας προσεγγίζονται εξ ορισμού ως ανταγωνιστικές (βλ. J. Laplanche – J. B. Pontalis, 1986, σελ. 89)

στη φαντασίωση και ο οποίος λειτουργεί με τους νόμους της πρωτογενούς διαδικασίας, το ασυνείδητο».

Αποτελεί η ταύτιση με το ηρωικό και το ανθρώπινο πρόσωπο του εικονογραφημένου ήρωα μια επέκταση αυτής της βασικής ενδοψυχικής ρυθμιστικής αντιπαλότητας; Συνιστά ο εικονογραφημένος κόσμος των υπέρ – ηρώων ένα ακόμα πεδίο διαφυγής της ηδονής που, υπό τις επιταγές της πραγματικότητας, ανέβαλε προσωρινά το σκοπό της κι επέλεξε την παρακαμπτήριο οδό της φαντασίωσης για να μορφοποιηθεί και να εκτονωθεί; Απαντώνται ψήγματα αυτών των αρχών, τόσο της ηδονής, όσο και της πραγματικότητας, εσωτερικευμένα στο χαρακτήρα και τη μορφή των ηρώων, στο βαθμό που να αποδίδουν μια πιστή αναπαράσταση του ηδονικού και του πραγματικού που ο αναγνώστης φέρει ασυνείδητα εντός του;

Η απάντηση που επιχειρεί να δώσει η παρούσα εργασία είναι θετική, στο βαθμό που αναγνωρίζει στο λόγο των αναγνωστών την εσωτερίκευση των λεπτών αναλογιών μεταξύ της εξωτερικής και της εσωτερικής πραγματικότητας, της αναπαράστασης του κοινωνικού και της προβολής του ενδοψυχικού. Υπάρχει μια διάσταση αμοιβαιότητας, αντιπαλότητας και συμπληρωματικότητας στον τρόπο με τον οποίο ο αναγνώστης ενδοβάλλει¹¹⁴ τον ήρωα, καθώς η ταύτισή του κινείται μεταξύ δύο πόλων: από το «τον αγαπώ γιατί μου μοιάζει» μέχρι το «επιθυμώ να του μοιάσω» εκτείνεται ένα διάνυσμα αντικατοπτρικής θέασης του εαυτού, όσο και ναρκισσιστικής αγάπης. Αγαπώ τον ήρωα - άνθρωπο γιατί είναι σαν εμένα, απεικονίζει το «εγώ» (πραγματικό). Τον αγαπώ επίσης γιατί είναι σαν αυτό που θα ήθελα να είμαι, μορφοποιεί το «ιδανικό εγώ» μου (“moi ideal” δηλαδή το φαντασιωσικά πραγματικό).

Στο βαθμό που το ιδανικό εγώ συνιστά «ένα ναρκισσιστικό ιδεώδες παντοδυναμίας» (Nunberg, 1957) και αποτελεί το υπόστρωμα του φαινομένου της «ηρωικής ταύτισης» που επινοεί ο Lagache (1958) για να περιγράψει την ταύτιση του ατόμου με πρόσωπα εξαιρετικής αίγλης και αξίας, και στο βαθμό που σύμφωνα με τον Lacan (1958) πρόκειται για βασικά ναρκισσιστικό μηχανισμό που έλκει την καταγωγή του στο στάδιο του καθρέφτη και εντάσσεται στο πεδίο του εικονικού – φαντασιακού, μπορεί εύλογα να υποτεθεί ότι η σχέση του αναγνώστη με τον εκάστοτε αγαπημένο ήρωα είναι κατά βάση και εξ ορισμού σχέση ναρκισσιστική.

¹¹⁴ Υπό την συναφή με την ταύτιση έννοια του όρου, που περιγράφει τη «διεργασία κατά την οποία το υποκείμενο μεταφέρει με φαντασιωσικό τρόπο, από «έξω» προς τα «μέσα», αντικείμενα και σύμφυτες ιδιότητές τους» (Laplanche – Pontalis, 1986, σ. 183)

«-Αν ήσουν εσύ ένας ήρωας τώρα, ποιος θα ήθελες να ήσουν;

Ο αγαπημένος μου. Ο Sandman. Αυτό που σε κάνει να αγαπάς έναν τέτοιο ήρωα, είναι το στυλ του...η μορφή του...είναι το ότι είναι παντοδύναμος, είναι Θεός...Και μερικές φορές το πώς τυχαίνει να τον βλέπεις να έχει κοινά χαρακτηριστικά με το δικό σου χαρακτήρα ας πούμε (...). Σίγουρα έχω παρατηρήσει ότι διαβάζοντας έναν συγκεκριμένο ήρωα μπορεί να τον βρω πιο κοντά στον εαυτό μου και γι' αυτό να μου αρέσει, ενώ διαβάζοντας έναν άλλο μπορεί να μην μου αρέσει γιατί δεν είναι τόσο κοντά σε μένα. Γι' αυτό θεωρώ ότι πρέπει να' χεις κάποια κοινά στοιχεία με τον ήρωα για να σου αρέσει πιο πολύ»

Ο αναγνώστης εδώ εμφανίζεται να επενδύει στον ήρωα του μια αγάπη που φέρει τη ναρκισσιστική φύση της πρωτογενούς σχέσης που ορίζει την εποχή πριν από το διαχωρισμό του εγώ από το μη εγώ, του μικρού ανθρώπου από το πρόσωπο που παρέχει τις μητρικές φροντίδες. Αναπαρίσταται εδώ, αυτούσια η εποχή της παντοδυναμίας του παιδικού ναρκισσισμού, την οποία, σύμφωνα με το Freud (1914), το άτομο επιτάσσει στον εαυτό του να επανακτήσει μέσω της εξιδανίκευσης, κάθε φορά που επανέρχεται στο προσκήνιο μια ιδανική αγάπη. Ένα είδος ιδεώδους αντικειμένου συναντά κι ο αναγνώστης στο πρόσωπο του Μορφέα ή του εκάστοτε αγαπημένου ήρωα, ο οποίος τυγχάνει να συνοψίζει το απόμακρο και το οικείο, το ξένο και το προσιτό, το θεϊκό και το ανθρώπινο, αυτό που είμαι και αυτό που θα ήθελα να είμαι, δηλαδή εν τέλει αυτό το οποίο επιθυμώ να ξαναβρώ.

13. 2. Η ΣΥΝΘΗΚΗ ΤΗΣ «ΦΑΝΤΑΣΙΑΚΗΣ ΠΕΙΣΤΙΚΟΤΗΤΑΣ»

Υπάρχει μια συνθήκη που εμφανίζεται να διασχίζει εγκάρσια όλες τις φάσεις της αναγνωστικής ιστορίας των υποκειμένων, περιγράφοντας τους συστηματικούς όρους της ταύτισης των αναγνωστών με τους εκάστοτε ήρωες. Ονομάζουμε την ικανή κι αναγκαία αυτή συνθήκη «φαντασιακή πειστικότητα».

Μια προσεκτική ακρόαση των αφηγούμενων από τα υποκείμενα αναγνωστικών εμπειριών μα οδηγεί να εντοπίσουμε μια σύνδεση ανάμεσα στη διαρκή και συστηματική απαίτησή τους για «πειστικές» ιστορίες και «πειστικούς» ήρωες και στα ταυτοποιητικά φαινόμενα που χαρακτηρίζουν τη μακροχρόνια «συζήτηση» τους με τον εικονογραφημένο κόσμο.

Η αλληλεπιδραστική σχέση που φέρεται να συνδέει το αίτημα του αναγνώστη για «πειστικότητα» με τα φαινόμενα ψυχοκοινωνικής ταύτισης προκύπτει εκεί όπου παρατηρείται μια συστηματική κατάσταση αναζήτησης του ήρωα ή/και της αφήγησης που είναι ικανά να τον «πείσουν».

Το πανταχού παρόν αίτημα για «πειστικούς ήρωες» απαντάται συστηματικά στις αφηγήσεις ζωής των αναγνωστών, είτε ως διακαής πόθος, είτε ως βασικό κριτήριο επιλογής και κριτικής των κόμικς, είτε ως σύμπτωμα μιας απογοητευτικής ματαίωσης προσδοκιών¹¹⁵. Πρόκειται για αίτημα επίμονο σε όποια εκδήλωσή του κι αν εξεταστεί, υπό την έννοια ότι επανέρχεται ως αυστηρή απαίτηση για συνέπεια, αλήθεια και σεβασμό στο πρόσωπο του αναγνώστη και ως η πρωταρχική προϋπόθεση που εκείνος θέτει για να εμπιστευτεί¹¹⁶ και να επενδύσει φαντασιακά και συλλεκτικά στον ήρωα και στον τίτλο που αυτός αντιπροσωπεύει.

Πώς προκύπτει το αίτημα της «πειστικότητας»; Ποιες είναι οι ορίζουσες και οι συντεταγμένες αυτής της προϋπόθεσης που εμφανίζεται ταυτόχρονα ως αγοραστικό και καλλιτεχνικό κριτήριο, ως διαμεσολαβητής ταυτοποιητικών φαινομένων και ως κοινό σημείο αναφοράς των μελών μιας ομάδας που μοιράζεται το βίωμα μιας σαγηνευτικής απόσυρσης; Και εν ολίγοις ποια είναι τα κύρια χαρακτηριστικά του «πειστικού» ήρωα;

Μια νέα απόχρωση της έννοιας της «πειστικότητας» αναδύεται, καθώς η έρευνα υποδεικνύει το χώρο που περιγράφει το «υποκειμενικά πειστικό» ή αλλιώς το «φαντασιακά αληθοφανές». Η πειστικότητα εδώ περιγράφεται ως η ικανή και

¹¹⁵ Πρόκειται για αναφορά σε μια περίοδο στην ιστορία των αμερικάνικων κόμικς, την οποία κατά γενική ομολογία οι αναγνώστες χαρακτηρίζουν ως «απογοητευτική» και στείρα. Συγκεκριμένα η ματαίωση που περιγράφουν συνδέεται με την αναγνωρισμένη αδυναμία των ηρώων και των εικονογραφημένων αφηγήσεων «να πείσουν» ότι είναι αληθινοί και ανθρώπινοι και κατ' επέκταση ανίκανοι να οδηγήσουν σε ικανοποιητικές ταυτίσεις. Η εποχή αυτή θεωρείται συνέπεια αλλαγών στο ανθρώπινο δυναμικό των μεγάλων αμερικανικών εταιρειών κόμικς και στην στρατηγική μάρκετινγκ που ακολουθούσαν. Πρόκειται για σημαντική στιγμή στην αναγνωστική ιστορία των υποκειμένων, όπου επέρχεται η συνειδητοποίηση ότι αποτελούν εμπορικό στόχο και «θύματα» των μεγάλων αμερικανικών εταιρειών και οδηγεί σε φαντασιακή ρήξη με την εικονογραφημένη αφήγηση.

¹¹⁶ Να αποφασίσει δηλαδή ότι ο συγκεκριμένος ήρωας ή ο «τίτλος» του είναι άξιος να συμπεριληφθεί στο σύνολο των κόμικς που αγοράζει κάθε μήνα σε συστηματική βάση, από το πρώτο έως το τελευταίο τεύχος, όσες βδομάδες, μήνες ή έτη εκδίδεται η συγκεκριμένη σειρά. Πρόκειται για ένα άρρητο συμβόλαιο αμοιβαίας πίστης και αφοσίωσης. Για όσο χρόνο ο ήρωας και οι ιστορίες του είναι συνεπείς στις απαιτήσεις του αναγνώστη για πειστικότητα, ο αναγνώστης είναι βέβαιο ότι δεν θα χάσει ούτε ένα τεύχος. Άμεση συνέπεια οιασδήποτε αντιλαμβανόμενης «προδοσίας» είναι η αυτόματη λήξη του άτυπου συμβολαίου. Ο απογοητευμένος αναγνώστης δεν πρόκειται να ξαναγοράσει τεύχος της σειράς, εκτός αν αλλάξουν βασικοί όροι (ο συγγραφέας, ο σκιτσογράφος ή ο εκδότης) που να του εμπνεύσουν εκ νέου εμπιστοσύνη και προσδοκία για τον ήρωα.

αναγκαία συνθήκη για την ενδοψυχική ανταπόκριση του αναγνώστη σε κάτι, το οποίο ενδέχεται να παραβιάζει τις περισσότερες από τις αρχές της αντικειμενικότητας και να κρίνεται σοβαρά από τους όρους της ρεαλιστικής λογικής, ωστόσο καταλήγει να γίνεται αποδεκτό ως «αληθινό» από το άτομο, γιατί συμβαίνει να περιγράφει κάτι που υπάρχει και βιώνεται ως ενδοψυχική «πραγματικότητα».

Η αναγκαία αυτή συνθήκη δύναται να μετατρέψει ένα πλάσμα με εξωπραγματικές δυνάμεις και με δυνατότητες που αντιτίθενται σε κάθε νόμο της ανθρώπινης φύσης και λογικής, σε ανάγλυφη τρισδιάστατη ύπαρξη, ικανή να «πείσει» εγκαινιάζοντας ένα ευρύτατο πεδίο φαντασιακών ταυτίσεων. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ένας ήρωας μπορεί να περιφέρεται γύρω από τη γη με την ταχύτητα του φωτός, να σκαρφαλώνει σε ουρανοξύστες με την ευκινησία μιας αράχνης, να συνθέτει και να αποσυνθέτει την ύλη στα μόρια της και να διαπερνά συμπαγείς επιφάνειες με ακτίνες Χ, και την ίδια στιγμή, να θεωρείται από τον αναγνώστη απόλυτα «πειστικός» και «αληθινός».

Αυτή η «πειστικότητα» βέβαια περιγράφεται υπό τους όρους του εκάστοτε αναγνώστη. Είναι μια «πειστικότητα» που προσπερνά την επιφάνεια του εντυπωσιακού, υπέρ- ανθρώπινου περιβλήματος και διεισδύει στον πυρήνα της προσωπικότητας του ήρωα, ανιχνεύοντας ταυτόχρονα την εσωτερική πραγματικότητα του αναγνώστη. Οι υπέρ δυνάμεις και οι εξωπραγματικές δυνατότητες ξεπερνιόνται σύντομα, αφού γίνουν αξιωματικά δεκτές, δίχως διάθεση περαιτέρω ψηλάφησης από τον αναγνώστη. Εκείνο που τίθεται υπό εξονυχιστικό έλεγχο αληθοφάνειας είναι η προσωπικότητα, τα συναισθήματα και η προσωπική ιστορία του ήρωα. Ότι αφορά την «ανθρώπινη» υπόσταση του μπαίνει στο μικροσκόπιο της φαντασιακής αληθοφάνειας. Είναι αρκετά «αληθινά» τα συναισθήματά του; Ούτως ειπείν, είναι δεόντως «ανθρώπινα»; Δηλαδή, «μου θυμίζουν κάτι από τον εαυτό μου»; Υποφέρει αρκετά ώστε να είναι «αληθινός»; Βρίσκεται σε μια ψυχική ή/και κοινωνική αναζήτηση που να θυμίζει προσωπικές ανησυχίες και περιπλανήσεις; Τον απασχολούν σκέψεις και ιδέες οικείες; Αγαπάει ή αγαπιέται με «ανθρώπινο» τρόπο; Και στον αντίποδα: μήπως είναι υπερβολικά τέλειος, απόλυτα καλός, απόμακρος ωραίος, πολύ δίκαιος και απαράδεκτα σωστός και καταλήγει απρόσιτος, ψεύτικος και ξένος;

Το σχήμα που ανέδειξε η ανάλυση των συνεντεύξεων και δείχνει να συνδέει άρρηκτα τις ικανές κι αναγκαίες συνθήκες «πειστικότητας» του ήρωα με τη δυνατότητα και το βαθμό ταύτισης του αναγνώστη μαζί του, δύναται να αποδοθεί με

αδρές γραμμές και απλή επαγωγική λογική, ως εξής: Για να συνδεθώ (να ταυτιστώ) με έναν ήρωα πρέπει να με «πείθει». Για να με πείσει, πρέπει να τον θεωρώ «ρεαλιστικό». Το «ρεαλιστικός» μεταφράζεται ως φαντασιακά και φαντασιωσικά αληθοφανής. Αυτό σημαίνει ότι ο ήρωας πρέπει να ανταποκρίνεται σε μια εσωτερική αλήθεια, να απευθύνεται, να μορφοποιεί και να εκφράζει κάτι που ήδη υπάρχει μέσα μου.

Υπό αυτή την έννοια κάθε ήρωας που ο αναγνώστης επιλέγει, ξεχωρίζει και παρακολουθεί συστηματικά σε μακροχρόνια βάση επιτελεί μια ταυτοποιητική λειτουργία, από τη στιγμή που εμφανίζεται να δανείζει στον αναγνώστη το χαρακτήρα του ως κάτοπτρο, προκειμένου εκείνος να αναγνωρίσει αυτό που συμβαίνει εντός του. Ανεξαρτήτως αν ο αναγνώστης είναι ενήμερος ή μη για αυτή τη βιωματική αναγνώριση του ενδοψυχικού του γίνεσθαι στη μορφή του εκάστοτε ήρωα – καθρέφτη, η εκτονωτική και εκδραματιστική της λειτουργία είναι δεδομένη και ολοφάνερη σε βιωματικό επίπεδο. Σημάδι αυτής είναι η εθιστική επιτακτική αναζήτηση του πειστικού ήρωα και της συγκίνησης που εκείνος του προσφέρει. Συνέπεια είναι η εγκαθίδρυση μιας μακροχρόνιας σχέσης εμπιστοσύνης του αναγνώστη προς τον ήρωα του, υπό μια αίσθηση αναμονής και αέναης προσδοκίας για τη συστηματική επανάληψη αυτής της συγκίνησης. Από τη στιγμή που ο αναγνώστης αισθανθεί «πεπεισμένος» για την «αλήθεια» ενός ήρωα, δηλαδή από τη στιγμή που θα αναγνωρίσει βιωματικά, υπό το συναγερμό μιας ενσυναισθητικής σαγήνευσης, ότι ο ήρωας αυτός υπάρχει με κάποιο τρόπο εντός του, αφήνεται στην έξη μιας σχέσης επενδυμένης αέναη προσδοκία: αναζητά διακαώς και εναγωνίως την σωματοποιημένη αίσθηση αυτού του εσωτερικού συναγερμού, που τον διαβεβαιώνει ξανά και ξανά, ότι η εικονογραφημένη μορφή που του «λέει κάτι σημαντικό» (και που πλέον εμφανίζεται να την αγαπά και να την χρειάζεται, με έναν τρόπο που απαντά κανείς σε μια πραγματική σχέση), είναι τόσο αληθινή, όσο και η απάντηση που δημιουργείται εντός του. Ο αναγνώστης περιγράφει την αναζήτηση αυτή ως «κυνήγι της φυγής από την πραγματικότητα».

Ο αναγνώστης «πείθεται» από έναν εικονογραφημένο ήρωα και από την αφήγηση των ιστοριών του, πρωτίστως σε ένα επίπεδο φαντασιακό και φαντασιωσικό, που όμως πάντα εμπεριέχει το ή αναφέρεται στο κοινωνικό. Η γνωστική κριτική επί τη βάση των συμβάσεων και των κανόνων της ορθολογιστικής αντίληψης αμβλύνεται, υπό την εξαίρεση των περιπτώσεων που η επίκληση του κοινωνικά (ως επί το πλείστον) ρεαλιστικού αποτελεί προϋπόθεση για την

αναγνώριση της φαντασιακής πραγματικότητας της ενδοχώρας. Τουτ' έστιν ότι υπάρχουν φορές που για να μπορέσει να «δει» ο αναγνώστης την εσωτερική του πραγματικότητα προβεβλημένη στην εικονογραφημένη αφήγηση πρέπει να τηρούνται ορισμένες βασικές αναλογίες με την κοινωνική πραγματικότητα, στο βαθμό που αυτή είναι εσωτερικευμένη και αφομοιωμένη στην ταυτότητά του. Αυτό πιο απλά σημαίνει ότι ο αναγνώστης εμφανίζεται εύκολα πεπεισμένος από έναν ήρωα που δρα σε μια φανταστική διάσταση, σε ένα σύμπαν ή σε έναν πλανήτη που τοποθετείται μακριά από τη γη, αλλά δε θα πειστεί ποτέ από μια αφήγηση που δεν τοποθετεί τον ήρωα σε ένα αστικό περιβάλλον, σε μια κοινωνία, σε μια οικογένεια, σε μια ομάδα, εν ολίγοις σε ένα συγκεκριμένο ή αφηρημένο σχήμα με μια κοινωνική και σχεσιακή δυναμική. Παρόμοιες αναλογίες εμφανίζουν τον αναγνώστη να απαιτεί προκειμένου να αισθανθεί πεπεισμένος, να παρουσιάζεται ο ήρωας αφομοιωμένος σε ένα κοινωνικό σύστημα αξιών και αντιλήψεων, σε ένα πλέγμα διαπροσωπικών σχέσεων και σε ένα δίκτυο συναισθηματικών αναφορών. Σε αντιδιαστολή, η ευελιξία πειθούς του αναγνώστη ποτέ δε φαίνεται να επηρεάζεται από την υπερβολή, το εύρος και την ποικιλία των δυνάμεων του ήρωα και την ευφάνταστη σύλληψη των περιπετειών και της δράσης του. Αντιθέτως, φαίνεται ότι όσο πιο φανταστική είναι η προσέγγιση αυτών των σημείων της εικονογραφημένης αφήγησης, τόσο περισσότερο διευρύνεται η ικανότητά της να πείσει. Ωστόσο, θα δοθεί χώρος αργότερα στην εμβριθέστερη παρουσίαση και ανάλυση των συγκεκριμένων απαιτήσεων πειστικότητας που εμφανίζεται να εγείρει ο αναγνώστης στην εκάστοτε ηλικιακή και ψυχοκοινωνική στιγμή. Πρώτα πρέπει να διερευνήσουμε τρεις βασικούς όρους που εμφανίζονται να περιγράφουν τη συνθήκη της «φαντασιακής πειστικότητας» ενεργοποιώντας τα ταυτοποιητικά φαινόμενα και αποκαλύπτοντας την ουσία της ανάγνωσης. Σχηματικά πρόκειται για:

- Τη «φαντασιακή αληθοφάνεια»: Αναφέρεται στις συγκεκριμένες απαιτήσεις για αληθοφάνεια που εγείρει ο αναγνώστης από τους ήρωες και τις ιστορίες που σε κάθε στιγμή της αναγνωστικής του ιστορίας επιλέγει. Οι απαιτήσεις αυτές αφορούν:
 - τον εκάστοτε ορισμό για το τί είναι «ανθρώπινο» σε κάθε στάδιο
 - τον ιδεολογικό και αξιολογικό κώδικα του ατόμου σε κάθε στάδιο
 - την εκάστοτε αναπαράσταση του ατόμου για το «κοινωνικό»
 - την εικόνα του εαυτού που το άτομο έχει ή/και θα ήθελε να έχει

- τα όρια των λογικών/ επιστημονικών εξηγήσεων που είναι διατεθειμένο το άτομο να δεχθεί στο ερμηνευτικό πλαίσιο των εικονογραφημένων ιστοριών.
 - Το βαθμό ανοχής στη φθορά/απαξίωση του ήρωα (π.χ. θάνατος ήρωα)
- Την «ενσυναισθητική σαγήνευση»: Περιγράφεται ως η κατάσταση της διαισθητικά βιωμένης έντασης που γεννάται στον αναγνώστη όταν αναγνωρίζει σε αυτό που διαβάζει ένα σημαντικό για τον εαυτό του νόημα. Συνδέεται με:
 - Την εκδραμάτιση των συναισθηματικών περιπετειών/ ενδοψυχικών συγκρούσεων του ήρωα που φέρονται να «πείθουν» τον αναγνώστη σε κάθε στιγμή της αναγνωστικής του ιστορίας.
 - Την υπέρ – ηρωική διάσταση του ήρωα, δηλαδή το είδος των υπέρ – δυνάμεων που επενδύονται φαντασιακά και φαντασιωσικά από τον αναγνώστη.
 - Την αναπαράσταση του «κακού» στις εκάστοτε υπέρ – ηρωικές ιστορίες.
 - Τη «φαντασιωσική φυγή»: Αναφέρεται στην κατάσταση που περιγράφουν οι αναγνώστες ως «φυγή από την πραγματικότητα». Αναλύεται στις διαστάσεις:
 - Της φυγής - αποστασιοποίησης από τις συμβάσεις της συμβατικής πραγματικότητας και από το χωροχρονικό πλαίσιο της ανάγνωσης (άρνηση)
 - Της δια – φυγής της εσωτερικής πραγματικότητας (προβολή/ ενδοβολή)
 - Της προσ – φυγής στην εποχή της παιδικής ναρκισσιστικής τελειότητας (παλινδρόμηση)

Η περιγραφή και ανάλυση των όρων αυτών παρουσιάζει μια έντονη πολυπλοκότητα, στο βαθμό που διαπλέκονται και αλληλεπιδρούν αναλύοντας τις διαστάσεις της ανάγνωσης ως βιωματικής συνθήκης. Δεν είναι πάντα σαφής η διάκριση και οι λεπτές αποχρώσεις του κάθε ενός εκ των τριών όρων, καθώς είναι συγκεχυμένη η εικόνα του τι προηγείται, τι προϋποτίθεται και τι αποτελεί συνέπεια του άλλου. Ωστόσο, επιχειρείται εδώ μια προσπάθεια σχηματικής αποσαφήνισης

τους, ώστε να αναλυθεί μια κατάσταση περίπλοκη, κυρίως λόγω του έντονα βιωματικού της χαρακτήρα.

Δεν παραβλέπεται σε κάθε περίπτωση, ότι η υποκειμενική εμπειρία της ανάγνωσης κόμικς, υπό τον εξ ορισμού χαλαρωτικό και σαγηνευτικό της χαρακτήρα (και αυτοσκοπό) συνιστά πρωτίστως ένα μυστηριώδες συναισθητικό βίωμα, ευθέως αναφερόμενο σε ασυνείδητες λειτουργίες και ως εκ τούτου στο περιθώριο των χωροχρονικών διαστάσεων και της λογικής. Το να επιδιώξει κάποιος να ορίσει με όρους συνειδητότητας και σχετικότητας ένα τόσο υποκειμενικό εσωτερικό βίωμα¹¹⁷, θα αποτελούσε μάλλον αντικείμενο μιας ενδελεχούς ψυχαναλυτικής προσέγγισης, πεδίο ελκυστικό, που ωστόσο υπερβαίνει τα όρια του παρόντος πονήματος. Αυτό που επιδιώκουμε στο πλαίσιο της ψυχοκοινωνικής αυτής προσέγγισης είναι να αφουγκραστούμε διερευνητικά και ερμηνευτικά το λόγο των αναγνωστών ψηλαφώντας τις φαντασιώσεις τους και συναισθανόμενοι το βίωμα τους. Σε αυτό το επίπεδο τοποθετείται η ανάλυση και η περιγραφή των τριών όρων της «φαντασιακής πειστικότητας» (και εμμέσως της αναγνωστικής εμπειρίας) που ακολουθεί.

13. 2. 1. Ο όρος της φαντασιακής αληθοφάνειας

Εξηγήσαμε πώς η προϋπόθεση της «πειστικότητας» που θέτει ο αναγνώστης ως κύρια απαίτηση της αναγνωστικής του εμπειρίας εκκινεί από την ασυνείδητη αναζήτηση ενός ομοιώματός του και μιας κατοπτρικής σχέσης. Για το λόγο αυτό θεωρούμε ότι πρόκειται για απαίτηση που αναφέρεται ευθέως στη θεωρητική συζήτηση για τη φαντασιακή, φαντασιωσική και ναρκισσιστική σχέση του αναγνώστη με τον αγαπημένο του ήρωα. Ως εκ τούτου κάνουμε λόγο για «φαντασιακή πειστικότητα»: Για να αισθανθεί «πεπεισμένος» ο αναγνώστης από μια εικονογραφημένη αφήγηση, πρέπει ο ήρωας και οι περιπέτειές του να ανασύρουν κάτι που εκείνος έχει μέσα του, να απευθύνονται στο φαντασιακό του, να τον εμπνέουν φαντασιωσικά και να επαναλαμβάνουν¹¹⁸ αδιαλείπτως την πρωταρχική εμπειρία μιας αρχαϊκής ναρκισσιστικής σχέσης. Ο ήρωας που ο αναγνώστης

¹¹⁷ Δηλαδή, σύμφωνα με την επιγραμματική διατύπωση του Freud, καθιστώντας συνειδητό ό,τι είναι ασυνείδητο.

¹¹⁸ Στο πλαίσιο μιας ψυχαναγκαστικής εμμονής που ίσως εξηγεί πολλά για την ταυτόχρονη με την συστηματική ανάγνωση κόμικς, συνήθεια της συστηματικής συλλογής τους και τα τελετουργικά που τη συνοδεύουν (βλ. κεφάλαιο 17.2.4. Γ 'Μέρους που αναφέρεται στην ταυτότητα του συλλέκτη κόμικς)

ξεχωρίζει και προτιμά ανά πάσα στιγμή, γίνεται τη στιγμή εκείνη καθρέφτης της εσωτερικής του πραγματικότητας και ακτιβιστής της φαντασίωσής του.

Για να επιτελέσει όμως ο ήρωας αυτές τις λειτουργίες, πρέπει κατ' αρχάς να ανταποκρίνεται στους όρους αληθοφάνειας που θέτει ο αναγνώστης. Οι όροι αυτοί αφορούν συνθήκες που αποδίδουν αυτό που το άτομο έχει εσωτερικεύσει αφενός ως κοινωνικά «ρεαλιστικό», αφετέρου ως φαντασιακά αληθοφανές. Ο όρος της φαντασιακής αληθοφάνειας είναι κατεξοχήν αυτός που, υπερβαίνοντας το αντικειμενικά ρεαλιστικό, είναι ικανός να μετατρέψει σε πειστική μια παράλογη εξωπραγματική ιστορία. Μην ξεχνάμε ότι μιλάμε για τις φανταστικές περιπέτειες εξωπραγματικών πλασμάτων με απίθανες υπέρ – ηρωικές δυνάμεις. Το να δηλώνει ο αναγνώστης «πεπεισμένος» από ήρωες και καταστάσεις αυτού του είδους, θα αποτελούσε οξύμωρο σχήμα, δίχως αυτή την καταλυτική διαμεσολάβηση της φαντασιακής αληθοφάνειας. Αλλά ας πάρουμε τα πράγματα από την αρχή.

Οι εξωπραγματικές υπέρ – ανθρώπινες δυνάμεις, η υπερβολή στη δύναμη, την αντοχή και την ικανότητα και η πρόσβαση στη δυνατότητα που μόνο υπό τους όρους της φαντασίας μπορεί να περιγραφεί, αναφέρονται στην προφανή πλευρά των πραγμάτων, σε αυτό που ο υπέρ – ήρωας μορφοποιεί και συμβολίζει ως εικόνα – σημείο¹¹⁹, από τη στιγμή της πρώτης εικονογραφημένης εμφάνισής του στον κόσμο της μαζικής κουλτούρας έως σήμερα. Ωστόσο, αυτό που ενδιαφέρει την παρούσα προσέγγιση είναι η διάσταση του υπέρ – ήρωα που παραμένει στη σκιά, που συγκαλύπτεται τεχνηέντως από την εντυπωσιακή μάσκα και στολή και αποκαλύπτεται στο περιθώριο της δράσης, όταν το προσωπείο του υπέρ ήρωα φεύγει, φέρνοντας στο φως το γυμνό ανθρώπινο πρόσωπό του. Αυτή η διάσταση, η αμιγώς ανθρώπινη, είναι ακριβώς εκείνη που συγκεντρώνει στην πραγματικότητα την πολυσήμαντη, ταυτοποιητική και καίρια προσοχή του αναγνώστη, και στο ίδιο μήκος κύματος ελκύει και το ενδιαφέρον της παρούσας ερευνητικής προσπάθειας.

Οι υπέρ – δυνάμεις διατηρούν μια κατά βάση διασκεδαστική λειτουργία. Ο αναγνώστης παίζει με αυτές. Στην αρχή θα θαμπωθεί, μπορεί να ζηλέψει ή και να προσπαθήσει να μιμηθεί. Μετά θα επιθυμήσει σφόδρα να οικειοποιηθεί μάλλον τα κοινωνικά και πρακτικά οφέλη της υπέρ – ανθρώπινης δυνατότητας: το θαυμασμό

¹¹⁹ Όπου: «σημείο είναι η αδιάρρηκτη ενότητα δύο διαστάσεων: του Σημαίνοντος και του Σημαινομένου, και είναι πάντα ενσωματωμένο σε μια αλυσίδα άλλων σημείων, τα οποία συγχρόνως συσχετίζουν μεταξύ τους ορισμένα υποκείμενα και αντικείμενα» (Jacobson, 1971, σελ. 423). Το Σημαίνον και το Σημαινόμενο αναφέρονται αντίστοιχα στην έκφραση και στη σημασία και προσδίδουν στο σημείο τον αυθαίρετο χαρακτήρα τους (Saussure, 1916).

και την προσοχή του αντίθετου φύλου, την κοινωνική αναγνώριση, τις μικρές πρακτικές διευκολύνσεις στις απαιτήσεις της καθημερινότητας. Η ονειροπόληση και η φαντασίωση του αναγνώστη για τις υπέρ – ηρωικές δυνατότητες, περιβάλλουν μια καθαρά ωφελμιστική και παιγνιώδη επιθυμία. Δεν επενδύονται ταυτοποιητικά και δεν εμπεριέχουν παρά αμελητέα ίχνη ενδοσκοπικής λειτουργίας. Θα μπορούσε να υποθέσει κανείς, ότι οι υπέρ – δυνάμεις υπάρχουν στη συνείδηση του αναγνώστη, κυρίως για να περιγράφουν σημειολογικά αυτό στο οποίο έχει συνηθίσει να αναφέρεται. Και το πιο σημαντικό: υπάρχουν για να ορίζουν μια απόσταση ασφαλείας ανάμεσα στον αναγνώστη και στον ήρωα¹²⁰. Τοποθετούν τον αναγνώστη τόσο μακριά, ώστε να είναι δυνατή η ασφαλής προβολή στο χαρακτήρα του ήρωα όλων εκείνων που υπάρχουν εντός του.

Σε αυτό το πλαίσιο, η διττή υπέρ – ανθρώπινη υπόσταση είναι το ευφυές τέχνασμα που μάλλον διαισθητικά και ενσυναισθητικά (ή ίσως υπό την ιδιότητα του φανατικού αναγνώστη) επινόησαν οι δημιουργοί των υπέρ – ηρώων, ώστε να φέρουν τους ήρωες και τους αναγνώστες σε μια ασφαλή, ικανή κι αναγκαία συνθήκη ισορροπημένης εγγύτητας και απόστασης. Οι υπέρ – δυνάμεις απομακρύνουν, την ίδια στιγμή που ο άνθρωπος χαρακτηράς ταυτίζει, εκτονώνει, πείθει.

Αυτό ίσως είναι το πλαίσιο στο οποίο μπορεί να αναζητήσει κανείς την κατανόηση, τόσο του φαινομένου της προτίμησης των αναγνωστών για ήρωες «ανθρώπινους», όσο και την εύγλωττη σιωπή τους γύρω από το ζήτημα των υπέρ – δυνάμεων. Για να «πείσει» ένας υπέρ - ήρωας, όσο εντυπωσιακός και διασκεδαστικός και να είναι, πρέπει να ανταποκρίνεται σε δύο βασικές προϋποθέσεις: να διαθέτει χαρακτήρα και να είναι «ανθρώπινος». Ο αναγνώστης ταυτίζεται πρωτίστως με το χαρακτήρα του ήρωα - ανθρώπου και σε ένα δευτερεύον μόνον επίπεδο με την υπέρ – ηρωική στολή και πανοπλία. Κι αυτό δείχνει να στοιχειοθετεί μάλλον έναν αναπάντεχο, αν και βασικό κανόνα της ανάγνωσης υπέρ – ηρωικών κόμικς.

«...Νομίζω ότι...μου φαινόταν πιο αληθινός, έτσι; Απ' τους υπόλοιπους δηλαδή, και...τον έφερνα πιο πολύ κοντά μου και...ναι, όταν ήμουνα μικρός, αν με ρώταγες δηλαδή τότε σε ποιον σούπερ - ήρωα ήθελα να μοιάσω, θα σου' λεγα «σίγουρα στο Spiderman»...ε...καί ο χαρακτήρας του όμως μου άρεσε πολύ, πέρα από...δηλαδή δεν ήταν μόνο οι δυνάμεις του στις οποίες ήθελα να του μοιάσω - γιατί εντάξει, όλοι οι σούπερ ήρωες έχουν δυνάμεις οι

¹²⁰ Προκειμένου να αποφευχθεί ένα ιδιαίτερο είδος pessima ταύτισης (Morin, 1978, σελ. 94).

οποίες σίγουρα είναι ζηλευτές, ας πούμε, όπως και να το κάνεις (γέλια)- αλλά ο χαρακτήρας του ήταν το πιο σημαντικό και...νομίζω ότι και παιδί με αντιπροσώπευε κάπως· δηλαδή, ήμουν κι εγώ περίπου ο ίδιος χαρακτήρας, δηλαδή δεν ήμουν απ' τους πολύ...έτσι...ανθρώπους...ε...πώς να το πω...μου άρεσε...είχα μονίμως στο μυαλό μου αυτό: τη μάχη του καλού και του κακού, προσπαθούσα να τα κάνω τα πράγματα όσο πιο αγνά μπορούσα - βέβαια, μέχρι όποια ηλικία μπορούσα- προσπαθούσα να τα σκέφτομαι πιο αγνά, ίσως και ακόμη και σήμερα μερικές φορές...Και νομίζω ότι και οι περισσότεροι άνθρωποι που διαβάζουν κόμικς, απ' αυτούς που εγώ έχω γνωρίσει, τελικά είναι λιγότερο πονηροί απ' τους υπόλοιπους (γέλια)...κάπως έτσι...»

Βλέπουμε πως η ταύτιση του αναγνώστη με τον αγαπημένο ήρωα εντοπίζεται λιγότερο στις υπέρ δυνάμεις και περισσότερο στο χαρακτήρα του και στα, αναλόγως της αναγνωστικής και ηλικιακής φάσης, ιδανικά του. Στο χαρακτήρα είναι που ο αναγνώστης διακρίνει τόσο τα στοιχεία της ομοιότητάς του με τον ήρωα (θα δει αυτό που πιστεύει ότι «είναι»), όσο και τα στοιχεία της επιθυμίας του να γίνει αυτό που ο ήρωας αντιπροσωπεύει κοινωνικά και ηθικά (θα δει αυτό που επιθυμεί και προσπαθεί να «είναι»). Σε αυτές τις περιπτώσεις ο ήρωας γίνεται ταυτόχρονα καθρέφτης του εαυτού, εκφραστής της ιδεολογίας της εκάστοτε ηλικίας και πρότυπο ηθικής για το άτομο. Αναπαριστά την αντίληψη του ατόμου για τον εαυτό, για τον κόσμο και για την ηθική, υπό μια μάλλον εξιδανικευμένη και ιδανική οπτική (όσον αφορά τουλάχιστον τα πρώτα στάδια της αναγνωστικής ιστορίας του). Σε κάθε περίπτωση πάντως, βλέπουμε πως ο ήρωας αγαπιέται και επενδύεται ταυτοποιητικά μόνο όταν καταφέρνει να αναπαραστήσει αυτό που το άτομο ορίζει ως «αληθινό», δηλαδή αυτό που κατοχυρώνεται σε κάθε εποχή ως η μόνη αληθινή κοσμοθεωρία. Στην προκειμένη περίπτωση, ο Spiderman μορφοποιεί για τον αναγνώστη την αντίληψη για τον «καλό» εαυτό και για τον «καλό» κόσμο. Και επειδή πρόκειται για μια στιγμή στην ιστορία του ατόμου όπου «αληθινό» είναι κυρίως το «καλό» και το «αγνό», είναι λογικό ο αντιπροσωπευτικός ήρωας της στιγμής αυτής να θεωρείται «αληθινός» μόνο αν είναι αγνός και «καλός». Αυτή η επισήμανση στοχεύει στο να αποδώσει την πρωταρχική αρχή της ταυτοποιητικής επένδυσης του αναγνώστη στο χαρακτήρα του ήρωα: ο αναγνώστης πείθεται φαντασιακά για την «αλήθεια» του ήρωα, μόνο αν εκείνος αναπαριστά τη στιγμιαία αντίληψή του για το εαυτό του, για τον κόσμο και για την ηθική. Αυτό βέβαια υπόκειται σε μια ενδιαφέρουσα διαδικασία

μετασχηματισμού και εξέλιξης μέσα στο χρόνο, η οποία εντοπίζει τους παράλληλους αντικατοπτρισμούς της στους εκάστοτε επιλεγέντες ήρωες. Αλλά αυτή είναι μια συζήτηση στην οποία θα επανέλθουμε αργότερα και με μεγαλύτερη προσήλωση.

Επεκτείνοντας τη συζήτηση για την υπέρ – ηρωική διάσταση του ήρωα, δηλαδή για το οπλοστάσιο των υπέρ – ανθρώπινων ικανοτήτων και δυνατοτήτων του, διακρίνουμε ότι ο όρος της αληθοφάνειας που θέτουν οι αναγνώστες και που ευθυγραμμίζεται με την φαντασιακή τους πραγματικότητα, υποτάσσεται σε συγκεκριμένους κανόνες. Αυτό δεν συνεπάγεται απαραίτητα ότι ο κόσμος της φαντασίας, που έχει υμνηθεί ανά τους αιώνες ως ένα σύμπαν απεριόριστης δυνατότητας και πιθανότητας, περιχαρακώνεται (και ευνουχίζεται τρόπον τινά) από τον αναγνώστη κόμικς, ώστε να γίνεται εν τέλει δεκτή η πραγματικότητά του υπό ρεαλιστικούς όρους. Οι ενστάσεις των αναγνωστών εγείρονται μονάχα εκεί που το φανταστικό υπερβαίνει σημαίνουσες φυσιολογικές, κοινωνικές και ψυχολογικές αρχές και παρεμβάλλεται ως τροχοπέδη στην ταύτιση με τους ήρωες. Υπάρχουν πολύ λεπτά όρια, τα οποία θέτει ο κάθε αναγνώστης για να διακρίνει το φαντασιακό από το ρεαλιστικό αποδεκτό. Τα όρια αυτά απαντώνται εκεί όπου κάνουν την εμφάνισή τους στις αφηγήσεις καταστάσεις που κανείς δεν δύναται να παρακάμψει όπως οι ανθρώπινες σχέσεις, η συναισθηματική ζωή και, βέβαια, ο θάνατος.

Πρόκειται για σημαίνοντα πεδία της ανθρώπινης φύσης, και είναι εκεί, που το υποκείμενο αναζητά κυρίως να βρει έναν καθρέφτη και έναν χώρο διαπραγμάτευσης. Ο αναγνώστης εμφανίζεται διατεθειμένος να δεχθεί αξιωματικά κάθε υπερβολή στο οπλοστάσιο και στη δράση του ήρωα, αρκεί να εντοπίσει στο πρόσωπο του «ανθρώπινες» αναφορές που τον αφορούν άμεσα και προσωπικά. Αυτό συμβαίνει όταν η εικονογραφημένη αφήγηση περιγράφει περιπέτειες «ανθρώπινες», δηλαδή δικές του ενδοψυχικές αναζητήσεις, την εσωτερικευμένη αναπαράστασή του για την κοινωνική πραγματικότητα, ή ακόμη, δραματοποιημένες σκηνές της καθημερινότητάς του που έχουν «σημασία» για εκείνον.

«...όλο το συναίσθημα που σου βγάζει ο Spiderman είναι...ένας άνθρωπος αδύναμος με...ίσως σε πολύ κακή κατάσταση κοινωνική σε σχέση με τους συμμαθητές του, με την οικογένειά του διαλυμένη...ένας άνθρωπος δηλαδή στο χείλος της καταστροφής στην ουσία, έτσι και το σκεφτώ με σημερινά δεδομένα, με χωρισμένους γονείς, τελείως “nerd” ας πούμε και λοιπά, ο οποίος, τελικά του δίνεται ένα θείο δώρο και...του δίνεται ένα δώρο ας πούμε

από το πουθενά και το πρώτο πράγμα που του συμβαίνει είναι ότι πρέπει να αντιμετωπίσει ας πούμε...διλήμματα, διλήμματα για το πού θα χρησιμοποιήσει αυτή τη δύναμη που έχει, το τι είναι σωστό και τι λάθος, πράγματα τα οποία τα αντιμετωπίζεις αργά ή γρήγορα σαν φυσιολογικός άνθρωπος, ας πούμε...Είναι δηλαδή τελείως, πολύ δύσκολο, ως άνθρωπος κάποιος να βρεθεί ξαφνικά, σε τέτοια ηλικία, με τέτοια προβλήματα στα χέρια του ας πούμε και είναι επίσης και πολύ ωραίο να βλέπεις και τον τρόπο που τα αντιμετωπίζε, δηλαδή πιστεύω ότι τελικά ήταν πολύ ανθρώπινος, μάλλον για σούπερ ήρωας ο Spiderman, αυτό νομίζω σε τραβάει, κατ' αρχήν στο Spiderman και γι' αυτό νομίζω ότι είναι μέχρι στιγμής και ο πιο πετυχημένος σε μικρές ηλικίες ήρωας. Ε...ωραία στολή...ωραία...ξέρεις (γέλια) όλα αυτά τα σημαντικά, πολύ ωραία σκίτσα ούτως ή άλλως τότε, και τώρα ακόμα βέβαια, τρομερές ιστορίες όμως, πραγματικά τρομερές ιστορίες, με πράγματα που συμβαίνουν τελείως απ' το πουθενά, και πράγματα που συμβαίνουν και στη φυσιολογική ζωή, δηλαδή ένας σούπερ ήρωας είχε να αντιμετωπίσει πιο πολύ προβλήματα φυσιολογικά παρά τόσο πολύ τους κακούς και το ότι...το όλο γεγονός ας πούμε εντάζει, το να δείρει κάποιον ας πούμε, είναι μέσα στο πρόγραμμα αλλά, ξέρω 'γω το να αντιμετωπίσει τη Μαίρη Τζέην ή τον εκδότη του ή τη θεία του ή το θείο του που πέθανε και τα διλήμματα του έρωτα, του καλού και του κακού, του θανάτου...όλα αυτά είναι πράγματα που σε τραβάνε, σαν παιδί, ας πούμε...κι έτσι...Spiderman τότε!»

«Από άλλους χαρακτήρες σίγουρα τον φανταζόμουν ως πιο ρεαλιστικό (τον Wolverine). Σίγουρα, δηλαδή αυτό σου λέω το σχέδιο ότι είχε όλο αυτό το μπέρδεμα στο μυαλό του, το οποίο πιστεύω ταυτίζεται απόλυτα με την εφηβεία μας, ιδιαίτερα των αγοριών, αυτό το μπέρδεμα μέσα του, δηλαδή, σε έκανε να τον νιώθεις πιο προσιτό και αληθινό από τους υπόλοιπους...σίγουρα...»

Με μια πρώτη ματιά δεν είναι δύσκολο να εντοπίσει κανείς την παραδοξότητα ότι αυτό που ζωντανεύει έναν σούπερ ήρωα στα μάτια του αναγνώστη δεν είναι παρά τα προβλήματα που αυτός αντιμετωπίζει στο πλαίσιο της ανθρώπινα σκιαγραφημένης καθημερινότητας και προσωπικότητάς του. Μόνο ο ήρωας που υποφέρει, που δυσκολεύεται, που πονάει, που βιώνει στο χαρτί όλους αυτούς τους φόβους, τα διλήμματα, τις αναστολές και τις συγκρούσεις, τα οποία ο αναγνώστης

προσπαθεί να διαπραγματευθεί και να ισορροπήσει εντός του και στο πλαίσιο της πραγματικής καθημερινότητάς του, βαφτίζεται ως «αληθινός» και άρα πειστικός και αποδεκτός φαντασιακά. Φαίνεται πως η ενσυναισθητική βίωση των προβλημάτων του ήρωα ανοίγει την πόρτα στην οικειοποίηση των προνομίων του. Είναι πολύ πιο εύκολο για τον αναγνώστη να φανταστεί ότι μοιράζεται το «θείο δώρο» των υπέρ δυνάμεων ενός ήρωα, αν την ίδια στιγμή αυτός εμφανίζεται να μοιράζεται μαζί του τις καθημερινές ανησυχίες και δυσκολίες του. Είναι μέσα από αυτή τη διαπλοκή προνομίων και απογοητεύσεων, δύναμης και αδυναμίας, φανταστικού και πραγματικού που εγείρεται ένα πολυσύνθετο δίκτυο ταυτίσεων, ικανών να οδηγήσουν στην πολυπόθητη φυγή από την εξωτερική πραγματικότητα και στην ταυτόχρονη (δια) – φυγή της εσωτερικής του πραγματικότητας.

Στον ίδιο χρόνο λαμβάνουν χώρα στο πλαίσιο της σχέσης με τον ήρωα παράλληλες λειτουργίες εκτόνωσης, ενδυνάμωσης και αυτοενίσχυσης του αναγνώστη. Ο ήρωας εκδραματίζει το ενδοψυχικό δράμα προβάλλοντας εκεί (μακριά του) τη σύγκρουση, την ανησυχία και την αναστολή. Ταυτόχρονα, με κάποιον τρόπο εμπνυχώνει και δίνει ένα παράδειγμα δύναμης, επιμονής, υπομονής και υπερηφάνειας. Έτσι, ακούμε συχνά τον αναγνώστη να αναθαρρεύει:

«Ο Spiderman ας πούμε είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα. Ήταν ένας φοιτητής, που ήταν κακομοιρούλης και στο σχολείο των πειράζανε, δεινοπαθούσε γενικά, δεν είχε κοπέλα ας πούμε και τα σχετικά, και μ' αυτά ταυτιζόμαστε πάρα πολύ τα αγόρια σε αυτή την ηλικία, μας απασχολεί πάρα πολύ πάντα αυτό το θέμα με τα κορίτσια...σε ταυτίζει πάρα πολύ με τον ήρωα. Και μετά του συμβαίνει αυτό το πράγμα με την αράχνη που τον τσιμπάει και γίνεται, παίρνει τις σούπερ δυνάμεις και τα λοιπά και ξαφνικά απ' το πουθενά εκεί που ήταν αυτό που ήτανε και είχε τα χίλια προβλήματα ας πούμε, γίνεται σούπερ ήρωας! Αποκτάει υπέρ δυνάμεις κι έχει τη δύναμη να αλλάξει τη ροή της ζωής του...Κι αυτό ήταν πολύ σημαντικό γιατί μπορούσε να επεμβαίνει πρώτα απ' όλα δυναμικά στην ίδια του τη ζωή...Κι αυτό τον έκανε πιο πολύ προσιτό σαν ήρωα. Τώρα, κάποιος άλλος ο οποίος δεν ασχολιόντουσαν τόσο πολύ να τον δείξουν πώς είναι σαν άνθρωπος, τον παρουσίαζαν απλώς σαν κάποιον με σούπερ δυνάμεις, δεν μπορούσες να ταυτιστείς εύκολα γιατί εντάξει, απλά τον έβλεπες ως κάτι ανώτερο, το οποίο δεν έχει καμία σχέση με εσένα τέλος πάντων»

«...κάποιο έτσι, πολύ ωραίο χαρακτηριστικό,...ο Spiderman είχε το χιούμορ του και το γέλιο του, που ποτέ δεν το άφηνε, ποτέ δε φοβότανε...δεν θυμάμαι εγώ το Spiderman να φοβήθηκε πουθενά...ναι, ρε παιδί μου...έρχεται ο άλλος ξέρω 'γω, ο υπέρ – σφίχτης με τα χίλια όπλα επάνω του, μπορεί να είναι ο Spiderman περικυκλωμένος από χίλια άτομα, ακόμα κι εκείνη την ώρα όμως, βρε παιδί μου, που είναι αδύναμος, έτσι; Ακόμα και τότε έριχνε την ατάκα την περίεργη, τα γελοιοποιούσε όλα κι ήταν πολύ καλό...σα να μη φοβότανε...μ' αρέσει πάρα πολύ αυτό»

Σε κάθε περίπτωση ο ήρωας οφείλει να κάνει ορατή την πλευρά του εαυτού του αναγνώστη που του είναι αγαπητή και να αναφέρεται ευθέως σε στοιχεία της προσωπικότητας του που τα θεωρεί ιδιαίτερα και σημαντικά για την αυτοεικόνα του. Η «αλήθεια» του ήρωα είναι αυταπόδεικτη για τον αναγνώστη, αν εκείνος τυγχάνει να περιγράφεται χαρακτηριστικά υπό τους όρους που το άτομο αρέσκεται να αναφέρεται στον εαυτό του. Το χιούμορ, το πείσμα, η συνέπεια, ο αυθορμητισμός ή η συστολή, είναι μερικά από τα συχνότερα χαρακτηριστικά που εντοπίζουν στους ήρωες οι αναγνώστες ως οικεία, επιθυμητά, αγαπητά και κοινά.

«...είναι πολύ αυθόρμητος, είναι ανθρώπινος, είναι πολύ κοντά στον άνθρωπο (...) προσπαθεί να τα πηγαίνει καλά στο πανεπιστήμιο, ε...κι εγώ θέλω να τα πηγαίνω καλά στο πανεπιστήμιο, έχει μια όμορφη κοπέλα υποτίθεται...ε...είναι αυθόρμητος, έχει πολύ ωραίο χιούμορ, έχει πολύ καλούς φίλους (...) δε μ' αρέσει (ο ήρωας) να' ναι κλειστός, να' ναι εσωστρεφής...για παράδειγμα ο Batman, πέρα από τη φύση του που σαν...έχει μια φύση ας πούμε παρεμφερή με αυτή της νυχτερίδας, έτσι; Δεν πιστεύω ότι αυτό τον δικαιολογεί να είναι τόσο κλειστός ας πούμε, ήταν αρκετά κλειστός. Ε...δεν σημαίνει ότι ένας σούπερ ήρωας, επειδή είναι σούπερ ήρωας, πρέπει να ασχολείται μόνο με αυτό που...να βοηθάει τον κόσμο και να κυνηγάει τους κακούς, θέλω να υπάρχει μια προσωπική ζωή να βλέπω...εμένα μου αρέσει πάρα πολύ η προσωπική ζωή στον ήρωα...»

Υπάρχουν περιπτώσεις όπου η έμπνευση των δημιουργών των εικονογραφημένων αφηγήσεων διαψεύδει την αναπαράσταση του αναγνώστη για τον

ανθρώπινο κόσμο (και πόνο) και για τους θεμελιώδεις νόμους της ανθρώπινης φύσης. Στην περίπτωση αυτή οι ήρωες τους το πιθανότερο είναι να απορριφθούν ως «μη αληθινοί», αποτυγχάνοντας να αναπλάσουν το καθεστώς της «φυγής» του αναγνώστη μέσα από την ανακάλυψη της εσωτερικής του πραγματικότητας. Πότε παραβιάζονται αυτές οι υποκειμενικές προδιαγραφές αληθοφάνειας; Σε ποιες περιπτώσεις ο ήρωας δεν καταφέρνει να πείσει για την «ανθρωπιά» του, δηλαδή για την «αλήθεια» του;

Πρόκειται κατά τα φαινόμενα για περιπτώσεις κατά τις οποίες ο μύθος του ήρωα κινητοποιεί μηχανισμούς αυτοπροστασίας του αναγνώστη από μια ενδεχόμενη αποκρουστική αναπαράσταση μύχιων φόβων που αναφέρονται σε σοβαρές κοινωνικές ανασφάλειες της εποχής¹²¹. Ο ήρωας πρέπει να διατηρεί πάντα και πρωτίστως το ρόλο του προστάτη, του φύλακα αγγέλου του αναγνώστη από το κοινωνικό κακό: είτε μέσω μιας προσκοπικής δράσης του στυλ «ο φιλικός Spiderman της γειτονιάς σας» που αναπαριστά μάλλον την πολύ συγκεκριμένη τοπική δράση του άστου – φύλακα, είτε ενδεδυμένος το μετανεωτερικό σκοπό του ήρωα που αντιμάχεται ένα διάχυτο αφηρημένο κοινωνικό κακό, το οποίο άλλοτε παίρνει το πρόσωπο της εξουσίας, άλλοτε της τρομοκρατίας, άλλοτε της οικονομικής ισχύος και του πολιτικού παρασκηνίου. Οι υπέρ – ήρωες υπάρχουν στο εικονογραφημένο σύμπαν, προκειμένου να εμπνεύσουν στον αναγνώστη σε μια άλλη, φαντασιακή διάσταση, αισθήματα προστασίας, ασφάλειας και σιγουριάς έναντι μιας κοινωνικής πραγματικότητας που τρομάζει και απειλεί. Αυτή η διάσταση της ψυχολογικής ασφάλειας που φέρεται να εμπνέει ο ήρωας στον αναγνώστη, γίνεται ιδιαίτερα έντονη στις όψιμες αναγνωστικές επιλογές του. Στην ανάλυση του τρίτου αναγνωστικού σταδίου που αντιπροσωπεύεται από αντί – ήρωες που αναλαμβάνουν ρόλο εκδικητή ή επόπτη της κοινωνίας, θα δείξουμε πώς η διάσταση αυτή εντάσσεται στο ευρύτερο πλαίσιο του μετανεωτερικού δίπολου *ασφάλεια – διακινδύνευση*.

«Ε...ο σούπερ – ήρωας...για εμάς τους ανθρώπους, όταν διαβάζουμε ένα κόμικ, είναι κάτι που θα έρθει να μας βοηθήσει την κατάλληλη στιγμή...και θα μας δώσει ας πούμε...θα' ναι πάντα δίπλα μας. Είναι κάτι σαν...πως λέμε φύλακας – άγγελος ας πούμε; Είναι κάτι πιο...σαν φύλακας – άγγελος, αλλά όχι τόσο...σαν...σαν προστασία. Ο υπέρ – ήρωας είναι ένας προστάτης».

¹²¹ Τόσο της εκάστοτε αναγνωστικής, ηλικιακής, γνωστικής και συναισθηματικής φάσης στην οποία βρίσκεται ανά πάσα στιγμή ο αναγνώστης, όσο και της τρέχουσας κοινωνικής περιόδου.

Ο πολύ πρωταρχικός φόβος του θανάτου ανασύρεται μέσα από μια παραδοξότητα και με έναν ιδιάζοντα συμβολισμό στην περίπτωση της φθοράς ενός συμβόλου αιώνιας ζωής και δύναμης, όπως ένας κλασικός υπέρ ήρωας. Στη συντριπτική πλειονότητα των περιπτώσεων η ιδέα του να αναπαραστήσει η αφήγηση τον ενδεχόμενο θάνατο ή την ηλικιακή φθορά ενός υπέρ – ήρωα γίνεται δεκτή, ως ένα ακόμα στοιχείο των εικονογραφημένων ηρώων που θα προσυπογράψει την «αληθινή», «ανθρώπινη» και ως εκ τούτου «πειστική» υπόστασή τους. Η μόνη προϋπόθεση που τίθεται εδώ από τους αναγνώστες είναι ο θάνατος αυτός να είναι μεγαλειώδης, συναρπαστικός, να προκαλεί συγκίνηση και να αφήνει το μνημονικό αποτύπωμα μιας έντονα συγκινησιακής φόρτισης...Πρέπει να είναι έτσι σκηνοθετημένος, ώστε να τους εμπνέει να πενθήσουν με όσο το δυνατόν μεγαλύτερη ενσυναίσθηση το τέλος του ήρωα, το τέλος της ιστορίας του και βέβαια το τέλος της σχέσης τους μαζί του. Η ακριβής απαίτηση είναι ο ηρωικός θάνατος να είναι αντάξιος της ζωής του ήρωα, δηλαδή πειστικός, «αληθινός», σημαντικός και συγκινητικός. Σε μια τέτοια περίπτωση οποιαδήποτε πιθανότητα «ανάστασης» του ήρωα απορρίπτεται κατηγορηματικά.

«- Πώς σου φαίνεται η ιδέα του να πεθάνει ένας ήρωας που αγαπάς πολύ; Ε...είναι ΟΚ. Δηλαδή, θα στενοχωρηθώ (γέλια), θα στενοχωρηθώ γιατί θα μου λείψει πρώτα απ' όλα. Είναι σαν να ξέρεις έναν άνθρωπο χρόνια, να τον βλέπεις κάθε εβδομάδα, επί χρόνια...έτσι; Να γνωρίζετε χρόνια και ξαφνικά να σου λένε, ξέρεις, πέθανε...Αλλά είναι κάτι...ανθρώπινο...έτσι; Δηλαδή, φαντάζομαι θα μου άρεσε κιόλας, γιατί θα τον έφερνε πιο κοντά μου...δε συμβαίνει συχνά στα κόμικς αυτό...ή μάλλον τώρα τελευταία συμβαίνει πιο συχνά...δηλαδή βλέπεις ήρωες που πεθαίνουν ή γερνούν...είναι η φυσική πορεία του ανθρώπου, γιατί να το αρνηθείς για τον υπέρ - ήρωα; Αλλά να μην είναι ένας τυχαίος θάνατος! Δηλαδή εννοώ, να είναι σουπερ – θάνατος! Η στιγμή του θανάτου του ήρωα πρέπει να είναι κάτι που να σου μένει...»

«...θυμάμαι το θάνατο του Superman...ήταν συγκλονιστική στιγμή...Ο ΣΟΥΠΕΡΜΑΝ ΠΕΘΑΝΕ...ας πούμε...Πέθανε όπως έζησε όμως...ηρωικά...Κι ήταν μια από τις πιο αγαπημένες μου στιγμές στα κόμικς γιατί θυμάμαι, είχα ανατριχιάσει...δεν μπορούσα να συνέλθω για ώρες...τόσο

συγκινητική ήταν η στιγμή...Είναι σημαντικό να πεθαίνει σωστά ο ήρωας, με μεγαλείο.... Α, και να μην τον ανασταίνουνε στο επόμενο τεύχος! Αίσχος! Τον πέθανες, πάει, το πήραμε απόφαση, τί τον ανασταίνεις μετά από λίγο; Όλη η μαγεία...όλο αυτό το συναίσθημα...μοιάζει ψεύτικο μετά...σεναριακές βλακείες...»

«Τώρα ας πούμε, πέθανε ο Superman, εντάξει; Το βγάζουνε αυτό το πράγμα στην ιστορία. Πεθαίνει ο Superman. Θα μπορούσα να το δεχθώ, μέχρι εδώ. Όλα τα καλά έχουν ένα τέλος. Εντάξει; Πεθαίνει ο Superman, κάτι έγινε και ξέρεις πέθανε. Εμείς όμως, δεν μπορούμε να βγάλουμε έναν κλώνο του! Πρώτον επειδή για μένα είναι μοναδικός, είναι κάτι μοναδικό...όλοι είμαστε μοναδικοί (...) το να είσαι ο Superman δεν είναι κάτι εύκολο, κατάλαβες; Το να έχεις τη δυνατότητα να φτιάξεις κλώνο του, κλώνο του οποιουδήποτε, σημαίνει ότι τα απλοποιούμε όλα...σαν να λες «εντάξει, πέθανε αυτός, θα φτιάξουμε έναν άλλον ίδιο»...»

Ο θάνατος του υπέρ ήρωα, όταν είναι «πειστικός» και προκαλεί έντονα συναισθήματα, δεν γίνεται αντιληπτός από τον αναγνώστη ως απειλή. Η πραγματική απειλή είναι αυτή που θέτει υπό αίρεση τη μοναδικότητα της ύπαρξής του. Κάτι που ούτε αυτός ο ίδιος, ο θάνατος δεν καταφέρνει εν τέλει να απειλήσει, για όσο τουλάχιστον κάποιος ελπίζει στη διατήρηση ενός μεταθανάτιου απόηχου της μοναδικότητάς του δια μέσου των γενεών. Ο αναγνώστης εμφανίζεται την ίδια στιγμή αντιμέτωπος με ένα πολυδιάστατο πένθος. Κατ' αρχήν, πένθος για την απώλεια ενός ήρωα συντρόφου, με τον οποίο είχε δεθεί συναισθηματικά εντός μιας μακροχρόνιας αναγνωστικής σχέσης. Πένθος υπαρξιακό, στο πλαίσιο της αιφνίδιας διατάραξης της σταθερότητας του εικονογραφημένου κόσμου, συνέπεια της παράδοξης απώλειας ενός συμβόλου που μέχρι πρότινος εξαιρείτο από τη δικαιοσύνη του χρόνου. Κυρίως όμως, πένθος εμποτισμένο από φαντασιακή ανασφάλεια στο βαθμό που ο ήρωας αποτυγχάνει να διατηρήσει το ρόλο του προστάτη που του είχε αποδοθεί, υποκύπτοντας όχι μόνο στους νόμους της ανθρώπινης φύσης, (κάτι που εν τέλει ο αναγνώστης αντιπαρέρχεται υπό την αίσθηση ότι ίσως αυτός ο θάνατος, φέρνει τον ήρωα λίγο πιο κοντά του¹²²) αλλά και στην υπερβολή μιας αλματώδους

¹²² Στη συντριπτική πλειονότητα των περιπτώσεων η ιδέα του να αναπαραστήσει η αφήγηση τον ενδεχόμενο θάνατο ή την ηλικιακή φθορά ενός υπέρ – ήρωα γίνεται δεκτή, μάλλον με ενθουσιασμό,

επιστημονικής προόδου, που απειλεί ευθέως αυτήν την πεποίθηση της μοναδικότητας που βρίσκεται χαραγμένη στο DNA του.

Πέραν τούτου όμως, υπάρχει μια ακόμα, καλά κρυμμένη, απειλή σε αυτόν τον ηρωικό θάνατο. Είναι αυτό που ξεπερνάει ακόμα και τα όρια ενός υπέρ ήρωα. Πρόκειται για τον πολύ παλιό εχθρό της φαντασίας, τον ορθολογισμό που εισβάλλει αυτή τη φορά με την πλέον ετοιμοπόλεμη και ύπουλη μορφή, αυτήν της τεχνολογικής προόδου. Είναι μια μάχη που λαμβάνει χώρα ταυτόχρονα σε δυο διαστάσεις: μια συμβολική και μια ψυχοκοινωνική. Συμβολική, στο βαθμό που αναπαριστά με εικονοπλαστική δύναμη την αρχέγονη αντίθεση μεταξύ φανταστικού και πραγματικού και κατ' επέκταση αναφέρεται ευθέως στην διάκριση μεταξύ εσωτερικής και εξωτερικής πραγματικότητας που μας αφορά εδώ. Η ίδια αέναη κρίση, η αιώνια πάλη ανάμεσα σε αυτό που φαντάζομαι και σε αυτό που, σε τελική ανάλυση, εκ των πραγμάτων κατέχω. Ψυχοκοινωνική, γιατί μορφοποιεί τους μύχιους φόβους του ατόμου για αυτή την δυσθεώρητη επιστημονική και τεχνολογική πρόοδο (βλ. επίσης Χρηστάκης, 2001) που απειλεί να ξεπεράσει το τελευταίο οχυρό της ελεύθερης ύπαρξής του, τα όρια της ίδιας του της φαντασίας...

*«...χαλάσανε κιόλας οι περισσότεροι ήρωες γιατί...μπήκε μέσα η τεχνολογία
ας πούμε, να σου πω κάτι, στις ιστορίες...έπαψε να υπάρχει φαντασία και
μπήκε η τεχνολογία. Πέθανε ο Superman, βγήκε ο Κλώνος του Superman,
μπήκαν κάποια στοιχεία τα οποία, πάρα πολλοί, ξέρω γω, όχι μόνο εγώ, και
μετά απ' ότι άκουσα από άλλα παιδιά, πολλοί σταμάτησαν να διαβάζουνε (...)
εγώ πιστεύω όμως ότι το '80 και το '90 ήταν από τις δεκαετίες όπου
ανέβηκαν πάρα πολύ τα κόμικς. Ε...τι έγινε τώρα, αυτές οι δύο δεκαετίες
ήτανε...υπήρχε κάποια τεχνολογία, η οποία όμως, ε...ποτέ δεν υπερέβαινε τον
ανθρώπινο νου. Ποτέ δεν ήτανε...δεν έφευγε ...ας πούμε, όση φαντασία να
υπήρχε, πέταγε ο Superman, εντάξει; Πέταγε, ωραία, έβγαζε από τα μάτια
του...ήτανε κάτι που ήτανε...ήτανε από άλλο πλανήτη και τα δικαιολογούσαμε*

ως ένα ακόμα στοιχείο των εικονογραφημένων ηρώων που θα προσυπογράψει την «αληθινή», «ανθρώπινη» και ως εκ τούτου πειστική υπόστασή τους. Η μόνη προϋπόθεση που τίθεται εδώ από τους αναγνώστες είναι ο θάνατος αυτός να είναι μεγαλειώδης, συναρπαστικός, να προκαλεί συγκίνηση και να αφήνει το μνημονικό αποτύπωμα μιας έντονα συγκινησιακής φόρτισης...Πρέπει να είναι έτσι σκηνοθετημένος, ώστε να τους εμπνέει να πενήσουν με όσο το δυνατόν μεγαλύτερη ενσυναίσθηση το τέλος του ήρωα, το τέλος της ιστορίας του και βέβαια το τέλος της σχέσης τους μαζί του. Η ακριβής απαίτηση είναι ο ηρωικός θάνατος να είναι αντάξιος της ζωής του ήρωα, δηλαδή πειστικός, «αληθινός», σημαντικός και συγκινητικός. Σε μια τέτοια περίπτωση οποιαδήποτε πιθανότητα «ανάστασης» του ήρωα απορρίπτεται με την ίδια εμμονή που απορρίπτεται η ιδέα της κλωνοποίησής του.

όλα αυτά. Αλλά από τη στιγμή που...ήτανε κάτι που το είχαμε βάλει στο μυαλό μας σαν σύμβαση όλα αυτά, τα είχαμε δεχθεί σαν αξίωμα, τις δυνάμεις του Superman, να στο πω έτσι...ε...από τότε που βγήκε τώρα, η κλωνοποίηση του Superman ας πούμε, κάτσε λέμε ας πούμε, ο Superman; Πως; Κλωνοποιήσαμε τον άνθρωπο εμείς, που βρήκαμε Superman να τον μελετήσουμε για να τον κλωνοποιήσουμε;»

Βλέπουμε πώς μια ορθολογική κρίση που εμπεριέχει σημεία κοινωνικής ανασφάλειας καταφέρνει να ανατρέψει εκ των έσω, ως Δούρειος Ίππος, αυτό που η φαντασία είχε αποδεχθεί και περιχαράκωσε ως «αληθινό». Πώς να γίνει δεκτή από τον αναγνώστη μια τέτοια τρομακτική ανατροπή σε έναν κόσμο εικονογραφημένης συναισθηματικής ασφάλειας, όπου ο ήρωας εμφανίζεται πάντα ετοιμοπόλεμος να υπερασπιστεί την αξία και την αυτονομία αυτού του ενδοψυχικού βασιλείου της εθελούσιας απόσυρσης και λήθης; Σε αυτό το σύμπαν ποτέ δεν θα γίνει δεκτή μια συνθήκη που απειλεί να αποδομήσει τα θεμέλια του. Η φαντασία που ξεπερνάει τη λογική είναι αξιωματικά αποδεκτή, αλλά ποτέ δεν θα ισχύσει το αντίστροφο. Στον υπέρ – ηρωικό κόσμο ποτέ δε θα επιτραπεί στη λογική να επικρατήσει της φαντασίας. Σε αυτή την περίπτωση η ανατροπή είναι δραματική, καθώς η μέχρι πρότινος «πειστική» αφήγηση απορρίπτεται υπό μια αίσθηση απογοήτευσης και προδοσίας.

«...αρχίσαμε τότε να το αμφισβητούμε. Κι από την άλλη, όχι μόνο αρχίσαμε να το αμφισβητούμε, αλλά άρχισε και να μην μας αρέσει πια...ας πούμε, γιατί, τόσα χρόνια βγαίνανε ιστορίες που μας αρέσανε, αντί να κάνετε αυτό, βάλτε πέντε, έξι κυρίως κακούς, ή κάντε κάτι άλλο, κάντε παύση για δυο τρία χρόνια, αν δεν έχετε επεισόδια, ξαναβγάλτε το από την αρχή, μην το χαλάτε, κάτι που έχετε δημιουργήσει με πολύ κόπο!»

13. 2. 2. Ο όρος της ενσυναισθητικής σαγήνευσης

Ο λόγος των αναγνωστών αποκαλύπτει συχνά πώς η εμπειρία της ανάγνωσης υπέρ – ηρωικών κόμικς εμπεριέχει μια πολύπλοκη ενσυναισθητική διάσταση του πείθεσθαι. Το βίωμα αυτό της ενσυναίσθησης (empathy)¹²³ τις περισσότερες φορές

¹²³ Carl Rogers (1975) χρησιμοποιεί τον όρο *ενσυναίσθηση* (empathy) προκειμένου να περιγράψει τη στάση του θεραπευτή που έχει μια ακριβή αντίληψη του βιώματος του θεραπευόμενου. Πρόκειται για

μοιάζει να αποτελεί ικανή όρο της σαγήνευσης του ατόμου από την εικονογραφημένη αφήγηση και τους πρωταγωνιστές της. Ο όρος αυτός τοποθετεί τη φαντασιακή ταύτιση του αναγνώστη με την αναπαριστάμενη δράση και τις λεπτές αποχρώσεις των ηρωικών χαρακτήρων στο επίκεντρο μιας συναισθηματικής έξαρσης που καθιστά την ανάγνωση παράφορη, ελκυστική, σαγηνευτική.

Πρόκειται για συναισθηματική έξαρση που δύναται να περιγραφεί υπό τους όρους ενός «πάθους για μεταβίβαση»¹²⁴, το οποίο εμφανίζεται να αποτελεί ουσιώδες συστατικό του ταυτοποιητικού μηχανισμού της ενδοβολής: ο αναγνώστης ψάχνει στις υπέρ – ηρωικές αφηγήσεις να εντοπίσει τις μορφές και τη δράση που θα του επιτρέψουν να μεταφέρει με φαντασιωσικό τρόπο, από «έξω» προς τα «μέσα», επιθυμητές ιδιότητες και διαστάσεις. Μια σχεδόν αγωνιώδης παραφορά μοιάζει να επενδύει αυτή την αέναη επαναληπτική αναζήτηση του αντικειμένου της ταύτισης – ενδοβολής. Παραφορά, που διαφαίνεται επίσης στις περιγραφές των αναγνωστών για τη «δίψα της ανάγνωσης κόμικς», την «αγωνία για το επόμενο τεύχος», τη «μανία του να διαβάζεις οτιδήποτε πέφτει στα χέρια σου» και την «αιώνια αναζήτηση του ιδανικού ήρωα».

Σε αυτό το πλαίσιο ο αναγνώστης εμφανίζεται «φαντασιακά πεπεισμένος» από τον ήρωα, στο βαθμό που αισθάνεται «γοητευμένος» απ' αυτόν και τις περιπέτειές του. Ο βαθμός της σαγήνευσης λειτουργεί εδώ ως μετρητής της ικανότητας του ήρωα «να πείσει» και κατ' επέκταση ως μετρητής της συναισθηματικής και ταυτοποιητικής αξίας της αφήγησης για τον αναγνώστη.

*«...να ταυτιστώ τελείως με τον ήρωα και να βιώσω αυτά που βιώνει (...)
είναι πολύ ευχάριστο αυτό και βοηθάει πολύ στο να χαλαρώσεις βιώνοντας
όλες αυτές τις συναρπαστικές περιπέτειες...είναι στιγμή πολύ όμορφη, ας
πούμε...μαγική...και υπάρχει μεγάλη λαχτάρα όταν έχεις ένα καινούριο κόμικ
και ξέρεις ότι είναι καλό, ότι μπορεί να σε πείσει, να σε γοητεύσει, να κάτσει
να το διαβάσεις και να χαθείς...»*

ακριβή αντίληψη του συγκινησιακού βιώματος του άλλου και δεν συνίσταται μόνο στη διανοητική του κατανόηση, αλλά κυρίως στο συναισθηματικό βίωμα του «αισθάνομαι σαν να είμαι στη θέση του άλλου». Η συνθήκη αυτή αφορά τη δυνατότητα διαισθητικής σύλληψης του συναισθήματος του άλλου και προϋποθέτει την προσωρινή λήθη των προσωπικών θέσεων, απόψεων και αξιών, ώστε να είναι δυνατή η χωρίς προκατάληψη εισδοχή στον κόσμο του άλλου.

¹²⁴ Ερμηνεία που αποδίδει στον όρο της ενδοβολής ο Ferenczi (1909) στο Laplanche & Pontalis, 1986: 183.

Έτσι, ο αναγνώστης περιγράφει πως αισθάνεται ότι «ταυτίζεται» με τον ήρωα τη στιγμή που συναισθάνεται τις προσωπικές, ενδοψυχικές αλλά και ηρωικές περιπέτειες του και στο βαθμό που ταυτόχρονα αφήνεται στην καταληπτική πειθώ της σαγήνης. Το σχήμα που προκύπτει λοιπόν, μπορεί να περιγραφεί ως εξής: πείθομαι συναισθανόμενος αυτό που ο ήρωας φέρεται από την εικονογραφημένη αφήγηση να αισθάνεται και να παθαίνει και την ίδια στιγμή αφήνω τη σαγήνη αυτής της ενσυναίσθησης να με κυριέψει. Ταυτόχρονα αποζητώ ξανά και ξανά το βίωμα αυτής της σαγήνευσης – ενσυναίσθησης – πειθούς μέσα από την επαναληπτικότητα της, που ευελπιστώ να μου προσφέρει η έκδοση των ιστοριών σε συνέχειες, η διαρκής αναζήτηση και δοκιμασία νέων εικονογραφημένων αφηγηματικών προϊόντων και η σύμφυτη με την ανάγνωση συνήθεια της συλλογής κόμικς. Στην ουσία πρόκειται για το αδιάλειπτο κυνήγι μιας αποκαλυπτικής για τον εαυτό σαγήνης¹²⁵.

Αυτή η γοητευτικά πειστική ενσυναίσθηση εντοπίζεται σε δύο περιπτώσεις. Η μία αφορά την εκδραμάτιση των συναισθηματικών περιπετειών του ήρωα. Η άλλη αναφέρεται στην φαντασιωσική οικειοποίηση της υπέρ – ηρωικής του υπόστασης. Και στις δύο περιπτώσεις οι διαφορές ανάμεσα στον όρο της φαντασιωσικής αληθοφάνειας που περιγράφηκε ως άνω και στον όρο της ενσυναισθητικής σαγήνευσης που περιγράφεται εδώ, σκιαγραφούνται με ιδιαίτερος αδρές αποχρώσεις. Η αληθοφανής περιγραφή του ήρωα, που αναλύθηκε προηγουμένως, πείθει τον αναγνώστη φαντασιακά όταν τον γοητεύει, όταν δηλαδή του επιτρέπει να βιώσει τη θορυβώδη ένταση που αισθάνεται κανείς όταν ένα ερέθισμα αγγίζει με διορατικότητα και ευστοχία κάτι σημαίνον για την ύπαρξή του. Με βάση αυτή την περιγραφή η «ενσυναισθητική σαγήνευση» μπορεί να οριστεί ως: η κατάσταση της διαισθητικά βιωμένης έντασης που γεννάται στον αναγνώστη όταν αναγνωρίζει σε αυτό που διαβάζει ένα σημαντικό για τον εαυτό του νόημα.

Εκκινώντας από την περίπτωση της εικονογραφημένης εκδραμάτισης των συναισθηματικών περιπετειών του ήρωα, μπορεί κανείς να διακρίνει ότι η

¹²⁵ Η σαγήνη «αποκαλύπτει» τον εαυτό στο βαθμό που εμφανίζεται να αναφέρεται στη φροϋδική *αρχή της ηδονής*. Η *αρχή της ηδονής* υπεισέρχεται στην ψυχαναλυτική θεωρία κυρίως σε αντιπαράθεση με την *αρχή της πραγματικότητας* και αναφέρεται στη συνεχή αναζήτηση των συντομότερων οδών εκφόρτισης και ικανοποίησης των ενορμήσεων. Έτσι η έννοια της ηδονής τοποθετείται «στο εσωτερικό ενός πεδίου αναφοράς, όπου φαίνεται να συνδέεται με διαδικασίες (εμπειρίες ικανοποίησης) και φαινόμενα (όνειρο) που παρουσιάζουν έναν χαρακτήρα εμφανώς εξωπραγματικό» (Laplanche & Pontalis, 1986, σ. 89). Σε αυτό το πλαίσιο μια «ολόκληρη σειρά «ποιοτικών» φαινομένων, που δεν προέρχονται από άμεσα εξωτερικά αντιληπτικά δεδομένα: εσωτερικός λόγος, ανάμνηση, εικόνα, όνειρο και ψευδαισθήση» φέρονται να συνδέονται με τη συνθήκη της σαγήνευσης μέσα από διεγέρσεις του αντιληπτικού συστήματος στο άμεσο παρόν.

σαγηνευτική πειστικότητα που καταλαμβάνει τον αναγνώστη πηγάζει από την πίστη του ότι η αφήγηση υποκρύπτει κάποια σημαντική αλήθεια για τον εαυτό του, για τους ανθρώπους, για τη ζωή εν γένει. Ο αναγνώστης μοιάζει να συναισθάνεται πρωτίστως ότι η υπέρ – ηρωική ιστορία ξεπερνάει την επιφάνεια της διασκεδαστικής περιπέτειας, εισχωρεί στο χώρο των συμβολισμών και αγγίζει το εξιδανικευμένο «βαθύτερο νόημα», το νόημα που αναφέρεται στα μυστικά της ύπαρξής του ίσως, ή μπορεί να του «λέει» κάτι για τον εαυτό του, για την ψυχή, για τις ανθρώπινες σχέσεις, για τα μεγάλα μυστήρια που τον περιβάλλουν. Εκεί εντοπίζεται ο διακαής πόθος, το αέναο κυνήγι της «τέλειας ιστορίας», του «ιδανικού ήρωα», της περιπέτειας που «σημαίνει κάτι». Εκεί βρίσκεται κι ο πυρήνας της σαγήνευσης. Η γοητεία των σκοτεινών χαρακτήρων (της ασαφούς ατμόσφαιρας των ιστοριών μυστηρίου, απ' τις οποίες δανείζονται πολύ συχνά στοιχεία οι εικονογραφημένες αφηγήσεις της ύστερης νεωτερικότητας) εντοπίζεται μάλλον σε αυτήν την ενδοσκοπική ανάγκη για αναζήτηση του εσωτερικού, του κρυμμένου, του μυστηριακού που ελλοχεύει εντός και παραμονεύει παντού τριγύρω. Οι υπέρ – ηρωικές αφηγήσεις μοιάζουν με πηγάδι που το σκοτάδι του υπόσχεται πολλά στον αναγνώστη καθώς δίνει την εντύπωση ότι κάτι σπουδαίο κρύβει στο βάθος, κάτι υπαρξιακά σημαντικό. Η εμπύθιση στην εικονογραφημένη αφήγηση συνοδεύεται από την έξαψη και την συγκίνηση μιας πολλά υποσχόμενης συνάντησης με το ά - γνωστο, δηλαδή με την ανά-γνωση του εαυτού. Και βέβαια, στον πυθμένα αυτού του πηγαδιού, ο αναγνώστης δεν μπορεί παρά να αναγνωρίσει το είδωλό του.

«...(θέλεις πλέον τα κόμικς) να έχουν βαθύτερο νόημα, με τρόπο που να ξεφεύγει κάπως προς το λογοτεχνικό και να σε συνεπαίρνει με το να θέτει κάποια ερωτήματα τέλος πάντων και να αφήνει κάποια πράγματα να αιωρούνται. Δεν είναι όπως ήταν παλιά ότι κάνουμε το καλό και το κάνουμε με αυτό τον τρόπο. Κάποια πράγματα μένουνε φλου σε αυτά τα κόμικς πλέον (...). Ως προς το καλό και το κακό, ως προς το άσπρο και το μαύρο, ως προς πολλά πράγματα, ως προς το αν υπάρχει απάντηση, το αν θέλεις να μάθεις την απάντηση...γι' αυτό...και παρόμοια ερωτήματα τα οποία είναι πιο φιλοσοφικά, ας πούμε, ότι εντάξει, στα κόμικς δεν είναι μόνο αυτοί οι οποίοι τρέχουν, σκοτώνουν και δέρνουν και κάνουν και βαράνε...το οποίο δεν ισχύει φυσικά, γιατί αυτοί οι τύποι μπορούν να σου ανοίξουν άλλους ορίζοντες (...)

σου δίνει την αίσθηση ενός βαθύτερου νοήματος ας πούμε...μπορεί να βρεις κάτι σημαντικό...για σένα...σε αυτές τις ιστορίες...»

«...είναι ο ήρωας ο οποίος έχει μια εξουσία και τη χρησιμοποιεί έτσι για να διαπλάθει τον κόσμο, όπως αυτός νομίζει λόγω της εξουσίας που του έχει δοθεί από καταβολής κόσμου, να διαπλάθει τον κόσμο όπως αυτός νομίζει (...) ότι έχει αναλάβει, συγκεκριμένα ο Sandman, τον κόσμο των ονείρων και ότι αυτός θα αποφασίσει πως είναι αυτός ο κόσμος και αυτό σου δίνει και εσένα την ευκαιρία να φανταστείς παραδείγματα χάρη πώς θα τον έκανες εσύ αν ήσουν στη θέση του. Γι' αυτό σε πηγαίνει πιο βαθιά, πιο φιλοσοφικά, ας πούμε, πάνω σε κάποια πράγματα...μπορείς να μάθεις πράγματα για τον εαυτό σου...»

Η ασάφεια των χαρακτήρων και των ιστοριών (κυρίως αυτών που αποκαλούμε μετανεωτερικές) φαίνεται πως αφήνει μεγάλα περιθώρια στον αναγνώστη για να ψάξει και να τοποθετηθεί με σημείο αναφοράς τη δική του αλήθεια στη διευρυμένη πλέον κλίμακα των ηρωικών αξιών και πεποιθήσεων. Η αοριστία του ήρωα, ο χαοτικός συνειρμός του, ο ασαφής προορισμός, η συναισθηματική του πολυπλοκότητα ανοίγουν ένα ευρύ πεδίο ταυτίσεων, όπου κάθε αναγνώστης δύναται ίσως να εντοπίσει αυτό που ορίζει τον ίδιο και τον οριοθετεί ως διαφορετικό μεταξύ διαφορετικών. Αυτή όμως είναι μια συζήτηση στην οποία θα αφιερωθεί σχολαστικός χρόνος αργότερα, στο πλαίσιο της συλλογιστικής για τον αντικατοπτρισμό του εαυτού στους ήρωες που παράγει η ύστερη νεωτερικότητα. Ας περιοριστούμε εδώ στην ανάλυση των περιπτώσεων εκείνων που εντοπίζονται σε οιαδήποτε φάση της αναγνωστικής ιστορίας του ατόμου και του επιτρέπουν να μορφοποιήσει με σαφή τρόπο συγκεκριμένα ενδοψυχικά κίνητρα προτείνοντας οριοθετημένες και εύκολα αναγνωρίσιμες συναισθηματικές περιγραφές.

Πρόκειται κυρίως για τις περιπτώσεις όπου ο ήρωας εμφανίζεται να προσκαλεί τον αναγνώστη σε μια περιπέτεια αναγνώρισης, εκδραμάτισης και εκτόνωσης εσωτερικών ερεθισμάτων, που απαιτούσαν ίσως έως τότε μια επίπονη ενεργειακή διαχείριση εκ μέρους του. Είναι αξιοσημείωτο πως τις περισσότερες φορές ο ήρωας που προσφέρει την πιο λυτρωτική σαγήνη δια της ενσυναίσθησης είναι είτε ο «καλός» χαρακτήρας σε στιγμές συναισθηματικής και υπαρξιακής κρίσης και ηθικής αμφιταλάντευσης, είτε αυτός που ορίζεται ως ο «κακός» της ιστορίας.

«Ο σκοπός του (Sandman) σίγουρα δεν είναι να πετύχει κάποιο καλό ή κακό ή κάτι συγκεκριμένο, είναι να κρατάει μια ισορροπία φαντάζομαι, δηλαδή αυτό που κάνει έχει ως στόχο την ισορροπία μεταξύ καλού και κακού, μεταξύ των πάντων, και μέσα του, δηλαδή βασικά μέσα του θα πρέπει να έχει πετύχει πρώτα την ισορροπία για να μπορεί να πηγάζει αυτό και στο έργο του ας πούμε, μόνο έτσι θα μπορεί να κρατάει μια ισορροπία και στον κόσμο ίσως... - Και τι σημαίνει αυτή η «ισορροπία»;

Σημαίνει, για μένα τουλάχιστον, έτσι όπως το βλέπω εγώ, σημαίνει ότι κάποιες δυνάμεις οι οποίες θα μπορούσαμε σε παρένθεση να τις πούμε «κακές», υπάρχουν στον κόσμο μας και δεν είναι ο ήρωας μου που θα τις πολεμήσει, θα τις αντιμετωπίζει όμως, θα τις αντιμετωπίζει όπως και τις καλές, δηλαδή...ε...θα τηρούσε την ισορροπία μεταξύ τους, δεν θα προσπαθούσε να εξαφανίσει κάποια από τις δύο, απλά αν κάποια από τις δύο γινόταν υπερβολική, ξέφευγε από τον έλεγχο, θα κοίταγε να το συντηρήσει, να το περιορίσει. Παραδείγματος χάρη...και η λαγνεία ας πούμε, θεωρείται μια κακιά δύναμη ας πούμε, αλλά υπάρχει στον κόσμο μας, είναι μέρος της ζωής μας, δεν μπορούμε να το απορρίψουμε, ούτε να το εξαλείψουμε, απλά είναι καλό να περιορίζεται, δηλαδή να μην ξεφεύγει σε επίπεδο που να πλακώσει υπόλοιπες...άλλα ξέρω 'γω συναισθήματα, όπως θα' ταν η αγάπη, που θεωρούμε μια καλή δύναμη του κόσμου ας πούμε. Αλλά και η αγάπη χωρίς λαγνεία...θα ήτανε βαρετό πιστεύω, κάπως έτσι το φαντάζομαι, οπότε ο ήρωας μου σε αυτή την περίπτωση θα «έπαιζε» κάπου ενδιάμεσα, δεν θα κοίταγε να εξαλείψει το «καλό» ή το «κακό», θα κοίταγε να υπάρχουν ισορροπίες, ώστε να διατηρούνται όλα, γιατί για να υπάρχουν στη ζωή υπάρχει λόγος πάντα...»

Είναι ιδιαιτέρως ευκρινής η προβολική διαδικασία διαχείρισης της ενδοψυχικής σύγκρουσης στην οποία προβαίνει ο αναγνώστης δια της αναπαράστασής της στη δράση και το σκοπό του αγαπημένου ήρωα. Ο ήρωας στην προκειμένη περίπτωση δεν είναι άλλος από τον ίδιο τον αναγνώστη, που δανείζεται την επιχειρηματολογία της εικονογραφημένης αφήγησης προκειμένου να αντιληφθεί και να επεξεργαστεί τη σημαίνουσα ενδοψυχική αντιπαλότητα που βιώνει. Στη μάχη του ήρωα για αποκατάσταση μιας ισορροπίας δυνάμεων στο υπέρ – ηρωικό σύμπαν,

ο αναγνώστης αναγνωρίζει τη δική του αγωνιώδη προσπάθεια για εξισορρόπηση των ενδοψυχικών του αντιθέσεων και αναγκών. Και το παράδειγμα της λαγνείας – αγάπης που επικαλείται, σε καμία περίπτωση δεν αναφέρεται τυχαία. Η ενσυναίσθηση της πάλης των αντιθέσεων που φέρεται να απασχολεί τον ήρωα, λειτουργεί κατά κάποιο τρόπο λυτρωτικά και εκδραματιστικά για τον αναγνώστη, καθώς του επιτρέπει να διαχειριστεί τα δικά του αντίστοιχα ερεθίσματα. Σε αυτό το επίπεδο, δεν είναι δύσκολο να φανταστεί κανείς τη γοητευτική διάσταση ιστοριών όπως αυτή: υπάρχει μια καθαρτική γοητεία στην αναπαράσταση των περιπετειών της ψυχής που μας αφορούν. Κι ο αρχαίος ορισμός της τραγωδίας προσφέρει μέσα στους αιώνες μια εμπεριστατωμένη περιγραφή αυτής της εμπειρίας.

Η προβολική αυτή αξιοποίηση των υπέρ – ηρωικών αφηγήσεων εκ μέρους του αναγνώστη για τη διαχείριση ενδοψυχικών ερεθισμάτων και συγκρούσεων, λαμβάνει πολλές φορές ακόμη πιο συγκεκριμένα εκδραματιστική μορφή. Είναι οι περιπτώσεις όπου κάθε ήρωας μοιάζει να μορφοποιεί και να εκτονώνει πολύ σαφείς ανάγκες και συναισθήματα. Είναι γλαφυρή η συνειδητοποίηση αυτής της απεικονιστικής λειτουργίας των ηρώων από τον αναγνώστη στο απόσπασμα του λόγου του που ακολουθεί.

«...αναγνωρίζεις στην καθημερινή ζωή ανάλογες αντιστοιχίες ως κάτι υπαρκτό. Πλέον οι ήρωες των κόμικς μεταφράζονται πιο πολύ από τα συναισθήματα των ανθρώπων. Αυτό είναι πολύ σημαντικό και γοητευτικό. Δηλαδή το συναίσθημά μας ως οργή, μπορεί να μεταφραστεί ως ένας ήρωας. Αυτός ο ήρωας έχει δοθεί έτσι γιατί εμείς έχουμε την οργή μέσα μας, κατάλαβες; Η ο άλλος μπορεί να δίνει μορφή στο ψέμα, να είναι το ψέμα...το ψέμα όμως το χρησιμοποιούμε καθημερινά όλοι μας, δεν υπάρχει κάποιος που να μη λέει ψέμα, έστω και μια φορά στο τόσο.»

Εδώ, η ενσυναίσθηση βοηθάει τον αναγνώστη να αναγνωρίσει με πολύ συνειδητοποιημένο τρόπο, πώς κάθε ήρωας αναπαριστά, απεικονίζει και μια σημαντική πτυχή της συναισθηματικής ή/και σχεσιακής του ζωής. Και μάλιστα αναφέρεται σε συναισθήματα των οποίων η διαχείριση δεν είναι καθόλου εύκολη. Η οργή και το ψέμα, αποτελούν πλευρές του εαυτού του, τις οποίες επιλέγει να αναγνωρίσει με πολύ θάρρος και χωρίς καθόλου φόβο στους ήρωες, προκειμένου εν τέλει να απομυθοποιηθούν και να απενοχοποιηθούν. Η σαγήνη εδώ δεν πηγάζει από

το θαυμασμό για κάτι που το άτομο θεωρεί ζηλευτό και σπουδαίο, ούτε από την εκτονωτική εκδραμάτιση μιας ενδοψυχικής πάλης, αλλά από την αναγνώριση της σκοτεινής πλευράς του εαυτού στο πρόσωπο ενός πλάσματος που έχει επενδυθεί με την αίγλη του ηρωικού. Είναι η λυτρωτική σαγήνευση της απενοχοποίησης του εαυτού.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι περιπτώσεις ενσυναισθητικής ταύτισης με τους αποκαλούμενους «κακούς» χαρακτήρες των εικονογραφημένων αφηγήσεων. Εδώ η σαγήνευση αναδύεται μέσα από μια παιγνιώδη διερεύνηση των ορίων του εαυτού που επικαλείται μια αμφιθυμική συναισθηματική στάση, μια τοποθέτηση ανάμεσα στη συμπόνια, τη συμπάθεια, το φόβο και τη γελοιοποίηση.

«Από την άλλη δέχεσαι ας πούμε ότι ο κακός ήρωας π.χ. είναι η φύση του να το κάνει αυτό. Δηλαδή είναι η φύση του να είναι επεκτατικός παραδείγματος χάρη, το δέχεσαι, δεν το θεωρείς κακό χαρακτηριστικό. Λες ότι αυτή είναι η φύση του. Ο άνθρωπος ο ίδιος είναι επεκτατικός. Κι εγώ είμαι επεκτατικός και εσύ και όλοι μας. Είναι χαρακτηριστικό δικό μας, ανθρώπινο, απλά το αναγνωρίζεις και σε ένα άλλο ον, ο οποίος απλά έρχεται ως ο «κακός» της ιστορίας, γιατί ναι μεν είναι ανθρώπινο χαρακτηριστικό, αλλά προσπαθεί να το περιορίσει ο καθένας μας (...) Και πολλές φορές ταυτίζεσαι και με «κακούς» ήρωες, στα κόμικς που πρέπει να ψάξεις λίγο περισσότερο και αυτό γίνεται γιατί πλέον δεν σου δίνουν την αίσθηση ότι είναι...αδικοιολόγητοι, έχουνε λόγο που κάνουν ότι κάνουν και πολλές φορές μπορεί κι εσύ να ταυτιστείς μαζί τους και με το λόγο τους και να τους συμπαθήσεις, να τους καταλάβεις...»

Βλέπουμε πως ο αναγνώστης καταλήγει να αναγνωρίσει και να αποδεχθεί μια πλευρά του εαυτού του επενδυμένη ίσως με κάποια ενοχή στο παρελθόν, μέσα από την προβολή της στον «κακό» ήρωα και την τελική δικαιολόγηση και αποδοχή του χαρακτήρα αυτού. Η ενσυναίσθηση του αναγνώστη για τον «κακό» χαρακτήρα φαίνεται πως αφυπνίζει μια απενοχοποιητική και προστατευτική διάθεση για τον εαυτό και τις πλευρές του που αναγνώριζε μέχρι πρότινος με κάποια δυσκολία. Το να μπει στη θέση του «κακού» χαρακτήρα, να συναισθανθεί τα ψυχολογικά κίνητρά του και να τον δικαιολογήσει (συγχωρέσει) μεταφράζεται σε λυτρωτική άφεση αμαρτιών

του εαυτού. Γι' αυτό ίσως ο «πειστικός κακός» ορίζεται από τους αναγνώστες συνήθως ως ο «δικαιολογημένος κακός», δηλαδή εκείνος που η εξτρεμιστική δράση του αποτελεί προϊόν συναισθηματικής φόρτισης, εκδίκησης, δίκαιης απάντησης στο πλαίσιο μιας ανθρώπινης ιστορίας που τον καθιστά έναν θύτη - θύμα. Τα κίνητρα του «δικαιολογημένου κακού», δηλαδή του «κακού» που ο αναγνώστης μπορεί να καταλάβει, να αναγνωρίσει μέσα του και να αποδεχτεί είναι ως επί το πλείστον ψυχολογικά.

Σε αυτή την περίπτωση η ταύτιση με τον «κακό» χαρακτήρα προσφέρει κινητοποιεί συγκινήσεις στον ίδιο βαθμό με την ταύτιση με τον «καλό» χαρακτήρα. «Καλός» ή «κακός», ο ήρωας πρέπει να προτείνει ένα ψυχολογικό κίνητρο αναγνωρίσιμο από τον αναγνώστη σε βαθμό που να συγκινεί και να σαγηνεύει...

«...γιατί και το «κακό» έλκει, έτσι; Έχει μια γοητεία...δεν έχει; Δηλαδή, πόσα πράγματα έχουμε διαβάσει κι έχουμε δει κι ο «κακός» μας έχει εντυπωθεί στο...Ίσως γιατί δεν είναι συγκαταβατικός, ίσως δεν...πώς να σου πω, δεν ακολουθεί το κοινωνικό γήγνεσθαι...είναι αντιδραστικός ο «κακός», ίσως γι' αυτό...»

Το κίνητρο εδώ είναι ψυχοκοινωνικής υφής. Η γοητεία πηγάζει από την ενσυναίσθηση της κατ' εξοχήν αρμοδιότητας του «κακού» χαρακτήρα να αντιδρά, να αντιτίθεται, να ξεχωρίζει κοινωνικά, μέσω της εξτρεμιστικής διαφοροποίησης του από τον κοινωνικό ιστό. Ο «κακός» σαγηνεύει γιατί μπορεί να κάνει αυτό που δεν δύναται να πράξει ο κοινωνικοποιημένος αναγνώστης. Υπό την κάλυψη της απόλυτα στιγματισμένης ταυτότητάς του (ο «κακός») και την εξιλέωση που προσφέρει η τελική ήττα - τιμωρία του από τον «καλό» (μάλλον κανόνας της δράσης στα κλασικά υπέρ - ηρωικά κόμικς), ο «κακός» χαρακτήρας απολαμβάνει το χώρο της παρανομίας, της αντίρρησης και της διαφορετικότητας. Μπορεί να κάνει τα πάντα, εφόσον είναι βέβαιο ότι η πλοκή της ιστορίας στο τέλος θα τον τιμωρήσει. Αποκτά ηρωικές διαστάσεις στο βαθμό που αντιτίθεται στην πάγια και γιγαντιαία οργάνωση της αδιαμφισβήτητης εξουσίας του κοινωνικώς αποδεκτού. Είναι ο κλειδοκράτορας ενός χώρου τον οποίο ο αναγνώστης μόνο έχει το προνόμιο να επισκέπτεται, για να οικειοποιηθεί φαντασιακά ένα μερίδιο της αίγλης που του προσδίδει η αντιδραστικότητά του. Ο «κακός» χαρακτήρας στα κόμικς μοιράζεται τη δόξα του ηρωικού, στον ίδιο βαθμό με τον «καλό» χαρακτήρα. Και συμμετέχει εξίσου στο

γαϊτανάκι της φαντασίωσης και της ταύτισης, με μια συνεισφορά λυτρωτική, εκτονωτική και τυλιγμένη στην ασφάλεια της απόστασης που προσφέρουν η υπερβολή και τα τεχνάσματα της φανταστικής ιστορίας.

«...λειτουργεί λυτρωτικά...σε παίρνει μαζί του αυτό το πράγμα...είναι όπως τρομάζεις με μια ταινία τρόμου με λυκανθρώπους, ξέρεις ότι οι λυκάνθρωποι δεν υπάρχουνε, παρόλα αυτά τρομάζεις, τρομάζεις βέβαια εκ του ασφαλούς, γιατί γνωρίζεις ότι οι λυκάνθρωποι δεν τρομάζουνε, ε...συγγνώμη, δεν υπάρχουνε ήθελα να πω. Ενώ αν έχεις δει τη «Σιωπή των αμνών», τρομάζεις περισσότερο γιατί ξέρεις ότι αυτός ο άνθρωπος κάλλιστα μπορεί να υπάρξει...έτσι δεν είναι;»

Είναι εμφανές ότι ο αναγνώστης εντοπίζει προϋποθέσεις ασφάλειας στο πλαίσιο της υπέρ – ηρωικής σαγήνης. Μπορεί να παρασυρθεί «εκ του ασφαλούς», να αφηθεί σε μονοπάτια της φαντασίωσης, τα οποία δίχως το στοιχείο της εξωπραγματικής υπερβολής, θα τον τρόμαζαν με τρόπο διαταρακτικό κι όχι «αθώα» διασκεδαστικό. Ο τρόμος στις υπέρ – ηρωικές ιστορίες είναι ελεγχόμενος. Υπάρχει πάντα ένα δίχτυ ασφαλείας που επιτρέπει στον αναγνώστη να βιώσει τη σαγήνη της πτήσης δίχως την ανασφάλεια της ελεύθερης πτώσης στο κενό. Ο αναγνώστης μπορεί να αφηθεί στη γοητεία της απεριόριστης δυνατότητας, σε έναν κόσμο όπου τα πάντα μπορεί να συμβούν και δεν τίθενται όρια στη φαντασίωση. Εκεί υπάρχουν καθρέφτες όπου κάθε διάσταση του εαυτού, από την πιο τρυφερή κι αγαπημένη, μέχρι την πλέον αποκρουστική και τερατώδη, μπορεί να αντικατοπτριστεί, αλλά εντός των ασφαλών συνθηκών του φαντασιωσικού, που ορίζεται μέσα στον περιφρουρημένο χώρο της εσωτερικής πραγματικότητας. Η ανάδυση στο φως του ρεαλισμού, η τοποθέτηση της φαντασίωσης σε ρεαλιστικές συνθήκες που ανασύρουν το ενδεχόμενο της εν δυνάμει πραγματοποίησης της, τρομάζει με ένα διαταρακτικό τρόπο. Όταν ο κίνδυνος τοποθετείται εντός των πυλών της αντικειμενικής πραγματικότητας, ο τρόμος είναι πραγματικός και καθόλου παιγνιώδης, και οπωσδήποτε δεν απομένει χώρος στην ταυτοποιητική σαγήνη.

Υπάρχουν όμως και οι περιπτώσεις όπου ο αναγνώστης εισέρχεται στο παιχνίδι της σαγήνευσης επικαλούμενος τον πλέον αφοπλιστικό ψυχικό μηχανισμό που διαθέτει, αυτόν της γελοιοποίησης.

« - Υπάρχουν «κακοί» με τους οποίους μπορείς να ταυτιστείς;

Ναι, κοίταξε...είναι ο Λόμπο ας πούμε, ο οποίος είναι από τους αγαπημένους μου. Ο Λόμπο είναι ένα...ένα πλάσμα ελεεινό, ας πούμε, έτσι; (γέλια). Είναι από τον πλανήτη Σάζραν ας πούμε, έχει καταστρέψει, σκότωσε όλους τους ανθρώπους στον πλανήτη του, μόνο και μόνο για να μείνει ο μόνος, ο τελευταίος Σαζράνιος! Ωστε να λένε ότι ο Λόμπο είναι ο τελευταίος Σαζράνιος! Ε...σκότωσε τους γιατρούς τη στιγμή που τον γεννήσανε, τη στιγμή που έβγαινε ως μωρό (γέλια) σκότωσε τους γιατρούς που ήταν στη γέννα κ.τ.λ., ε...είναι κακός χωρίς κίνητρα, δεν έχει κανένα μοτιβέσιον, σκοτώνει αδιάκριτα. Βέβαια υπάρχει κι ένα χιούμορ, εκεί μέσα έτσι; Δηλαδή, ένα μαύρο χιούμορ...δεν είναι...αλλά είναι αυτό που λέμε «βία για τη βία», ας πούμε ο Λόγκο.

- Και σε ποιο σημείο ταυτίζεσαι μαζί του; Πώς αναφέρεσαι σε αυτόν τώρα; Ε...με το Λόμπο δε θα ταυτιζόμουν...με το Λόμπο απλά...ο Λόμπο είναι μια καρικατούρα κακού, αν θες, δεν είναι κακός κακός, είναι κακός κι αστείος μαζί, οπότε διασκεδάζεις, γελάς. Δε νομίζω ότι υπάρχει ταύτιση με το Λόμπο. Ευτυχώς δηλαδή! (γέλια)»

Αυτός ο «κακός», τυλιγμένος στην ακραία υπερβολή του, εμφανίζεται μάλλον «άκακος» για τον αναγνώστη. Βρίσκεται πολύ μακριά από οποιαδήποτε παρούσα (εσωτερική κι εξωτερική) πραγματικότητα, ώστε να καταστεί επικίνδυνος, να αφυπνίσει υπαρξιακούς φόβους και να κινητοποιήσει ταυτίσεις. Ωστόσο, ο αναγνώστης τον αγαπά και τον ξεχωρίζει, πείθεται από εκείνον στο βαθμό που ανασύρει την παλιά παιδική ανάμνηση ενός απόλυτου δισδιάστατου κόσμου. Ένα μακρύ ταξίδι ηρωικών ταυτίσεων και ψυχοκοινωνικής ωρίμανσης έχει μεσολαβήσει από την αρχαϊκή αυτή φαντασίωση για το «καλό» και το «κακό», ωστόσο ο αναγνώστης εξακολουθεί να αναγνωρίζει τις απόλυτες ισορροπίες αυτού του αρχαίου κόσμου. Μόνο που τώρα μπορεί να αστευτεί αντί να τρομάζει, υπό τη συνειδητοποίηση ότι στην ουσία διασκεδάζει με την παιδική πλευρά του εαυτού του (που την ίδια στιγμή εμφανίζεται αρκετά ώριμη ώστε να διαχειρίζεται με αυτόν τον τρόπο «παλιές ιστορίες»).

Η σαγηνευτική αναπαράσταση της πραγματικότητας φαίνεται πως αποτελεί μια συνθήκη ενσυναισθητικής πειθούς που περιέχει κάτι το οξύμωρο και αντιφατικό.

Τι είναι αυτό που κάνει τις ρεαλιστικές εικόνες και τις αμφιλεγόμενες καταστάσεις που συναντά κανείς τριγύρω του ή σε κάθε επικοινωνία του με τα μέσα ενημέρωσης, να φαντάζουν σαγηνευτικές όταν εισβάλλουν στο φανταστικό σύμπαν των υπέρ – ηρώων; Γιατί είναι γοητευτική η μεταφορά στον κόσμο της φαντασίας, μιας πραγματικότητας που στο ρεαλιστικό πλαίσιο της καθημερινότητας κρίνεται δυσάρεστη, αποκρουστική, απαγορευμένη έως και απαράδεκτη; Στο τέλος τέλος, τι είναι αυτό που καθιστά στα υπέρ – ηρωικά κόμικς γοητευτική τη βία και τη ρεαλιστική αναπαράσταση της πλέον φρικτής πραγματικότητας;

Πρόκειται για ερωτήματα των οποίων οι απαντήσεις αναφέρονται επίσης στην ψυχοκοινωνική πραγματικότητα της εκάστοτε στιγμής και για το λόγο αυτό θα αναλυθούν σχολαστικά στο κεφάλαιο που επικεντρώνεται στην περιγραφή των αναγνωστικών φάσεων και των συμπτωμάτων των εκάστοτε μεταβάσεων.

13. 2. 3. Ο όρος της φαντασιωσικής φυγής

«Αν το καλοσκεφτείς, η ιδέα της φυγής είναι κάτι παρόμοιο με τη Δεύτερη Πράξη ενός θεατρικού έργου. Ας εξηγηθούμε, όμως καλύτερα: Αν κάποιος φεύγει από κάποιον ή κάτι, έχουν προφανώς ωριμάσει μέσα του οι λόγοι της άρνησης. Αυτό που συμβαίνει τώρα, τη στιγμή της φυγής, δεν είναι παρά μια συνέπεια κάποιων γεγονότων που συνέβησαν πριν. Και όχι μόνο: ό,τι συμβαίνει κατά τη διάρκεια αυτής της φυγής, κατά τη διάρκεια της επιτελούμενης αλλαγής της κατάστασης, είναι ταυτόχρονα και το πρελούντιο κάτι άλλου διαφορετικού που πρόκειται να συμβεί.»

Ferruccio Giromini

Πρόγραμμα «Φυγή» 6^{ου} Διεθνούς Φεστιβάλ Κόμικς

Στην εισαγωγή του προγράμματος του 6^{ου} Διεθνούς Φεστιβάλ Κόμικς που διοργανώθηκε στο χώρο «Τεχνόπολις» στο Γκάζι το 2001 υπό τον θεματικό τίτλο «Φυγή», ο υπογράφων Ferruccio Giromini, περιγράφει τη φυγή ως «σημαντική ενδιάμεση στιγμή», μια δυναμική κίνηση μετάβασης από «ένα σημαντικό πριν σε ένα σημαντικό μετά». Σε αυτό το πλαίσιο δίνονται οι βασικοί όροι της φυγής: εμπεριέχονται σε αυτήν η άρνηση, ο ντετερμινισμός, η αλλαγή. Στην περίπτωση όπου η ανάγνωση υπέρ – ηρωικών κόμικς γίνεται το όχημα της φυγής, η άρνηση αφορά σύσσωμη την εξωτερική πραγματικότητα και τις συμβάσεις που την ορίζουν. Ο

ντετερμινισμός ενυπάρχει στον συγκινησιακό αυτοσκοπό της ανάγνωσης υπέρ – ηρωικών ιστοριών, από τη στιγμή που ο αναγνώστης επισημαίνει ότι διαβάζει κόμικς για να «φύγει»¹²⁶. Η αλλαγή αναφέρεται στη δυναμική της μετουσίωσης που μορφοποιεί τη φαντασίωση και την εκδραμάτισή της στην εικονογραφημένη αφήγηση. Έτσι, όταν ο αναγνώστης περιγράφει το βίωμα της «φυγής» σε μια υπέρ – ηρωική ιστορία, σκιαγραφεί το πλαίσιο μιας εμπειρίας που ορίζεται από την εθελούσια άρνηση της εξωτερικής πραγματικότητας, τη μετουσίωση της επιθυμίας και την επαναληπτική προσδοκία της συγκίνησης (περιμένει πάντα συνέπεια της ανάγνωσης να είναι η συγκίνηση της φυγής).

«Φυγή από ποιον, από τι; Προς ποιον, προς τι;» είναι τα ερωτήματα που πλαισιώνουν κάθε φυγή. Για τη φυγή που υπόσχεται η ανάγνωση κόμικς, μπορεί να υποτεθεί ότι οι απαντήσεις είναι οι εξής: φυγή από την ρεαλιστική χωροχρονική λογική κι απαιτητική πραγματικότητα του αναγνώστη, προς μια άχρονη, άλογη και δίχως τυπικές συμβάσεις πραγματικότητα που υπάρχει εντός του. Μετάβαση από το ρεαλιστικό στο φαντασιακό. Μετουσίωση της φαντασίωσης σε εικόνα και λόγο.

Την ίδια στιγμή, κάθε φυγή αποτελεί εξ ορισμού και μια διαφυγή. Φυγή από κάτι, που το υποκείμενο προς στιγμήν αρνείται. Αλλά και διαφυγή μιας ενδοψυχικής ουσίας που ψάχνει να βρει τρόπο έκφρασης και δίοδο αποφόρτισης. Η ανάγνωση κόμικς σε αυτή την περίπτωση εμφανίζεται ως το πεδίο όπου η επιθυμία μπορεί να διαφύγει των κάθε είδους συμβάσεων προκειμένου να περιπλανηθεί ελεύθερη σ' ένα πεδίο απεριόριστης δυνατότητας και πιθανότητας. Ανάλογη πορεία μπορεί να ακολουθήσει εκτός από την επιθυμία, ο φόβος, η σύγκρουση, το σύμπλεγμα, η αγωνία. Οτιδήποτε ορίζει την ενδοχώρα του αναγνώστη μπορεί να διαφύγει στις πολύχρωμες σελίδες της υπέρ – ηρωικής δράσης. Τότε ο αναγνώστης «ταυτίζεται», «πείθεται», «γοητεύεται», «φεύγει».

Τέλος κάθε φυγή εμπεριέχει ταυτόχρονα μια άρνηση και μια κατάφαση. Η άρνηση αναφέρεται στις απαιτήσεις της εξωτερικής πραγματικότητας, καθώς η φυγή ορίζεται πάντα από τον αναγνώστη ως απάρνηση της εξωτερικής πραγματικότητας, των συμβάσεων, των απαιτήσεων και της ανίας που θεωρεί ότι τον περιορίζουν, τον

¹²⁶ Στην έρευνα της Κορωναίου (1992, σσ. 102 -103) για τους νέους και τα μέσα μαζικής επικοινωνίας στην Ελλάδα δείχνεται ότι η φυγή/ αναζήτηση του ονείρου αποτελεί σε ποσοστό 22% το κίνητρο των νέων που επενδύουν στον περιοδικό τύπο: «Οι κοινωνικές και πολιτιστικές διαστάσεις διαρθρώνονται στις ψυχολογικές, αλλά και στις ιδιαιτερότητες του είδους του περιοδικού. Οι νέοι αναφέρονται στην ιστορία, στο περιεχόμενο της διήγησης γεγονός που υποδηλώνει και τη σχέση τους με το ίδιο το κείμενο. Ανάλογα με τα θεματικά περιεχόμενα (αγάπη, περιπέτεια, επιστημονική φαντασία) αυτή η σχέση εκφράζεται μέσα από την περιγραφή συγκινησιακών καταστάσεων, όπως η αγωνία, η έξαρση κτλ.» .

αλλοτριώνουν και τον απομακρύνουν από τα ενδοψυχικά του αιτήματα και ερεθίσματα. Η κατάφαση είναι πάντα συνώνυμη μιας εθελούσιας άφεσης στο χάος και τα μυστήρια της ενδοχώρας. Η στιγμή της φυγής λοιπόν τοποθετείται στο μεταίχμιο δύο αντιφατικών και συμπληρωματικών χώρων. Ο αναγνώστης αφήνει κάτι για να αφηθεί σε κάτι άλλο, εγκαταλείπει για να καταληφθεί. Επομένως η φυγή είναι μια κίνηση ταυτόχρονα ενεργητική και παθητική. Κίνηση επέκτασης και ταυτόχρονα πράξη απειλητική, στο βαθμό που η εθελούσια απόσυρση – φυγή από την ρεαλιστική τάξη του κόσμου και η επέκταση - διαφυγή της ενδοψυχικής τάξης πραγμάτων ενέχει κινδύνους απώλειας και αποπροσανατολισμού στο χάος του ασυνείδητου εαυτού. Ωστόσο, είναι κι αυτή μια από τις διαστάσεις της σαγήνης που προτείνει η φυγή, όπως έχει ήδη περιγραφεί και όπως πρόκειται να περιγραφεί σε κάποια κατοπινή ευκαιρία.

Οι μεταβατικοί πόλοι της φυγής, όπως και οι συνιστώσες της φαντασιωσικής αληθοφάνειας και της ενσυναισθητικής πειθούς, υπόκεινται κι αυτοί σε μια διαδικασία αλλαγής μέσα στο χρόνο σκιαγραφώντας ένα ακόμα επιφανόμενο της ψυχοκοινωνικής εξέλιξης του ατόμου. Όπως φιλοδοξεί να δείξει η παρούσα προσέγγιση στα κεφάλαια που θα ακολουθήσουν, η προέλευση και οι προορισμοί της φυγής του αναγνώστη περιγράφονται με διαφορετικό τρόπο ανά πάσα αναγνωστική και ψυχοκοινωνική στιγμή. Πάντα μεταξύ των πόλων του εξωτερικά και εσωτερικά πραγματικού, αλλά καλύπτοντας κάθε φορά ποικίλες πτυχές, εντάσεις και προεκτάσεις των δύο χώρων.

Πάντα όμως η φυγή είναι μια βιωματική συνθήκη έντονα συγκινησιακή και κατ' εξοχήν συναισθηματική.

«...διαβάζεις κόμικς για να φύγεις...μπορείς να διαβάζεις κόμικς που να γελάς, μπορείς να διαβάζεις κόμικς που να κλαις, που να απορροφηθείς ή που να εντυπωσιαστείς πολύ...διαβάζεις για να νιώσεις έντονα συναισθήματα. Μπορείς ταυτόχρονα να ταυτιστείς με έναν ήρωα, αυτό είναι κάτι που το κάνουν όλοι όσοι διαβάζουν κόμικς, και να βρεις στοιχεία όμοια με τον εαυτό σου και τον ήρωα και στοιχεία που θα ήθελες να είναι όμοια, ταυτόχρονα μπορείς να ξεφύγεις από την πραγματικότητα και να μπεις σε έναν κόσμο φαντασίας. Να εισβάλεις στον κόσμο του ήρωα...όχι μόνο αυτός μπαίνει στον κόσμο σου και παίρνεις εσύ στοιχεία από αυτόν, αλλά μπαίνεις κι εσύ μέσα στον κόσμο τον δικό του...δεν είναι πανέμορφο;»

Η φυγή εδώ περιγράφεται ως υψηλή συγκίνηση που πηγάζει από τον κατοπτρισμό του αναγνώστη στον ήρωα στο πλαίσιο μιας επικοινωνιακής μεταξύ τους αλληλοτροφοδότησης. Η φυγή ορίζεται από τον αναγνώστη ως απόδραση από την πραγματικότητα και ως «εισβολή» στον κόσμο της φαντασίας. Ακόμη ορίζεται ως ένα είδος συναλλαγής ανθρώπινου και ηρωικού, ρεαλιστικού και πραγματικού. Ο αναγνώστης δίνει στον ήρωα ρεαλιστικά στοιχεία από τον εαυτό του (πρόκειται για τα σημεία της ομοιότητας και ανθρωπιάς που ζητά για να πειστεί) και θεωρεί ότι παίρνει από εκείνον φανταστική τροφοδότηση. Αυτή η συνδιαλλαγή, μια ανταλλακτική κίνηση μεταξύ ρεαλισμού και φαντασίας, δίνει ζωντάνια και νόημα στην ανάγνωση κι εξασφαλίζει την έντονη συναισθηματική εμπλοκή του αναγνώστη στην αφήγηση, συνθήκη που περιγράφεται ως «φυγή».

«...έχει να κάνει με τη φυγή...δηλαδή...ε...έχεις τόσα προβλήματα, αντιμετωπίζεις διάφορα πράγματα, την καθημερινότητα κ.τ.λ. και θέλεις να πας σπίτι σου και να διαβάσεις κάτι το οποίο δεν έχει σχέση με την πραγματικότητα, να...να φύγεις, να ταξιδέψεις, να διαβάσεις ένα χαρακτήρα, ο οποίος το ξέρεις ότι είναι ανύπαρκτος, αλλά θες να σε πάρει μαζί του, να μην έχει καμία επαφή ας πούμε, με το γίνεσθαι το ανθρώπινο, αυτό εννοούσα ότι λειτουργεί λυτρωτικά, στο θέμα της φυγής, ότι σε παίρνει μαζί του αυτό το πράγμα...»

Εδώ ο αναγνώστης εστιάζει στη «λυτρωτική» λειτουργία της φυγής, εκείνη που ευαγγελίζεται την απόδραση από μια πραγματικότητα που απαιτεί και πιέζει. Η φυγή περιγράφεται με τη γλαφυρότητα ενός ταξιδιού αναψυχής, όπου προορισμός είναι η μυστήρια εξωτική ενδοχώρα και όπου ο ήρωας εμφανίζεται ως ο ξεναγός που έρχεται να απελευθερώσει το άτομο από την καθημερινότητά του, να το συνεπάρει και να το «λυτρώσει» ταξιδεύοντάς το σε τόπους «αληθινούς» αν και ολωσδιόλου ρεαλιστικούς. Η ρεαλιστική πραγματικότητα εδώ, περιγράφεται ως κάτι από το οποίο ο αναγνώστης επιθυμεί να λυτρωθεί – ξεφύγει. Ο φανταστικός ηρωικός κόσμος αντίθετα, προτείνεται ως η μόνη πρόσφορη εναλλακτική λύση, μια γη της επαγγελίας ανά πάσα στιγμή διαθέσιμη, πάντα έτοιμη να απελευθερώσει, να φυγαδεύσει, να λυτρώσει. Κι ο αναγνώστης εμφανίζεται πάντα έτοιμος να αφεθεί, να παρασυρθεί και να χαθεί.

«...ένα κόμικ δε μας κρατάει φυλακισμένους στην πραγματικότητα, γιατί καλό είναι βέβαια να έχουμε επαφή με την πραγματικότητα και να είμαστε προσγειωμένοι αλλά...άμα χάσουμε κι αυτή την παιδικότητα που έχουμε, δηλαδή, αυτή την αθωότητα για κόσμους φανταστικούς και για άλλα πράγματα που δεν γίνονται, είμαστε πολύ κενοί μετά. Κι αν ένα παιδί δεν τα γνωρίζει αυτά, τότε τι του μένει ως εφεδρεία για αργότερα ας πούμε; Και θυμάμαι τον εαυτό μου, όταν ήμουν πιο μικρός και είχα πρόβλημα στη ζωή μου, όσο μπορούσα να είχα πρόβλημα σαν παιδί ας πούμε, διάβαζα κόμικς και χαλάρωνα...δηλαδή...έμπαινα σε έναν άλλο κόσμο, πήγαινα κάπου αλλού και για λίγο ξεφόρτωνα από τα προβλήματά μου, θυμάμαι χαρακτηριστικά ότι ξάπλωνα για να κοιμηθώ, σκεφτόμουν το πρόβλημα που είχα και στενοχωριόμουν κι αυτά κι άναβα ένα φακό και διάβαζα ένα κόμικ με το φακό στο κρεβάτι για να ξεχαστώ βρε παιδί μου, ήταν...είχα ένα μέρος απόδρασης.»

«Τόπος απόδρασης», «φυλακισμένοι στην πραγματικότητα», η «εφεδρεία» της φαντασίας, είναι εντυπωσιακό πώς ο λόγος του αναγνώστη επικαλείται το μαχητικό λεξιλόγιο της αντίστασης στην κατοχή, την εξουσία, τη στρατιωτική ισχύ. Η γλώσσα της φυγής εδώ είναι γλώσσα αποκαλυπτική της υφιστάμενης σύγκρουσης ανάμεσα στην απαιτητική εξουσία της πραγματικότητας και στα κελεύσματα της επιθυμίας, ανάμεσα στην αρχή της πραγματικότητας και την αρχή της ηδονής. Γλώσσα που αποκαλύπτει επίσης τη συγκρουσιακή αναπαράσταση του αναγνώστη που τοποθετεί το ρεαλισμό της ενήλικης καθημερινότητας απέναντι στην εξαγνιστική αθωότητα του κόσμου της φαντασίας, συνώνυμης της παιδικότητας και της ναρκισσιστικής τελειότητά της. Έτσι, η επιθυμία για φυγή από την ρεαλιστική πραγματικότητα των ενηλίκων εμπεριέχει την επιθυμία για επιστροφή στην εξιδανικευμένη παιδική ηλικία, σε μια εποχή ανοιχτή στην απεριόριστη προσδοκία για αυτό που επιφυλάσσει το μέλλον, προσδοκία που ξεπερνά η ενηλικίωση. Σε αυτό το πλαίσιο η φυγή, εμφανίζεται ως κίνηση υπέρβασης της ενήλικης ματαιώσης και ως εγγύηση επιστροφής στην πολλά υποσχόμενη εποχή της παιδικής προσδοκίας. Εν τέλει η φυγή της ανάγνωσης είναι μια προσπάθεια του ατόμου να ξαναβρεί για λίγο κάτι που αναγκάστηκε να αφήσει πίσω προκειμένου να μεγαλώσει.

«...να διαβάσω το κόμικ μου χαλαρός...και να φύγω από αυτόν τον κόσμο και να πάω σε εκείνον τον κόσμο. Να ταυτιστώ τελείως με τον ήρωα και να βιώσω αυτά που βιώνει και όσο πιο περιγραφικός και καλός είναι ο συγγραφέας με πηγαίνει σε ανάλογο κόσμο, όπου ταυτίζομαι ας πούμε και ξεκλέβω κάποιες ώρες της ζωής μου που είναι αλλού...Κι είναι πολύ ευχάριστο αυτό και βοηθάει πολύ στο να χαλαρώσεις και να ηρεμήσεις, είναι στιγμή πολύ όμορφη ας πούμε(...) δηλαδή δεν θα κάτσω να διαβάσω κάτι βιαστικά ή ξεφυλλίζοντας το κι αυτά, θέλω να κάτσω να ηρεμίσω να παρατηρήσω τα σκίτσα, γιατί πολλές φορές πλέον η εικόνα χρησιμοποιείται πολύ έντονα και το χρώμα σου δίνει συναισθήματα κατευθείαν στο κόμικ κι αυτό είναι πολύ βασικό, είναι μια τέχνη ολόκληρη, δηλαδή αυτό που βλέπεις να σε βάζει σε μια ατμόσφαιρα κατευθείαν, δηλαδή μη διαβάσεις απλά ένα σενάριο και τελείωσε, η εικόνα είναι πολύ σημαντική. Δηλαδή, κοιτάς την εικόνα, ο εγκέφαλός σου μεταφράζει με χίλιες λέξεις, όπως λέμε ας πούμε «μια εικόνα, χίλιες λέξεις» το οποίο ισχύει, σου δίνει ένα ολόκληρο κλίμα, μια ολόκληρη ιστορία και τους διαλόγους, όπου πλέον είναι η δράση του ήρωα. Είναι ιερή στιγμή η ώρα της ανάγνωσης!»

Η φυγή ορίζεται ως εγγύηση χαλάρωσης και η χαλάρωση με τη σειρά της περιγράφεται ως τελετουργική προετοιμασία για τη φυγή. Ο αναγνώστης περιγράφει την ταυτοποιητική λειτουργία αυτής της χαλαρωτικής συνθήκης, η οποία γίνεται όλο και πιο βαθιά και φυγαδευτική όσο πιο πολύ αφήνεται το άτομο στην ταύτιση με τον ήρωα και στην απώλεια της συνείδησης μέσα στο χαρακτήρα και την ιστορία του. Η χαλάρωση αυτή είναι έντονη, σημαντική και πολυπόθητη γιατί είναι χαλάρωση των ορίων του εαυτού, χαλάρωση των όρων που χρησιμοποιεί ο αναγνώστης για να ορίσει το πραγματικό και χαλάρωση των ενστάσεων που εγείρει η συνείδηση στην αποδοχή του ενδοψυχικού. Η στιγμή της ανάγνωσης είναι η στιγμή που το άτομο «ξεκλέβοντας ώρες της ζωής του που είναι αλλού» επιτρέπει στον εαυτό του να φύγει για να επισκεφτεί αυτό το στεγανό ψυχικό χώρο που υπάρχει στο περιθώριο της καθημερινότητάς του και είναι εξίσου ζωτικός και ζωοφόρος. Εξ' ου και η ιερότητα που αναγνωρίζει στην ώρα της ανάγνωσης ο ομιλητής. Αίσθηση ιερότητας που αναφέρεται στο πλαίσιο μιας υπερβατικής επικοινωνίας, υπό την έννοια της υπέρβασης των ορίων του εαυτού που επικαλείται η συνθήκη της φυγής.

Την ίδια στιγμή ο αναγνώστης περιγράφει το ρόλο της εικόνας και του λόγου, των δύο μέσων και συμβάσεων που ορίζουν τα κόμικς και παρουσιάζονται εδώ ως διαμεσολαβητές της φυγής. Σε αυτό το πλαίσιο ο αναγνώστης προβαίνει σε μια διάκριση των ρόλων της εικόνας και της αφήγησης ως προϋποθέσεων φυγής. Κι είναι σαφής η αναγνώριση της συναισθηματικής δύναμης της εικόνας, καθώς ο αναγνώστης απαιτεί ένα «πειστικό σχέδιο», στον ίδιο βαθμό που ζητά μια «πειστική ιστορία». Ορίζεται με αυτόν τον τρόπο η διαφοροποίηση και η συμπληρωματικότητα του λόγου και της εικόνας στην επιχείρηση της ταυτοποιητικής φυγής. Η εικόνα «δημιουργεί το κλίμα», εισάγει τον αναγνώστη στην «ατμόσφαιρα» της ιστορίας και τον διεγείρει συναισθηματικά. Η συμμετοχή της στην εμπειρία της ανάγνωσης είναι άμεση, πρωτόγονη, διαισθητική, αισθητηριακή. Ο λόγος έχει μια πιο εγκεφαλική λειτουργία, απευθύνεται στη σκέψη, περιγράφει τη δράση, εξηγεί, διαλευκάνει. Εξ' ορισμού είναι περιορισμένος να προσφέρει τις απαραίτητες διασαφηνίσεις στο περιθώριο της εικόνας, εγκλωβισμένος στα μπαλονάκια των καρτέ¹²⁷. Εικόνα και σενάριο συμμετέχουν από κοινού σε ένα καλά οργανωμένο σχέδιο απόδρασης του αναγνώστη, που πετυχαίνει χάρη στη συμπληρωματική αξιοποίηση της θυμικής και εγκεφαλικής επεξεργασίας της αφήγησης από το άτομο.

Πώς ορίζεται όμως από τον αναγνώστη το «πειστικό σχέδιο» ως απαίτηση και προϋπόθεση της ταύτισης και της φυγής;

«...το κόμικς από μικρή ηλικία σε βοηθάει να δεις ανατομία, σύνθεση και γενικά σε βοηθάει να καταφέρεις να ισορροπήσεις...κάπου μέσα στο χαρτί...Γιατί έχεις ένα χαρτί και πρέπει να βάλεις σε αυτό κάποια πράγματα να ισορροπήσουν κι αυτό είναι πολύ δύσκολο όταν είσαι 12, 14 χρονών, αλλά είναι και φοβερά δύσκολο κι όταν είσαι και 30 και 35 (...) είναι καθαρά σχεδιαστικό, αλλά όταν ασχολείσαι με σούπερ ήρωες πρέπει να έχεις και κάποια πράγματα από πίσω για το χαρακτήρα. Δηλαδή εμένα μου είχε κάνει μεγάλη εντύπωση ένας ήρωας, ο Παράξενος Αδάμ,, ο οποίος έλυνε πάντα όλα τα προβλήματα με μια έξυπνη ιδέα, με το μυαλό του, έβρισκε πάντα λύσεις στο τέλος, ε...αυτόν, δεν μπορείς να τον κάνεις τώρα να είναι γεμάτος μυς, όπως κάποιον άλλον διαφορετικό τύπο ήρωα, ο οποίος ήταν ικανός να γκρεμίσει ένα σπίτι με τη μπουνιά του, αυτός ήταν ο λεπτεπίλεπτος ο οποίος έβαζε το

¹²⁷ Περί των σημειολογικών κι επικοινωνιακών συμβάσεων κι εργαλείων που επικαλούνται τα κόμικς ως μέσο, βλ. το εισαγωγικό κεφάλαιο 1.1. Ά Μέρους όπου γίνεται η παρουσίαση των θεωρητικών προσεγγίσεων του ορισμού και της περιγραφής των κόμικς

μυαλό του να δουλεύει (...) μου άρεσε πάρα πολύ, είχε τον καλύτερο σχεδιαστή εκείνη την περίοδο, το σχέδιο ήταν απίστευτο, και δεν ήταν το σχέδιο το πολύ μωώδες και το πολύ...όχι, αλλά ήταν πανέμορφο και ανατομικά και σύμφωνα με το χαρακτήρα, ήταν ρεαλιστικό...ρεαλιστικό, καλά, από έναν ξένο πλανήτη είχε έρθει ο τύπος (γέλια) αλλά πραγματικά νόμιζες ότι μπορεί να υπάρχει ένας τέτοιος πλανήτης, δεν ήταν κάτι εξωπραγματικό, ήταν άνθρωποι σαν κι εμάς».

Φαίνεται πως το «πειστικό σχέδιο» ορίζεται κατ' αναλογία του «πειστικού ήρωα», δηλαδή επί τη βάση των προϋποθέσεων πειθούς που είδαμε να θέτει ο αναγνώστης για την αφήγηση. Σε αυτό το πλαίσιο, ο αναγνώστης πείθεται, δηλαδή ταυτίζεται και «φεύγει» από τη σχεδιαστική αναπαράσταση α) που αντικατοπτρίζει μια εσωτερική πραγματικότητα, στην προκειμένη περίπτωση, την ανάγκη για ισορροπία και β) που μιμείται και περιγράφει το οικείο και ανθρώπινο. Έτσι, θα έλεγε κανείς ότι πειστικό είναι το σχέδιο που μορφοποιεί την αφηγηματική περιγραφή και στην προέκταση αυτού, αναπαριστά την «αλήθεια» του ατόμου που περιγράφεται από την αφήγηση. Η φυγή τότε έρχεται ως φυσική απόληξη της ευθυγράμμισης που συνδέει την εσωτερική πραγματικότητα με την αφηγηματική περιγραφή και την εικονοπλαστική απόδοσή τους. Στη χημεία και την ενσυναίσθηση του σχεδιαστή και του σεναριογράφου της εικονογραφημένης αφήγησης έγκειται η επιτυχία της φυγής του αναγνώστη. Και είναι εκεί όπου χτίζεται μια ακόμη σημαντική και πανταχού παρούσα σχέση στην ανάγνωση κόμικς, αυτή που υπονοείται αδιαλείπτως ανάμεσα στον αναγνώστη και τους δημιουργούς των αγαπημένων κόμικς. Σχέση σημαντική και πλήρης νοήματος, όσο και η σχέση αναγνώστη – ήρωα, κι ίσως και ακόμη πιο σημαντική, στο βαθμό όπου η ταυτοποιητική ενσυναίσθηση αναπτύσσεται αμοιβαία με διαμεσολαβητή και σημείο συνάντησης τον ήρωα, στον οποίο και οι δύο αναγνωρίζουν κάτι από τον εαυτό τους. Αλλά αυτή είναι μια ακόμη συζήτηση που αναβάλλεται επί του παρόντος, προκειμένου να αναλυθεί ενδελεχώς σε κάποιο άλλο σημείο της παρούσας προσέγγισης.

13. 3. ΣΥΝΟΨΗ ΤΩΝ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΩΝ ΤΟΥ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ

Στο παρόν κεφάλαιο επιχειρήθηκε η ανάλυση του βιωματικού και ταυτοποιητικού πλαισίου της ανάγνωσης υπέρ – ηρωικών κόμικς. Στόχος ήταν ο

εντοπισμός και η περιγραφή των φαινομένων εκείνων που εμφανίζονται ως οι ικανές κι αναγκαίες συνθήκες της βιωματικής εμπλοκής του αναγνώστη στις υπέρ – ηρωικές ιστορίες που αγαπά και ξεχωρίζει ως σημαντικές. Δόθηκαν λοιπόν τα θεμελιώδη σημεία της εμπειρίας της ανάγνωσης που την καθιστούν σημαίνουσα για την κατανόηση των κινήτρων του εαυτού και δίνουν στον αναγνώστη την αίσθηση ότι η επένδυσή του σε αυτή την κατεξοχήν δραστηριότητα του ελεύθερου χρόνου είναι πλήρης νοήματος για την ύπαρξή του.

Σε αυτό το πλαίσιο εντοπίστηκε πως βασικό αίτημα του αναγνώστη, το οποίο τίθεται εκ μέρους του ως προϋπόθεση της ταυτοποιητικής εμπλοκής του σε μια σχέση με τον ήρωα είναι η ικανότητα του να τον «πείσει φαντασιακά» ότι είναι «αληθινός». Ο ήρωας που εξ' ορισμού είναι πλάσμα της φαντασίας και δημιουργήμα υπερβολής «πείθει» για την «αλήθειά» του όταν εμβαπτίζεται στην αλήθεια που υπάρχει εντός του αναγνώστη, δηλαδή όταν λειτουργεί ως κάτοπτρο ενός φαντασιακού γίνεσθαι, όταν δίνει σχήμα και πρόσωπο σε μια φαντασίωση, όταν αφυπνίζει μια ναρκισσιστική σχέση.

Εν συνεχεία δείχθηκε πώς το αίτημα του αναγνώστη να «πείθεται» από τους ήρωες, τοποθετείται επί συγκεκριμένων βιωματικών όρων, οι οποίοι εμφανίζονται σταθερά κι επαναληπτικά σε όλη τη διάρκεια της αναγνωστικής ιστορίας των υποκειμένων και περιγράφουν το βίωμα της ταυτοποιητικής εμπλοκής του αναγνώστη στις αγαπημένες υπέρ – ηρωικές αφηγήσεις. Οι ικανές κι αναγκαίες αυτές συνθήκες, στο πλαίσιο των οποίων ο αναγνώστης εμφανίζεται πεπεισμένος και εμπλεκόμενος βιωματικά, αναφέρονται στους όρους της «φαντασιακής αληθοφάνειας», της «ενσυναισθητικής σαγήνευσης» και της «φαντασιωσικής φυγής».

Η συνθήκη της «φαντασιακής αληθοφάνειας» τοποθετείται εκεί όπου το βασικό αίτημα του αναγνώστη από τους ήρωές του είναι να αναπαριστούν αυτό που βιώνουν κι έχουν εσωτερικεύσει ως «αληθινό». Υπό το αίτημα αυτό η προσοχή του αναγνώστη παραβλέπει αξιωματικά την υπέρ – ηρωική πανοπλία και στολή κι εστιάζει στο χαρακτήρα και την «ανθρώπινη» φύση του ήρωα. Ο αναγνώστης αισθάνεται «φαντασιακά πεπεισμένος» όταν η αφήγηση με κάποιο τρόπο περιγράφει περιπέτειες «ανθρώπινες», δηλαδή δικές του ενδοψυχικές αναζητήσεις ή την εσωτερικευμένη αναπαράστασή του για την κοινωνική πραγματικότητα ή δραματοποιημένες σκηνές της καθημερινότητάς του που έχουν επενδυθεί με κάποια αξία ή κάποια σημασία. Σε αυτό το πλαίσιο «πειστικός» είναι ο ήρωας που φέρει τον

ανά πάσα στιγμή ηθικό, αξιολογικό και κοινωνικό κώδικα που ο αναγνώστης ασπάζεται και υιοθετεί ως αληθινό. Στον ίδιο βαθμό, «πειστικός» είναι ο ήρωας που συγκεντρώνει στην χαρακτηριστική περιγραφή του στοιχεία που ο αναγνώστης αναγνωρίζει ως οικεία, αγαπημένα δικά του ή επιθυμητά. Επίσης, «φαντασιακά πειστικός» είναι ο ήρωας και η ιστορία που αναπαριστά κάτι από τις ενδοψυχικές και κοινωνικές συγκρούσεις, τις δυσκολίες και τα προβλήματα αλλά και σκηνές από την καθημερινότητα του αναγνώστη. Στην προέκταση αυτού, ένας ήρωας «πείθει» όταν η αφήγηση τον τοποθετεί σε μια ρεαλιστική ανθρώπινη ιστορία και σε ένα αληθινό κοινωνικό πλαίσιο. Τέλος «πειστικός» είναι ο ήρωας που προσφέρει στον αναγνώστη μια φαντασιακή ασφάλεια, που εγγυάται δηλαδή για τη μακροβιότητα και την αθανασία των φανταστικών συμβάσεων που καθιστούν την ύπαρξή του αληθινή κι αδιαμφισβήτητη για τον αναγνώστη, δηλαδή ανέγγιχτη από την αμφιβολία της λογικής.

Ο όρος της «ενσυναισθητικής σαγήνευσης» αναφέρεται στην εμπειρία της πειστικής ενσυναίσθησης που φέρεται ο αναγνώστης να βιώνει όταν διαβάσει μια υπέρ – ηρωική εικονογραφημένη αφήγηση που του δημιουργεί έντονες συγκινησιακές αντιδράσεις και τον σαγηνεύει. Είναι μια συνθήκη στη βάση της οποίας απαντάται η προσδοκία του αναγνώστη ότι κάθε μυστηριώδης νέα ιστορία μπορεί να κρύβει κι ένα σημαντικό νόημα για τον εαυτό του, την ύπαρξή του και τη ζωή. Η συνθήκη αυτή απαντάται κάθε φορά που ένας «καλός» ή «κακός» ήρωας εμφανίζεται να προσωποποιεί και να εκδραματίζει κάτι που μπορεί να ξαφνιάζει ταυτοποιητικά και να τρομάζει με έναν ψυχαναλυτικά σημαντικό αν και παιγνιώδη τρόπο τον αναγνώστη. Η σαγήνευση τότε λειτουργεί ως μετρητής της ταυτοποιητικής εμπλοκής του εαυτού στην ιστορία που εκδραματίζει κι απελευθερώνει μια ενδοψυχική δυναμική.

Τέλος, ο όρος της «φαντασιωσικής φυγής» περιγράφηκε ως κίνηση μετάβασης από το «έξω» προς το «εντός». Μετάβαση που περιγράφεται ταυτόχρονα με όρους απόδρασης από τις απαιτήσεις της εξωτερικής πραγματικότητας και προσφυγής σε έναν χώρο ναρκισσιστικής παλινδρόμησης, («παιδικής αθωότητας» το ονομάζουν οι αναγνώστες), απεριόριστης δυνατότητας και πιθανότητας, χαλάρωσης των ορίων του εαυτού και εγκατάλειψης στα ερεθίσματα της ενδοχώρας, μέσα από τη συνδυαστική και συμπληρωματική συνέργεια εικόνας και λόγου.

Τα φαινόμενα που περιγράφηκαν ως άνω παρουσιάζουν ένα συγκεκριμένο και σταθερό βιωματικό πλαίσιο της συστηματικής ανάγνωσης υπέρ – ηρωικών κόμικς

που απαντάται με μια δομική επαναληπτικότητα καθ' όλη τη μακρά αναγνωστική ιστορία των υποκειμένων της έρευνας. Ωστόσο, οι αποχρώσεις, οι πόλοι των εκάστοτε μεταβάσεων, το περιεχόμενο των συνθηκών αυτών διαφοροποιείται σε κάθε ψυχοκοινωνική στιγμή της αναγνωστικής ιστορίας του ατόμου, αποδίδοντας εν τέλει το σχεδιάγραμμα των ταυτοποιητικών αλλαγών που δέχεται μέσα στο χρόνο. Ο εντοπισμός και η ανάλυση αυτών των μεταβάσεων, της προέλευσης και των προορισμών των φαινομένων αυτών ανά πάσα στιγμή, συνιστούν το αντικείμενο των κεφαλαίων που θα ακολουθήσουν. Οι ήρωες που κάθε φορά επιλέγονται ως «σημαντικοί» και «αγαπημένοι» από τους αναγνώστες, θεωρείται ότι φωτογραφίζουν την εκάστοτε ενδοψυχική «αλήθεια», την εσωτερίκευση του κοινωνικού και την απάντηση του ατόμου στο πνεύμα των καιρών. Στον Πίνακα 2 δίνεται μια συνοπτική και σχηματική παρουσίαση του τρόπου που διαμορφώνονται οι τρεις όροι της «φαντασιακής πειστικότητας» σε κάθε ένα από τα τρία στάδια ανάγνωσης που θα αναλυθούν ενδελεχώς στα επόμενα κεφάλαια.

Διαμόρφωση των όρων της φαντασιακής πειστικότητας σε κάθε στάδιο ανάγνωσης	1 ^ο Στάδιο (προεφηβικό) Κλασικοί Υπέρ – Άνθρωποι	2 ^ο Στάδιο (εφηβικό) Υπέρ - Ήρωες που δρουν σε ομάδες	3 ^ο Στάδιο (όψιμο) Μετανεωτερικοί Αντί – Ήρωες
Φαντασιακή Αληθοφάνεια -αντίληψη για το «ανθρώπινο» -αξιολογικός/ιδεολογικός κώδικας -αναπαράσταση του κοινωνικού	-χαρακτηριστικά προσωπικότητας που ο αναγνώστης έχει ή θα ήθελε να έχει (π.χ. χιούμορ, υπευθυνότητα) -εξέλιξη ήρωα στο χρόνο (αναδίπλωση μιας προσωπικής ιστορίας) -απόλυτη ηθική («καλός» ήρωας/«κακός» αντίπαλος, ο ήρωας να κάνει πάντα αυτό που πρέπει) -σχεσιακό/κοινωνικό δίκτυο (ο ήρωας ως γιος, μαθητής, φίλος, σύντροφος κτλ) -αστυνομική δράση (πόλη/γειτονιά)	-προσωπικότητα ήρωα (μοναχικότητα, αρρενωπότητα, ανεξαρτησία) -ο ήρωας μέσα στην ομάδα -αναζήτηση του εαυτού -πιο σχετική αντίληψη -αποδοχή της βιαιότητας του «καλού» ήρωα -παγκόσμια δράση	-αντιθέσεις στο χαρακτήρα του ήρωα -υπαρξιακές ανησυχίες -κοινωνικός «ρεαλισμός» (βία,ναρκωτικά, εγκληματικότητα, ομοφυλοφυλία κτλ) -ταύτιση του «κακού» με την οικονομική/ πολιτική εξουσία, διαφθορά -ακραία σχετικότητα αξιών, ιδεών και αντιλήψεων -κυνισμός -εκδίκηση -αναζήτηση ενός σκοπού -κοινωνική δράση
Ενσυναισθητική Σαγήνευση -υπέρ – ηρωική διάσταση -ενδοψυχικές «περιπέτειες» -αναπαράσταση του «κακού»	-σωματικές «ανθρώπινες» υπέρ – δυνάμεις (π.χ. ευλυγισία, αντοχή) -αστεϊός/ παρανοϊκός κακός -αλτρουισμός/αυτοθυσία -συναισθηματικές δυσκολίες/εφηβικές αμφιταλαντεύσεις (π.χ. σχέση με το άλλο φύλο, ενοχή)	-ζωομορφική αναπαράσταση της ενόρμησης (π.χ. δύναμη, διαίσθηση) -ενδοψυχικές συγκρούσεις/ ανησυχίες του ήρωα -δέος/σεβασμός για τον «κακό»	-υπερβατικές δυνάμεις -μαγεία/δαίμονες/πλάσματα της νύχτας -τραγικότητα ήρωα -ρομαντισμός -διάχυτο «κακό» -χαοτική/σκοτεινή ατμόσφαιρα
Φαντασιωσική Φυγή -φυγή από τη συμβατική εξωτερική πραγματικότητα -δια - φυγή της εσωτερικής πραγματικότητας -παλινδρόμηση	-αποστασιοποίηση από τα «προβλήματα της καθημερινότητας» -παρηγοριά -συναισθηματική ασφάλεια -έντονα συναισθήματα	-αποστασιοποίηση από τα «προβλήματα της καθημερινότητας» -παρηγοριά -εκτόνωση εσωτερικών εντάσεων	-αποστασιοποίηση από τα «προβλήματα της καθημερινότητας» -εκτόνωση εσωτερικών εντάσεων -ενδοσκόπηση -αναζήτηση της συγκίνησης

Πίνακας 2

14. ΤΟ ΣΤΑΔΙΟ ΑΝΑΓΝΩΣΗΣ «ΚΛΑΣΙΚΩΝ ΥΠΕΡ – ΑΝΘΡΩΠΩΝ»

Ιχνηλατώντας τις συνεντεύξεις, ακολουθώντας τα ίχνη της μακρόχρονης σχέσης των αναγνωστών με εικονογραφημένους υπέρ – ήρωες στους οποίους φέρονται να απέδωσαν ένα σημαίνον νόημα, εκείνο που εν τέλει σκιαγραφείται ανάγλυφα είναι η εξελικτική ψυχοκοινωνική αλλαγή του αναγνώστη μέσα στο χρόνο αναφορικά προς ένα αντικείμενο που επίσης αλλάζει αντανakλώντας ευρύτερες αλλαγές σε επίπεδο κοινωνικό, κουλτούρας και ηθών. Εκκινώντας από τους κατά καιρούς πιο σημαντικούς και αγαπητούς ήρωες των αναγνωστών και επικεντρώνοντας στις προβολικές και ταυτοποιητικές επενδύσεις τους σε αυτές τις αναγνωστικές επιλογές, καταλήγουμε στην ανάλυση μιας διανυσματικής πορείας που αποδίδει σχηματικά τους πλέον σημαντικούς σταθμούς της ψυχοκοινωνικής τους διαδρομής. Η αναλυτική εργασία προσεγγίζει τη διαδρομή αυτή με σκοπό να αποκαλύψει την εναλλαγή των φαινομένων που άπτονται της διαδικασίας συγκρότησης της ταυτότητας, της διαμόρφωσης μιας εικόνας για τον εαυτό, της προβολής του εσωτερικού γίνεσθαι, της αντανάκλασης του φαντασιακού κόσμου του υποκειμένου και της προσπάθειας του να αναζητήσει νόημα στο κοινωνικό. Η παρουσίαση των ευρημάτων της ανάλυσης που ακολουθεί, εστιάζει στην περιγραφή των τριών σταδίων στην αναγνωστική ιστορία των υποκειμένων, οι οποίες προκύπτουν από τη διασταύρωση των δύο αξόνων της ανάλυσης. Η περιγραφή των τριών σταδίων ανάγνωσης υπέρ – ηρωικών κόμικς προκύπτει από τη σκιαγράφηση της μορφής που προσλαμβάνουν συστηματικά και καθολικά οι εφτά μεταβλητές της εγκάρσιας ανάλυσης¹²⁸ που αποδίδουν την ψυχοκοινωνική δυναμική του ατόμου σε κάθε περίοδο. Κάθε στάδιο της αναγνωστικής ιστορίας των υποκειμένων αναφέρεται σε μια αρκετά σαφή ηλικιακή περίοδο. Περιγράφεται υπό συγκεκριμένα χαρακτηριστικά και φαινόμενα που ενδύονται τη μορφή ενός ή περισσότερων δημοφιλών ηρώων. Αυτό σημαίνει ότι σε κάθε περίοδο ο αναγνώστης φέρεται να «πείθεται φαντασιακά» από ήρωες που ορίζονται από μια συγκεκριμένη τυπολογία και δύνανται να ομαδοποιηθούν σε τρεις ευρείες κατηγορίες υπέρ – ηρώων. Κάθε μια από αυτές τις τρεις κατηγορίες ηρώων αφενός εμφορείται το πνεύμα της κοινωνικής εποχής που τις παρήγαγε, αφετέρου μορφοποιεί την υπαρξιακή κινητικότητα και τα

¹²⁸ Πρβλ. κεφάλαιο 12.1. Β' Μέρους

ενδοψυχικά ενδιαφέροντα της ψυχοκοινωνικής και ηλικιακής φάσης στην οποία βρισκόταν το άτομο όταν τους προτιμούσε. Έτσι, ο αντιπροσωπευτικός ήρωας κάθε αναγνωστικής περιόδου αποκαλύπτει το σημείο συνάντησης της ενδοψυχικής κίνησης του ατόμου που τον επέλεξε, με την κοινωνική δυναμική της εποχής που τον παρήγαγε.

Προσπερνώντας τους κλασικούς παιδικούς ήρωες του Ντίσνεϋ που χαρακτηρίζουν την πρώτη επαφή των αναγνωστών με τον κόσμο των κόμικς και κυριαρχούν στα πρώτα παιδικά αναγνωστικά χρόνια τους¹²⁹, η πλειοψηφία των υποκειμένων της έρευνας γνωρίζει για πρώτη φορά το εικονογραφημένο είδος των υπέρ - ηρώων στα χρόνια πριν την τυπική έναρξη της εφηβείας, στις τελευταίες τάξεις του Δημοτικού ή στις πρώτες τάξεις του Γυμνασίου.

Τότε τοποθετείται η έναρξη του πρώτου σταδίου ανάγνωσης υπέρ ηρωικών κόμικς στην αναγνωστική ιστορία των υποκειμένων, η οποία καλύπτει εν γένει την ηλικιακή περίοδο 8 έως 13 ετών και μπορεί να οριστεί γενικά ως περίοδος των κλασικών υπέρ – ανθρώπων. Οι ήρωες αυτής της περιόδου αναγνωρίζονται ευρέως στο πλαίσιο μιας μορφολογικής κι αξιολογικής τυπολογίας την οποία οι ίδιοι οι αναγνώστες συνηθίζουν να περιγράφουν ως «κλασική».

Η περίοδος ανάγνωσης κλασικών υπέρ – ηρώων αντιπροσωπεύεται στην ιστορία των κόμικς από μια γενιά διάσημων και ευρέως αναγνωρίσιμων ηρώων όπως ο Superman, ο Spiderman και ο Batman. Το χαρακτηριστικό της δημοφιλούς αυτής γενεάς υπέρ - ηρώων είναι ότι συνθέτουν ένα συγκεκριμένο είδος εικονογραφημένων πλασμάτων με «μυστική ταυτότητα», η οποία τους εξασφαλίζει μια καλά οργανωμένη υπέρ – ανθρώπινη διττή υπόσταση. Μισοί άνθρωποι και μισοί υπέρ – ήρωες, μοιράζουν τη ζωή και τη δράση τους μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίας, αδυναμίας και παντοδυναμίας, με μια ευελιξία που τους επιτρέπει να κινούνται διεισδυτικά ανάμεσα στην ασυνείδητη επιθυμία και την *αρχή της πραγματικότητας*.

Η υπέρ – ηρωική διάσταση τους πριμοδοτεί με ζηλευτές (σωματικές ως επί το πλείστον) ικανότητες και δυνατότητες που ξεπερνούν το ανθρώπινο μέτρο και το πεπερασμένο της ανθρώπινης ύπαρξης. Οι ικανότητες αυτές μπορεί να συνιστούν επιμήκυνση ή διόγκωση ανθρώπινων χαρακτηριστικών, όπως λόγου χάρη η δύναμη, η ταχύτητα, η ελαστικότητα, η ευφυΐα ή να αποτελούν μεγέθυνση ανθρώπινων

¹²⁹ Η παρούσα έρευνα προσεγγίζει μόνο φευγαλέα και ως προϊστορία την παιδική περίοδο των ηρώων της Ντίσνεϋ, λόγω της επικέντρωσής της στο ερευνητικό αντικείμενο των κόμικς με υπέρ ήρωες και λόγω της περιορισμένης δυνατότητας ανάκλησης της από τους αναγνώστες.

αισθήσεων, όπως η ακοή, η όραση ή η διαίσθηση. Μπορεί πάλι να ξεπερνούν εντελώς την ανθρώπινη κατάσταση (όχι όμως και την ανθρώπινη φαντασία) και να αναφέρονται σε έξω - ανθρώπινες δυνάμεις, εξωγήινες ή φανταστικές ικανότητες και φαινόμενα (όπως η ικανότητα σύνθεσης ή αποσύνθεσης της ύλης στα μόρια της, η ικανότητα να παγώνει κανείς τα πράγματα με ένα φύσημα, να κυβερνά τη φωτιά, το νερό ή τα στοιχεία της φύσης κτλ).

Παράλληλα οι ήρωες αυτής της περιόδου συντηρούνται από μια ξεκάθαρα ανθρώπινη διάσταση που τους καθιστά στο βλέμμα των αναγνωστών προσιτούς, οικείους και «πειστικούς». Διατηρούν μια «μυστική ταυτότητα» (ουσιαστικά πρόκειται για την ανθρώπινη υπόστασή τους, π.χ. ο Peter Parker στο Spiderman) που τους μετατρέπει σε ικανά αντικείμενα ταυτίσεων. Υπό την κάλυψη αυτής της μυστικής ταυτότητας οι υπέρ - ήρωες αυτής της κατηγορίας καταφέρνουν να εισέλθουν στον κόσμο των αναγνωστών μοιραζόμενοι άγχη, προβλήματα, εμπειρίες και ζητήματα της καθημερινότητας τους. Η μυστική ανθρώπινη ταυτότητά τους καθιστά αυτούς τους ήρωες φοιτητές, γιους, συζύγους, υφιστάμενους, πολίτες, βιοπαλεστές. Κι ακόμη τους εμφανίζει ικανούς να αγαπήσουν, να ερωτευτούν, να θυμώσουν, να αδικηθούν, να κερδίσουν ή να ηττηθούν στην πλειάδα των ποικίλων μικρών ή μεγαλύτερων μαχών της ανθρώπινης καθημερινότητας.

Όλες οι εκδοχές της ανθρώπινης μοίρας γίνονται δεκτές από τον αναγνώστη υπό την προϋπόθεση ότι στο περιθώριο της μυστικής ταυτότητας υπάρχει ένας υπέρ - άνθρωπος που θα κερδίζει στο τέλος της ημέρας πανηγυρικά τον υπέρ - αντίπαλό του. Μοιάζει ωστόσο να ισχύει και αντιστρόφως: η πλέον φανταστική εξέλιξη της υπέρ - ανθρώπινης δράσης γίνεται πιστευτή, αρκεί ο αναγνώστης να θεωρεί «πειστική» την έκφραση της ανθρώπινης διάστασης του ήρωα.

14. 1. SPIDERMAN: Ο ΔΗΜΟΦΙΛΕΣΤΕΡΟΣ «ΚΛΑΣΙΚΟΣ ΗΡΩΑΣ ΥΠΕΡ – ΑΝΘΡΩΠΟΣ»

Αντιπροσωπευτικός ήρωας της περιόδου αυτής, ο οποίος ψηφίζεται από το σύνολο των υποκειμένων ως ο πλέον αγαπητός και σημαντικός, είναι ο δημοφιλής Spiderman.

Αν και λίγο πολύ ο Spiderman αποτελεί οικεία και γνώριμη σε όλους φυσιογνωμία, είναι φρόνιμο να επισημανθούν κάποια στοιχεία της ιστορίας και της

προσωπικότητάς του που επενδύονται με σημαίνοντα νοήματα από τους αναγνώστες, κατά τα φαινόμενα της παρούσας προσέγγισης πάντα.

Ο Spiderman (βλ. εικόνα 1) θεωρείται ο σημαντικότερος εκπρόσωπος των υπέρ - ηρώων που φέρουν μια διττή υπέρ - ανθρώπινη υπόσταση υποστηριζόμενη από μια μυστική ταυτότητα. Ως άνθρωπος είναι ο Peter Parker, ένα νεαρό αγόρι που μεγαλώνει και ζει στη Νέα Υόρκη με την αγαπημένη του θεία. Ως έφηβος αποτελεί υπόδειγμα μαθητή, είναι ντροπαλός και με μέτρια εξωτερική εμφάνιση. Έχοντας υψηλό δείκτη νοημοσύνης και ανάλογο βαθμό μυωπίας, δέχεται συχνά τα πειράγματα των συμμαθητών του κι έρχεται συνέχεια αντιμέτωπος με τα πολλά και κοινά προβλήματα της εφηβικής καθημερινότητας. Ταυτόχρονα μετά από ένα ατύχημα κατά το οποίο δέχεται το τσίμπημα μιας ραδιενεργούς αράχνης, αποκτά περίεργες υπέρ - ανθρώπινες ιδιότητες αράχνης που του επιτρέπουν να σκαρφαλώνει σε ουρανοξύστες και να διασχίζει την πόλη πηδώντας από ταράτσα σε ταράτσα με τη βοήθεια ενός κολλώδους ιστού που εκτοξεύεται από τους καρπούς του, διατηρώντας παράλληλα μια ιδιαιτέρως οξυμένη διαίσθηση της απειλής. Ο άνθρωπος Peter Parker γίνεται μυστικά ο υπέρ - άνθρωπος Spiderman, όταν μετά το θάνατο του αγαπημένου του θείου, για τον οποίο φέρει δια βίου την ενοχή ότι ευθύνεται, συνειδητοποιεί ότι «η μεγάλη δύναμη συνοδεύεται από μεγάλη ευθύνη» και αποφασίζει να θέσει τις υπέρ- δυνάμεις του στην υπηρεσία του «καλού» και στη σωτηρία του κόσμου από διάφορους «κακούς», όπως ο Octopus και ο Green Goblin. Μέσα στο χρόνο, στο περιθώριο της υπέρ - ηρωικής του δράσης, ο Spiderman ως άνθρωπος Peter Parker εξελίσσεται με τους δικούς του comicους¹³⁰ αργούς και σταθερούς ρυθμούς και στα πλαίσια μιας τυπικά ανθρώπινης καθημερινότητας και πορείας ωρίμανσης. Η αφήγηση τον αναπαριστά ως μαθητή, φοιτητή, εργαζόμενο και γενικά παρακολουθεί την εξέλιξή και ωρίμανσή του μέσα στο χρόνο¹³¹.

Ο Spiderman θεωρείται άξιος αντιπρόσωπος μιας γενιάς υπέρ - ηρώων, οι οποίοι πέρα από το χαρακτηριστικό γνώρισμα της διττής μυστικής ταυτότητας (το οποίο τους εξασφαλίζει αυτομάτως μια εμφανώς ανθρώπινη και εύκολα προσεγγίσιμη από τον αναγνώστη πλευρά με ό,τι συνεπάγεται αυτό σε επίπεδο ταύτισης) διακρίνονται από μια μάλλον συγκεκριμένη ηθική τοποθέτηση, στο πλαίσιο της οποίας υπάρχει μια ακριβής μανιχαϊστική αντίληψη για το «καλό» και το «κακό». Οι

¹³⁰ Βλ. στο κεφάλαιο 1.2. Α' Μέρους την σχετική αναφορά περί «comicου κώδικα» (Σκαρπέλος, 1991).

¹³¹ Αναφορικά με το ζήτημα της σχετικής εξέλιξης και ωρίμανσης των υπέρ - ηρώων βλ. το άρθρο του Eco «Ο μύθος του Superman» (1994, σελ. 277 – 380).

ήρωες αυτής της γενιάς είναι καθαροί και διάφανοι σαν κρύσταλλο, ταγμένοι στην υπηρεσία ενός προσκοπικού καλού που τους τοποθετεί απέναντι σε χαρακτήρες σκοτεινούς και καρικατουρίστικα «κακούς», προορισμένους από μια φύση διαστροφής να καταστρέψουν τον κόσμο.

HEY, IT'S THE EVER-AMAZING

SPIDER-MAN!

A true hero at heart, Spider-Man has dedicated his life to preventing injustices against the innocent.

SCORPION

Mac Gargan was a private investigator hired by J. Jonah Jameson to keep tabs on Peter Parker, to discover how he got such great photos of Spider-Man. Later, Jameson made Gargan part of an experiment the publisher was backing to create a being strong enough to defeat the web-spinner. Thus was born the Scorpion. In his super-powered identity, the Scorpion and Spidey have clashed numerous times with the Scorpion often coming out on top. The Scorpion possesses strength far greater than Spider-Man and recent updates include a working stinger and acid-releasing tail attachment.



AUNT MAY

Ben Parker's sweet, understanding wife, who is Peter's aunt and surrogate mother since the tragic death of the youth's parents.



MARY JANE WATSON-PARKER

The wife of Peter Parker/Spider-Man, and his closest confidant. She has currently returned to Empire State University as a student majoring in psychology.



J. JONAH JAMESON

The publisher of New York's Daily Bugle newspaper who despises Spider-Man and has written numerous editorials stating the same.



JOE "ROBBIE" ROBERTSON

A man of great journalistic integrity, he is the conscience of the Daily Bugle newspaper. Robbie began his career there as the paper's city editor, and has risen to become its editor in chief. He is a friend and confidant of Peter Parker.



BETTY BRANT

Former secretary of J. Jonah Jameson at the Daily Bugle newspaper and currently an eager reporter there. She was Peter Parker's first love who eventually married the late Ned Leeds. Betty occasionally dates Flash Thompson and remains close friends with Peter.



THE AMAZING SPIDER-MAN

PREVIOUSLY IN...

Spider-Man had decisively defeated his most bitter enemy—Norman Osborn, the Green Goblin, and saved the life of his Aunt May in the process.



Additionally, he had physically supported part of the structure of the collapsing Daily Bugle building, allowing workers within to escape.



Yet, despite his heroic efforts, the people of New York were still suspicious of the web-spinner, still could not warm to the often misunderstood crusader in their midst.



The webslinger knew this and made the fateful decision to retire his costumed alter-ego once and for all.

This he did. And currently, Peter Parker lives with his sickly Aunt May in a fabulous midtown Manhattan penthouse...an apartment financed by Peter's absent wife, Mary Jane, from her enormous modeling income. Let's see how a young man who has never known such wealth deals with its unexpected consequences...



Εικόνα 1

Αυτό που ξεχωρίζει όμως τον Spiderman από τους όμοιους του υπέρ ήρωες (όπως ο Superman για παράδειγμα) και τον καθιστά ιδιαίτερος αγαπητό και οικείο στους αναγνώστες, είναι ο προβληματισμός που τον διακρίνει, μια ελάχιστη στιγμιαία αμφιταλάντευση σχετικά με το τι πρέπει να πράξει και με το ποιο είναι εν τέλει το σωστό και το λάθος. Ο Spiderman κάνει τελικά αυτό που πρέπει (αυτό που είναι πολιτικώς ορθό και γενικώς αποδεκτό), είναι ξεκάθαρο με ποια πλευρά συντάσσεται στον απόλυτα διχασμένο κόσμο όπου δρα, αλλά σε κάποια καρέ του κόμικς, στο περιθώριο, όπου επιτρέπεται να διατυπωθούν απόκρυφες σκέψεις του ήρωα, μόλις που διακρίνεται ένας στιγμιαίος προβληματισμός, ο οποίος, όπως αναγνωρίζεται από τους αναγνώστες, αντικατοπτρίζει σκέψεις και δισταγμούς της αγορίστικης εφηβείας. Ίσως στο Spiderman συναντάμε τα πρώτα ψήγματα της «σχετικότητας», που παρατηρούμε να αναδιπλώνεται με μεγαλύτερη σαφήνεια και έμφαση στους ήρωες των επόμενων σταδίων εκφράζοντας τον προοδευτικά αυξανόμενο σκεπτικισμό των αναγνωστών αναφορικά με ζητήματα ηθικής και αξιών.

14. 2. Η «ΠΕΙΣΤΙΚΟΤΗΤΑ» ΤΗΣ ΑΝΘΡΩΠΙΝΗΣ ΔΙΑΣΤΑΣΗΣ

Δείχθηκε ήδη η διαδικασία δια της οποίας ο αναγνώστης, μέσα από την διαρκή και σταθερή απαίτησή του να πείθεται από τις υπέρ – ηρωικές ιστορίες που διαβάσει, προβάλλει τη διάσταση της «πειστικότητας» ως προϋπόθεση οιασδήποτε ταυτοποιητικής προβολικής σχέσης. Σε αυτό το πλαίσιο η πειστικότητα συνιστά μια διευρυμένη μεταβλητή, στο βαθμό που εξελίσσεται και μεταλλάσσεται σε ένα ευρύ φάσμα χαρακτηριστικών από στάδιο σε στάδιο της αναγνωστικής ιστορίας των υποκειμένων. Κάθε ήρωας που αντιπροσωπεύει κάθε μια από τις τρεις περιόδους ανάγνωσης υπέρ – ηρωικών κόμικς δίνει μια ολοκληρωμένη περιγραφή αυτού που θεωρεί ο αναγνώστης «πειστικό», δηλαδή φαντασιακά αληθοφανές τη δεδομένη ψυχοκοινωνική στιγμή, δίνοντας τις ορίζουσες των εκάστοτε ταυτοποιητικών φαινομένων.

Οι συνθήκες πειστικότητας περιγράφονται ανά πάσα στιγμή από τη μορφή που προσλαμβάνουν οι επτά υπό συνεχή διαμόρφωση μεταβλητές που τέμνουν

εγκάρσια τις αφηγήσεις ζωής των αναγνωστών¹³². Οι επτά αυτές μεταβλητές επανέρχονται με ανανεωμένη μορφή σε κάθε φάση της αναγνωστικής τους ιστορίας για να ορίσουν αυτό που ο αναγνώστης θεωρεί εκάστοτε «πειστικό».

Στην πρώτη φάση της αναγνωστικής ιστορίας των υποκειμένων, αυτήν που συμφωνήσαμε να αποκαλούμε περίοδο των «κλασικών υπέρ – ανθρώπων», η διαμόρφωση των εν λόγω μεταβλητών προσλαμβάνει την πλέον σαφή, οριοθετημένη και συγκεκριμένη μορφή.

Η ανθρώπινη διάσταση του ήρωα φαίνεται πως λειτουργεί διαμεσολαβητικά στην ταύτιση του αναγνώστη μαζί του, παρέχοντας μια ικανή κι αναγκαία συνθήκη πειστικότητας και ρεαλισμού. Έχει ενδιαφέρον η εξέλιξη και διαφοροποίηση της ταύτισης των υποκειμένων με την ανθρώπινη διάσταση, καθώς θεωρούμε ότι δείχνει το εκάστοτε σημείο τοποθέτησης τους μεταξύ ρεαλιστικού και φανταστικού, καθώς και το βαθμό εξάρτησής τους από αντικειμενικές συνθήκες πειστικότητας.

Σε όλη τη διάρκεια της αναγνωστικής ιστορίας των υποκειμένων η ανθρώπινη υπόσταση του ήρωα ορίζεται πρώτα πρώτα σημειολογικά από την ανθρώπινη μορφή που αυτοί ενδύονται και που τους φέρει να σχεδιάζονται ως επί το πλείστον, ανατομικά τουλάχιστον, κατ' εικόνα και ομοίωση του αναγνώστη.

Εξασφαλίζεται όμως και με σεναριακά τεχνάσματα όπως: α) η τοποθέτηση του ήρωα σε ένα ανθρώπινο ρεαλιστικό πλαίσιο δράσης (ένα αστικό περιβάλλον, ένα δίκτυο διαπροσωπικών σχέσεων, μια καθημερινότητα), β) η διαμόρφωση μιας προσωπικής ιστορίας του ήρωα την οποία ο αναγνώστης παρακολουθεί για χρόνια, έτσι ώστε να δημιουργείται η εντύπωση μιας σχεδόν παράλληλης εξέλιξης ήρωα – αναγνώστη (π. χ. ο αναγνώστης παρακολουθεί για χρόνια την εξέλιξη του Spiderman ως μαθητή, φοιτητή κτλ), γ) η σκιαγράφηση μιας άρτιας ανθρώπινης προσωπικότητας και η επικέντρωση σε επιμέρους χαρακτηριστικά της προσωπικότητας αυτής (π.χ. χιούμορ, εσωστρέφεια), δ) η έμφαση στα ανθρώπινα συναισθήματα του ήρωα (αγάπη, έρωτας, εκδίκηση, ανησυχία), ε) η διαμόρφωση μιας εικόνας πρόσκαιρης αδυναμίας του ήρωα η οποία εξισορροπεί τις υπέρ – ιδιότητές του (π.χ. ο ήρωας φέρεται να αντιμετωπίζει προβλήματα στην καθημερινή του ζωή, δυσκολίες στη μάχη, να τραυματίζεται, να χάνει προσωρινά, σε κάποιες περιπτώσεις ακόμα και να αρρωσταίνει, να γερνάει (Batman) ή να πεθαίνει (Superman), στ) οι ενδυματολογικές και στυλιστικές προτιμήσεις του ήρωα (η τελευταία γενιά υπέρ ηρώων δεν φοράει πλέον στολή, αλλά ενδύεται τα ρούχα του αναγνώστη ή υιοθετεί ένα στυλ ζηλευτό

¹³² Βλ. κεφ. 12.1.

μεν για τον αναγνώστη, αλλά όχι απρόσιτο, πχ. δερμάτινες καμπαρτίνες, τατουάζ, μοτοσυκλέτες κτλ) και ε) η αμφισβήτηση της ηθικής και ψυχολογικής τελειότητας του ήρωα (π.χ. ήρωες που υποφέρουν από κατάθλιψη, που φέρονται να παραπαίνουν μέσα στη σύγχυσή τους, να χάνουν τη σιγουριά και την αυτογνωσία τους κι ακόμη ήρωες που κάνουν χρήση απαγορευμένων ουσιών, προβαίνουν σε αξιόποινες πράξεις κτλ).

Συγκεκριμένα όσον αφορά το στάδιο ανάγνωσης που εντοπίζεται χρονικά στα πρώτα χρόνια της εφηβείας και που βρίσκει τον ιδανικό εκπρόσωπο του στην κλασική φιγούρα του Spiderman, η ταύτιση με τα πιο ανθρώπινα στοιχεία του ήρωα λαμβάνει την πλέον οφθαλμοφανή διάστασή της.



Εικόνα 2

Τα υποκείμενα φέρονται να επιλέγουν ήρωες με διττή υπόσταση (κλασικούς υπέρ – ανθρώπους), συνθήκη που εξ ορισμού εγγυάται την ταύτιση με το ανθρώπινο στοιχείο (βλ. εικόνα 2). Πιο συγκεκριμένα, οι αναγνώστες υποστηρίζουν ότι οι επιλογές της περιόδου αυτής καθορίζονται σε μεγάλο βαθμό από αυτές τις εγγυήσεις ρεαλισμού και ομοιότητας με τον ήρωα, καθώς κατά πώς φαίνεται ο ρεαλισμός και η ομοιότητα στην προκειμένη περίπτωση αποτελούν τις δύο όψεις του ίδιου νομίσματος. Σε αυτή τη φάση «πειστικό» για τον αναγνώστη είναι αυτό που «με τη βοήθεια της επιστήμης, λίγη τύχη ή προσπάθεια θα μπορούσε να μου συμβεί».

Τα ρεαλιστικά στοιχεία των ιστοριών φαίνεται ότι εξασφαλίζουν στον αναγνώστη ένα γόνιμο έδαφος για φαντασιώσεις ταύτισης με την υπέρ ηρωική διάσταση του χαρακτήρα. Όσο πιο ρεαλιστική είναι η εξήγηση που δίνει το κόμικς για τις υπέρ ικανότητες του ήρωα και για τον τρόπο απόκτησής τους, τόσο πιο δυνατή είναι η φαντασιακή ταύτιση του αναγνώστη μαζί του. Το αδύνατο φαντάζει πιο δυνατό όταν εξασφαλίζει αναγκαίες προϋποθέσεις ανθρώπινης δυνατότητας.

«...είναι πολύ ανθρώπινος, είναι κοντά στον άνθρωπο ο Spiderman, δηλαδή, δεν έχει κάτι ιδιαίτερο...δεν πετάει, δεν...ξέρω' γω...δεν βγάζει φωτιές από το στόμα, δεν γίνεται ο...Iceman ξέρω' γω, που βγάζει από το στόμα πάγο και προχωράει, δεν είναι ανθρώπινο, δηλαδή αυτό· ας πούμε, πλησιάζει..., το ότι μια μεταλλαγμένη αράχνη τον τσίμπησε (το Spiderman) πλησιάζει σε μια πραγματικότητα... δηλαδή, ότι θα μπορούσε να συμβεί και σ' εμάς ξέρω γω, έστω και μια στο εκατομμύριο ας πούμε πιθανότητα, εντάξει;... Ίσως ήταν ο μόνος σούπερ ήρωας που...που ταύτιζα τον εαυτό μου μαζί του...τότε».

Παρατηρούμε ότι σε αυτό το αναγνωστικό στάδιο η διττή υπόσταση του υπέρ – ανθρώπου, η αναδίπλωση της προσωπικής ζωής του ήρωα στο κόμικς, φαίνεται ότι επιτελεί μια διπλή ταυτοποιητική λειτουργία. Συγκεκριμένα, η επιλογή ηρώων με μια πιο «προσωπική προσέγγιση» όπως ο Spiderman, εξασφαλίζει συνθήκες ομοιότητας και εγγύτητας μεταξύ ήρωα και αναγνώστη, οι οποίες αφενός καθιστούν πιο δυνατή την ταύτιση του υποκειμένου με τις υπέρ – ανθρώπινες ιδιότητές του (με ό,τι αυτό συνεπάγεται για τις φαντασιακές επενδύσεις της συγκεκριμένης ηλικιακής και αναγνωστικής φάσης) και αφετέρου μοιάζει να προσφέρει ένα πλαίσιο ασφαλούς και συντροφικής επεξεργασίας κοινών ενδοψυχικών συγκρούσεων και εφηβικών προβληματισμών. Ο αναγνώστης «πείθεται» από έναν συνομήλικό του ήρωα, ο

οποίος, αν και φέρει υπέρ ιδιότητες που τον καθιστούν θαυμαστό και ζηλευτό, παραμένει ένας έφηβος που αντιμετωπίζει ανάλογα ψυχολογικά προβλήματα και προσωπικές δυσκολίες με αυτόν.

«... είχαν μια πιο προσωπική προσέγγιση στον ήρωα, δηλαδή, κάποιοι ήρωες είναι πολύ απρόσωποι: παρουσιάζονταν μόνο ως σούπερ ήρωες με αυτές τις δυνάμεις. Κάποιοι άλλοι ήρωες όμως - στους οποίους έδινα περισσότερη βάση - παρουσιάζονταν όλη η ζωή τους... Σε αυτούς... με αυτούς... τους... ήρωες μάλλον, ταυτίζονται. Κυρίως χρησιμοποιούσαν κάποιες τεχνικές να σε κάνουν εσένα να νιώθεις - κι αυτό ήταν το πιο πετυχημένο ας πούμε - ότι ο ήρωας είναι κάποιος άνθρωπος που είναι σαν κι εσένα στην κανονική του ζωή. Και σε μια δεύτερη ζωή είναι ένας σούπερ ήρωας. Ο Spiderman ας πούμε, είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα. Ήταν ένας φοιτητής, που ήταν κακομοιρούλης και στο σχολείο τον πειράζανε, δεινοπαθούσε γενικά, δεν είχε κοπέλα, ας πούμε και τα σχετικά, και μ' αυτά ταυτιζόμαστε πάρα πολύ τα αγόρια σε αυτή την ηλικία... μας απασχολεί πάρα πολύ πάντα αυτό το θέμα με τα κορίτσια, σε ταυτίζει πάρα πολύ με τον ήρωα.»

Το «ανθρώπινο» στην πρώιμη αυτή φάση της σχέσης των αναγνωστών με τους υπέρ – ήρωες σκιαγραφείται υπό τους όρους της ρεαλιστικής εφηβικής καθημερινότητας. Προϋποθέτει την ύπαρξη κοινών προβλημάτων και δυσκολιών που ο έφηβος αναγνώστης απαντά στην καθημερινότητά του και καλείται να χειριστεί συναισθηματικά και κοινωνικά. Οι δυσκολίες που εντοπίζει ο ήρωας στην ανθρώπινη υπόστασή του «πειθούν φαντασιακά» τον αναγνώστη, ο οποίος βρίσκει παρηγοριά στον ήρωα που αφενός μοιράζεται μαζί του την ψυχοκοινωνική δυσκολία της στιγμής, αφετέρου μορφοποιεί τους τρέχοντες φαντασιακούς του πόθους.

«...περισσότερο κοντά μου ένιωθα εκείνη την εποχή το Spiderman...ήταν πολύ κοντά μου ο Spiderman τότε, γιατί ο Spiderman ήταν ο Peter Parker...τον έβλεπες ότι ήταν ένα παιδί σαν εσένα...Είχε προβλήματα -πολλά προβλήματα- προσωπικά...αισθηματικά...διαπροσωπικά...με τη δουλειά του, με τα κορίτσια του...Είχε οικονομικά προβλήματα, προσπαθούσε να τα βγάλει πέρα με τη θεία του...Τον έβλεπες ότι περνούσε τις δυσκολίες που περνάμε όλοι μας, παρόλα αυτά...ήταν ο Spiderman, έτσι; Κι όμως ήταν πολύ

ανθρώπινος ο τρόπος που προσπαθούσε να τα βγάλει πέρα με τόσο καθημερινές δυσκολίες...Το ότι είχε υπέρ – δυνάμεις δεν τον έκανε να υποφέρει λιγότερο από εμάς...Ίσως του δημιουργούσε κι άλλα προβλήματα τις περισσότερες φορές. Και τον λυπόσουν γιατί τον καταλάβαινες, μπορούσες να καταλάβεις πώς νιώθει, γιατί ένιωθες κι εσύ έτσι...Κι έπαιρνες δύναμη, παρηγοριόσουν, βλέποντάς τον να περνάει τα ίδια μ' εσένα και να τ' αντιμετωπίζει με ανθρώπινο τρόπο. Κι ήταν ο Spiderman! Πολλές φορές έλεγα για δυσκολίες με κορίτσια, φίλους και τέτοια: εντάξει, το πέρασε κι ο Spiderman, μπορώ κι εγώ!»

14. 3. Η ΦΑΝΤΑΣΙΑΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ ΤΗΣ ΕΥΛΥΓΙΣΙΑΣ ΚΑΙ ΚΙΝΗΣΗΣ ΤΟΥ ΗΡΩΑ ΣΤΟ ΧΩΡΟ

Βασικό χαρακτηριστικό των υπέρ – ηρωικών κόμικς αυτής της περιόδου της αναγνωστικής ιστορίας των υποκειμένων είναι το στοιχείο της υπέρ – ηρωικής δράσης. Η δράση στα κόμικς της αναγνωστικής αυτής φάσης είναι μεγαλειώδης, εντυπωσιακή και πλούσια, καθώς οι σκηνές μάχης καταλαμβάνουν συνήθως ένα μεγάλο μέρος της εικονογραφημένης αφήγησης. Στο στάδιο αυτό ο αναγνώστης επικεντρώνει στη δράση και επιζητά τις σώμα με σώμα εκτεταμένες μάχες ανάμεσα στον «καλό» ήρωα και τον, ανάλογης μεγαλοπρέπειας, «κακό» αντίπαλό του (villain). Το στοιχείο της υπέρ – ηρωικής δράσης αναφέρεται άμεσα στην υπερφυσική υπόσταση του ήρωα, δηλαδή στις υπέρ – δυνάμεις του και αγγίζει επίσης το ζήτημα της διαπραγμάτευσης της βίας.

Ειδικότερα, η υπέρ – ηρωική δράση στα κόμικς του σταδίου ανάγνωσης «κλασικών υπέρ – ανθρώπων» εδράζεται στις υπέρ – ανθρώπινες σωματικές δυνάμεις του ήρωα. Ο αναγνώστης πείθεται από ήρωες με εντυπωσιακές δυνάμεις που συνιστούν μεγέθυνση των ανθρώπινων σωματικών ικανοτήτων. Οι αντιπροσωπευτικοί υπέρ – ήρωες της περιόδου αυτής είναι δυνατοί, γρήγοροι, ευκίνητοι. Ωστόσο, όπως προκύπτει από την περίπτωση του εξαιρετικά δημοφιλούς Spiderman (βλ. εικόνα 3) η ικανότητα άρτιου συντονισμού των κινήσεων, η ευκίνησία και ο χειρισμός του σώματος (που συνιστούν τα πλέον επιθυμητά για τους αναγνώστες χαρακτηριστικά του) μορφοποιούν τη φαντασιακή διαπραγμάτευση ενός εφηβικού σώματος που επιμηκύνεται, μετασχηματίζεται, διογκώνεται κι αλλάζει.



Εικόνα 3

Η ταυτοποιητική επικέντρωση της προσοχής του αναγνώστη στις υπέρ – δυνάμεις του Spiderman αφορά την αντίληψη του σώματος και τη χορογραφία των κινήσεων μέσα στο χώρο. Ο αναγνώστης θαυμάζει την πλαστικότητα και τη χάρη της υπέρ – ηρωικής κίνησης στις σκηνές δράσης και μάχης. Ουσιαστικά θαυμάζει τη διάταση, το «άπλωμα» του σώματος στο χώρο- σελίδα, την εικαστική κατάληψη του χώρου από το σώμα και κατ' επέκταση την επικυριαρχία του κατ' εξοχήν εμβλήματος της ανθρώπινης φύσης, του σώματος, στην οθόνη προβολής του φαντασιακού γίνεσθαι, το χαρτί.

«Μ' άρεσε αυτή η ένταση...τα σώματα που απλώνονταν στη σελίδα...και, ξέρω' γω, ήταν σ' όλο το καρέ ας πούμε, ένα σώμα....το οποίο ήταν σαν...μπαλέτο, δηλαδή υπήρχαν κάποιοι σχεδιαστές (...) που τους έκαναν όλους σαν να ήταν χορευτές, ουσιαστικά δεν υπήρχε βία (...) υπήρχε ένας έτσι...εξωραϊσμός, δηλαδή ένα πράγμα....ωραίο...και μου άρεσε αυτό, γιατί μου έδινε μια εικόνα ότι, το να χρησιμοποιείς το σώμα σου για τέτοια πράγματα –ήμουν και πολύ αφελής τότε, ήμουν πιτσιρίκι- είχε μια....μια γοητεία».

Το ανθρώπινο σώμα γίνεται ο δίαυλος που συνδέει την κατέχουσα δυνατότητα με μια εν δυνάμει αποκτηθείσα ικανότητα. Αποτελεί το μέσο δια του οποίου η ουτοπία της υπερβολής, προσεγγίζει δυνητικά τα ανθρώπινα όρια. Ο αναγνώστης φαντασιώνει ότι εξασκώντας διάφορες τεχνικές δύναται να αναστείλει τους περιορισμούς της ανθρώπινης φύσης και να προσεγγίσει τον ήρωα σε μια πτυχή της υπέρ- ανθρώπινης υπόστασής του που στιγμιαία φαντάζει προσιτή.

Στην πλέον ρεαλιστική εκδοχή της, η συνθήκη αυτή εκπληρώνεται μέσα από την κινητική μίμηση και την κατάκτηση ενός επαρκούς βαθμού ευλυγισίας δια της σωματικής άσκησης. Ο αναγνώστης διακρίνει και φαντασιώνει μια υπέρ- ηρωική ιδιότητα η οποία με την απαιτούμενη εξάσκηση και προσπάθεια, δύναται (σε φυσιολογικές συνθήκες) να πραγματοποιηθεί. Κάποιες φορές αυτή η πράξη μίμησης υποβοηθάται από ένα ρεαλιστικό πλαίσιο που διαμορφώνεται σε τελετουργικές συνθήκες. Ο αναγνώστης αποσύρεται μυστικά σε κάποιο κενό χώρο, συνήθως μια ταράτσα, ένα χώρο περιχαρακωμένο από βλέμματα και παρεμβάσεις, για να εκδραματίσει την φαντασίωσή του. Πρωταγωνιστεί σ' ένα θέατρο ταυτίσεων που ο ίδιος έχει σκηνοθετήσει.

«...για μένα ήτανε θέμα ταυτότητας...φανταστικής, δηλαδή θυμάμαι ότι πήγαινα στην ταράτσα κάτι μεσημέρια που έβραζε ο τόπος και προσπαθούσα να νιώσω τον εαυτό μου και να....όχι να πάρω πόζες...ήθελα να νιώσω έτσι...ελαφρύς βρε παιδί μου, έτσι, να κάνω αυτά τα πράγματα...τα άλματα...αυτό γινόταν για αρκετό καιρό, μέχρι τα 14 -15 θυμάμαι...δηλαδή ανέβαινα πάνω ας πούμε και κοίταγα ξέρεις, τις ταράτσες, τα κτήρια και...ήταν τρομερό για μένα γιατί μπορούσα κάλλιστα να φανταστώ τον εαυτό μου ας πούμε να κάνει κάποια πράγματα απ' αυτά που έβλεπα σ' αυτές τις σελίδες...»

Κατά τις προσωπικές αυτές «παραστάσεις» ο αναγνώστης συχνά προβαίνει σε πράξεις παράτολμες που εγκυμονούν κινδύνους για την σωματική του ακεραιότητα. Επιχειρεί άλματα, ριψοκίνδυνες ισορροπήσεις και επικίνδυνες αναβάσεις, στο πλαίσιο ενός σχεδόν παραληρηματικού βιώματος. Οι στιγμές αυτές είναι ενδεικτικές της φαντασιακής δυναμικής της μίμησης και αποκαλύπτουν την προς στιγμινή κυριαρχία της φαντασίωσης επί της πραγματικότητας, σε βαθμό που να αίρεται η αίσθηση του κινδύνου.

«Γιατί όταν έκανα όλα αυτά τα πράγματα, αν μ' έβλεπε κάποιος θα' λεγε, αυτός θέλει ν' αυτοκτονήσει! Είχα κάνει πράγματα...είχα πηδήξει από μπαλκόνια, είχα...έκανα ισορροπία πάνω σε κάγκελα, τα οποία ήταν και λίγο παλιά (γέλια)...»

Κάποτε μάλιστα, η εμπειρία αυτή εμπλουτίζεται από ένα βίωμα που προσποιείται την παραίσθηση: το υποκείμενο ανακαλύπτει μια τεχνική να προσεγγίσει εμπειρικά τον τρόπο με τον οποίο φαντάζεται ότι ζει ο ήρωας μια υπέρ-αίσθησή του. Υιοθετεί μια μέθοδο που του επιτρέπει να αλλοιώνει τον τρόπο που αντιλαμβάνεται αισθητηριακά την πραγματικότητα, έτσι ώστε να κατορθώσει τελικά να έχει μια σωματική αίσθηση της ονειροπόλησής του.

«Ναι, ήταν κάτι το απόλυτα έτσι...απόρρητο ας πούμε. Θα σου πω κάτι που δεν το' χω πει σε κανέναν. Θα πω ότι μερικές φορές ήταν σαν αποκρυφιστική εμπειρία, δηλαδή, εντάζει είχα διαβάσει και κάποια άλλα πράγματα, κι όταν

με βάραιγε πολύ ο ήλιος, και ξέρεις όταν σε βαράει πολύ ο ήλιος, κάποια στιγμή ας πούμε αρχίζεις και βλέπεις πράγματα (γέλια) και ήτανε καταπληκτικό γιατί αλλοιωνότανε κι η όρασή σου, δηλαδή απ' το πολύ φως, μετά όταν έμπαινες τα έβλεπες μπλε! Δεν ξέρω αν αυτό ισχύει για όλους, εγώ έβλεπα τα πάντα μπλε... Κι ήταν σαν να έβλεπα διαφορετικά, δηλαδή...σαν να γινόμουν σαν αυτούς, ξέρεις, μάτια ας πούμε με ακτίνες X, ας πούμε...Τώρα βέβαια αυτό είναι και λίγο γελοίο, αλλά τότε ήτανε πολύ σημαντικό για μένα...δηλαδή...Κι είχα φτάσει σ' ένα σημείο, ας πούμε, σωματικής ευλυγισίας το οποίο...αυτό έπρεπε να το είχα συνεχίσει...το άφησα όμως...κρίμα».

14. 4. ΑΠΟΛΥΤΗ ΗΘΙΚΗ, ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΕΥΘΥΝΗ ΚΑΙ ΑΛΤΡΟΥΙΣΤΙΚΗ ΔΡΑΣΗ

Η διαμόρφωση των ηθικών και ιδεολογικών μετατοπίσεων του αναγνώστη ανά την εκάστοτε αναγνωστική φάση, σκιαγραφείται ανάγλυφα και με ιδιαίτερη σαφήνεια και καθαρότητα, καθώς οι από στάδιο σε στάδιο διαφοροποιήσεις της μεταβλητής αυτής σκιαγραφούν το πέρασμα του αναγνώστη από την παιδική τάξη, ασφάλεια και τελειότητα στην βαθμιαία αποδοχή της σχετικότητας και στην εν τέλει εκ βάθρων αμφισβήτηση και κρίση των κυρίαρχων αξιών και ιδεών.

Οι αναγνωστικές επιλογές του ατόμου όσον αφορά την ηθική αναφέρονται στα χαρακτηριστικά του τρίτου και τέταρτου σταδίου της ηθικής ανάπτυξης που σύμφωνα με το μοντέλο του L. Kohlberg (1981) τοποθετούνται στο επίπεδο της συμβατικότητας (Conventional Level). Στο τρίτο στάδιο, το οποίο ορίζεται ως το «στάδιο των αμοιβαίων διαπροσωπικών προσδοκιών, των σχέσεων και της υπακοής», το κίνητρο της ηθικής δράσης εντοπίζεται στην πρόβλεψη της πραγματικής ή υποθετικής αποδοκimasίας των άλλων, δηλαδή στην αποφυγή της ενοχής. Το «καλό» ορίζεται στερεοτυπικά βάση προτύπων αρετής και αναφορικά με το συμφέρον και τα συναισθήματα του πλησίον. Η πίστη και η εμπιστοσύνη στους συνανθρώπους θεωρείται σημαντική και η συμπεριφορά ορίζεται βάση του «χρυσού κανόνα»: κάνω στους άλλους ότι θα ήθελα να κάνουν σε εμένα. Το άτομο έχει την τάση να ανταποκρίνεται στους κανόνες και τις προσδοκίες των άλλων. Σε αυτό το πλαίσιο είναι κατανοητή η επιλογή από τους αναγνώστες στερεοτυπικά «καλών» ηρώων όπως ο Spiderman, που ανταποκρίνονται στους κανόνες και τις προσδοκίες των ανθρώπων

για το «καλό», η δράση τους είναι ετεροκατευθυνόμενη και αλτρουιστική και το βαθύτερο κίνητρό της είναι η αποφυγή της ενοχής. Η περιγραφή του Spiderman και των άλλων ηρώων του σταδίου που αντιπροσωπεύει ανταποκρίνεται επίσης στις ορίζουσες του τέταρτου σταδίου της ηθικής ανάπτυξης που ο L. Kohlberg (ό.π.) αποκαλεί «Στάδιο του κοινωνικού συστήματος και της διατήρησης της συνείδησης». Εδώ το καλό ορίζεται από το καθήκον στην κοινωνία, τη διαφύλαξη της κοινωνικής τάξης και τη διατήρηση της ευημερίας στην κοινωνία και την ομάδα. Το άτομο υιοθετεί την οπτική του συστήματος που καθορίζει τους ρόλους και τους κανόνες, ενώ οι διαπροσωπικές συμφωνίες προσεγγίζονται ως κάτι διαφορετικό από αυτούς και γίνονται σεβαστές ανάλογα με τη θέση τους στο σύστημα. Τα κίνητρα της ηθικής συμπεριφοράς του ατόμου εντοπίζονται στην αποφυγή της ατίμωσης και της ενοχής που επισύρουν οι πράξεις που βλάπτουν τους άλλους. Έτσι οι ήρωες που επιλέγουν οι αναγνώστες σε αυτό το αναγνωστικό στάδιο το οποίο συμπίπτει με το συγκεκριμένο στάδιο της ηθικής ανάπτυξης υπηρετούν το κοινωνικό σύνολο, πολλές φορές παραμερίζουν σημαντικές για αυτούς προσωπικές σχέσεις προκειμένου να κάνουν το καθήκον τους στην κοινωνία και φέρουν βαρέως την κατακραυγή του κόσμου όταν αποτυγχάνουν στην αποστολή τους. Ο Spiderman λόγω χάρη χάνει συχνά πολύτιμες φιλίες και θυσιάζει έρωτες και σχέσεις στον αγώνα του να υπηρετήσει το κοινό συμφέρον. Υποφέρει όταν άθελά του βλάψει αθώους και πληρώνει το τίμημα της κοινωνικής κατακραυγής και απομόνωσης σε κάθε του σφάλμα. Οι αντίπαλοί του δε, είναι παρανοϊκοί και απόλυτοι που απειλούν να ανατρέψουν την ασφάλεια του κοινωνικού συνόλου.

Σε αυτό το αναγνωστικό στάδιο, η ηθική και ιδεολογική τοποθέτηση των αναγνωστών ορίζεται από τις ακόλουθες διαστάσεις:

Χαρακτηρίζεται από μια απόλυτη, πολύ συγκεκριμένη και αταλάντευτη ηθική αντίληψη του κόσμου που αποδίδει συγκεκριμένους και αντιθετικά συμπληρωματικούς ορισμούς για το «καλό» και το «κακό», το «σωστό» και το «λάθος», το «αποδεκτό» και το «μη αποδεκτό». Οι ορισμοί αυτοί διαμορφώνονται επί τη βάση μιας ευρέως αποδεκτής ηθικής αντίληψης και εν γένει βάσει της πολιτικής ορθότητας.

«...όλοι αυτοί οι ήρωες της Marvel και της DC...ο Superman, ο Batman...ο Spiderman...είχαν κάτι το κλασικό.

-«Κλασικό»; Δηλαδή;

Κλασικό... ο «καλός» κι ο «κακός» ας πούμε...μου άρεσε πάρα πολύ αυτό το κλασικό...

-Και πώς οριζόταν το «καλό» και το «κακό»;

Ε, ο «καλός» έκανε πάντα αυτό που έπρεπε να κάνει...βοηθούσε τον κόσμο...έκανε πάντα το σωστό και το καλό, σωστό όπως το αντιλαμβανόμαστε όλοι λίγο πολύ τότε...Από το να κατεβάσει από το δέντρο το γατάκι της γειτόνισσας που είχε παγιδευτεί, έως να σώσει τον κόσμο από τα καταστροφικά σχέδια του δόκτωρ Οκτάπους ή να βοηθήσει τη γιαγιά να περάσει το δρόμο...τέτοια πράγματα».

Αποτέλεσμα αυτής της σχαστικής αντίληψης του κόσμου και της μανιχειϊστικής αντίληψης της πραγματικότητας, είναι η επιλογή κλασικά «καλών» ηρώων, με απόλυτα σαφή τοποθέτηση, εν γένει σίγουρων για τις ιδεολογικές επιλογές τους, ηθικά αταλάντευτων και με δράση που μοιάζει να συμμερίζεται τις αρχές του προσκοπισμού.

«Τότε τα πράγματα ήταν αρκετά συγκεκριμένα...τουλάχιστον έτσι τα βλέπαμε εμείς εκείνη την εποχή όταν διαβάζαμε αυτούς τους ήρωες. Ήταν απλά τα πράγματα...υπήρχε ένας «καλός» ήρωας κι ένας «κακός» αντίπαλός του που ήθελε να βλάψει τον κόσμο ή γενικώς να κάνει κακό κι ο σούπερ ήρωας προσπαθούσε να τον σταματήσει ή να σώσει την κατάσταση. Ο σούπερ – ήρωας ήταν ο «καλός». Πάντα ο σούπερ ήρωας ήταν ο καλός τότε. Δεν υπήρχε αμφιβολία. Και τον θέλαμε έτσι. Κι ο «κακός» ήταν πολύ κακός, βρε παιδί μου (γέλια) αλλά...ξέρεις...αθώα κακός...παιχνιδιάρικα...».

«Ο Spiderman είχε «καλούς» εχθρούς.

-Και τι σημαίνει «καλός» εχθρός.

«Ε...το λέω με την έννοια ότι, ξέρει ποιος είναι ο εχθρός του. Κοίτα, στην καθημερινή ζωή δεν μπορείς να πεις εύκολα για κάποιον ότι είναι εχθρός...μπορείς να πεις «δεν τον συμπαθώ» ή διάφορα τέτοια πράγματα αλλά ας πούμε... αυτός (ο Spiderman) είχε εχθρούς, δηλαδή ήξερε ότι «αυτός είναι κακός...»

-Αν καταλαβαίνω καλά, λες ότι στο Spiderman είναι ξεκάθαρο ποιος είναι «καλός» και ποιος «κακός»;

Ναι, ναι...ακριβώς. Κι εμένα μου άρεσε αυτό, δηλαδή ήξερα ότι αυτός είναι ο αντίπαλος.»

Το απαύγασμα της ηθικής απαίτησης του αναγνώστη από τον ήρωα αυτής της αναγνωστικής περιόδου εντοπίζεται στην διογκωμένη αίσθηση της κοινωνικής ευθύνης του ήρωα που εμφανίζεται ως αντιστάθμισμα των προνομίων που του εξασφαλίζει η κατοχή υπέρ - δυνάμεων. Η ηθική ευθύνη σε αυτό το αναγνωστικό στάδιο έχει αλτρουιστικό προσανατολισμό και υπαγορεύει στον ήρωα την υποχρέωση να θέτει διαρκώς τον εαυτό του και τις ξεχωριστές δυνάμεις του στην υπηρεσία, την προστασία και τη συνδρομή των άλλων.

«Εκτός από αυτό, τώρα που το σκέφτομαι πια μεγαλύτερος, μου άρεσε τότε πάρα πολύ που είχανε κι αυτό το αίσθημα της ευθύνης, δηλαδή πάντα όταν ήταν κάτι υπέρ τους, αλλά έπρεπε να κάνουν κάτι κακό ή άδικο για να γίνει, δεν το κάνανε ποτέ, δηλαδή πάντα θυσιάζανε τον εαυτό τους για το γενικότερο καλό...Αυτό μου άρεσε πάρα πολύ, κι ήταν ένα «κλασικό» είδος ήρωα...ας πούμε ο Spiderman πάντα κοίταγε...ήταν πάντα ο «κλασικός άνθρωπος», δηλαδή, ήταν ο Ντόναλντ των υπέρ – ηρώων (γέλια) αν μπορούμε να συγκρίνουμε αυτούς τους δύο...Κι έτσι τον συμπαθούσαμε και τον αγαπούσαμε γιατί ήταν καλός άνθρωπος... ταλαιπωριόταν για να είναι καλός άνθρωπος, κι αυτό τον έκανε ήρωα».

Η συνείδηση της ευθύνης προσδίδει στον υπέρ – ηρωικό χαρακτήρα τον ηρωισμό του και λειτουργεί ως το λυτρωτικό στοιχείο που εξισορροπεί το προνόμιο της διαφορετικότητας και της ανωτερότητάς του.

«...η υπέρ – δύναμη...ήταν ένα στοιχείο που έδινε ορισμένες πολύ εντυπωσιακές εικόνες...από την άλλη πιστεύω ότι οι υπέρ – δυνάμεις βοηθάνε και την ιστορία, γιατί στα περισσότερα κόμικς εκείνης της εποχής υπήρχε αυτό το συναίσθημα, ότι έχω μεγάλη ευθύνη, αλλά έχω και υπέρ- δυνάμεις και πρέπει να τα κάνω όλα μόνος μου...δηλαδή, έγραφε αυτό το πράγμα...δηλαδή πιστεύω ότι αν το δεις από πλευράς ψυχολογίας, για να το αναλύσουμε λίγο,

ότι αν ο Spiderman δούλευε, ξέρω γω, σε ένα περίπτερο...δεν θα είχε κανένα λόγο να έχει αυτό το συναίσθημα της ευθύνης...αλλά επειδή έτυχε να έχει αυτές τις δυνάμεις, έπρεπε να τις χρησιμοποιήσει κάπως για να βοηθήσει, δηλαδή έπρεπε να φτάσει στα όριά του...ήταν υποχρεωμένος να χρησιμοποιήσει τη δύναμή του για κάτι καλό, αλλιώς...

- Αλλιώς...;

...αλλιώς θα ήταν κάτι φοβερό...απαράδεκτο...ναι, δεν θα ήταν καθόλου ηρωικό...έτσι το σκεφτόμουν τότε....»

Η κατοχή υπέρ – δυνάμεων απενοχοποιείται υπό τον όρο της υπεύθυνης αλτρουιστικής χρήσης και σκοπιμότητάς της. Αυτό που διακρίνει τον ήρωα από τον αντίπαλό του δεν είναι η κατοχή υπέρ – δυνάμεων (καθώς οι αντίπαλοι των ηρώων στα υπέρ – ηρωικά κόμικς είναι εξίσου, ίσως και περισσότερο ισχυροί κάποιες φορές), αλλά η απόλυτη ηθική, η συνείδηση της ευθύνης για σωστή χρήση των υπέρ – δυνάμεων και η αλτρουιστική δράση. Σημαντική είναι επίσης η διάσταση της μεγαλοψυχίας του ήρωα και η διάθεσή του να συγχωρεί και να δίνει ευκαιρίες στους αντιπάλους του.

«Μ' άρεσε ο...ο οίκτος που έδειχνε, δηλαδή ποτέ δεν έδειχνε, όπως πολλοί σούπερ ήρωες, όχι όλοι, κυρίως όχι οι σημερινοί ήρωες, αλλά πολλοί σούπερ ήρωες έχουν δείξει οίκτο στον αντίπαλό τους...όταν ας πούμε πιάσουν τον κακό τον συγχωρούνε ή δεν το χτυπούν ας πούμε, αφήνουν την τελευταία μπουριά μετέωρη...τουλάχιστον αυτό έκαναν οι σούπερ ήρωες που διάβαζα εκείνη την εποχή. Κι ήταν σπουδαία αυτή η μεγαλοψυχία...συγκινητική...έλεγες: είναι ήρωας! Αργότερα άρχισε να μην είναι από τα αγαπημένα μου στοιχεία...άρχισε να μου φαίνεται βλακεία...».

Στον αντιθετικό, τέλειο και διχασμένο κόσμο των υπέρ – ανθρώπων αυτών, οι ήρωες τίθενται ως επί το πλείστον αντιμέτωποι με φιγούρες καρικατούρες κακών (villains), που ορίζονται αυτομάτως ως αντίπαλοι του ήρωα και δεν επικαλούνται καμία επαρκή ή απαραίτητη δικαιολόγηση της εμπαθούς δράσης τους. Σε αυτά τα κόμικς το «κακό» ταυτίζεται με το «παρανοϊκό», το «παράλογο» και το ακατανόητο, δείχνοντας και τη σχετική αντίληψη του αναγνώστη για τη σημαίνουσα ηθική μάχη,

που δίνει εξ' αρχής στον «καλό» ήρωα το νόημα της ύπαρξής του και το σκοπό της δράσης του.

«Συνήθως οι villains εκείνης της περιόδου ήταν παρανοϊκές φιγούρες. Τρελές τελείως. Κι είχαν πλάκα που ήταν έτσι. Αργότερα άρχισαν να μη με πείθουν. Δηλαδή άρχισα να ψάχνω κάποιο ψυχολογικό κίνητρο πίσω από τις πράξεις τους. Τότε όμως...όλοι αυτοί οι κακοί ήταν παρανοϊκοί. Απλώς δεν μπορούσες να καταλάβεις γιατί έκαναν όλα εκείνα τα άθλια πράγματα που έκαναν, αλλά τότε δεν με πείραζε αυτό, γιατί το κακό ήταν ακατανόητο για εμένα...τότε...σαν παιδί...δεν έβρισκα καμία λογική στη συμπεριφορά κάποιου που κάνει ή θέλει να κάνει κακό. Οπότε μου φαινόταν αρκετά πειστικός αυτός ο «τρελός κακός»...Μετά...ήταν διαφορετικά. Απλώς τότε είχε πλάκα γιατί ήταν κι αυτός δυνατός κι εντυπωσιακός και πέταγε ωραίες ατάκες, φορούσε περίεργη στολή και γινόταν η μάχη κι όλα αυτά τα ωραία (γέλια)».

Οιαδήποτε παραβίαση αυτής της αντιθετικής τάξης πραγμάτων και οιαδήποτε παρέκκλιση του ήρωα από τις αυστηρές ηθικές αρχές του είναι απαράδεκτη για τον αναγνώστη και του προκαλεί δυσάρεστα συναισθήματα και ανησυχία.

«...αν ο Spiderman, που τον ξέρεις και τον γνωρίζεις τόσα χρόνια και ξέρεις το χαρακτήρα του, ξαφνικά γινόταν άλλος άνθρωπος ξέρω 'γω...και σκότωνε με τη θέλησή του και δεν πέθαινε από τις τύψεις μετά...ε, θα υπήρχε πρόβλημα...δηλαδή, δεν μπορούσες να το δεχτείς αυτό για το Spiderman...ήμουνα πολύ αυστηρός με αυτά τα πράγματα...τότε...»

15. ΤΟ ΣΤΑΔΙΟ ΑΝΑΓΝΩΣΗΣ ΥΠΕΡ – ΗΡΩΩΝ ΠΟΥ ΔΡΟΥΝ ΣΕ ΟΜΑΔΕΣ

Το στάδιο των υπέρ – ηρώων καλύπτει τις αναγνωστικές επιλογές των υποκειμένων κατά την ηλικιακή περίοδο από 13 έως 16 ετών. Το στάδιο αυτό ορίζεται από την προτίμηση των αναγνωστών για κόμικς με ήρωες με υπέρ – φυσικές δυνάμεις οι οποίοι ανήκουν και δρουν σε ομάδες υπέρ – ηρώων. Οι ήρωες αυτοί έχουν βασικά ανθρώπινη μορφή και υπόσταση, ωστόσο από τη στιγμή που υπόκεινται, στο πλαίσιο ενός ατυχήματος ή πειράματος, σε κάποιου είδους γονιδιακή ή βιολογική μετάλλαξη δρουν στο εξής ως υπέρ – ήρωες στο περιθώριο της ανθρώπινης καθημερινότητας. Αποκαλούμε τους ήρωες αυτούς «υπέρ – ήρωες» αφενός για να δηλώσουμε την απουσία της μυστικής ανθρώπινης ταυτότητας που χαρακτήριζε το προηγούμενο στάδιο των «υπέρ – ανθρώπων», κι αφετέρου για να τονίσουμε το στοιχείο της υπέρ – ηρωικής δράσης, η παρουσία του οποίου είναι χαρακτηριστική του σταδίου. Το σημαίνον στοιχείο του εν λόγω σταδίου είναι η ομαδική δράση των υπέρ – ηρώων και η αναπαράσταση των φαινομένων ενδοομαδικής υπαγωγής και διαφοροποίησης που φέρονται να απασχολούν τον αναγνώστη τη συγκεκριμένη ηλικιακή και ψυχοκοινωνική εποχή.

15. 1. ΟΙ X – MEN ΚΑΙ Ο WOLVERINE

Τα κόμικς των X – MEN αναφέρονται σε μια ομάδα «μεταλλαγμένων ανθρώπων» οι οποίοι οφείλουν τις εξαιρετικές τους δυνάμεις σε μεταλλάξεις που έχουν υποστεί γονιδιακά. Οι ξεχωριστές ικανότητες τους (όπως ο έλεγχος επί των στοιχείων της φύσης, το καταστροφικό βλέμμα ή άγγιγμα, η εξαιρετική δύναμη κτλ.) τους διαφοροποιούν από τους άλλους ανθρώπους και ανοίγουν, για πρώτη φορά στο πλαίσιο της εικονογραφημένης αφήγησης, μια «σοβαρή» συζήτηση αναφορικά με φλέγοντα κοινωνικά ζητήματα, όπως αυτό της διαφορετικότητας και του ρατσισμού. Πέρα από το ενδιαφέρον στοιχείο του ότι πρόκειται για μια ομάδα υπέρ - ηρώων, με σαφή τη δυναμική των ενδοομαδικών σχέσεων, συναντάμε στους X – MEN όψεις κοινωνικού προβληματισμού, όπως ο φόβος και η προκατάληψη των ανθρώπων για το διαφορετικό (τους μεταλλαγμένους υπέρ ήρωες), η συναισθηματική αντίδραση εκείνου που εμφανίζεται ως αποδέκτης του φόβου αυτού (εκείνου που δέχεται τις συνέπειες του ρατσισμού), μια χριστιανικής ηθικής ανεξικακία που φέρει τους X –

MEN, ενώ υπόκεινται στην προκατάληψη των ανθρώπων, να έχουν θέσει τις ξεχωριστές ιδιότητές τους στην υπηρεσία τους, αλλά και διομαδικές διακρίσεις μεταξύ των μεταλλαγμένων, που διαμορφώνουν ένα σχετικό δίκτυο «καλών» και «κακών» χαρακτήρων.

Με τους X – MEN ξεφεύγουμε από την κατηγορία των υπέρ - ηρώων με διττή μυστική ταυτότητα. Πρόκειται για μια ομάδα ηρώων που προβάλλουν ως αυτόνομες, ανεξάρτητες υπέρ – ηρωικές μορφές και που φέρονται να πληρώνουν και το κοινωνικό τίμημα αυτής τους της ανεξαρτησίας και διαφορετικότητας.

Επίσης χαρακτηριστικό στοιχείο στους X - MEN είναι η πολύ καλά σκιαγραφημένη μορφή κάθε χαρακτήρα, έτσι ώστε να αποδίδεται η μοναδικότητά του και διαφορετικότητά του μέσα στην ομάδα των ομοίων του. Κάθε χαρακτήρας είναι εξίσου όμοιος και διαφορετικός με/από τους άλλους, συμβάλλοντας με ενδιαφέροντα τρόπο σε αυτό το παιχνίδι ομοιότητας και διαφοράς που επενεργεί στη διαδικασία ανέγερσης ταυτίσεων μεταξύ καθενός εκ των ηρώων και των αναγνωστών.

Ο πιο διαφορετικός από τους διαφορετικούς, ο λιγότερο όμοιος μεταξύ των ομοίων, είναι ο πλέον δημοφιλής εκ των ηρώων X – MEN, περίφημος Wolverine (βλ. εικόνα 4). Εσωστρεφής, μυστηριώδης, άγριος και οξύθυμος ο Wolverine φέρεται να έχει υποστεί μια μετάλλαξη ως αποτέλεσμα επανειλημμένων εγχειρήσεων και πειραμάτων που υπέστη καταναγκαστικά, δίχως τη θέλησή του, από κάποιον «κακό» και σε μυστηριώδεις συνθήκες που δεν θυμάται και που έχει κάνει σκοπό της ζωής του να ανακαλύψει. Αποτέλεσμα των εγχειρήσεων αυτών είναι η κατά βούληση εκδήλωση τεράστιων ατσαλένιων ονύχων, η εντυπωσιακή δύναμη και ευελιξία στη μάχη και μια σωτήρια ικανότητα αυτοθεραπείας και επούλωσης των πληγών του που τον καθιστούν σχεδόν άτρωτο. Η μορφή του και ο τρόπος που κινείται, καθώς και μια αδεξιότητα και τραχύτητα στους τρόπους του, παραπέμπουν στη δυνατότητα υποβολής που συναντά κανείς σε ένα άγριο ζώο, όπως ο λύκος. Ο Wolverine αναδεικνύεται σε σύμβολο ανεξαρτησίας κι επαναστατικότητας, καθώς αναγνωρίζεται από τους αναγνώστες ως το πλέον αντιδραστικό στοιχείο στην ομάδα των X - MEN και γίνεται αγαπητός για αυτή του ακριβώς τη διάσταση. Εκφράζει το ατίθασο, το παρορμητικό, το ζώδες, το αντιδραστικό, το «αντίθετα στο ρεύμα». Ταυτοχρόνως προβάλλει ως μορφή βαθιά βασανισμένη, που φέρει έναν πόνο σχεδόν υπαρξιακό και αφόρητο. Σκοπός του ουσιαστικά είναι η ανακάλυψη των βαθύτερων μυστικών της ύπαρξής του, ο εντοπισμός της καταγωγής του και εν τέλει η αυτογνωσία. Η θετική επενέργεια της δράσης του στον κόσμο και προς ευεργεσία

των ανθρώπων προκύπτουν μόνο τυχαία, στο περιθώριο του υπαρξιακού, πολύ προσωπικού σκοπού του.

Έτσι, για πρώτη φορά στο Wolverine, συναντάμε την αποδοχή των αντιθέσεων του κόσμου στην ίδια ύπαρξη. Είναι ο πρώτος ήρωας που συνοψίζει τρόπον τινά διαφορετικές όψεις της ζωής και των ανθρώπων στο χαρακτήρα του δίχως να αφορίζεται ή να δαιμονοποιείται. Επίσης είναι ο πρώτος ήρωας που ενώ χρησιμοποιεί αθέμιτα μέσα δράσης (είναι εξαιρετικά βίαιος, σκοτώνει κ.τ.λ.) παραμένει στη συνείδηση του αναγνώστη ως «καλός». Μοιάζει σαν αυτό το εσωτερικό κίνητρο, ο σκοπός της αναζήτησης του εαυτού, το βαθιά βασανισμένο προφίλ του να τον εξαγνίζει και να καθαγιάζει τα άγρια μέσα που επικαλείται η δράση του.

15. 2. ΟΙ ΔΙΑΚΗΡΥΞΕΙΣ ΤΗΣ ΥΠΕΡ – ΗΡΩΙΚΗΣ ΟΜΑΔΑΣ

Βασικό χαρακτηριστικό των υπέρ – ηρώων αυτού του σταδίου είναι η ομαδική υπαγωγή και δράση τους. Ο αναγνώστης τους προτιμά σε αυτή την περίοδο της αναγνωστικής του ιστορίας (και όχι μόνο) κυρίως γιατί αναπαριστούν τα φαινόμενα και τη δυναμική της ομάδας, θίγοντας ένα ζήτημα που δείχνει να τους απασχολεί αρκετά την εποχή αυτή. Ομάδες υπέρ – ηρώων όπως οι X – MEN παρουσιάζουν μια αρκετά εμπεριστατωμένη περιγραφή των θεμάτων της ομαδικής συνύπαρξης που προβληματίζουν τον έφηβο αναγνώστη.

Πρώτα απ’ όλα είναι νέοι, υποκείμενα μιας πρόσφατης βιολογικής μετάλλαξης που τους προκαλεί αμηχανία και τους κάνει να αισθάνονται διαφορετικοί. Η αίσθηση, οι ιδιαιτερότητες και οι δυσκολίες της διαφορετικότητας τους ενώνουν και τους μετατρέπουν σε ομάδα. Υπόκεινται στον έλεγχο και ταυτοχρόνως απολαμβάνουν την προστασία της πατρικής φιγούρας του γηραιού αρχηγού τους Xavie που τους ανακάλυψε, τους περιέθαλψε και κατευθύνει προτατευτικά τη δράση τους. Η κοινή αναφορά προς τον πατρικό Xavie τους ενώνει

His name is Logan, and he remembers a time when the quickest way to cross North America was by rail. His bones are unbreakable, as is his spirit. His senses are animal strong, as is his rage, and if you hurt him, all you'll really do is succeed in pissing him the hell off.

And you really don't want to do that.

WOLVERINE



PREVIOUSLY IN WOLVERINE

Five days ago, a seventeen-year-old girl named Lucy Braddock was murdered less than twenty feet from where Logan slept. She left behind in her room a hidden journal, meant for Logan's eyes, a journal that spoke of The Brothers, and of how she feared they would come for her one day.

Now, Logan is on the hunt, looking for Dennis Terril, the man he has learned bought The Brothers their guns.

A woman named Cassie Lathrop is looking for Terril, too.

In her journal, Lucy Braddock asked that Logan remember her.

He does.

Writer
Greg Rucka

Pencils
Darick Robertson

Inks
Tom Palmer

Colorist
Studio F

Letterer
Chris Eliopoulos

Assistant Editors
Warren Simons & John Miesegaes

Editor
Axel Alonso

Editor In Chief
Joe Quesada

President
Bill Jemas

WOLVERINE (ISSN #1063-9225) Vol. 3, No. 3, September 2003. Published monthly except semi-monthly in December by MARVEL COMICS, a division of MARVEL ENTERTAINMENT GROUP, INC. OFFICE OF PUBLICATION: 10 East 40th Street, New York, NY 10015. PERIODICALS POSTAGE PAID AT NEW YORK, NY AND AT ADDITIONAL MAILING OFFICES. © 2003 Marvel Characters, Inc. All rights reserved. All characters featured in this issue and the distinctive names and likenesses thereof, and all related indicia are trademarks of Marvel Characters, Inc. No similarity between any of the names, characters, persons, and/or institutions in this magazine with those of any living or dead person or institution is intended, and any such similarity which may exist is purely coincidental. \$2.75 per copy in the U.S. and \$3.75 in Canada (GST #R127032852). Canadian Agreement #40608537. Printed in the USA. Subscription rate (U.S. dollars) for 12 issues: U.S. \$27.00, Canada \$37.00, Foreign \$39.00. POSTMASTER: SEND ALL ADDRESS CHANGES TO WOLVERINE, C/O MARVEL SUBSCRIPTION DEPT., P.O. BOX 32 NEWBURGH, NY 12551. TELEPHONE # (800) 217-2154. FAX # (845) 986-7820. subscriptions@marvel.com. ALLEN LIPSON, Chief Executive Officer and General Counsel, AVE AVANT, Chief Creative Officer, GUY KARTO, Chief Information Officer, DAVID BROTHMAN, Managing Editor, STAN LEE, Chairman Emeritus. For information regarding advertising in Marvel Comics or on Marvel.com, please contact Russell Brown, Executive Vice President, Consumer Products, Promotions and Media Sales at rbrown@marvel.com or 212-512-8561.

Brent-NW

και ενισχύει την ομαδική τους υπαγωγή. Εξαιτίας της διαφορετικότητάς τους αντιμετωπίζουν την κοινωνική κατακραυγή και προκατάληψη, γεγονός που ενισχύει το «εμείς» τους έναντι των «άλλων». Μέσα στην ομάδα αισθάνονται όμοιοι αλλά και διαφορετικοί μεταξύ τους. Αναπτύσσουν συμπάθειες, αντιπάθειες, ανταγωνισμούς και φιλίες, οικείες στον αναγνώστη από τις παρέες συνομηλίκων στις οποίες αναφέρεται. Είναι μια ομάδα μικτή, ανοιχτή στη δυναμική των διαφυλικών σχέσεων και των ερωτικών διακυβεύσεων, κάτι που επίσης συνιστά γνώριμη κατάσταση ομαδικής υπαγωγής για τον αναγνώστη. Ωστόσο, είναι μια ομάδα που εν τέλει καταφέρνει να επιβιώσει παρά τους εσωτερικούς τριγμούς και τις αμφίρροπες τάσεις της. Ακολουθεί μια παρουσίαση των διακηρύξεων της υπέρ – ηρωικής ομάδας που οι ίδιοι οι αναγνώστες εντοπίζουν και επενδύουν με νόημα.

«Αυτό που μου άρεσε στους X – MEN ήταν ότι ήταν ομάδα...δηλαδή μπορούσες να δεις ότι ήταν μια ομάδα διαφορετικών ανθρώπων, δεν έμοιαζαν μεταξύ τους...ο καθένας ήταν διαφορετικός, αλλά ήταν ομάδα και είχαν όλα έτσι τα...τα χαρακτηριστικά που έχει μια ομάδα...Είχαν τις συμπάθειες και τις αντιπάθειες τους...κάποιοι τα πήγαιναν καλά, κάποιοι όχι και τόσο...παρόλα αυτά ήταν ένα...προσπαθούσαν τουλάχιστον και γενικά τα κατάφερναν. Κι είχαν κι έναν αρχηγό...και τελικά τους ένωνε σαν ομάδα το ότι διέφεραν από τον υπόλοιπο κόσμο και προσπαθούσαν να τα βγάλουν πέρα με αυτή τη διαφορά...Ήταν κάτι που ήταν πολύ αληθινό...κάτι που ίσχυε...και ισχύει γενικά και σήμερα»

15. 3. Η ΔΙΑΦΥΛΑΞΗ ΤΗΣ ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΟΤΗΤΑΣ ΜΕΣΑ ΣΤΗΝ ΟΜΑΔΑ

Παρουσιάζει ενδιαφέρον ο τρόπος που οι αναγνώστες ορίζουν την ομάδα ως σύνθεση των ιδιαιτεροτήτων των μελών της. Οι ομάδες υπέρ – ηρώων είναι σημαντικές για τον αναγνώστη γιατί συνιστούν ένα καταφύγιο στο οποίο μπορούν να προσφύγουν οι «διαφορετικοί» που αποβάλλονται από ένα κοινωνικό πλαίσιο εχθρικό ή προκατειλημμένο με τη διαφορετικότητα. Υπό αυτή την έννοια η ομάδα των μεταλλαγμένων υπέρ - ηρώων είναι εξ ορισμού μια ομάδα ατόμων που διαφοροποιούνται από το σύνολο. Ωστόσο, και στο πλαίσιο της ενδοομαδικής δυναμικής της, η ομάδα των μεταλλαγμένων υπέρ – ηρώων συνιστά μια σύνθεση διαφορετικότητων, καθώς κάθε μέλος επενδύεται με το δικό του μοναδικό

χαρακτήρα, παρελθόν, προφίλ και οπλοστάσιο. Η υπέρ – ηρωική ομάδα συνιστά την σημαίνουσα επένδυση του αναγνώστη σε αυτό το στάδιο της αναγνωστικής του ιστορίας και ψυχοκοινωνικής εξέλιξης, πρωτίστως γιατί εμφανίζεται να δίνει έμφαση και να προστατεύει την ιδιαιτερότητα κάθε μέλους της¹³³.

«...μ' άρεσαν πάρα πολύ οι X – MEN, δηλαδή οι πρώτες ιστορίες ήταν καταπληκτικές, έχουνε μείνει πια κλασικές (...) Ε, είχαν πάρα πολύ καλούς χαρακτήρες, δηλαδή όλη αυτή η δομή της προσωπικότητας, είχε αγγίζει το τέλειο...πραγματικά...Δηλαδή, ήξερες ότι ο Κύκλωπας θα αντιδράσει έτσι, η Τζιν θα αντιδράσει έτσι...Ήταν δύσκολο γιατί ήταν πάρα πολλοί χαρακτήρες σε ένα περιοδικό, πάρα πολλοί χαρακτήρες! Τρομακτικά καλό κόμικς, δηλαδή ακόμα το θεωρώ ένα από τα καλύτερα που έχω δει...Γιατί ήταν ομάδα, κι είχε τόσους πολλούς χαρακτήρες, αλλά καθένας ήταν μοναδικός! Κάθε ένας είχε την ιδιαιτερότητά του, ήταν σχεδιασμένος στη λεπτομέρειά του ως ξεχωριστή προσωπικότητα. Κι ήταν συνεπείς οι χαρακτήρες στην προσωπικότητά τους, μπορούσες να τους εμπιστευτείς ότι δεν θα αλλάζουν και να περιμένεις συγκεκριμένα πράγματα από τον καθένα...»

Έτσι η ομάδα δεν είναι μια χοάνη που απειλεί να αφομοιώσει και να απορροφήσει την προσωπικότητα των μελών της, αλλά ένας χώρος φτιαγμένος να προστατεύει και να αγκαλιάζει το διαφορετικό. Η υπέρ – ηρωική ομάδα συνιστά ένα καταφύγιο για τους διαφορετικούς (τους μεταλλαγμένους) που το κοινωνικό σύνολο αποβάλλει είτε γιατί δεν καταλαβαίνει, είτε γιατί φοβάται...

«Οι X – MEN πάλι ήταν οι κατατρεγμένοι. Αντιπροσωπεύανε τους εχθρούς των ανθρώπων, μάλλον, τους κακοποιημένους απ' τους ανθρώπους, έτσι πιστεύω, έτσι με τράβηξαν...δηλαδή ήταν η ομάδα που βοηθούσαν πολύ και είχαν ακούσει τα περισσότερα απ' τους ανθρώπους. Ας πούμε ο Spiderman είχε μόνο την Τζέην, ενώ όλοι οι άλλοι τον ήξεραν σαν ήρωα. Τους X – MEN

¹³³ Η ομάδα των X-MEN φέρεται να περιγράφεται υπό το είδος της *φατρίας* (Anzieu & Martin, 1968), καθώς πρόκειται για (σχετικά) ολιγομελή σχηματισμό που συγκροτείται από άτομα αποκομμένα από συναισθηματικούς ή οικογενειακούς δεσμούς που επιζητούν την ομοιότητα σε μια ατμόσφαιρα ασφάλειας και συναισθηματικής υποστήριξης. Παρουσιάζει ωστόσο και χαρακτηριστικά *πρωτογενούς ομάδας* (ό.π.) καθώς τα μέλη της εμφανίζονται να συνδέονται υπό κοινούς θετικά επενδυμένους στόχους και να εξαρτώνται από έντονες συναισθηματικές σχέσεις (συμπάθειες, αντιπάθειες) σε ένα πλέγμα αλληλεγγύης και αλληλεξάρτησης. Και οι δύο ομαδικοί σχηματισμοί εμφανίζονται να αποτελούν σημαντική επένδυση της εφηβικής ταυτότητας και κοινωνικής ζωής.

οι περισσότεροι άνθρωποι επειδή ήταν μεταλλαγμένοι τους θεωρούσαν εχθρούς, παρόλο που τους βοηθούσαν και έπρεπε συνέχεια να βοηθάνε, ήταν πολύ χριστιανικοί ας πούμε, πώς να το πω (γέλια) γιατί...ήταν «γύρνα και το άλλο μάγουλο» ας πούμε, πάρα πολύ...ναι...ίσως, δηλαδή πιστεύω, ότι με τράβηξε το γεγονός ότι αντέχανε όλη αυτή την πίεση ας πούμε...»

Εδώ ο αναγνώστης αναφέρεται σε συναισθήματα κοινωνικής απόρριψης και άδικης περιθωριοποίησης που μοιάζει να γνωρίζει. Ο ηρωισμός των X – MEN αναφέρεται σε ένα είδος διαφορετικής αντοχής από αυτήν που έχουμε συνηθίσει όταν γίνεται λόγος περί υπέρ – ηρωικού. Είναι η ικανότητα «να αντέχεις την κοινωνική πίεση». Η ομάδα δείχνει να απορροφά στο σύνολό της τους κραδασμούς αυτής της πίεσης. Απαντά στην κοινωνική προκατάληψη και απομόνωση με αλτρουιστική κοινωνική δράση και προσφορά. Επικαλείται έναν καλοστημένο μετατρεπτικό μηχανισμό που μετουσιώνει το μίσος σε αγάπη. Τι είδους όμως κοινωνική διαφοροποίηση και απόρριψη οδηγεί τον αναγνώστη στο καταφύγιο της υπέρ – ηρωικής ομάδας;

«Ξέρεις πώς ήταν; Να μεγαλώνεις...να αλλάζεις, να νιώθεις κάπως σαν «μεταλλαγμένος» (γέλια) και να μη χωράς πλέον πουθενά και να ψάχνεις να βρεις κάπου να χωρέσεις...Και ξαφνικά, όλοι να μοιάζουν θυμωμένοι γιατί δεν είσαι πια αυτός που ήσουν, αλλά δεν είσαι ακόμη σαν αυτούς και αρνείσαι και να γίνεις σαν αυτούς...χάλια κατάσταση (γέλια)...ε, κάπως έτσι ήταν κι οι X – MEN. Ήταν μεταλλαγμένοι, διαφορετικοί από τους ανθρώπους. Οι άνθρωποι δεν τους καταλάβαιναν γιατί ήταν διαφορετικοί. Και θύμωναν μαζί τους, τους είχαν παρεξηγήσει. Οποιοσδήποτε άλλος στη θέση τους θα θύμωνε και ποιος ξέρει τι θα έκανε ... Όχι, όμως οι X – MEN ...αυτοί σώθηκαν γιατί ενώθηκαν και γίνανε ήρωες...βρήκαν παρηγοριά στην ομάδα και ξεπέρασαν την προκατάληψη των ανθρώπων».

Η ομάδα των ομοίων που ενώνεται προκειμένου να αντιμετωπίσει το τίμημα της διαφορετικότητας των μελών της παρηγορεί προσφέροντας ένα πλαίσιο υπαγωγής. Όταν οι σημαντικοί άλλοι μοιάζουν να αρνούνται το δικαίωμά σου στη διαφορετικότητα, η ομάδα των ομοίων σου έρχεται να περιθάλπει και να προσφέρει καταφύγιο υπαγωγής. Ο έφηβος που βιώνει τις ψυχοσωματικές αλλαγές της

ανάπτυξης ως μετάλλαξη και την απάντηση των ενηλίκων σε αυτές ως προκατάληψη, βρίσκει πολλά σημεία ταύτισης αυτή τη δεδομένη στιγμή με τους κατατρεγμένους μεταλλαγμένους της υπέρ – ηρωικής ομάδας. Η ταύτιση με τον ήρωα που εμφανίζεται αφενός απορριφθείς από τους «σημαντικούς άλλους», αφετέρου υπαγόμενος σε μια εξιδανικευμένη ομάδα, επιφυλάσσει μεγάλη παρηγοριά για το Ιδεώδες του Εγώ του αναγνώστη. Από την άλλη, η μετουσίωση του θυμού για την απόρριψη σε αλτρουιστική προσφορά και «χριστιανική» αυτοθυσία συμβιβάζεται με τα προστάγματα του αυστηρού εφηβικού Υπέρ – Εγώ και ανακουφίζει από την ενοχή.

Ωστόσο η ανάγκη για διαφορετικότητα διαφυλάσσεται ακόμη και στο εσωτερικό αυτής της παρηγορητικής ομάδας...

«...δεν μπορώ να πω ότι (οι X- MEN) ήταν ομάδα...ομάδα...ήταν στην ουσία μια αντί – ομάδα...δηλαδή, είχε μέσα τις αντιδικίες της, είχανε τις ζήλιες τους, είχανε τις διαφωνίες, κι αυτό την έκανε μια πιο...αν θέλεις, μια πιο αληθοφανή ομάδα. Βέβαια δεν είναι η κλασική ομάδα βόλεϊ (γέλια) ξέρω γω, «όλοι μαζί παιδιά» και τα τοιαύτα...και στην πραγματική ζωή δεν υπάρχει αυτό, δηλαδή οι ομάδες συνήθως υπάρχει μια εποχή που διαλύονται...είναι αναπόφευκτο κάποιες φορές...ωστόσο είναι αληθινές ομάδες γιατί απαρτίζονται από διαφορετικούς μεταξύ τους ανθρώπους, που ο καθένας έχει τις ανάγκες του, τις απόψεις του, τις παραξενιές του...Η ομάδα των X – MEN ήταν πολύ πειστική από αυτή την άποψη».

Εδώ «πειστικό» είναι αυτό που αναπαριστά την φαντασιακή και ρεαλιστικά ενδεχόμενη απειλή της διάλυσης, η οποία εμπεριέχει πάντα ίχνη ενός αρχαϊκού άγχους. Οι αποκλίσεις της ετερογενούς υπέρ – ηρωικής ομάδας αναβιώνουν αυτό το ασυνείδητο άγχος, όπως το αναβιώνει και η εμπειρία της εφηβικής καθημερινότητας. Ωστόσο ο αναγνώστης εμφανίζεται εξοικειωμένος με αυτή την ταύτιση εσωτερικής κι εξωτερικής πραγματικότητας που μπορεί να συγκλίνει στο ενδεχόμενο της διάλυσης της ομάδας, αλλά εγγυάται για τη διαφύλαξη της ενότητας του εαυτού.

«...είναι μια ομάδα όπου έχουνε φύγει πάρα πολλά μέλη, έχουν έρθει πάρα πολλά μέλη κατά καιρούς, έχουν αλλάξει σχεδόν οι μισοί, έτσι; Και κολλάνε απλά και μόνο γιατί ο καθένας αφήνει τον άλλο ελεύθερο· είναι μια ομάδα, αλλά ας πούμε η ιδιαιτερότητα του καθενός επιζεί μέσα σε αυτή την ομάδα,

ενώ είναι τελείως διαφορετικοί άνθρωποι μεταξύ τους (...) είναι όλοι διαφορετικοί άνθρωποι και ζουν σε μια ομάδα και τελικά τα καταφέρνουν και ζουν καλά χωρίς να...κοντράροντας τις απόψεις τους, αλλά τελικά δεν επιβάλλεται κανείς σε κάποιον, τελικά είναι...συνυπάρχουν...και υπάρχουν...δηλαδή ο δυσανεσθημένος φεύγει και μετά από λίγο μπορεί να ξανάρθει ας πούμε ή να κάνει...αλλά και οι άλλοι όταν φεύγει ο δυσανεσθημένος, στις δυσκολίες που ενώνονται δεν ξεχνιέται, δεν χάνεται πουθενά αυτός επειδή δεν ταίριαζε με τους άλλους...ναι, είναι πάντα εκεί μέσα, κι όλοι τον σκέφτονται...φιλικά πάλι...κατάλαβες;»

Η διεκδίκηση της διαφορετικότητας διαπλέκεται με το άγχος της διάλυσης της ομάδας. Ο αγώνας για τη συγκρότηση της ταυτότητας πρέπει να διέλθει μέσα από την υπέρβαση δεσμών συμβιωτικού χαρακτήρα. Η υπέρ – ηρωική ομάδα αναπαριστά την ανάγκη να είσαι αποδεκτός και αγαπητός από τους σημαντικούς άλλους ακόμη κι όταν διακινδυνεύεις να είσαι διαφορετικός από αυτούς. Ο αναγνώστης οραματίζεται ένα υγιές και ασφαλές για την ταυτότητά του (τη διαφορετικότητά του) ομαδικό περιβάλλον, όπου μπορεί να είναι όμοιος και διαφορετικός χωρίς το άγχος της διάλυσης του εαυτού ή/και της ομάδας¹³⁴.

15. 4. Η ΤΑΥΤΙΣΗ ΜΕ ΤΟΝ ΑΠΟΣΤΑΣΙΟΠΟΙΗΜΕΝΟ ΚΑΙ ΜΟΝΑΧΙΚΟ ΗΡΩΑ ΤΗΣ ΟΜΑΔΑΣ

Σχεδόν στο σύνολό τους οι αναγνώστες ξεχωρίζουν από την υπέρ – ηρωική ομάδα των X-MEN τον οξύθυμο, μοναχικό και ζωομορφικό Wolverine. Ο Wolverine είναι ο ήρωας που δείχνει να συνοψίζει στο σύνολό τους τις φαντασιακές επενδύσεις και απαιτήσεις του αναγνώστη που ορίζουν το στάδιο των υπέρ – ηρώων που δρουν σε ομάδες. Ωστόσο, όλοι συμφωνούν ότι βασικό χαρακτηριστικό του Wolverine είναι η έντονη διαφοροποίησή του ως προσωπικότητα από τα άλλα μέλη της ομάδας, κάτι που του προσδίδει δικαιωματικά τον προσφιλή στον έφηβο αναγνώστη χαρακτηρισμό του «επαναστάτη».

«...ήταν το μαύρο πρόβατο, γιατί οι X – MEN ήταν μια ομάδα, ο Wolverine ήταν το μαύρο πρόβατο, ήταν αυτός που ξεχώριζε, γιατί δεν κόλλαγε, δεν ήταν

¹³⁴ Πρβλ. με κεφάλαιο 7.2. Α Μέρους αναφορικά με την ομαδική ταυτότητα.

ακριβώς της ομάδας, δεν ήταν όπως οι υπόλοιποι της ομάδας, δεν κόλλαγε με την υπόλοιπη ομάδα, ήτανε πάντα λίγο με τον εαυτό του, κάπως απόμακρος κι αυτό σε τράβαγε γιατί τον έβλεπες ίσως διαφορετικό».

Η διαφορετικότητα του Wolverine από τα άλλα μέλη της ομάδας γοητεύει τον αναγνώστη καθώς επενδύει στην αίγλη του «μαύρου προβάτου». Αυτός που ξεχωρίζει μέσα στην ομάδα είναι αυτός που φέρει την πιο έντονη προσωπικότητα, φαντασίωση στην οποία επενδύει ναρκισσιστικά ο έφηβος αναγνώστης που βρίσκεται σε διαδικασία επανεφεύρεσης του εαυτού του. Το να είσαι ο πιο διαφορετικός από τους διαφορετικούς φαντάζει ιδιαίτερα δελεαστική προοπτική για το Ιδανικό Εγώ.

Την ίδια στιγμή η επένδυση στην ιδιαιτερότητα του Wolverine μέσα στην υπέρ – ηρωική ομάδα δείχνει να εμπεριέχει την προβολική δυναμική μιας προσωπικής εμπειρίας ενδοομαδικής απομόνωσης. Η μοναχική φιγούρα του Wolverine (βλ. εικόνα 5) μορφοποιεί το συναίσθημα της περιθωριοποίησης και της μοναξιάς εντός της ομάδας υπαγωγής. Ο υπέρ – ήρωας εμφανίζεται να «μην κολλάει» στην ομάδα του, με έναν τρόπο ανάλογο με την αίσθηση του αναγνώστη ότι απέχει από το βίωμα της ομάδας στην οποία ανήκει.

«Αισθανόμουν πολύ κοντινό μου πρόσωπο το Wolverine εκείνη την εποχή...δεν ξέρω τι ήταν αυτό που με έκανε να τον νιώθω τόσο έτσι...δικό μου...Ήταν οικείος...ήταν πολύ μοναχικός ο Wolverine. Πάρα πολύ μοναχικός. Μπορεί να ήταν μαζί με τους άλλους, να δρούσαν όλοι μαζί, να ήταν μια ομάδα...αλλά ουσιαστικά ήταν μόνος του. Ήταν λίγο έξω...κάπως εκτός από τους άλλους...ε...τους άλλους ήρωες της ομάδας εννοώ. Και δεν ξέρω...αλλά με συγκινούσε αυτή η μοναχικότητά του μέσα στην ομάδα...ήταν κάτι που ήξερα καλά...»



Εικόνα 5

15. 5. Η ΑΠΟΔΟΧΗ ΤΟΥ ΜΕΤΑΛΛΑΓΜΕΝΟΥ ΗΡΩΑ Η ΑΛΛΙΩΣ Η ΑΠΟΔΟΧΗ ΤΟΥ «ΑΛΛΟΥ»

Το στάδιο ανάγνωσης υπέρ – ηρωικών ομάδων όπως οι X – MEN χαρακτηρίζεται από την έντονη κοινωνική αυτοσυνειδησία του αναγνώστη η οποία αντικατοπτρίζεται στις αναγνωστικές επιλογές του. Τα κόμικς των X – MEN διακατέχονται από έναν κοινωνικό προβληματισμό εστιασμένο στο ζήτημα του ρατσισμού και του φόβου για το αλλότριο. Οι υπέρ – ήρωες αυτής της αναγνωστικής φάσης συστήνονται ως τα θύματα της προκατάληψης της κοινωνίας για το διαφορετικό μ' έναν τρόπο που εγγίζει άμεσα την κοινωνική ευαισθησία του εφήβου αναγνώστη.

«Οι X – MEN ήταν ένα σπουδαίο κόμικ...Καταρχάς ήταν το πρώτο κόμικ που μιλούσε για ένα σοβαρό κοινωνικό ζήτημα. Όλη αυτή η ιστορία με τους μεταλλαγμένους και το φόβο και την άγνοια των ανθρώπων που τους φερόντουσαν τόσο άσχημα και ο ρόλος των MME που υποκινούσε όλη αυτή τη συμπεριφορά...έθετε ουσιαστικά το θέμα του ρατσισμού στον κόσμο...αυτό ήταν το όλο θέμα. Και πραγματικά μου άρεσε που το έθιγε αυτό, γιατί πραγματικά ήθελες να διαβάσεις τότε κάτι που να έχει νόημα, που να δείχνει κάτι σημαντικό για τον κόσμο...δεν ήταν μόνο ο «καλός» κι ο «κακός» που χτυπιούνται και παλεύουν, κι οι στολές και οι δυνάμεις κι οι μουνιές...δεν μου αρκούσε πια αυτό, ήταν ένα σημαντικό ζήτημα πίσω από όλα αυτά...ένα πολύ σημαντικό κοινωνικό ζήτημα...κι ήθελες πραγματικά να διαβάξεις κάτι τέτοιο γιατί έδειχνε αυτό που σκεφτόσουν και σε στενοχωρούσε να το βλέπεις να συμβαίνει στον κόσμο και παθιαζόσουν με τον τρόπο που οι μεταλλαγμένοι κατάφερναν να επιβιώσουν μέσα σε όλη αυτή την αδικία».

Οι μεταλλαγμένοι ήρωες μορφοποιούν το αλλόκοτο και το διαφορετικό. Η παραξενιά της μετάλλαξης τους μετατρέπει τα πλάσματα αυτά σε ανθρωπόμορφα τέρατα. Μοιάζουν με άνθρωποι και την ίδια στιγμή εμφανίζονται τόσο διαφορετικοί από αυτούς. Η ουσία της ύπαρξής τους έτσι όπως αποτυπώνεται στο γενετικό τους κώδικα διαφέρει από αυτή των ανθρώπων. Δεν είναι τυχαίο που οι άνθρωποι εμφανίζονται στα κόμικς των X – MEN να φοβούνται ή/και να γελούν με τους μεταλλαγμένους: «...Μου μοιάζει ότι το αλλόκοτο αποτελείται στις περισσότερες

περιπτώσεις από δύο στοιχεία, ένα γελοίο και ένα τρομακτικό.»¹³⁵ Ωστόσο ο αναγνώστης αποστασιοποιείται από τη θέση των «ανθρώπων» και συμπονά το «τέρας».

«Οι άνθρωποι δεν καταλάβαιναν τους X – MEN...τους χλευάζανε ή τους φοβόντουσαν ή τους κυνηγούσαν...είναι γιατί οι άνθρωποι δεν καταλαβαίνουν το διαφορετικό. Το φοβούνται...δεν ξέρω...Τους έβλεπαν σαν τέρατα επειδή ήταν διαφορετικοί. Ήταν ρατσιστές οι άνθρωποι στα κόμικς αυτά...δεν μπορούσες να τους συμπαθήσεις, δηλαδή σκεφτόμουν «μα τι άθλιοι που είμαστε!» Ακριβώς όπως συμβαίνει στην πραγματική ζωή με το ρατσισμό και όλη αυτή την υπόθεση με τους ξένους, την ξενοφοβία...οι άνθρωποι πάντα φοβούνται το διαφορετικό. Θύμωνα πολύ με τη συμπεριφορά των ανθρώπων στους X – MEN! Και ξέρεις κάτι; Όλη αυτή η κακία των ανθρώπων τους έκανε πιο συμπαθητικούς, πιο...πώς να σου...τους έκανε πιο επαναστατικούς...ακόμη πιο ήρωες...πραγματικά όσο περισσότερο τους παρεξηγούσαν οι άνθρωποι, τόσο πωρωνόσουν με αυτούς».

Η ταύτιση του αναγνώστη με το τέρας και το διαφορετικό είναι μια πράξη ανατρεπτικότητας. «Οι άνθρωποι» στα κόμικς των X – MEN ταυτίζονται με το κατεστημένο και το συμβατικό. Οι «μεταλλαγμένοι» ήρωες ως φορείς του αλλότριου που επισύρουν το φθόνο και το φόβο των «ανθρώπων», είναι οι πρωτεργάτες της ρήξης με τον κοινωνικό κανόνα. Η ανατρεπτική τερατομορφία τους ή η σκανδαλώδης διαφορετικότητά τους συνιστά εξ ορισμού ένα μανιφέστο αποστασιοποίησης από την κανονικότητα: «Η καλλιτεχνική δημιουργία στα πλαίσια του αλλόκοτου και του γκροτέσκου (αν είναι κάτι διαφορετικό από το αλλόκοτο) συνιστά μια ανατρεπτική πράξη πολύ πιο ισχυρή από οποιαδήποτε (ευθέως) πολιτική ενέργεια. Ο υπέρτατος φόβος κάθε ευνομούμενης κοινωνίας αφορά αυτό που ξεφεύγει από τη νόρμα. Υπάρχει άραγε μεγαλύτερη (ανεπιστρεπτή) παρεκτροπή από το γενετικά αλλόκοτο; Τα ανθρώπινα τέρατα είναι ίσως η απόλυτη δήλωση αμφισβήτησης του καθολικά αποδεκτού Ωραίου. Άρα και του καθολικά αποδεκτού Καλού. Μόνιμη σύγχυση της ανθρωπότητας η αισθητικοποίηση της (ούτως ή άλλως σχετικής και υποκειμενικής) ηθικής» (Μουτσόπουλος, 1997, σσ. 64 -65).

¹³⁵ John Ruskin, *Stones of Venice*, όπως αναφέρεται στο Μουτσόπουλος (1997: 65). Επίσης βλ. Gombrich, E. H. *The sense of order: A study in the Psychology of decorative Art*. London, Phaidon, 1992.

Σε αυτό το πλαίσιο, η αναγνωστική επιλογή των X – MEN εμπεριέχει τα πρώτα ψήγματα της αμφιβολίας για την παιδικά απόλυτη τάξη του κόσμου και της ηθικής. Πλέον «πειστική» αναλόγως της εσωτερικής πραγματικότητας του αναγνώστη, δεν είναι η τάξη της πλειοψηφίας αλλά το δίκαιο της μειονότητας. Η απόκλιση από τη νόρμα φαντάζει περισσότερο ενδιαφέρουσα. Τα τέρατα είναι πιο ελκυστικά. Κι αυτό που μοιάζει ολοένα λιγότερο με άνθρωπο, εν τέλει πείθει για την ουσιαστική ανθρωπιά του μ' έναν κοινωνικά άμεσο και διορατικό τρόπο.

«...αυτοί οι μεταλλαγμένοι τελικά, που οι άνθρωποι τους φοβόντουσαν τόσο και τους περιγελούσαν, ήταν τελικά πιο ανθρώπινοι από τους ανθρώπους...γιατί μπορούσε κανείς να σκεφτεί ότι βρίσκονται στην ίδια θέση με πολλούς συνανθρώπους μας που ταλαιπωρούνται ή παρεξηγούνται γιατί είναι διαφορετικοί ή ξένοι...εμένα εκείνη την εποχή με είχε προβληματίσει πολύ όλη αυτή η ιστορία με τους X – MEN γιατί κατάλαβα ότι ουσιαστικά φερόμαστε ρατσιστικά γιατί φοβόμαστε τους ξένους επειδή είναι διαφορετικοί...εγώ δεν ήθελα να φοβάμαι τους ξένους...κατάλαβα ότι δεν είχα κανένα λόγο να φοβάμαι τους άλλους απλώς και μόνο γιατί δε μου μοιάζουν...μπορούμε να ζήσουμε όλοι κι ο καθένας να είναι διαφορετικός, δεν υπάρχει τίποτα να φοβηθεί κανείς...»

15. 6. Η ΖΩΟΜΟΡΦΙΚΗ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΕΝΟΡΜΗΣΗΣ

Είδαμε πώς ο Wolverine αναδεικνύεται σε αντιπροσωπευτική υπέρ – ηρωική μορφή του συγκεκριμένου αναγνωστικού σταδίου καταρχάς γιατί η θέση του στην ομάδα των X – MEN αναπαριστά το βίωμα και την επιθυμία του αναγνώστη που σχετίζεται με το ζήτημα της δικής του ομαδικής υπαγωγής. Ωστόσο, ο πρωτογονισμός της μορφής και οι αντιφάσεις του χαρακτήρα του Wolverine φαίνεται πως ορίζουν την ταυτοποιητική δυναμική του ως ανιχνευτή των ενδοψυχικών συγκρούσεων και των παράφορων ενορμήσεων του εφήβου αναγνώστη. Ο Wolverine είναι δυναμικός, αρρενωπός και βίαιος. Είναι επίσης παράφορος και παρορμητικός. Αντιδρά μ' έναν τρόπο άμεσο, ανεξέλεγκτο και κτηνώδη. Η όψη και οι δυνάμεις του παραπέμπουν στην οικεία από τα παιδικά παραμύθια και τις ιστορίες της λαϊκής παράδοσης μορφή του λυκανθρώπου. Η βιαιότητά του είναι αποδεκτή από τον αναγνώστη γιατί αποδίδεται στη κτηνώδη πλευρά του ήρωα, εκείνη που στερείται

λογικής και ορίων. «Ο Wolverine είναι καλός» λένε οι αναγνώστες «μόνο που κάποτε τον καταλαμβάνει το κτήνος», κι έτσι μας δίνουν μια παραστατική περιγραφή της απειλής του ανεξέλεγκτου, του παράλογου και του αχαλίνωτου κινδύνου που ελλοχεύει εντός...

«...όλο το παρελθόν κι όλα αυτά έρχονται και ξανάρχονται στο μυαλό του και τον φέρνουνε σε καταστάσεις όπου αναγκάζεται να καταφύγει στη βία ας πούμε, και δεν διστάζει να το κάνει αυτό, γιατί...ναι μεν έχει τα ιδανικά του, αλλά τον καταλαμβάνει αυτό το κτήνος που έχει μέσα του υποτίθεται και απλά συμβαίνει αυτό, το ότι χάνει, ας πούμε, τον έλεγχο και γίνεται πανικός ας πούμε, υποτίθεται...»

Ο αναγνώστης απενοχοποιεί το Wolverine και τη βία στην οποία αυτός καταφεύγει. Ο εξιδανικευμένος ήρωας απαλλάσσεται από την ευθύνη των ανεπίτρεπτων πράξεών του, καθώς αυτές χρεώνονται στο ακαταλόγιστο της παράφορης φύσης του. Ο ήρωας τώρα είναι «πειστικός» γιατί εμφανίζεται συμβατός με μια εσωτερική πραγματικότητα του αναγνώστη που πιέζει με την επίμονη ένταση της παρόρμησης. Ο Wolverine και τα ζωώδη αντανakλαστικά του προσφέρουν μια διέξοδο στην προσπάθεια του αναγνώστη να αναζητήσει το νόημα στο παράλογο και το ανεξέλεγκτο που πηγάζει από εσωτερικά ερεθίσματα και ενδοψυχικές προκλήσεις.

«...ένιωθες μια ορμή, μια παρόρμηση...μια ανάγκη στην εφηβεία να απλωθείς στο περιβάλλον...

- «Να απλωθείς...»;

Να ορίζεις το περιβάλλον. Είναι...ξέρεις αυτή η συμπεριφορά του εφήβου ο οποίος έτσι...είναι δύστροπος γιατί τα πράγματα δεν είναι όπως τα θέλει, και θέλει τον κόσμο έτσι και καθόλου αλλιώς...όπως ο Wolverine για παράδειγμα. Κι ήθελα...ήθελα να είναι πιο εντυπωσιακός ο κόσμος, να έχει πιο πολλά ερεθίσματα...τον έβρισκα φοβερά βαρετό, ας πούμε. Κι έβλεπα τους ανθρώπους γύρω μου κι έλεγα...καλά αυτοί οι άνθρωποι δεν θέλουν πράγματα, δεν έχουν ανάγκη από κάτι; Έβλεπα ότι υπάρχει ένα «κάθισμα», ότι έχονε «κάτσει» όλοι. Νομίζω ήτανε θέμα ηλικίας καθαρά. Πλησιάζει σε οριακά σημεία και σ' αρέσει κιόλας! Νιώθεις σαν εργοστάσιο πυρηνικής ενέργειας έτοιμο να εκραγεί...σαν το Hulk (γέλια). Κι έχεις κι άλλα

*προβλήματα...την ακμή, το σώμα σου που μεγαλώνει
ατσούμπαλα...αισθάνεσαι λίγο φρικ...μεταλλαγμένος...σαν τους X – MEN
(γέλια)».*

Ασφαλώς ο συνειρμός των αναγνωστών αναφορικά με τη ζωώδη πλευρά του Wolverine δεν είναι αυθαίρετος. Πυροδοτείται από την σεναριακή και εικαστική συνέργεια των δημιουργών του που οδήγησε στη δημιουργία ενός ακόμη επιτυχημένου ζωομορφικού χαρακτήρα της μαζικής κουλτούρας¹³⁶. Ως μεταλλαγμένος άνθρωπος με χαρακτηριστικά λύκου ο Wolverine δεν αποτελεί παρά αντιπροσωπευτικό παράδειγμα του «Ζώου – Τοτέμ» που εμφανιζόμενο ως «ζώο – πρόγονος της αντίστοιχης ομάδας» (Freud, 1978, σσ. 109 – 122) περιέχει χαρακτηριστικά με τα οποία ομάδες ανθρώπων ταυτίζονται. Έτσι, αν και φέρει εν τέλει ελάχιστα από τα ειδοποιά χαρακτηριστικά του λύκου, ο Wolverine παραπέμπει σε μια χαρακτηρολογική περιγραφή ανθρώπου που θυμίζει στον αναγνώστη την τοτεμική καταγωγή του. Είναι τραχύς, δυνατός, παρορμητικός, ζωώδης. Εν ολίγοις είναι πρωτόγονος, άνθρωπος των ενστίκτων. Έτσι η ταύτιση με το Wolverine ισοδυναμεί με «πλήρη ταύτιση με το τοτεμικό ζώο» (Μουτσόπουλος, ό.π. σελ. 19).

«Μου άρεσε πολύ που ήταν δυναμικός (...) Καταρχήν, ήταν τσαμπουκάς. Πολύ τσαμπουκάς ο Wolverine...γι' αυτό τον ξεχώριζα εγώ...ήταν πολύ τσαμπουκάς, δηλαδή, τα' λεγε έξω από τα δόντια, δεν μάσαγε...ενεργούσε παρορμητικά. Δεν ήταν από αυτούς που σκεφτόντουσαν πολύ...ήταν ο τύπος που δούλευε με το ένστικτο...είχε αυτό το...του ζώου...αυτή την ενέργεια που δεν τη σταματάει τίποτα...έβγαζε αυτό το πρωτόγονο...το απόλυτα αντρικό βρε παιδί μου...που μου άρεσε πολύ τότε να...να το σκέφτομαι...»

Η προβολή της ενόρμησης στο ζωομορφικό χαρακτήρα του Wolverine συνοδεύεται πάντα από έναν υπαρξιακό προβληματισμό αναφορικά με το «καλό» και το «κακό». Ο Wolverine είναι ο πρώτος ήρωας στην αναγνωστική ιστορία των υποκειμένων που εμφανίζεται να έρχεται καθαρά αντιμέτωπος με μια σύγκρουση αξιών που λαμβάνει χώρα εντός του. Ο αναγνώστης γοητεύεται και πείθεται από αυτή την ενδοψυχική, γνώριμη πια σε αυτόν, σύγκρουση μεταξύ ιδανικών και

¹³⁶ Για μια σύντομη παρουσίαση της «Θεωρίας των ενδιαμέσων στην Τέχνη» αναφορικά με την εξέλιξη της ζωομορφικής αναπαράστασης ανθρώπινων χαρακτήρων στην ποπ κουλτούρα και όχι μόνο, βλ. Μουτσόπουλος, 1997.

παρορμήσεων. Ο λύκος παλεύει με τον άνθρωπο, το καλό με το κακό, η ηθική με την επιθυμία, ενώ ο αναγνώστης και ο ήρωας του προσπαθούν να ισορροπήσουν κάπου μέσα στις αντιφάσεις και την αλήθεια της ύπαρξής τους.

«...κι ύστερα, έπεσα για πρώτη φορά σε ένα τεύχος Wolverine ας πούμε (...) και τρελάθηκα!!! Λέω: Χριστέ μου!!! Είναι δυνατόν;;; Ήταν καταπληκτικός!! Μα, καταρχήν ήταν ένας μεταλλαγμένος ο οποίος ήταν ακριβώς αυτό το είδος του ήρωα που λέμε, δηλαδή ήτανε «καλός» μεν, ήταν δηλαδή με τους «καλούς» κτλ, με τους X – MEN κι αυτά, αλλά στη βάση του ήτανε ζώο, έτσι; Είχε άγρια ένστικτα, ήταν σχεδόν ζώο...ε...και δεν μπορούσες να τον εντάξεις...ε...να του βάλεις ταμπελίτσα ότι αυτός είναι «καλός» ας πούμε, είναι «καλό παιδί», δεν είναι ο Κύκλωπας ας πούμε από τους X – MEN, ο οποίος, δεν ξέρω αν έχεις διαβάσει καθόλου X – MEN; Ο οποίος είναι «καλό παιδί», το «καλό παιδί» του Xavie...Ο Wolverine ήταν κάθαρμα ας πούμε...είχε έναν κώδικα τιμής, βέβαια, όπως είδαμε στη συνέχεια κτλ, αλλά...ήτανε ζώο...

-Και ήταν γοητευτικό αυτό;

Ε, ναι μωρέ...είναι όπως στη μουσική ας πούμε...δηλαδή γιατί κάποιον θα μπορούσε να τον γοητέψει ο Ίγκυ Ποπ φερειπείν ή ο...οι Στούτζες, εντάξει τώρα μου έρχεται στο μυαλό ο Ίγκυ Ποπ. Ε...ότι ξεφεύγει από τις νόρμες, από τα...δεδομένα, γίνεται πολύ κακός...δεν ξέρω...δεν το έχω ψάξει τι είναι αυτό που σε τραβάει στο «κακό» (...) έχει να κάνει με τα ένστικτα...μάλλον...ξέρω γω...»

Ο αναγνώστης αρχίζει πλέον να αναγνωρίζει εντός του τα αντιφατικά συναισθήματα και στο βαθμό αυτό ένας ήρωας που εμμένει στην έκφραση απόλυτων αξιών παύει να τον «πείθει» και να τον αντιπροσωπεύει. Είναι η εποχή, όπου μετά τη νηνεμία της λανθάνουσας περιόδου, έχουν πλέον αρχίσει να κάνουν ορατή την παρουσία τους παλιές ανοιχτές συναισθηματικές εκκρεμότητες. Οι απόλυτες εξιδανικευμένες αξίες των κλασικών υπέρ – ανθρώπων δεν ανταποκρίνονται πλέον στην εσωτερική του πραγματικότητα. Φαντάζουν μη ρεαλιστικές και ελάχιστα «ανθρώπινες».

«Ήταν από τους πρώτους ήρωες που μάθαμε και δεν ήταν απόλυτος καλός ήρωας, ναι μεν ήταν καλός, δηλαδή πάλευε για το καλό, αλλά πάλευε και για τον εαυτό του, κι αυτό τον ξεχώριζε, δηλαδή δεν έκανε κάτι μόνο για τον κόσμο, το 'κανε πιο πολύ για τον εαυτό του και υπήρχαν και στιγμές όπου...έτεινε προς το κακό κι αυτό ίσως συνέβαινε, υπήρχε κάποια δικαιολογία, ότι χάνει τον εαυτό του, ο Wolverine, και μπορούσε να θεωρηθεί υπερβολική...ας πούμε...η συμπεριφορά του (...). Ήταν ο ήρωας που σταματάει πλέον να κάνει άκριτα το καλό και ψάχνει κάτι...όχι για τον κόσμο μόνο...το ψάχνει κυρίως για τον εαυτό του...κι αυτό τον έκανε πολύ πιο ανθρώπινο από ότι θεωρούσα μέχρι τότε το Superman, ξέρω' γω...ή το Spiderman»

Είναι ευδιάκριτη η μετάβαση του αναγνώστη σε μια νέα κατάσταση συνείδησης του εαυτού του. Ο ήρωας που επιλέγει στο εξής αντικατοπτρίζει αυτή τη μετάβαση, όπως αντικατοπτρίζει τη συνειδητή στροφή προς τις ανάγκες του εαυτού, την αποδοχή των εσωτερικών αντιφάσεων και το κάλεσμα του ασυνειδήτου. Ο αναγνώστης και ο ήρωας που τον αντιπροσωπεύει σε αυτή τη φάση αρχίζει να υιοθετεί μια πιο ρεαλιστική αντίληψη για τον εαυτό του και τον κόσμο και να θέτει υπό αίρεση και κρίση τις αδιαμφισβήτητες αξίες παλαιότερων εποχών της ζωής του. Σε αυτή τη στροφή συμβάλει η αποκάλυψη της σκοτεινής πλευράς της σελήνης, αυτής της πλευράς του εαυτού που επιθυμεί, απαιτεί, θυμώνει και αγριεύει. Ο αναγνώστης στρέφεται σε πιο «ολοκληρωμένες» μορφές υπέρ – ηρώων, γιατί αρχίζει να κατανοεί τον εαυτό του ως όλο και όχι ως εξιδανικευμένο μέρος.

15. 7. Η ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ ΤΟΥ ΠΑΡΕΛΘΟΝΤΟΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΕΑΥΤΟΥ

Ο Wolverine είναι ένας εικονογραφημένος χαρακτήρας με ενδιαφέρουσα προσωπική ιστορία και μυστηριώδες παρελθόν. Η δράση του είναι μάλλον εγωκεντρική, καθώς το ειλικρινές κίνητρό της είναι η αναζήτηση του εαυτού και δευτερευόντως η κοινωνική υπηρεσία ή η προσφορά στο κοινωνικό σύνολο. Οι αναγνώστες συγκινούνται από την εμμονή του στην αναζήτηση της καταγωγής και της ταυτότητάς του. Τον θεωρούν «αληθινό», «πειστικό» και «ανθρώπινο» ακριβώς γιατί εμφανίζεται να τον απασχολεί τόσο απεγνωσμένα το ζήτημα της ύπαρξής του.

Εδώ η φαντασίωση του αναγνώστη «παίζει» με την ιδέα του οικογενειακού μυθιστορήματος.

«Είναι ο ήρωας που ψάχνει. Ψάχνει να βρει, ενώ παράλληλα παίρνει ένα μονοπάτι και κάποια βοήθεια από μερικούς ανθρώπους, συγκεκριμένα την ομάδα των X – MEN, αλλά δεν μένει απόλυτα σε αυτή την ομάδα, δεν μπαίνει απόλυτα και αποδέχεται ότι δέχονται αυτοί, έχει τα δικά του κίνητρα...και, όλο το παρελθόν κι όλα αυτά έρχονται και ξανάρχονται στο μυαλό του και τον φέρνουνε σε καταστάσεις όπου αναγκάζεται να καταφύγει στη βία ας πούμε, και δεν διστάζει να το κάνει αυτό, γιατί ναι μεν έχει τα ιδανικά του, αλλά πρέπει να βρει και ποιος είναι...είναι πολύ σημαντικό να ανακαλύψει κάποια πράγματα για τον εαυτό του...κι αυτό ήταν...ήταν κάτι που με τράβηξε πολύ σε αυτόν τον χαρακτήρα. Πώς να σου πω...ήταν πολύ...τον έκανε πιο αληθινό, αν θέλεις, το ότι έψαχνε να βρει ποιος είναι».

Τώρα πειστικός είναι ο ήρωας που βρίσκεται σε διαδικασία αναζήτησης ταυτότητας. Η οξύθυμη και παρορμητική συμπεριφορά του αναγνωρίζονται από τον αναγνώστη ως μέρος της διαδικασίας αναζήτησης του εαυτού. Σε αυτό το πλαίσιο η βίαιη και αμφιθυμική συμπεριφορά του ήρωα μορφοποιεί την υπαρξιακή ανησυχία και αμηχανία που συνήθως σημαδεύει την πορεία του εφήβου αναγνώστη προς την αυτογνωσία. Ο ήρωας αποστασιοποιείται από την ομάδα – οικογένεια προκειμένου να βρει ποιος είναι πραγματικά. Κάτι που ασφαλώς ο αναγνώστης αναγνωρίζει επί τη βάση του προσωπικού βιώματός του ως εξαιρετικά πειστικό και ενδιαφέρον.

«Και μ' άρεσε που ο Wolverine είχε αυτή την...ανησυχία...αυτή τη...πώς να το πω...με το παρελθόν... να ανακαλύψει τι συνέβη στο παρελθόν...τι είχε γίνει όταν ήταν μικρός και που τώρα δεν το θυμάται, αλλά εκεί...στο κενό αυτό...της μνήμης του ας πούμε...βρίσκεται το μυστικό του ποιος είναι...και το ξέρει. Γι' αυτό κι επιμένει και το ψάχνει. Εμένα με συγκινούσε αυτή η ανησυχία του να διαλευκάνει το παρελθόν...τον κατάτρεχε αυτό το πράγμα συνέχεια...και ξέρεις...ότι έκανε είχε σχέση με αυτό νομίζω...»

Η εμμονή του Wolverine για αναμόχλευση κι διαλεύκανση του παρελθόντος χρόνου παραπέμπει στην έμφαση που προσδίδει η ψυχανάλυση στην πρώιμη εποχή

του ανθρώπου ως μήτρα της αληθινής ύπαρξης που έχει ξεχαστεί, αλλά επανέρχεται με μεταμφιέσεις ξανά και ξανά. Ο αναγνώστης συναισθάνεται αυτή την ανησυχία για τα μυστήρια του παρελθόντος, υποψιάζεται ότι, εκεί, προστατευμένα στη λήθη, φυλάσσονται τα μυστικά της γνώσης του εαυτού. Ασυνείδητα αναγνωρίζει ότι οτιδήποτε του συμβαίνει σήμερα, κάθε επιλογή και κάθε ανησυχία, αναφέρεται σε αυτή την πρώιμη εποχή. Η προσήλωση του ήρωα, που επιλέγεται σε αυτή την φάση, στην προσωπική αυτή αποστολή αναζήτησης του αληθινού εαυτού στις εμπειρίες του παρελθόντος, αποκαλύπτει πολλά για τα ενδοψυχικά ενδιαφέροντα του αναγνώστη. Αν μη τι άλλο είναι αποκαλυπτική της φαντασιακής περιέργειάς του σχετικά με την καταγωγή και προέλευση του συναισθηματικού του παρόντος και των απαρχών της ύπαρξής του.

«Ο Wolverine ήταν κι αυτός μια πονεμένη ιστορία, ας πούμε...είχε τραβήξει κι αυτός μερικά πράγματα...κι υπήρχε αυτό το μυστήριο γύρω από το Wolverine, το πώς απέκτησε τις δυνάμεις του. Γιατί όλοι ξέραμε ότι ήταν μεταλλαγμένος, όπως ήταν το κόνσεπτ όλων των X – MEN, αλλά συγκεκριμένα με το Wolverine απλά σου έδινε κάποια στοιχεία, ότι είχαν επέμβει επάνω του άνθρωποι με κάποιες εγχειρήσεις και του' χανε κάνει κάποιες ενισχύσεις στο σώμα και τα λοιπά, αλλά ποτέ δεν μάθαμε ποιος και γιατί...τουλάχιστον τότε, σαν παιδιά, γιατί αργότερα εντάξει, βγήκαν κι άλλα επεισόδια και τα μάθαμε, αλλά τότε δεν ξέραμε γιατί γινόταν αυτό και ο Wolverine είχε πάντα αυτό...να βρει ποιος τον έκανε έτσι, ποιος ήταν υπεύθυνος γι' αυτό που είχε μέσα του...»

Παρακολουθούμε πώς τα σεναριακά τεχνάσματα καλλιεργούν ένα εύφορο έδαφος φαντασίωσης αναφορικά με το σώμα και τη μυστηριώδη ιστορία του. Το σώμα έχει ένα παρελθόν. Το σώμα επίσης έχει μια ιστορία επεμβάσεων των «άλλων» σε αυτό. Επενδύεται με μια εικόνα η οποία είναι προσωπική για τον καθένα: συνδέεται με το υποκείμενο και την ιστορία του. «Η εικόνα του σώματος είναι η ζωντανή σύνθεση όλων των συγκινησιακών εμπειριών μας, των διαπροσωπικών εμπειριών που ζούμε επαναληπτικά, μέσα από τις επίλεκτες ερωτογόνους αισθήσεις, αρχαϊκές ή επίκαιρες. Μπορεί να θεωρηθεί ως η συμβολική, ασυνείδητη ενσάρκωση του επιθυμούντος υποκειμένου» (Dolto, 1999, σελ. 27). Ο αναγνώστης πείθεται από τον ήρωα που προσπαθεί ουσιαστικά να ανασυνθέσει την εικόνα του σώματος του

επαναφέροντας την «ασυνείδητη μνήμη όλων των βιωμένων σχέσεων του» (Dolto, ό.π.). Το νόημα της αναζήτησης του παρελθόντος εντοπίζεται στην ιστορική παρουσία των άλλων επάνω στο σώμα, δηλαδή στην αποτύπωση των διαπροσωπικών επαφών.

Ο «πόνος» της ιστορίας του Wolverine, στον οποίο αναφέρονται συχνά και εμφανικά οι αναγνώστες, σχετίζεται με τη σπουδή χαρτογράφησης αυτών των αποτυπωμάτων και είναι πάντα παρούσα και επιτακτική με τον ίδιο τρόπο που η εικόνα του σώματος «...είναι επίκαιρη, ζωντανή, δυναμική, είναι ταυτόχρονα ναρκισσιστική και αναφέρεται στις διαπροσωπικές σχέσεις: μπορεί να μεταμφιέζεται ή να παροντοποιείται στην εδώ και τώρα σχέση, μέσα από την όποια γλωσσική έκφραση, σχέδιο, πλαστελίνη, μέσα από μουσική ή γλυπτή σύνθεση, με τις εκφράσεις του προσώπου και τις κινήσεις του σώματος» (Dolto, ό.π.).

Έτσι τόσο ο αναγνώστης όσο και ο ήρωας που εμφανίζεται να επιλέγει σε αυτή τη φάση της ψυχοκοινωνικής και αναγνωστικής του ιστορίας εμμένουν στην ανασύνθεση αυτής της εικόνας του σώματος που συνιστά την προϋπόθεση και το τίμημα της σχέσης: «κάθε επαφή με τον άλλο, επαφή είτε επικοινωνίας είτε αποφυγής επικοινωνίας, στηρίζεται στην εικόνα του σώματος, διότι εκεί, στην εικόνα του σώματος, υπόβαθρο του ναρκισσισμού, ο χρόνος διασταυρώνεται με ο χώρος, το ασυνείδητο παρελθόν γίνεται αισθητό στην παρούσα σχέση» (ό.π., σ. 28). Σε αυτό το πλαίσιο, ο Wolverine και ο αναγνώστης που «πείθεται» από αυτόν φέρονται να βρίσκονται σε εκείνο το σημείο της διαδρομής, όπου η μοναχικότητα και η αποστασιοποίηση από την ομάδα - οικογένεια εγείρονται ως αναπόφευκτα προπύργια της αυτογνωσίας και της σχέσης με τον Άλλο.

«...ο Wolverine ήταν κάπως απόμακρος μέσα στην ομάδα...ήταν πολύ προσηλωμένος στο να βρει ποιος είναι και τι του συνέβη και όλα αυτά κι έτσι ήταν λίγο απ' έξω...δηλαδή αν φανταστεί κανείς ότι οι X – MEN ήταν κάπως σαν οικογένεια, γιατί είχαν τον Xavie που ήταν...αυτό που λέμε «πατρική φιγούρα», να το πω κάπως έτσι, ε...ο Wolverine ήταν λίγο έξω από αυτό...γιατί πέρα από όλα, νομίζω ότι σημασία είχε αυτό το...το δικό του, να ανακαλύψει το παρελθόν...κι όλα τα άλλα ερχόντουσαν μετά».

15. 8. Η ΕΠΕΝΔΥΣΗ ΣΤΟΝ ΠΑΤΕΡΑ – ΑΡΧΗΓΟ ΤΗΣ ΟΜΑΔΑΣ

Στην ομάδα των X – MEN υπάρχει ένας κεντρικός χαρακτήρας με πατρική φυσιογνωμία, ο Xavie. Είναι μια γηραιά, σοφή, ισχυρή και κατασταλαγμένη μορφή. Είναι το στήριγμα, ο έλεγχος και η προστασία της ομάδας. Υπό ψυχοκοινωνικούς όρους θα έλεγε κανείς ότι ο Xavie είναι ο *άρχων πατριάρχης* (Redl, 1942), το *κεντρικό πρόσωπο* που υποστηρίζει την τάξη και την πειθαρχία στην ομάδα. Τα μέλη της τον αγαπούν, τον υπακούουν και επιδιώκουν την επιδοκιμασία του. Αν κάποιο μέλος τύχει να τον αμφισβητήσει η ομάδα συσπειρώνεται και αγανακτεί μαζί του. Υπό ψυχαναλυτικούς όρους ο Xavie προσωποποιεί το Υπέρ - Εγώ της ομάδας των υπέρ -ηρώων: «Η πατρική μορφή της απαγόρευσης εσωτερικεύεται, ενσωματώνεται κι εντάσσεται στο ναρκισσιστικό εκείνο τμήμα του εαυτού μας που λέμε Υπέρ - εγώ ή Ιδεώδες του Εγώ, δηλαδή ό,τι ευχόμαστε, ό,τι θα θέλαμε να γίνουμε» (Κρανάκη, 2000, σελ. 56). Έτσι ο Xavie είναι ο πυρήνας του ηρωικού και της εξιδανίκευσης, καθώς αντιπροσωπεύει όχι αυτό που επιθυμεί να γίνει ο αναγνώστης (δηλαδή πατέρα στη θέση του πατέρα) αλλά αυτό που ο αρχηγός επιδοκιμάζει και αποδέχεται. Πρόκειται μάλλον για μια έμμεση διαμεσολαβημένη ταύτιση με τον πατέρα, καθώς ο αναγνώστης χρησιμοποιεί προβολικά το Οιδιπόδειο του ήρωα με τον οποίο ταυτίζεται, προκειμένου να εκφράσει μια δυναμική που αφορά τη δική του σχετική διαπραγμάτευση. Διάμεσος είναι πάλι ο αγαπημένος ήρωας της ομάδας, ο Wolverine, ο οποίος βρίσκεται στο επίκεντρο της αμφιθυμικής σχέσης με τον αρχηγό – πατέρα.

«Ταυτιζόμουν...ταυτιζόμουν κι εγώ...ένιωθε...ήταν πολύ στα πρότυπα των παιδιών αυτής της ηλικίας, γιατί έβλεπες ότι είχε τον αρχηγό της ομάδας των X – MEN, τον Xavie, ο οποίος ήταν πολύ ωραίος ήρωας...πολύ ωραίος ήρωας...αλλά τον εκτιμάς πολύ αργότερα...Γιατί...ήταν πολύ σημαντικός...πολύ σοφός...αλλά τότε είχε και πολύ πατερναλιστικό ύφος...γι' αυτό κι εσύ ταυτίζεσαι ξέρω γω με τον Wolverine γιατί έχεις κι εσύ τους γονείς σου που έχουν ανάλογη συμπεριφορά απέναντί σου. Και το...το έβλεπες ότι «α, του λέει ξέρω' γω να κάνει αυτό, και να κάνει εκείνο, του δίνει συμβουλές, τον καθοδηγεί, τον πρήζει με λίγα λόγια (γέλια), όπως κάνουν κι εμένα οι γονείς μου»...κάπως έτσι. Αλλά από την άλλη εγώ

πιστεύω ότι ήθελε να έχει και την αποδοχή του Xavie...Γι' αυτό ήταν τόσο αληθινός ήρωας...

- Ο Wolverine;

Ναι, ο Wolverine. Και μπορεί να έλεγες καμιά φορά την ώρα που διάβαζες την ιστορία «άσε μας ρε Xavie κι εσύ! Τι του λες τώρα! Εδώ έχει αυτό κι αυτό το πρόβλημα!» Κάπως έτσι το ' βλέπες...ναι...αλλά θα ήθελες και να τον ευχαριστήσεις...»

Εδώ ο Xavie αναπαριστά τη γονεϊκή εξουσία, την αντίθεση στην οποία δραματοποιεί ο ατίθασος Wolverine εκφράζοντας τη θέση του αναγνώστη. Άλλωστε η ελάττωση των γονεϊκών ταυτίσεων και των αξιών που εκπορεύονται από τους γονείς συνιστά παρεπόμενο της αναβίωσης των επιθυμιών, των συναισθημάτων και των φαντασιώσεων που χαρακτηρίζει αυτή την εφηβική φάση (Αναστασόπουλος, 1998, σ. 33).

Έτσι, ο Wolverine είναι «αληθινός» γιατί εμφανίζεται συμβατός με την εσωτερική πραγματικότητα του αναγνώστη που εγείρεται ενάντια στο νόμο της γονεϊκής εξουσίας. Στην ψυχαναλυτική προέκταση αυτής της έγερσης του εφήβου έναντι του προκατόχου του ελλοχεύει βέβαια πάντα μια Οιδιπόδεια δυναμική. Εν προκειμένω, η πατρική φυσιогνωμία του Xavie είναι εξιδανικευμένη στο βαθμό που αφενός είναι ο αρχηγός της ομάδας κι αφετέρου είναι προικισμένος με την γοητευτικότερη και ισχυρότερη των υπέρ – δυνάμεων, τον έλεγχο της σκέψης. Βέβαια στους X – MEN απουσιάζει η μορφή της μητέρας που θα διαμόρφωνε ένα ευδιάκριτο τριγωνικό Οιδιπόδειο σχήμα. Η μητέρα ωστόσο θα μπορούσε να υποτεθεί ότι υπονοείται, καθώς υφίσταται ως διακύβευση σύμφυτη με το προνόμιο της ηγεμονίας και της απόλυτης ισχύος. Έτσι η τοποθέτηση του αναγνώστη έναντι του πατέρα - Xavie είναι αμφιθυμική, όπως και η στάση του Wolverine, ήρωα διαμεσολαβητή της προβολής του. Τον θαυμάζει, τον χρειάζεται, τον αγαπά και την ίδια στιγμή τον ανταγωνίζεται, προσπαθεί να αποστασιοποιηθεί από αυτόν και τον φθονεί.

«Εντάξει, ο...ο Xavie, ήταν μια πολύ ξεχωριστή μορφή. Αν το καλοσκεφτείς ήταν ο πιο δυνατός απ' όλους, ήταν καταπληκτικό αυτό που μπορούσε να κάνει, μόνο με το μυαλό του ας πούμε να παλεύει. Καμιά φορά γινόταν λίγο σπαστικός για τους άλλους...δηλαδή για το Wolverine περισσότερο που ήταν

πιο...πιο ανεξάρτητος βρε παιδί μου...και...νομίζω ότι ίσως να υπήρχε ένας ανταγωνισμός...ήταν μια πολύ ρεαλιστική φάση πατέρα – γιου...Κι εντάξει ήταν ενοχλητικό που ήταν τόσο σοφός και τόσο...προστατευτικός και...αλλά ήταν σπουδαία μορφή...πραγματικά σεβάσμια μορφή...»

Άλλοτε, η πατρική φυσιογνωμία του Xavie ανακουφίζει και παρηγορεί. Θέτει τα όρια, προδιαγράφει τη δράση, χρησιμεύει ως καλούπι για τη συγκρότηση του εαυτού, σαν κυματοθραύστης της εσωτερικής τρικυμίας ή σαν δίχτυ ασφαλείας. Προστατεύει τον αναγνώστη και τον ήρωα του από τον εαυτό τους. Παρέχει αυτό το είδος ασφάλειας που παραπέμπει στην αρχαϊκή συμβιωτική σχέση με τη μητέρα. Ή απλώς προβάλλει ως τόσο εξιδανικευμένη και ισχυρή μορφή που οδηγεί το άτομο στην ασφαλή επιλογή της παραίτησης από τις οιδιπόδειες ανταγωνιστικές διεκδικήσεις και στη μετουσίωσή τους σε ναρκισσιστική επένδυση.

«...με τράβηξε πολύ ο Xavie γιατί είχε αυτή τη μορφή του δασκάλου, το οποίο σαν παιδί, εγώ πιστεύω, όχι μόνο το πιστεύω, έτσι είμαι τουλάχιστον, πιστεύω ότι όλοι οι άνθρωποι όταν είναι στη νεαρή αυτή ηλικία χρειάζονται κάποιον να τους καθοδηγεί, όλοι έχουν την ανάγκη ας πούμε, κάποιος να είναι ανώτερος και να πιστεύουν σε αυτόν και να νιώθουν ότι ξέρει περισσότερα κι ότι αυτά που τους λέει είναι αλήθεια και θα τους κατευθύνει σωστά στη ζωή τους και στο μέλλον τους, οπότε πιστεύω ότι ο Xavie αντιπροσώπευε τελικά κάτι τέτοιο για μένα, γιατί είχε να αντιμετωπίσει πάρα πολλούς χαρακτήρες, το έκανε ιδανικά πιστεύω τις περισσότερες φορές, έτσι, αν θέλεις, κατά το πλείστον απογοητευμένοι και καταπιεσμένοι στη ζωή τους και...συγχρόνως τον είχα συνδέσει και με κάποιον άνθρωπο που ήταν σημαντικός τότε στη ζωή μου, ο οποίος ήταν καθηγητής μου στο σχολείο και με γοήτευε πολύ αυτή η μορφή, του ανθρώπου που είχε πολύ δύναμη αλλά δεν την χρησιμοποιούσε, ε...ήταν δηλαδή η άλλη πλευρά του σούπερ ήρωα, ο σοφός δηλαδή σούπερ ήρωας, καμιά σχέση με δυνάμεις και με...δηλαδή πάλευε το κακό με το μυαλό του, αυτό ήτανε...ιδανικό νομίζω να το κάνει κάποιος».

Εδώ διακρίνεται καθαρά η ανάγκη του αναγνώστη για μια εξιδανικευμένη σχέση που να του παρέχει ασφάλεια εξασφαλίζοντάς του μια ιδανική αντανάκλαση του εαυτού του. Παρουσιάζει δε ενδιαφέρον πώς η «ιδανική δύναμη» μετατοπίζεται

από το βιολογικό και σωματικό πεδίο στο πνευματικό και ψυχικό, κάτι που, όπως θα δούμε κατόπιν, χαρακτηρίζει ωριμότερες φάσεις της αναγνωστικής και ψυχοκοινωνικής ιστορίας των υποκειμένων. Υπολογίζοντας τον «έλεγχο του μυαλού» ως την σημαντικότερη των ηρωικών κατακτήσεων, ο αναγνώστης δηλώνει τη μετάβαση του σε μια νέα φάση διαχείρισης των εσωτερικών κι εξωτερικών ερεθισμάτων με τη δύναμη του λόγου και της θέλησης. Είναι μια φάση όπου τα γνωστικά επιτεύγματα του εφήβου¹³⁷ διαμορφώνουν τις συνθήκες για έναν διαφορετικό συντονισμό μεταξύ εσωτερικών ερεθισμάτων και εξωτερικής πραγματικότητας, ώστε εκείνος να αισθάνεται ότι ανοίγονται νέες δυνατότητες ελέγχου του εαυτού και του περιβάλλοντος του.

15. 9. ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΑΙΤΗΜΑ ΤΟΥ ΑΝΑΓΝΩΣΤΗ ΓΙΑ «ΣΧΕΤΙΚΟΤΗΤΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΩΝ»

Σημαντικό χαρακτηριστικό αυτού του αναγνωστικού σταδίου, το οποίο εξελίσσεται και εντείνεται ακόμη πιο πολύ στο στάδιο των αντί – ηρώων που το ακολουθεί, είναι η σταδιακά αυξανόμενη απαίτηση του αναγνώστη για ήρωες και χαρακτήρες που εκφράζουν μια σχετικότητα αξιών και αντιλήψεων αναφορικά με το τι ορίζεται ως «καλό» και τι ως «κακό».

Όπως είδαμε, μέχρι πρότινος οι αναγνωστικές επιλογές του ατόμου όσον αφορά την ηθική αναφέρονταν στο τρίτο και τέταρτο στάδιο της ηθικής ανάπτυξης που σύμφωνα με το μοντέλο του L. Kohlberg (1981) τοποθετούνται στο επίπεδο της συμβατικότητας (Conventional Level). Ωστόσο, οι επιλογές των αναγνωστών στη φάση των υπέρ – ηρώων τύπου Wolverine που περιγράφουμε εδώ, δείχνουν να αντικατοπτρίζουν ήδη την είσοδο τους σε ένα ενδιάμεσο στάδιο ηθικής ανάπτυξης που ο Kohlberg τοποθετεί σε ένα μεταβατικό επίπεδο (Transitional Level) μεταξύ του “επιπέδου της συμβατικότητας” και του “επιπέδου της μετασυμβατικότητας και των αρχών” (Postconventional and Principled Level). Υπενθυμίζουμε ότι στο μεταβατικό αυτό στάδιο οι επιλογές του ατόμου αναφορικά με την ηθική είναι προσωπικές και υποκειμενικές. Η συμπεριφορά υποκινείται από το συναίσθημα και είναι παρορμητική. Οι αξίες, η έννοια του καθήκοντος και η αντίληψη για το «ηθικώς σωστό» ορίζονται αφηρημένα και σχετικά. Το άτομο που βρίσκεται σε αυτό το στάδιο ηθικής ανάπτυξης αντιλαμβάνεται τον εαυτό του ως ανεξάρτητη μονάδα που

¹³⁷ Πρβλ. με κεφ. 7.4. Α΄Μέρους. Βλ. επίσης Neimark, 1975 και Piaget, 1958.

τοποθετείται έξω από την κοινωνία και παίρνει μόνος του τις αποφάσεις του χωρίς να αισθάνεται γενικά δεσμευμένο ή σε επαφή με αυτό που απαιτεί η κοινωνία. Μπορεί να επιλέγει τις υποχρεώσεις του κατά βούληση, αλλά η επιλογή του αυτή δεν κατευθύνεται από συγκεκριμένες κοινωνικά προσδιορισμένες αρχές. Η ηθική του ατόμου που βρίσκεται σε αυτό το μεταβατικό στάδιο ορίζεται υπό όρους σχετικότητας, υποκειμενικότητας και αυτονομίας. Κάτι που αντανακλάται και στην ηθική περιγραφή των ηρώων που επιλέγει να διαβάσει ο αναγνώστης που βρίσκεται σε αυτό το στάδιο ηθικής εξέλιξης. Η προτίμηση του αναγνώστη για το Wolverine δίνει μια καλή περιγραφή της ηθικής αντίληψης του ατόμου αυτή την περίοδο.

«Ο Wolverine για παράδειγμα, είναι ένας ήρωας ο οποίος, για να σου μιλήσω στη γλώσσα...στη γλώσσα των κόμικς ας πούμε, δεν είναι “lawful good”, είναι “chaotic”. Δηλαδή, ναι μεν «καλός», αλλά το «καλός» σύμφωνα με αυτό που...να σου πω τι σημαίνει «χαοτικός» για εμένα: σύμφωνα με αυτό που αντιλαμβάνεται αυτός ο ίδιος. Εντάξει; Είναι λίγο περίεργος, δεν δίνει λογαριασμό σε κανέναν. Δεν υπάρχει περίπτωση να του πει κάποιος «αυτό είναι το καλό» κι αυτός να το δεχθεί. Αυτός είναι ο “lawful good”, ο νομικά... «αυτό είναι καλό» και τέλος. Ε, ο Wolverine δεν είναι τέτοιος ήρωας, είναι χαοτικός...κάνει αυτό που θεωρεί εκείνος σωστό και δεν ακούει κανέναν.

- Και πως σου φαινόταν αυτό τότε; Τι γνώμη είχες για...για την ηθική του Wolverine;

Ήταν αυτό που ήθελα να διαβάσω...δηλαδή...ναι...ήταν πιο ρεαλιστικό αυτό, ήταν πιο «αληθινός»...πώς να σου πω...πιο αληθινός από άλλους ήρωες που ήταν απόλυτοι...που ήταν πάντα τόσο σίγουροι για το τι είναι «καλό» και τι «κακό» και έκαναν πάντα αυτό που πρέπει και που τους λένε οι άλλοι. Τότε είχα αρχίσει κι εγώ να σκέφτομαι ότι δεν είναι έτσι απόλυτα τα πράγματα...κι ότι δεν είμαστε μόνο άσπροι ή μόνο μαύροι, ή μόνο «καλοί» ή μόνο «κακοί»...είμαστε μπερδεμένοι...»

Κατ' αναλογία του «καλού» ήρωα παρατηρείται μια ηθική μετατόπιση στις προτιμήσεις των αναγνωστών αυτής φάσης και στις απαιτήσεις τους για τον αντίπαλό του, τον αποκαλούμενο «κακό». Ο «πειστικός κακός» αυτής της αναγνωστικής περιόδου παύει να αναπαρίσταται ως καρικατούρα ενός «παρανοϊκού» που απλώς

εμφανίζεται μια ημέρα στον κόσμο με τη σφοδρή κι αδικαιολόγητη επιθυμία να τον καταστρέψει. Τώρα ο «κακός» για να πείσει πρέπει να υποκινείται από ένα «ανθρώπινο» ψυχολογικό κίνητρο που να «δικαιολογεί» τη δράση του. Κι αυτό εν τέλει τον καθιστά, σύμφωνα με τα κριτήρια των αναγνωστών, λιγότερο «κακό» και περισσότερο συμπαθή και σεβαστό. Χαρακτηριστικός «κακός» αυτής της αναγνωστικής περιόδου είναι ο Magneto, ορκισμένος κυνηγός των μεταλλαγμένων X – MEN, ο οποίος εκφράζει ακριβώς αυτή τη σχετική αντίληψη για την ηθική.

«Δηλαδή ο Magneto ας πούμε, είναι από τους πιο ωραίους κακούς, ο εχθρός των X – MEN...και είναι κακός, όχι επειδή θέλει...να πάει να σκοτώσει όλα τα παιδάκια του κόσμου, δεν είναι τρελός κακός, είναι ο άνθρωπος ο οποίος έχει μεγαλώσει σε ένα γκέτο εβραϊκό στο Β' Παγκόσμιο, έχει δει πως είναι δηλαδή να σε έχουνε μαντρωμένο ας πούμε, ανακαλύπτει ότι είναι μεταλλαγμένος και ανακαλύπτει ότι παλιά τον είχανε μαντρωμένο επειδή ήταν Εβραίος, τώρα θέλουνε να κάνουνε το ίδιο επειδή είναι μεταλλαγμένος, και αποφασίζει ότι αυτό δεν πρέπει να συνεχίσει, κι ότι δεν έχει σημασία πόσοι άνθρωποι απλοί θα χαθούν, αρκεί οι μεταλλαγμένοι να πάρουν τη σωστή τους θέση στην ιστορία. Αυτό είναι πολύ ωραίο σαν...δηλαδή είναι πλήρης χαρακτήρας, έχει ένα κίνητρο από πίσω, δεν είναι απλά «αυτός που επειδή μας είπανε ότι είναι κακός, είναι κακός»...αυτοί μ' αρέσουν περισσότερο. Καταλαβαίνω γιατί το κάνει αυτό που κάνει και μάλιστα έχει μετά ενδιαφέρον η μάχη του με τον αντίστοιχο καλό, γιατί η μάχη δεν περιορίζεται στο να πέσει ξύλο που έπεφτε παλιά, η μάχη σε πολύ μεγάλο ποσοστό είναι λεκτική, δηλαδή υπάρχουν τα επιχειρήματα του μεν, τα επιχειρήματα του δε, μπορεί να μη γίνει και τίποτα...Έχω δει τους μεγάλους αντιπάλους τον Magneto και τον Xavie ας πούμε, να συζητάνε και νιώθεις ότι είναι πολύ πιο έντονο ας πούμε από το να παίζουνε ξύλο. Είναι πολύ σημαντικό, έχει πολύ αξία εκείνη τη στιγμή όπου ο καθένας λέει αυτά που πιστεύει. Και ανάλογα ανακαλύπτεις ότι και οι δύο έχουνε δίκιο σε κάποιο βαθμό και νιώθεις ότι «καλός» είναι ο ένας επειδή τον αποδεχόμαστε αυτή τη στιγμή ας πούμε, θα μπορούσαμε να δεχτούμε τον άλλο ως «καλό», έτσι; Υπάρχουνε φίλοι μου οι οποίοι το Magneto τον θεωρούν πιο καλό ας πούμε από τον Xavie γιατί θεωρούν ότι έχει δίκιο, πιστεύουν ότι έχει δίκιο...είναι θέμα πως το βλέπεις εσύ το ζήτημα.

Θέλω πάντως να έχει ένα χαρακτήρα ο ήρωας, όποιος και αν είναι, είτε είναι ο «καλός» είτε είναι ο «κακός».

Βλέπουμε πως ο αναγνώστης εγείρει σε αυτή την αναγνωστική φάση την απαίτηση να υποστηρίζεται η δράση τόσο του «καλού» ήρωα, όσο και του αντιπάλου του, από ένα ρεαλιστικό ανθρώπινο κίνητρο. Οι αναγνώστες τώρα πείθονται από «κακούς» που έχουν μια ιστορία, ένα χαρακτήρα κι ένα ψυχολογικό υπόβαθρο που τους καθιστά «δικαιολογημένους», αποδεκτούς και εν τέλει «ανθρώπινους». Εδώ δε συναντάμε στη σχέση του αναγνώστη με τον «κακό» ήρωα την αρνητική ταύτιση του προγενέστερου παιδικού αναγνωστικού σταδίου. Ο αναγνώστης ταυτίζεται με τον «κακό» χαρακτήρα με τρόπο ανάλογο που επενδύει στον «καλό», καθώς και οι δύο φαντάζουν εξίσου συμβατοί με την εσωτερική του αλήθεια. Ο «κακός» αντιπροσωπεύει απλώς την εναλλακτική προσέγγιση των πραγμάτων, κάτι που αρχίζει πλέον να κατανοεί και να αποδέχεται ο αναγνώστης στην πραγματική ζωή. Η αποδοχή της σχετικότητας είναι η νέα κατάκτηση του ατόμου σε αυτή τη φάση, που εμφανίζεται ως προϋπόθεση για την προσαρμογή σε έναν σχετικό κόσμο.

«Δηλαδή, οι κακοί, γιατί πάντα πρέπει να υπάρχουν οι κακοί, να μην είναι...στα '60 είχαμε "The brotherhood of evil mutants"...κανείς άνθρωπος στον κόσμο δεν θα πει τον εαυτό του κακό, κι ο πιο κακός άνθρωπος νομίζει ότι είναι καλός, κι οι οπαδοί του τον ακολουθούν γιατί νομίζουν ότι είναι καλός, ότι είναι ο Μεσσίας, οπότε εκεί που ο Magneto στους X – MEN ήτανε "The most violent of the villains", μετά έγινε ένας Τσε Γκεβάρα, ένας Μάο Τσε Τουνγκ ...»

Ο αναγνώστης προσγειώνεται σε ένα κοινωνικό και πολιτικό περιβάλλον όπου το «όλα είναι σχετικά και γι' αυτό το λόγο ανεκτά» του Βολταίρου μοιάζει να αποτελεί το σύνθημα για κάθε περίπτωση. Δεν είναι όμως μόνο τα σημεία της εξωτερικής πραγματικότητας που καθιερώνουν αυτό τον πολύπλευρο τρόπο θέασης της. Η σχετική αντίληψη του ατόμου για τον κόσμο φέρεται επίσης να συνοδεύει μια νέα ψυχοκοινωνική δυναμική που ερείδεται στις πρόσφατες γνωστικές κατακτήσεις του εφήβου¹³⁸. Υπό αυτές τις αναπτυξιακές συνθήκες φαίνεται πώς διαφοροποιούνται οι απαιτήσεις του αναγνώστη από το σύνολο των χαρακτήρων των κόμικς που

¹³⁸ Πρβλ. με κεφ. 7.4. Α' Μέρους.

διαβάζει. Ο «κακός» δεν αρκεί πλέον να ορίζεται αυθαίρετα ως τέτοιος, πρέπει να προκαλεί τα νέα γνωστικά εργαλεία που έχει στη διάθεση του ο αναγνώστης προκειμένου να γίνει «πειστικός». Ο «κακός» αρχίζει να απασχολεί πιο σοβαρά τώρα τον αναγνώστη κι ανοίγει ένα νέο πεδίο ταυτίσεων καθώς η διευρυμένη ικανότητα για ενδοσκόπηση και η αυξημένη ενσυναίσθησή του, του επιτρέπουν να εντοπίσει τα δικά του αντιφατικά συναισθήματα και να τα προβάλει ακόμα και στον μέχρι πρότινος πιο απαράδεκτο εικονογραφημένο χαρακτήρα. Αρκεί αυτός να τον πείθει...

«Να έχει υπόσταση ο κακός, να έχει...αν είναι κακός να είναι κακός επειδή...να έχει ένα λόγο που είναι κακός, δηλαδή να μισεί κάτι, όχι να μισεί την κοινωνία και να έχει κι άλλους δέκα που μισούν την κοινωνία, γιατί στο τέλος θα μισήσουν κι αυτόν στην τελική. Αλλά αν είναι κάποιος που έχει εξαπατηθεί κτλ και απλά προσπαθεί να πάρει εκδίκηση, σε πείθει...Ο κακός πρέπει να έχει ένα λόγο να σε πείσει ότι πρέπει να είναι έτσι. Δηλαδή το να διαβάσω τώρα ιστορίες με τον Δόκτορ Ντουμ, που λέει «ο Ντουμ είναι καταπληκτικός» και μιλάει στο τρίτο πρόσωπο στον εαυτό του σαν τους Ινδιάνους δεν θα μου πει τίποτα, θα γελάσω μόνο. Αλλά να μου εξηγήσεις ότι έχει ψευδαισθήσεις μεγαλοπρέπειας και ότι νομίζει ότι είναι Θεός επί της γης κι όλα αυτά και γι' αυτό έχει πιστούς που τον πιστεύουν και τον ακολουθούνε τυφλά, κι ότι είναι όντως έξυπνος όμως γιατί δημιουργεί υπέρ – δυνάμεις κι όλα αυτά...θα το δεχθώ πιο εύκολα...σαν άνθρωπο...»

Έτσι οι σεναριακές εξηγήσεις περί «κακίας» πρέπει να ανταποκρίνονται τόσο σε αυτό που αναγνώστης αντιλαμβάνεται ως ρεαλιστικά αντικειμενικό, όσο και αυτό που αισθάνεται ως εσωτερικά (φαντασιακά λέμε εμείς) αληθινό. Ίσως μάλιστα εδώ, ο «κακός» της υπόθεσης να βρίσκεται πιο κοντά στην φαντασιακή πραγματικότητα του ατόμου, απ' ότι ο «καλός» ήρωας.

«Αυτό είναι το καλό, ότι για να είναι καλό το κόμικς, ο «κακός» δεν πρέπει να είναι κακός! Δηλαδή πρέπει να μπορεί ο αναγνώστης να ταυτιστεί μαζί του, να πει... «ε, ναι, κι εγώ αν μου σκότωναν τη γυναίκα και τα παιδιά, μπορεί να έπαιρνα ένα δίκανο να σκότωνα κι εγώ». Δηλαδή πρέπει ο κακός να μην είναι κακός για τον εαυτό του και τους γύρω του. Να' ναι κακός μόνο για τους κανόνες μας, τους νόμους κι όλα αυτά τα τυπικά (...) Οι «καλοί»

θέλουν να κρατούν τους κανόνες, ενώ ο «κακός» θέλει να κυριεύσει ας πούμε τον κόσμο για να δείξει ότι αδικήθηκε μικρός. Αλλά...αυτό...τον δικαιολογεί, τον κάνει αληθινό...πώς να σου πω, είναι ανθρώπινο να νιώθεις αδικημένος και να αγανακτείς και να αντιδράς...έτσι αυτός ο «κακός» τελικά ίσως να μην είναι τόσο κακός...καταλαβαίνεις;»

16. ΤΟ ΟΨΙΜΟ ΣΤΑΔΙΟ ΑΝΑΓΝΩΣΗΣ ΤΩΝ ΜΕΤΑΝΕΩΤΕΡΙΚΩΝ

ΑΝΤΙ - ΗΡΩΩΝ

Το στάδιο ανάγνωσης κόμικς με αντί – ήρωες απασχολεί την πλέον όψιμη περίοδο της αναγνωστικής ιστορίας των υποκειμένων, καθώς εμφανίζεται να καλύπτει τις πιο πρόσφατες προτιμήσεις τους. Πρόκειται για εικονογραφημένες ιστορίες και χαρακτήρες που εμφανίζουν σημαντικά σημεία διαφοροποίησης από τους κλασικούς υπέρ – ανθρώπους και τις υπέρ – ηρωικές ομάδες των προγενέστερων αναγνωστικών σταδίων, σε βαθμό ώστε ο χαρακτηρισμός «αντί – ήρωες» να προκύπτει ως η πλέον αντιπροσωπευτική επιλογή για την περιγραφή τους, τόσο σύμφωνα με την κρίση των έμπειρων αναγνωστών του δείγματος, όσο και κατά την εκτίμηση του εξωτερικού αυτού ερευνητικού βλέμματος.

Τους ονομάζουμε λοιπόν «αντί – ήρωες» προκειμένου καταρχάς να επισημάνουμε οριστικά τη διαφορετικότητά τους από τους «υπέρ – ήρωες» και τους «υπέρ – ανθρώπους», όχι όμως και από τους εν γένει «τυπικούς ήρωες» της λογοτεχνίας και της μαζικής κουλτούρας, τουλάχιστον υπό την περιγραφή που είδαμε ότι δίνει γι' αυτούς ο Eco (1994, σσ. 239 - 276)¹³⁹. Αλλά προτού δοθούν περαιτέρω επεξηγήσεις, πρέπει να προηγηθεί μια σύντομη εισαγωγική περιγραφή των κυριότερων χαρακτηριστικών των ηρώων αυτής της περιόδου.

Καταρχήν πρόκειται για χαρακτήρες που συνοψίζουν τους βασικούς όρους της μετανεωτερικότητας και εκφράζουν το πνεύμα των καιρών που αυτή περιγράφει¹⁴⁰. Είναι ασαφείς, χαοτικοί, συγχυσμένοι, αμφιθυμικοί και εκφράζουν την αποθέωση της μετανεωτερικής σχετικής αντίληψης των ιδεών, της ζωής και της κοινωνίας. Χρησιμοποιούν εξαιρετικά βίαια και αθέμιτα μέσα για να πετύχουν το σκοπό τους, ο οποίος είναι εγωκεντρικός και υποκινημένος από το συναίσθημα και την παρόρμηση. Οι ήρωες αυτής της αναγνωστικής περιόδου σπανίως ενδιαφέρονται να σώσουν τον κόσμο από κάποιο συγκεκριμένο παρανοϊκό ή πληγωμένο «κακό». Η δράση τους αναλώνεται στην αναζήτηση ή τη σωτηρία του εαυτού τους. Συνήθως προσπαθούν να ξεφύγουν από δαίμονες και μυστηριώδεις δυνάμεις, οι οποίες δεν αργεί να γίνει συναισθητικά αντιληπτό στον αναγνώστη ότι αφορούν οικείες ενδοψυχικές συγκρούσεις. Ο αντίπαλος αυτού του ήρωα τις περισσότερες φορές είναι τα ίδια τα συναισθήματά του ή, στην πιο επεξεργασμένη εκδοχή τους, το «σύστημα»,

¹³⁹ Βλ. τη σχετική παρουσίαση του 1.5. Α' Μέρους

¹⁴⁰ Για μια σύντομη θεωρητική παρουσίαση της συζήτησης για τη μετανεωτερικότητα επίσης κεφ. 8 Α' Μέρους.

το «κατεστημένο», η κοινωνία, οτιδήποτε εν τέλει θεωρείται ότι παράγει υπαρξιακή αγωνία κι οδύνη στο περιβάλλον της μετανεωτερικότητας. Έτσι συχνά οι ήρωες των κόμικς αυτών είναι απόκληροι της κοινωνίας, περιθωριακοί, κατατρεγμένοι, πρώην ντετέκτιβ απογοητευμένοι από το σύστημα, βρικόλακες ή κυνηγοί βρικόλακων. Κανείς δεν είναι σε θέση να αποφανθεί υπό όρους πολιτικής ορθότητας αν και πότε οι ήρωες αυτοί είναι «καλοί» ή «κακοί». Θα δούμε ότι για τον αναγνώστη που βρίσκεται σε αυτό το αναγνωστικό στάδιο δεν παρουσιάζει κανένα απολύτως νόημα και ενδιαφέρον αυτό το ερώτημα, γι' αυτό και σπανίως τίθεται. Υπό τους όρους αυτούς, οι εικονογραφημένες μορφές αυτού του σταδίου περιγράφονται μάλλον ως ένα είδος «αρνητικού» των υπέρ – ανθρώπων και των υπέρ – ηρώων των προηγούμενων σταδίων, συνθήκη που δικαιολογεί την επιλογή του χαρακτηρισμού «αντί – ήρωες».

Το πλαίσιο στο οποίο τοποθετείται η ύπαρξη και η δράση αυτών των ηρώων είναι μια εφιαλτική και σκοτεινή αναπαράσταση των σύγχρονων μεγαλουπόλεων. Η βία και η διαφθορά σκιαγραφούνται συχνά με ρεαλισμό που σοκάρει και συχνά συναγωνίζεται την γκροτέσκα ακρότητα των ταινιών τρόμου. Οι πιο σκοτεινές εκφάνσεις της ανθρώπινης συμπεριφοράς περιγράφονται με λεπτομέρεια και εμμονή σε αυτά τα κόμικς που δεν εξαιρούν από τη θεματολογία τους ζητήματα ταμπού όπως η πορνεία, η εμπορία και η χρήση ναρκωτικών, η παιδεραστία, ακόμη και ο κανιβαλισμός. Την ίδια στιγμή απέναντι στον συγχυσμένο και αβέβαιο ήρωα αντιπαρατίθενται εξίσου συγχυσμένες μορφές αντιπάλων, που εκφράζουν μια νέα στερεοτυπική αντίληψη για τον «κακό» η οποία ερείδεται στην τρέχουσα κοινωνική εμπειρία. Ο νέος «κακός», (αν επιτρέπεται κανείς να εξακολουθεί να χρησιμοποιεί αυτό τον παρωχημένο για το όψιμο αυτό είδος κόμικς όρο) ενδύεται τη μορφή του φορέα της πολιτικής, οικονομικής ή θρησκευτικής εξουσίας, είναι ο γιος του γερουσιαστή που προορίζεται για νέος πρόεδρος, ή ένας πολύ ισχυρός και κοινωνικά αναγνωρισμένος κληρικός ή μια πολυεθνική εταιρεία με μεγάλα συμφέροντα ή ένας διεστραμμένος αστυνομικός κτλ. Κι ο «αντί – ήρωας» μας τις περισσότερες φορές δεν του αντιτίθεται επειδή έχει αλτρουιστικό κίνητρο αλλά γιατί θέλει να πάρει εκδίκηση για μια προσωπική φθορά που έχει υποστεί από αυτόν. Η απαλλαγή των κόμικς από τους περιορισμούς του Κώδικα¹⁴¹ και ο εστιασμένος στο ενήλικο κοινό προσανατολισμός τους, επέτρεψε στους δημιουργούς τους να αποτυπώσουν τις πιο αμφιλεγόμενες όψεις της καθημερινότητας. Έτσι στις σελίδες των μετανεωτερικών

¹⁴¹ Βλ. κεφ. 1 Α' Μέρους που αφορά την ιστορία των κόμικς

κόμικς ο αναγνώστης μπορεί πλέον να συναντήσει όλα αυτά που η πολιτική ορθότητα παλαιότερων εποχών διακριτικά αποσιωπούσε.

Επιλέγουμε να αποκαλούμε τα κόμικς αυτού του σταδίου «μετανεωτερικά» γιατί σκιαγραφούν με δεξιοτεχνία το κλίμα της μετανεωτερικότητας. Ξεχωρίζουν για τη σκοτεινή τους ατμόσφαιρα, τη σκωπτική διάθεση, τη βιαιότητα και τον κυνισμό τους. Την ίδια στιγμή διέπονται από μια ρομαντική νοσταλγική διάθεση που αναδύεται μέσα από τις ονειρικές εικονογραφήσεις, τους πονεμένους χαρακτήρες και την αισθητική και σκηνογραφία του φιλμ νουάρ. Πρόκειται για κόμικς φτιαγμένα αποκλειστικά για ένα ενήλικο κατασταλαγμένο κοινό που τα εκτιμά, πέρα από τους λόγους που σκιαγραφούνται στο πλαίσιο του ψυχοκοινωνικού μοντέλου αυτής της έρευνας, για την υψηλή ποιότητα εικονογράφησης και σεναρίου και για την πολυσυζητημένη καλλιτεχνική αξία τους. Στην πλειοψηφία τους υπογράφονται από μερικούς από τους πιο σημαντικούς δημιουργούς στο χώρο των κόμικς όπως οι Frank Miller, Grant Morrison, Dave McKean, Neil Gaiman κ.α.

Ωστόσο, το στάδιο των αντί – ηρώων δεν παρουσιάζει την ομοιογένεια που συναντάμε στα προγενέστερα στάδια ανάγνωσης κόμικς. Εδώ οι επιλογές των ηρώων διαφοροποιούνται ανάλογα με την ηλικία και την ψυχοκοινωνική κλίση των αναγνωστών. Έτσι προκύπτουν τρεις ομαδοποιήσεις αντί – ηρώων, εκ των οποίων η μια διαβάζεται ως επί το πλείστον από εφήβους αναγνώστες και οι άλλες δύο από ενήλικες:

- Η ομάδα αντί – ηρώων που διαβάζονται από ένα εφηβικό ως επί το πλείστον κοινό αντιπροσωπεύεται από τον Spawn και σκιαγραφείται υπό την περιγραφή του «θύματος – πλάνητα» που δίνει ο Bauman (2002).
- Από τις δύο ομάδες αντί – ηρώων που διαβάζουν ενήλικες αναγνώστες η μία αντιπροσωπεύεται από το Sandman (Sandman) και αναφέρεται στο σχήμα του Bauman για τον «τουρίστα» της μετανεωτερικότητας.
- Η δεύτερη ομάδα ηρώων και αντί – ηρώων έχει προσανατολισμό εστιασμένο στο κοινωνικό και αντιπροσωπεύεται από τίτλους όπως το Watchmen, το Authority και το Sin City¹⁴².

¹⁴² Το Sin City μπορεί να είναι γνωστό στον αναγνώστη αυτής της διατριβής και από την πρόσφατη (2005) κινηματογραφική μεταφορά του σε σκηνοθεσία Frank Miller & Robert Rodriguez και σε παραγωγή USA: Dimension Films/ Troublemaker Studios.

16. 1. SPAWN: ΕΝΑΣ «ΠΛΑΝΗΣ» ΤΗΣ ΜΕΤΑΝΕΩΤΕΡΙΚΟΤΗΤΑΣ

Η πρώτη ομάδα αντί – ηρώων, που διαβάζονται ως επί το πλείστον από εφήβους αναγνώστες, αναφέρεται σε ένα είδος υπέρ – ηρωικών κόμικς με μεταφυσικό περιεχόμενο, σκοτεινή ατμόσφαιρα και εξτρεμιστική βία που εικονογραφούν ιστορίες με βαμπίρ, βρικόλακες και πλάσματα της νύχτας. Δημοφιλέστερος κι αντιπροσωπευτικότερος χαρακτήρας αυτής της αιμοδιψούς στρατιάς αντί – ηρώων είναι ο Spawn (βλ. εικόνα 6).

Η συνύπαρξη των αντιθέσεων στην πιο συγκρουσιακή εκδήλωσή της απαντάται σε αυτή τη διάδοχη του Wolverine, υπέρ - φυσική μορφή, όπως προκύπτει από την πλειοψηφία των αφηγήσεων ζωής των αναγνωστών.

Κόμικς εξαιρετικά βίαιο και αμφιλεγόμενο, το Spawn, αποτελεί ένα ιδιαίτερος δημοφιλές ανάγνωσμα κυρίως για ηλικίες από 15 έως 17 ετών. Στην εφιαλτική, πράσινη, δαιμονική μορφή του Spawn, αντανakλάται η πλέον εφιαλτική όψη της σύγχρονης μετανεωτερικής αγωνίας. Παραπαίοντας ανάμεσα στο καλό και στο κακό, άνθρωπος και δαίμονας ταυτόχρονα, πλάσμα της γης και της κόλασης, ικανό για την πιο αλτρουιστική αγάπη και για το πιο σατανικό έγκλημα, ο Spawn φαίνεται πως δίνει μορφή και άλλοθι στις πιο αντιφατικές και σκοτεινές αλχημείες συναισθημάτων και παρορμήσεων. Εκεί όπου η αγάπη και το μίσος γίνονται οι δύο όψεις του ίδιου νομίσματος, νομιμοποιείται η δράση του Spawn, ως μετανεωτερικού Ορφέα που επιλέγει να κάνει συμφωνία με το διάβολο για την αιώνια αγάπη της Ευρυδίκης του. Η υπόθεση του Spawn είναι πολύπλοκη, γεμάτη αντιφάσεις και συγκρούσεις. Ο ήρωας φέρεται «παγιδευμένος», αναγκασμένος να υπηρετεί αιωνίως το πιο δαιμονικό κακό, ενώ υποτίθεται ότι εσωτερικά παραμένει «αθώος», υποκινούμενος από μια ρομαντική απόλυτη αγάπη...Στον Spawn η πρόθεση έρχεται πάντα σε σύγκρουση με την πράξη, και η φύση του ήρωα είναι πάντα σε ρήξη με τα κίνητρά του. Επίσης είναι ο πρώτος ήρωας στην ιστορία των αναγνωστών, που δεν έχει συγκεκριμένες φυσικές υπέρ – ιδιότητες, αλλά είναι παντοδύναμος χάρη στις σατανικές πνευματικές του δυνάμεις.



Εικόνα 6

Η παρουσίαση του σημαίνοντος του Spawm για τους αναγνώστες του θα γίνει πιο κατανοητή υπό την επίκληση του σχήματος του Bauman για τις μορφές - θύματα της μετανεωτερικότητας που αποκαλεί «πλάνητες».

Η μορφή του «πλάνητα» είναι μελαγχολική και καταπονημένη γιατί είναι υποχρεωμένος να βρίσκεται σε διαρκή κίνηση παρά τη θέλησή του. Οι «πλάνητες» περιπλανιούνται συνεχώς «επειδή τους έσπρωξαν από πίσω – επειδή τους ξερίζωσε απ' την αρχή μια δύναμη υπερβολικά ισχυρή, και συχνά υπερβολικά μυστηριώδης, για να μπορέσουν να της αντισταθούν» (ό.π. σ. 177). Η ελευθερία για τον «πλάνητα» είναι το απατηλό όνειρο που αναβάλλεται συνεχώς σε ένα αόριστο και σκοτεινό μέλλον. Ισοδυναμεί δε με την απαλλαγή από την υποχρέωση να είναι περιπλανώμενοι. Οι «πλάνητες» γνωρίζουν ότι είναι υποχρεωμένοι να φεύγουν συνεχώς από σημεία όπου επιθυμούν να εγκατασταθούν και διατηρούν αδιαλείπτως την επίγνωση ότι δεν θα είναι πουθενά ευπρόσδεκτοι.

Ο Bauman προβαίνει σε μια συνοπτική περιγραφή της κατάστασης του «πλάνητα» μέσα από την αντιπαραβολή της στην προνομιακή θέση του «τουρίστα»: «οι τουρίστες μετακινούνται επειδή βρίσκουν τον κόσμο ακαταμάχητα ελκυστικό, ενώ οι πλάνητες μετακινούνται επειδή βρίσκουν τον κόσμο αβάσταχτα αφιλόξενο». Οι «τουρίστες» ταξιδεύουν επειδή το θέλουν, ενώ οι «πλάνητες» μετακινούνται διαρκώς γιατί δεν μπορούν να κάνουν διαφορετικά. Εν τέλει «οι πλάνητες είναι το απόρριμμα ενός κόσμου που έχει αφιερωθεί στην παροχή υπηρεσιών προς τους τουρίστες» (ό.π. σελ. 178). Με λίγα λόγια, ο «πλάνης», σύμφωνα με τον Bauman, είναι το alter ego του «τουρίστα»: «Το να είσαι alter ego σημαίνει να λειτουργείς σαν κάδος απορριμμάτων όπου συσσωρεύονται όλα τα ανείπωτα κακά προαισθήματα, οι άφατοι φόβοι, οι κρυφές αυτοϋποτιμήσεις και ενοχές που φοβόμαστε πολύ και δεν θέλουμε να σκεφτόμαστε. Το να είσαι alter ego σημαίνει να λειτουργείς σαν δημόσια έκθεση του πλέον μύχιου ιδιωτικού, σαν εσωτερικός δαίμονας που πρέπει δημοσίως να εξορκιστεί, ένα ομοίωμα που μπορούμε να πυρπολήσουμε μαζί με όλα όσα δεν μπορούμε να απωθήσουμε. Το alter ego είναι το σκοτεινό και δυσοίωνα φόντο, όπου μπορεί να λάμψει το αποκαθαρμένο εγώ» (ό.π. σ. 180).

Ο «πλάνης», αποφαινεται ο Bauman, είναι το «θύμα» της μετανεωτερικότητας. Βασικό χαρακτηριστικό του, μπορεί να συμπληρώσει κανείς, είναι η τραγικότητα της ύπαρξής του: μορφή καταδικασμένη σε μια ακούσια και για το λόγο αυτό, βασανιστική αέναη περιπλάνηση. Ύπαρξη απόβλητη, ανεπιθύμητη, υποδουλωμένη σε δυνάμεις που αδυνατεί να ελέγξει. Η τραγικότητά της κατάστασής

του τον εξωθει στα άκρα και τον καθιστά εν δυνάμει εκδικητή. Υπομένει την επώδυνη περιπλάνησή του μόνο και μόνο για τη στιγμή που θα καταφέρει να αντιστρέψει τις συνθήκες μετατρέποντας τον εαυτό του από θύμα σε θύτη. Την ίδια στιγμή όμως ο «πλάνης» είναι ένα θύμα – ήρωας, καθώς η ακραία τραγικότητά του είναι ακριβώς αυτό που τον περιβάλλει με μια μυθικά ηρωική αίγλη. Το αγωνιώδες επίπονο ταξίδι της επιστροφής στο σπίτι, η ηρωική δοκιμασία, αντοχή και επιμονή του θυμίζουν κάτι από το ταξίδι του Οδυσσέα.

Η τραγικότητα του «πλάνητα» μοιάζει να σκιαγραφείται με ιδιαίτερος λεπτές αποχρώσεις στην εικονογραφημένη μορφή του Spawn αλλά και στη μορφή κάθε άλλου «σκοτεινού» περιπλανώμενου χαρακτήρα δαίμονα ή βαμπίρ, οι οποίοι είναι αξιοσημείωτο πως έχουν κατακλύσει τους τίτλους εικονογραφημένων ιστοριών την τελευταία δεκαετία.

Στην περίπτωση του Spawn επί παραδείγματι, η τραγικότητα της θυματοποίησής του μοιάζει να είναι αυτή που πυροδοτεί τις ταυτίσεις των αναγνωστών. Ο αναγνώστης σαγηνεύεται από την δραματική περιπλάνηση του χαρακτήρα, καθώς αναγνωρίζει σε αυτήν τους πόνους, τις αγωνίες και τις συγκρούσεις της δικής του βιωματικής περιπλάνησης στη μετανεωτερική καθημερινότητα. Είναι συγκεκριμένες οι διαστάσεις της σαγήνης που ασκεί ο ακραία αμφιθυμικός αυτός χαρακτήρας στους αναγνώστες. Οιαδήποτε ταύτιση στη δεδομένη περίπτωση ερείδεται σε μια πλήρη νοήματος ενσυναισθητική προσέγγιση των περιπετειών που ο ήρωας εμφανίζεται να βιώνει σε υπαρξιακό επίπεδο. Ο αναγνώστης «συναισθάνεται», «συμπονά» τον ήρωα που «έχει χάσει την ψυχή του», που αναζητά τον «απόλυτο έρωτα», που «παλεύει με τους δαίμονες του», που είναι «καταδικασμένος να ζει στη σκοτεινή πλευρά» και που την ίδια στιγμή εμφανίζεται «πραγματικά ανθρώπινος» και «παράξενα οικείος». Υπάρχει ένας ακραίος ρομαντισμός σε αυτό που οι αναγνώστες αναγνωρίζουν ταυτόχρονα ως «καταδίκη» και «ευλογία», ως «εφιάλτη» και «ομορφιά».

«Ο Spawn...είναι ένας ήρωας που εμένα τουλάχιστον με συνεπαίρνει...Δεν ξέρω...νομίζω ότι είναι μια τρομερά τραγική φιγούρα...Είναι σατανική μορφή, έτσι; Είναι δαιμονικός...αλλά την ίδια στιγμή είναι τρομερά ρομαντική φιγούρα...υπάρχει μια ομορφιά...δεν ξέρω πώς να στο εξηγήσω...Κανονικά θα έπρεπε να είναι κάτι απόμακρο, έτσι; Δεν είναι άνθρωπος, είναι νεκρός... αλλά είναι... δεν ξέρω...είναι

κάτι...παράξενα...οικείο...πονάει τόσο πολύ που είναι ανθρώπινος...πιο ανθρώπινος από άνθρωπο, δεν ξέρω αν με καταλαβαίνεις...»

Στην περίπτωση χαρακτήρων βαμπίρ όπως ο Spawn, βρισκόμαστε ενώπιον μιας αναδιατύπωσης του υπέρ – ηρωικού. Η υπέρ – ανθρώπινη υπόσταση αντικαθίσταται από τη δαιμονική - μεταφυσική, ενώ η ανθρώπινη πλευρά εξαυλώνεται και ηρωοποιείται μέσα σε ένα περίβλημα ρομαντισμού και εξωραϊσμού. Ποτέ (τουλάχιστον στα κόμικς) τα τέρατα δεν ήταν πιο βίαια, πιο τρομακτικά, πιο δραματικά και πιο ανθρώπινα. Μέχρι πρότινος το τέρας εμφανιζόταν ως κάτι έξω, απέναντι από τον ήρωα – άνθρωπο, ως ο αντίπαλος, ο «κακός», το «αντίπαλο δέος». Όμως στις μετανεωτερικές εικονογραφημένες ιστορίες που επιλέγουν σήμερα οι αναγνώστες, η πρόκληση, το τέρας στο οποίο ο ήρωας πρέπει να αντιταχθεί και να παλέψει, είναι εντός του, κομμάτι του εαυτού του. Την ίδια στιγμή το «κακό» είναι διάχυτο. Λαμβάνει τη μορφή μιας «αιώνιας καταδίκης» ή μιας σκληρής μοίρας που κατευθύνεται από δυνάμεις μυστηριώδεις, σκοτεινές, απροσδιόριστες και μεταφυσικές. Κι ο όψιμος αναγνώστης εμφανίζεται ύποπτα συγκινημένος από την τραγικά αντιφατική αυτή εικονογραφημένη μορφή. Συναισθάνεται με συντριβή την ακρότητα των συναισθημάτων του χαρακτήρα, γιατί αναγνωρίζει στον πόνο της περιπλάνησής της μια «αληθινή ανθρωπιά».

Εκτός από την τραγικότητα και την αμφιθυμία της μορφής του, την παράξενη ανθρωπιά του και τη ρομαντική διάστασή του, ο ήρωας πλάνης που αναγνωρίζουμε σε εικονογραφημένους χαρακτήρες – βαμπίρ όπως ο Spawn, εμφανίζεται να έλκει τον αναγνώστη και για έναν ακόμα σημαίνοντα λόγο: είναι κατά βάση ήρωας – εκδικητής.

Περιφέρει τη θλιβερή του ύπαρξη από περιπέτεια σε περιπέτεια και από μάχη σε μάχη, σε ένα αέναο κυνήγι εντοπισμού και εκδίκησης του μυστηριώδους υποκινητή της μοίρας του. Υπάρχει και δρα μόνο και μόνο για να μετατρέψει τον εαυτό του από θύμα σε θύτη. Ο όψιμος αναγνώστης επιδοκιμάζει με έμφαση τον εκδικητικό αγώνα και αυτοσκοπό του ήρωα. Θεωρεί ότι ο αγώνας για εκδίκηση είναι δίκαιος και αυτονόητος κι ότι η πράξη της ανταποδοτικότητας των βασάνων του ήρωα είναι λυτρωτική κι επιβεβλημένη για την αποκατάσταση των ισορροπιών και της τάξης. Στην προκειμένη περίπτωση αυτός καθ' εαυτός ο ηρωισμός του χαρακτήρα εδράζεται στην επιμονή του να εκδικηθεί και να «απελευθερωθεί» μέσα από την ανταπόδοση των δεινών του. Αλλά ας πάρουμε τα πράγματα από την αρχή.

16. 2. ΉΡΩΕΣ ΔΑΙΜΟΝΕΣ ΚΑΙ ΒΑΜΠΙΡ: Η ΣΑΓΗΝΗ ΤΟΥ ΜΕΤΑΦΥΣΙΚΟΥ ΚΑΙ Η ΜΕΤΑΤΟΠΙΣΗ ΤΟΥ ΕΝΔΙΑΦΕΡΟΝΤΟΣ ΣΤΟ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΟ – ΨΥΧΙΚΟ

Υπάρχει ένα εφηβικό ως επί το πλείστον αναγνωστικό κοινό των κόμικς που δηλώνει σαγηνεμένο και επιλέγει συστηματικά ιστορίες με μεταφυσική θεματολογία και ήρωες λυκανθρώπους, βρικόλακες, βαμπίρ και άλλα δαιμονικά και σκοτεινά πλάσματα της φαντασίας. Το κοινό αυτό επεκτείνει την προτίμησή σε παράπλευρα των κόμικς πεδία της μαζικής κουλτούρας, όπως οι λογοτεχνικές και κινηματογραφικές παραγωγές με ανάλογη θεματολογία και βέβαια τα παιχνίδια ρόλων (Role Playing Games). Παραδείγματα τέτοιων μεταφυσικών ηρώων είναι ο Spawn, που ήδη περιγράφηκε καθώς και οι Blade και John Constantine που ενδέχεται να είναι γνωστοί στον αναγνώστη αυτής της εργασίας από τις πρόσφατες κινηματογραφικές μεταφορές τους¹⁴³.

Οι μεταφυσικού περιεχομένου ιστορίες με πλάσματα της νύχτας και της κόλασης ασκούν μια ιδιαίτερη σαγήνη στο αναγνωστικό κοινό των κόμικς, σε βαθμό που κόμικς όπως το Spawn να σημειώνουν ρεκόρ πωλήσεων στην ειδική αυτή αγορά. Η γοητεία τους ωστόσο εκτιμάται ως επί το πλείστον από έφηβους αναγνώστες ηλικίας 15 έως 17 ετών κατά μέσο όρο, ενώ οι ενήλικοι συστηματικοί αναγνώστες κόμικς μοιάζουν να τα αποδοκιμάζουν και να τους ασκούν κριτική για τη μικρή καλλιτεχνική τους αξία και το «άνευ ουσίας» σενάριο.

Ποια είναι η γοητεία που ασκούν αυτές οι μεταφυσικές ιστορίες σ' ένα τόσο εκτεταμένο εφηβικό αναγνωστικό κοινό; Από την ανάλυση προκύπτει ότι η σαγηνευτική επένεργεια των κόμικς αυτών στους αναγνώστες σχετίζεται με δύο χαρακτηριστικά στοιχεία των ιστοριών τους: ο πνευματικός και ψυχικός χαρακτήρας των δυνάμεων του ήρωα και το μακάβριο.

Η ειδοποιός διαφορά των μεταφυσικών ηρώων της μετανεωτερικότητας από τους πρόδρομους τους εντοπίζεται στο είδος των υπέρ – δυνάμεών τους. Ο αναγνώστης παύει πλέον να πείθεται από ήρωες που επιδεικνύουν εξαιρετική σωματική ρώμη και ικανότητες που ερείδονται στις και επεκτείνουν τις ανθρώπινες αισθήσεις και σωματικές δυνατότητες. Η δύναμη, η ταχύτητα, η ευλυγισία, τα θανατηφόρα νύχια ή ο έλεγχος της φύσης φαντάζουν «παιδικές» και «ανούσιες» υπέρ

¹⁴³ Blade (1998) σε σκηνοθεσία Stephen Norrington και παραγωγή USA: New Line Cinema/Marvel Enterprises.
Constantine (2005) σε σκηνοθεσία Francis Lawrence και παραγωγή USA: Warner Bros/DC Comics.

– δυνάμεις για τους αναγνώστες αυτής της περιόδου. Η ανωτερότητα του αντί – ήρωα έγκειται στις εξαιρετικές πνευματικές και ψυχικές υπέρ – ικανότητές του. Οι μεταφυσικοί αντί – ήρωες ορίζονται ως τέτοιοι είτε γιατί απολαμβάνουν το προνόμιο να ζουν αιώνια και σε μια κατάσταση οριακή μεταξύ ζωής και θανάτου, είτε γιατί κατέχουν μια απόλυτη πνευματική υπέρ – ικανότητα που τους καθιστά παντοδύναμους. Πρόκειται για δυνάμεις που μπορούν να χαρακτηριστούν μεταφυσικές ή δαιμονικές, αλλά δεν ορίζονται πλέον ως υπέρ – ανθρώπινες ή υπέρ – ηρωικές.

Έτσι στην περίπτωση του Spawn, παρατηρούμε μια μετατόπιση του ταυτοποιητικού ενδιαφέροντος των αναγνωστών όσον αφορά τις υπέρ – ιδιότητες, από το σωματικό στο πνευματικό πεδίο. Συγκεκριμένα, η περιγραφή του ιδίου του ήρωα μπορεί να μας αποκαλύψει πολλά για το πώς εκδηλώνεται αυτή η μετατόπιση, καθώς η παντοδυναμία του Spawn υποτίθεται ότι εκπορεύεται από τις εσωτερικές, πνευματικές του δυνάμεις.

Τα κυριότερα χαρακτηριστικά της περιόδου αυτής μπορούν να συνοψιστούν στις εξής παρατηρήσεις:

- Οι ταυτίσεις του αναγνώστη διαμορφώνονται αναφορικά με τις πνευματικές-υπερβατικές δυνάμεις του ήρωα (σε αντικατάσταση των σωματικών υπέρ – δυνάμεων) δείχνοντας τόσο τη σχετική αλλαγή κατεύθυνσης της επιθυμίας του αναγνώστη, όσο και την ευρύτερη ενασχόληση του με τον εσωτερικό του κόσμο και εν γένει με την πνευματικότητά του.
- Της μετατόπισης αυτής φαίνεται ότι προηγείται η λήξη της ψευδαισθητικής αντίληψης των σωματικών ορίων και δυνατοτήτων και εν γένει η συνειδητή αποδοχή της πραγματικότητας του ανθρώπινου σώματος. Ο αναγνώστης δεν επενδύει πλέον φαντασιωσικά (δεν ονειροπολεί την) στην κατοχή υπέρ – δυνάμεων σχετικών με τις σωματικές δυνατότητές του. Η παραδοχή αυτή εμπεριέχει στοιχεία πένθους των χαμένων επενδύσεων, ενώ μοιάζει να αντανakλά μια πιο ώριμη προσέγγιση του πραγματικού και του φαντασιακού από τον αναγνώστη.
- Οι φαντασιώσεις παντοδυναμίας παραμένουν ως ένα βαθμό, αλλά μοιάζουν να μετουσιώνονται αναζητώντας διέξοδο σε πιο ρεαλιστικές επενδύσεις που αφορούν τη διαχείριση των δυνάμεων του πνεύματος και της ψυχής. Το ενδιαφέρον και η ελπίδα του υποκειμένου μετατοπίζονται από το

πεπερασμένο πεδίο της σωματικής αδυναμίας, στον πλήρες προκλήσεων, μυστηρίου και δυνατοτήτων ορίζοντα της αυτογνωσίας. Όταν γίνεται αποδεκτή, εκ των πραγμάτων και στο πλαίσιο μιας διαδικασίας ωρίμανσης, η θνητότητα του ανθρώπινου σώματος, ο ονειροπόλος αναγνώστης αναζητά τη νέα του Ιθάκη στην εσωτερική πραγματικότητα και στην εξερεύνηση του εαυτού του. Σε αυτή τη φάση ο ήρωας που επιλέγει να διαβάσει μοιάζει να μοιράζεται το ίδιο ενδιαφέρον και τις ίδιες επενδύσεις.

Μια ιδέα για τα ανωτέρω μπορούμε να σχηματίσουμε από την ανάλυση που επιχειρεί ο αναγνώστης στο ακόλουθο απόσπασμα:

«...(ο Spawn) είναι ο πρώτος ήρωας που διαβάζεις, ο οποίος δεν έχει μια στάνταρ δύναμη, «κάνω αυτό», είχε απλά εσωτερική δύναμη και μπορούσε να κάνει οτιδήποτε, κι αυτό τον διαφοροποιεί.

- Αυτό ακούγεται λίγο πιο...ρεαλιστικό καθώς μεγαλώνεις;

Ναι...σαν λίγο μεγαλύτερη ηλικία πλέον, σου άρεσε να έχεις την ιδέα στο μυαλό σου ότι δεν είναι απλά βγάξω νύχια ή κολλάω στον τοίχο. Είναι ότι έχω μια εσωτερική δύναμη, ένα σύνολο δυνάμεων που μου έχει δοθεί και μπορώ να τη χρησιμοποιήσω κατά βούληση. Είναι σημαντικό αυτό. Τον ξεχωρίζει...

- Αυτό...λέει κάτι για τις σκέψεις εκείνης της εποχής;

Ναι. Πιστεύω ότι πλέον δίνεις περισσότερη βάση στο εσωτερικό μέρος του εαυτού σου και πιστεύεις ότι οποιαδήποτε δύναμη μπορεί να έχεις τελικά μπορεί να πηγάζει από εκεί. Γιατί πλέον το σώμα σου το γνωρίζεις πλέον πάρα πολύ καλά, ξέρεις ότι δυστυχώς δεν μπορείς να κολλήσεις στον τοίχο και ότι δεν θα βγάλεις ποτέ νύχια (γέλια) αλλά αυτό που δεν έχεις ανακαλύψει και δεν έχεις εξερευνήσει είναι η προσωπικότητά σου. Κι αν κάτι μπορεί να εξελιχθεί σε υπέρ δύναμη, ας το πούμε έτσι, σε μια μεγαλύτερη δύναμη που μπορείς να βγάλεις από μέσα σου είναι από την προσωπικότητά σου και από τον εσωτερικό σου κόσμο.

- Κι ο Spawn είναι ο ήρωας πρότυπο αυτού του χειρισμού της εσωτερικής δύναμης;*
- Ναι...κάπως έτσι...με τη διαφορά ότι του Spawn του δοθήκανε αυτές οι δυνάμεις, είναι η διαφορά ότι τις χρησιμοποιεί κατά βούληση, δηλαδή αυτός δημιουργεί αυτό που τελικά θα βγει. Αυτό...»*



Εικόνα 7

16. 3. ΤΟ ΜΑΚΑΒΡΙΟ ΩΣ ΦΑΝΤΑΣΙΑΚΗ ΔΙΑΚΥΒΕΥΣΗ

Το μακάβριο θίγει άμεσα το ζήτημα της υπαρξιακής διαπραγμάτευσης του θανάτου από το άτομο. Τα βαμπίρ και τα δαιμόνια πλάσματα των μετανεωτερικών κόμικς εμφανίζονται να πείθουν τους αναγνώστες κυρίως γιατί απεικονίζουν τη φαντασιακή ενασχόλησή τους αναφορικά με το τέλος της ύπαρξης και τις ελπίδες για το «μετά το τέλος». Ο αναγνώστης σαγηνεύεται από τα βαμπίρ όχι γιατί είναι νεκρά, αλλά γιατί επιβιώνουν του θανάτου (βλ. εικόνα 7).

«Εντάξει...δεν είναι...δεν έχουν κάτι που να τους δίνει τη σουπέρ δύναμη...ας πούμε ο Hulk έγινε με τις ακτίνες Γ, ο Captain America με τον ορό του σουπέρ στρατιώτη...είναι καθαρά ότι είναι νεκροζώνταντοι. Κι αυτό τους δίνει τη δύναμη...να χρησιμοποιούνε το αίμα γι' αυτό που θέλουνε...τρέφονται με αίμα μόνο και μόνο για να επιβιώσουν...αυτό με τραβάει...το υπερφυσικό, το μακάβριο...γιατί είναι μακάβριο, δεν είναι;

- Ο θάνατος δηλαδή; Εκεί είναι η σαγήνη;

Ναι...

-Μμμ...

Όχι...είναι ανάμεσα στο θάνατο και στη ζωή...έχουν γνωρίσει και το θάνατο, αλλά έχουνε ζήσει κιόλας και ξέρουνε πώς είναι να ζεις, ξέρουνε πώς είναι και να πεθαίνεις (...) αυτό με τραβάει σ' ένα βαμπίρ...Το να είσαι αναγκασμένος να τρέφεις με αίμα και να ζεις χιλιάδες χρόνια στο σκοτάδι...αυτό...η άκρα επιβίωση (...)»

Το μακάβριο είναι ένα παιχνίδι με τα όρια μεταξύ ζωής και θανάτου, πραγματικότητας και φαντασίας. Ο αναγνώστης γοητεύεται από τον ήρωα βαμπίρ που αγοράζει την αθανασία του με το θάνατο των άλλων. Πεθαίνει και σκοτώνει για να επιβιώσει. Η φαντασίωση υπερβαίνει το θάνατο και κατανικάει την υπαρξιακή αγωνία που αυτός γεννά.

«Στα κόμικς δεν υπάρχει πανικός. Δεν μπορεί να υπάρξει πανικός γιατί εντάξει...τα βαμπίρ ζουν αιώνια...τι πανικός να υπάρξει...κινούνται όλα πολύ γρήγορα γύρω τους βέβαια...συμβαίνουν πολλά κι οι ήρωες προσπαθούν να

τα ακολουθήσουν...αλλά...πραγματικός πανικός δεν υπάρχει αφού δεν πεθαίνουν...»

Ο «πραγματικός πανικός» ως φόβος του θανάτου στον οποίο αναφέρεται εδώ ο αναγνώστης έχει φανταστική δυναμική, ωστόσο στην ουσία του δεν διαφοροποιείται από τον πανικό του να ζεις σε μια πραγματικότητα που εξαιρεί τη φαντασία και εν τέλει ταυτίζεται με υπαρξιακό θάνατο.

«Είναι καθαρά φανταστικό...δεν μπλέκω την φαντασία με την πραγματικότητα...Χωρίς τη φαντασία όμως δεν υπάρχει τίποτα...Είσαι ένα κενό...ένας κενός, ένας πραγματιστής που δεν κάνει τίποτα άλλο από το να δουλεύει, να πηγαίνει σπίτι, να κοιμάται, να τρώει κι άντε πάλι απ' την αρχή. Είναι η καθημερινότητα αυτό το πράγμα...αν δεν έχεις φαντασία θα πρέπει να ζεις το ίδιο πράγμα μέχρι να πεθάνεις. Αν δεν έχεις φαντασία είναι νεκρός ουσιαστικά...».

Έτσι η φαντασία και η κουλτούρα της προβάλλουν ως το αντίδοτο στην ανία της κοινωνικής πραγματικότητας, κάτι που στο πλαίσιο του ορισμού του αναγνώστη ισοδυναμεί με υπαρξιακό θάνατο. Η ακροβασία των μεταφυσικών ηρώων μεταξύ ζωής και θανάτου αναφέρεται διακριτικά στο δίπολο φαντασία – ανία της εξωτερικής πραγματικότητας. Η αναγνωστική αγκύρωση στα βαμπίρ και τους δαιμονικούς ήρωες της μετανεωτερικότητας δεν υποδηλώνει μια εμμονή με το θάνατο, αλλά αντιθέτως μια έντονη φαντασική κίνηση και περιέργεια για το ενδοψυχικό και τα μυστήρια του εαυτού. Το ενδιαφέρον για το άγνωστο που περιγράφουν οι αναγνώστες ως στοιχείο έλξης και σαγήνης των ηρώων αυτών, δεν φανερώνει παρά την ανάγκη για γνωριμία με το άγνωστο που ελλοχεύει εντός και τις ανεξερεύνητες πτυχές του εαυτού. Το «άνοιγμα στην απεριόριστη πιθανότητα» που υπόσχονται οι μεταφυσικές ιστορίες αναφέρεται στο χώρο του ασυνειδήτου. Η επιλογή τους δηλώνει τη στροφή του ενδιαφέροντος του αναγνώστη από την εξωτερική πραγματικότητα στην εσωτερική «αλήθεια». Υπό τους όρους αυτούς η εξωτερική πραγματικότητα φαντάζει εξαιρετικά ανιαρή αν τη συγκρίνει κανείς με τον πλούτο των πιθανοτήτων της ενδοχώρας.

«Όλες αυτές οι ιστορίες με βαμπίρ και λυκάνθρωπους και δαίμονες κι όλα αυτά τα μεταφυσικά, που λες κι εσύ, ασκούν μια γοητεία...μια

έλξη...δηλαδή...όλοι αισθανόμαστε μια έλξη για αυτά τα πράγματα γιατί αντιπροσωπεύουν το άγνωστο...λες...μήπως υπάρχει και κάτι άλλο πέρα από αυτό που βλέπω και ακούω στην πραγματικότητα...Κι ίσως είναι πιο κοντά στην αλήθεια ξέρεις όλα αυτά τα φανταστικά πράγματα...δεν ξέρω...ίσως γιατί αφενός δεν έχουμε αποδείξεις ότι δεν υπάρχουν όντως αυτά τα...φαινόμενα, μπορεί να μην έχουμε βρει ακόμα τον τρόπο να αποδείξουμε ότι υπάρχουν...αφετέρου...δεν ξέρω...ίσως να μην έχει και σημασία...δηλαδή εμένα μου αρκεί να τα φαντάζομαι...δε με νοιάζει, ας μην υπάρχουν στην πραγματικότητα, υπάρχουν στη φαντασία μου...υπάρχουν μέσα μου, οπότε είναι αληθινά υπό μια έννοια...βέβαια κάποιος αν με άκουγε τώρα θα με θεωρούσε τρελό κι αλλοπαρμένο (γέλια), αλλά νομίζω ότι καταλαβαίνεις εσύ σαν ψυχολόγος τι εννοώ».

16. 4. Ο ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΤΑ ΜΥΣΤΗΡΙΑ ΤΗΣ ΕΝΔΟΧΩΡΑΣ

Παρά το γκροτέσκο και μεταμοντέρνο χαρακτήρα τους, οι αναγνώστες διακρίνουν στις μετανεωτερικές ιστορίες των αντί – ηρώων τύπου Spawn, έναν «ρομαντισμό» που τους σαγηνεύει στο βαθμό που επικαλείται το στοιχείο της φαντασίας και τα σημεία της ενδοχώρας.

Ο 19^{ος} αιώνας κληροδότησε στην ανθρωπότητα μια «ρομαντική αντίληψη του εαυτού» που εμφορείται από την τάση να αποδίδει σε κάθε άτομο χαρακτηριστικά προσωπικού βάθους (Gergen, 1997). Η ρομαντική αντίληψη του εαυτού προσεγγίζει τον άνθρωπο ως υποκείμενο με πάθος, ψυχή και δημιουργικότητα. Τα λογοτεχνικά και καλλιτεχνικά επιτεύγματα της ρομαντικής περιόδου (τέλη 18^{ου} – αρχές 19^{ου} αι) υμνούν έναν χώρο που βρίσκεται «κάτω από το επίστρωμα της συνειδητής λογικής» (ό.π. σ. 62)¹⁴⁴. Οι δημιουργοί επικαλούνται τη χριστιανική αναπαράσταση της ψυχής ως «κεντρικού ενοίκου της βαθύτερης ενδοχώρας» (ό.π.) και αναφέρονται στο ενδοψυχικό ως «αόρατη δύναμη» (Shelley), «φωτοβόλο σπήλαιο» (Baudelaire) ακόμη και ως «μια παρουσία που με ενοχλεί» (Wordsworth). Η ενδοχώρα περιγράφεται ως «παράφορη δύναμη δοσμένη από τη φύση» (Gergen, ό.π.) και μοιάζει να εγκυμονεί κάποιου είδους κίνδυνο, ενώ το πάθος

¹⁴⁴ Πηγές για τον καθορισμό της ρομαντικής αντίληψης του εαυτού, η οποία σημειωτέον χρονολογείται από την παλαιότερη κλασική και χριστιανική παράδοση εντοπίζουμε στους: Abrams (1971), Lorenz (1970), Furst (1969), Gleckner & Enscoe (1975), Peyre (1977) και Schenk (1966).

σκιαγραφείται ως «μια έκφραση της ψυχής η οποία ήταν πλημμυρισμένη με συναισθηματική ενέργεια (ό.π.). Η ρομαντική τέχνη κάνει λόγο για την αλήθεια που υποκινεί τον άνθρωπο και ελλοχεύει στα πιο μυστηριώδη βάθη της ύπαρξης του. Η φαντασία διατηρεί θεμελιώδη θέση στην ρομαντική προσέγγιση του κόσμου, καθώς θεωρείται πολύτιμο απόκτημα, γιατί διευκολύνει τη φυγή από τα επίγεια δεδομένα της καθημερινής ζωής (Peyre, 1977). Ο Blake αμφισβητούσε τη σπουδαιότητα της απλής εμπειρίας, προτείνοντας ως πιο σημαντική για τη ζωή του ατόμου τη γνώση της φαντασίας από τη γνώση των αισθήσεων¹⁴⁵.

Ωστόσο η επενέργεια του έργου του Freud στη ρομαντική αντίληψη του ανθρώπου υπήρξε καταλυτική, καθώς απέδειξε ότι η βαθύτερη ενδοχώρα του νου είναι γεγονός, προεκτείνοντας τις ποιητικές υποθέσεις του Poe και του Baudelaire αναφορικά με την ύπαρξη ενός βαθύτερου εσωτερικού κακού. Η Ψυχανάλυση αναζήτησε τα μυστήρια της ενδοχώρας στο πεδίο του ασυνειδήτου και εντόπισε την πηγή τους στην επιθυμία και την λιβιδινική ενέργεια. Υπό τη συνέργεια της ρομαντικής αντίληψης για τον κόσμο και της Ψυχανάλυσης προέκυψε ένα μεγάλο μέρος του σημερινού «λεξιλογίου για τον άνθρωπο» (Gergen, ό.π. σ. 73) το οποίο «είναι ένα λεξιλόγιο πάθους, σκοπού, βάθους και προσωπικής σημασίας: ένα λεξιλόγιο που γεννά δέος για τους ήρωες, τη μεγαλοφυΐα και τα εμπνευσμένα έργα», το δε ενδεχόμενο απώλειάς του υπό τα προτάγματα του μοντερνισμού και την αλλοτριωτική σύγχυση της μετανεωτερικότητας «θα σήμαινε για πολλούς την εξαφάνιση κάθε νοήματος από τη ζωή» (ό.π.).

Αυτό τον κώδικα φαίνεται πώς επικαλούνται τα κόμικς αυτής της περιόδου μέσα στην αντιφατική και πολυδιάστατη μεταμοντέρνα φύση τους. Αυτή η ρομαντική διάστασή τους συνιστά εν τέλει το καίριο σημείο σύμπτωσης ανάμεσα σε μια αντίληψη του κόσμου που φθίνει, σε μια γλώσσα που προσπαθεί να επιβιώσει και σε μια εποχή που μόλις συστήνεται με αμφιθυμική διάθεση. Το καταδεικνύει η έμφαση των μετανεωτερικών κόμικς στις πνευματικές δυνάμεις του ήρωα, η επανανακάλυψη της ενδοχώρας και η παραστατική απεικόνιση των ενδοψυχικών συγκρούσεων στην πλέον ακραία εκδοχή τους. Η φαντασία απενοχοποιείται, ο έρωτας προσλαμβάνει την πλέον εξιδανικευμένη ναρκισσιστική εκδοχή του, το συναίσθημα προτείνεται ως το σωτήριο αντίδοτο της πραγματιστικής ανίας, την ίδια

¹⁴⁵ Όταν έγραφε «η Φύση είναι φαντασία. Για μένα ο κόσμος αυτός είναι ένα συνεχές όραμα αναπαράστασης ή φαντασίας» William Blake (1972)

στιγμή που οι μεταμοντέρνοι αντί – ήρωες αναγορεύονται από τον αναγνώστη τους ως η πιο πειστική εκδοχή του εαυτού του.

«Υπάρχει πολύς ρομαντισμός ξέρεις...σε αυτές τις ιστορίες...μη το γελάς καθόλου...υπάρχει σκληρότητα, αλλά υπάρχει και ρομαντισμός...γιατί είναι το φανταστικό...κατάλαβες; Όλα αυτά τα πλάσματα της φαντασίας που υποφέρουν και είναι παγιδευμένα και πίνουν αίμα ή έχουν αναγκαστεί να κάνουν συμφωνία με το διάβολο, όπως ο Sprawn...την αγάπη ψάχνουν ουσιαστικά...αυτό είναι...την τέλεια αγάπη...και αναγκάζονται να παλεύουν με τον εαυτό τους και τη μοίρα τους κάθε στιγμή, σε κάθε τεύχος...αυτό είναι ρομαντισμός, δεν είναι; Κι είναι απίστευτα συγκινητικός ο αγώνας αυτός των χαρακτήρων...σε συνεπαίρνει...σου δίνει κάτι...είναι...μια συγκίνηση αληθινή που δεν μπορείς να βρεις εύκολα στην καθημερινότητα πια...»

Ο αναγνώστης ορίζει το ρομαντικό σε συνάρτηση με τη διαχείριση των αντιφάσεων, την αναζήτηση της τέλει αγάπης και την αληθινή συγκίνηση. Ορίζουσες που περιγράφουν την ατμόσφαιρα της ενδοχώρας και μαρτυρούν την ενασχόληση με το ενδοψυχικό. Ουσιαστικά μας λέει ότι οι αντί - ήρωες που επιλέγει σε αυτή τη φάση τον συγκινούν γιατί θίγουν βασικά φαντασιακά και ασυνείδητα ζητήματα: τις εσωτερικές συγκρούσεις, τις λιβιδινικές απαιτήσεις, την εξιδανίκευση και την ανάγκη για βίωση έντονων συναισθημάτων. Κάτι που σύντομα γίνεται αντιληπτό ότι συνδέεται με το φλέγον ζήτημα της υπαρξιακής επιβίωσης σε ένα μεταβαλλόμενο αντιφατικό κοινωνικό πλαίσιο...

16. 5. ΗΡΩΑΣ ΕΙΝΑΙ ΑΥΤΟΣ ΠΟΥ ΕΠΙΒΙΩΝΕΙ ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΝΔΟΨΥΧΙΚΗ ΚΑΙ ΨΥΧΟΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΣΥΓΚΡΟΥΣΗ

Οι αντί – ήρωες αυτής της περιόδου προτιμώνται από τους αναγνώστες γιατί αναπαριστούν τις πιο ακραίες αντιφάσεις του ψυχικού και του κοινωνικού. Το τερατώδες και το ανθρώπινο συνοψίζονται στις δαιμονικές κι εξιδανικευμένες αυτές εικονογραφημένες φιγούρες επικαλούμενες το τέρας και τον άνθρωπο που ο αναγνώστης αναγνωρίζει εντός του και τριγύρω του. Η αιώνια πάλη των αντιθέσεων και ο αγώνας για επιβίωση πάνω και πέρα από την ακρότητα και τη σύγκρουση. Να επιβιώνεις από τις αντιπαλότητες που σε ορίζουν και περιγράφουν τον κόσμο όπου

υπάρχεις, αυτός είναι ο «πειστικός» σκοπός των αντί – ηρώων της μετανεωτερικότητας.

«...έτσι κι αλλιώς η καρδιά τους δεν χτυπάει (...) αλλά νιώθουν αγάπη...κανονικά δεν θα έπρεπε να νιώθουν συναισθήματα, αλλά έχουν. Αυτό με τραβάει πιο πολύ σ' ένα βαμπίρ...το να είσαι αναγκασμένος να τρέφεις με αίμα και να ζεις χιλιάδες χρόνια στο σκοτάδι για να επιβιώσεις...Αυτός που τρέφεται με αίμα κανονικά είναι ένα τέρας, έτσι; Μ' αρέσει ότι πίνουν αίμα αλλά δεν τους αρέσει αυτό που κάνουνε, πρέπει να το κάνουν για να επιβιώσουν...Παραμένουν άνθρωποι όμως, κι ας το κάνουν αυτό, στην ουσία δεν έχουν μεταμορφωθεί σε τέρατα.»

Ο εικονογραφημένος χαρακτήρας που περιγράφει ο αναγνώστης αντιμάχεται τους δαίμονες που τον κατατρέχουν και τη διεστραμμένη του φύση. Μάχη που αναφέρεται στο πεδίο της ενόρμησης. Η μάχη με το «τέρας» που ελλοχεύει εντός και «ο αγώνας να παραμείνεις άνθρωπος», δεν μπορούν παρά να μας θυμίσουν τον ατέρμονο αγώνα του ψυχικού οργάνου να φέρει σε ισορροπία τα αντιμαχόμενα μέρη του, τις ενορμήσεις του Εκείνο και τους περιορισμούς του Υπέρ – Εγώ, την Αρχή της Ηδονής και την Αρχή της Πραγματικότητας. Την ίδια στιγμή ωστόσο, ο αντί – ήρωας αυτού του είδους δείχνει να υπαινίσσεται κάποιου είδους ψυχοκοινωνική αναλογία.

«Είναι το τυπάκι που τον έχουνε γαμήσει όλοι και προσπαθεί να ξεφύγει απ' αυτό που τον έχουνε βάλει να κάνει. Γι' αυτό μ' αρέσει ο Spawn...είναι πλήρως αντιδραστικός. Δηλαδή...είναι με τις δυνάμεις του Σατανά, έτσι; Του Μαλεμπόντζια...και προσπαθεί να ξεφύγει από εκεί και να κάνει το δικό του, γιατί κάνει το δικό του σ' όλα τα τεύχη, και να τον παρατήσουν ήσυχο. Να βρει την ησυχία του...θέλει πίσω την οικογένειά του γιατί του την έχουνε κλέψει (...), προσπαθεί να ξαναβρεί αυτό που έχει χάσει, την οικογένειά του, τη ζωή του, τον εαυτό του...αυτά που είχε πρώτα και δεν τα έχει πια...Και έτσι είναι πολύ εκδικητικός ο Spawn. Εκδικείται γι' αυτά που έχασε...έτσι πιστεύω εγώ...και νομίζω ότι είναι πολύ θυμωμένος! Κάργα θυμωμένος...ο Spawn...προσπαθεί να βρει μέσω του θυμού του τι κάνει, ποιος είναι, γιατί δεν μπορεί να γίνει αυτός που ήτανε...αυτό είναι όλο.»

Διακρίνονται καθαρά οι νέες ιδιότητες του ήρωα της μετανεωτερικότητας. Ήρωας τώρα είναι αυτός που αντιδρά και αμφισβητεί. Αυτός που προσπαθεί να ξεφύγει από την παγίδα όπου τον έχουν εγκλωβίσει. Αυτός που έχει υποστεί την απώλεια και προσπαθεί να ανακτήσει τα κεκτημένα που έχασε. Ο νέος ήρωας είναι έκπτωτος αφού έχει χάσει το βασίλειο της μυθικής ευτυχίας του. Είναι πλάνης προς αναζήτηση του εαυτού που απώλεσε. Είναι οργισμένος και εκδικητής.

Δεν μπορεί κανείς παρά να προβεί στους σχετικούς συσχετισμούς με την κατάσταση του σύγχρονου ανθρώπου που μεγαλώνει και συνειδητοποιεί αφενός την έκπτωση της παιδικής παντοδυναμίας, αφετέρου τον εγκλωβισμό της ταυτότητάς του στο δίκτυο των μεταμοντέρνων αντιφάσεων. Ο εγκλωβισμένος μετανεωτερικός ήρωας αντικατοπτρίζει αυτόν τον εαυτό που, κατά την περιγραφή του Gergen (1997), βρίσκεται «σε κατάσταση πολιορκίας» από την πληθώρα αντιφατικών μηνυμάτων που συναγωνίζονται το ένα το άλλο για το μονοπώλιο της εγκυρότητας. Βρίσκεται εκτεθειμένος στην επενέργεια πολλαπλών φωνών που σχετικοποιούν την αντίληψή του για την αλήθεια προτείνοντας μια ποικιλία εναλλακτικών θεωρήσεων. Σε αυτό το πλαίσιο διαμορφώνεται η αίσθηση ότι «κάθε τι που θεωρούμε αληθινό για τον εαυτό μας είναι μια κατασκευή της στιγμής, αληθινό μόνο για μια δεδομένη χρονική φάση και μέσα σε συγκεκριμένες σχέσεις» (ό.π., σ. 54). Ο αναγνωρίσιμος εαυτός καταρρέει μέσα «στην έκσταση της πολλαπλής ύπαρξης» που του ανοίγει ο τεράστιος κόσμος των πιθανοτήτων. Μένει η ανάμνηση του προσωπικού βάθους και της πρωταρχικής του αλήθειας να υφίσταται παγιδευμένη σε έναν παρελθόντα χρόνο, έτσι ώστε «ο σημερινός αναλυόμενος συνεχίζει να αναζητά έναν εαυτό που ανήκει στον προηγούμενο αιώνα» (ό.π. 73), ενώ οι σύγχρονοι ήρωες και το κοινό τους ψάχνουν τα ίχνη αυτού του απολεσθέντος «είναι» στην γκροτέσκα φαντασία νέων εικονογραφημένων σελίδων.

Ποιος είναι ο «καλός», ποιος ο «κακός», πώς αναπαρίσταται ο «αληθινός» εαυτός μέσα σε αυτό το χαοτικό πλαίσιο όπου η σχετικότητα καθιστά τα πάντα νόμιμα, υπαρκτά και «πειστικά»; Πρέπει ο κόσμος να κατακερματιστεί σε αμέτρητους *suī generis* αυτιστικούς μικρόκοσμους, για να οριστεί η «αλήθεια» από την αρχή, υπό πρισματικούς, εξειδικευμένους και εφήμερους όρους. Τώρα ο ήρωας που «με πείθει» φροντίζει για την τάξη του μικρού του κόσμου αντί για τη σωτηρία του σύμπαντος από μια παρανοϊκή καρικατούρα ή έστω αντί για τη συνδρομή της γιαγιάς που προσπαθεί να περάσει το δρόμο...

«Είναι ένας πάρα πολύ ευαίσθητος ήρωας...ο Spawn...γιατί εγώ πιστεύω ότι είναι ήρωας...Ζει μέσα στα στενά δρομάκια της Νέας Υόρκης και προσπαθεί να περισώσει τους αλήτες που ζουν εκεί πέρα, γιατί ζούνε αλήτες σε αυτά τα στενάκια...κι είναι ένας σούπερ ήρωας ο οποίος προστατεύει το δικό του κόσμο...γιατί εκεί είναι ο δικός του κόσμος...

- Ναι, αλλά την ίδια στιγμή είναι το πρωτοπαλίκαιο του Σατανά...

Ναι, αλλά δε θέλει να είναι...προσπαθεί να ξεφύγει απ' αυτό που τον έχουν βάλει να γίνει...γιατί έχει κατέβει στη γη με σκοπό να σκοτώνει τα πάντα...έχει κάτι από την Κόλαση μέσα του (...) και γίνεται πιο δαιμονικός κάθε φορά που χρησιμοποιεί τις δυνάμεις του γι' αυτό και προσπαθεί να μη τις χρησιμοποιεί...καλά βέβαια...είναι πολύ μπερδεμένος...τώρα που το συζητάμε...»

Αναγνωρίζουμε ασφαλώς πάλι την ίδια αλληγορία που αναπαριστά την ενδοψυχική σύγκρουση, τον αγώνα για έλεγχο της ενόρμησης και την κίνηση εξισορρόπησης μεταξύ εσωτερικής πραγματικότητας και κοινωνικού ελέγχου. Εν τέλει ο αναγνώστης αναγνωρίζει τη σύγχυση, τόσο τη δική του, όσο και του ήρωα που επιλέγει. Κυρίως όμως αναγνωρίζει τη σύγχυση του κοινωνικού πλαισίου στο οποίο τοποθετούνται και οι δύο τους καθώς και την υπαρξιακή αγωνία που αυτό γεννά.

«Είμαστε γεννημένοι στα χρόνια του πανικού...δεν είναι εύκολο να βρεις την αγάπη...δεν είναι εύκολο να βρεις τι θέλεις...κι αυτή την αγάπη ψάχνει κι ο ήρωας μέσα στις φανταστικές αυτές ιστορίες».

16. 6. SANDMAN: ΕΝΑΣ «ΤΟΥΡΙΣΤΑΣ» ΤΗΣ ΜΕΤΑΝΕΩΤΕΡΙΚΟΤΗΤΑΣ

Η δεύτερη ομάδα αντί – ηρώων που διαβάζονται κυρίως από ενήλικες αναγνώστες παραπέμπει στην περιγραφή του Bauman για τον «τουρίστα» της μετανεωτερικότητας. Αντιπροσωπεύεται από το Sandman, τον γνωστό στα ελληνικά Μορφέα (βλ. εικόνες 8 και 9).

Ο «τουρίστας» της μετανεωτερικότητας είναι «η επιτομή της αποφυγής κάθε προσήλωσης» (ταυτότητας) (ό.π. σ.172). Το όνειρο του «τουρίστα», η υπέρτατή του αξίωση είναι αυτό που ευαρεστείται να αποκαλεί «ελευθερία», «ανεξαρτησία» ή

«αυτονομία». Θεωρεί αδιαμφισβήτητο δικαίωμά του να έχει τη δυνατότητα να μπαينوβγαίνει όποτε επιθυμεί στο χώρο όπου βρίσκεται. Ο «τουρίστας» δεν έχει ένα συγκεκριμένο τελικό προορισμό και κατ' επέκταση δεν έχει στόχο. Το ζήτημα στη ζωή του είναι η αέναη κίνηση, να μετακινείται συνεχώς και να μη φθάνει ποτέ. «Όταν βρίσκεται ακόμα σε κίνηση, καμία εικόνα από τη μέλλουσα κατάσταση δεν είναι διαθέσιμη για να γεμίσει με νόημα την παρούσα εμπειρία. Κάθε διαδοχικό παρόν, όπως συμβαίνει και με τα έργα της σύγχρονης τέχνης, πρέπει να εξηγεί τον εαυτό του με τους δικούς του όρους και να παρέχει από μόνο του το κλειδί για την ερμηνεία του νοήματός του» (ό.π. σ.174). Οι διαμονές του «τουρίστα» είναι «κατασκηνώσεις» και οι σχέσεις του με τους ντόπιους που συναντά στις διαδρομές του είναι «επιδερμικές». Η δυνατότητά του να «αναβοσβήνει την επικοινωνία» με τους ανθρώπους που συναντά, να την αποκαθιστά και να την διακόπτει κατά βούληση, παρέχει στον τουρίστα μια ψευδαίσθηση ελέγχου, ο οποίος δεν είναι παρά «περιστασιακός». Χάρη σ' αυτή την «ευκολία του διακόπτη» ο κόσμος του «τουρίστα» μοιάζει απεριόριστα εύκαμπτος και εύπλαστος. Ό,τι είναι άξιο να ειπωθεί αλλάζει τόπο ανά πάσα στιγμή: «τώρα πια τα ενδιαφέροντα του περιηγητή, η μεταβαλλόμενη προσοχή του και η κινούμενη γωνία θέασης δίνουν στον κόσμο τη «δομή» του – μια «δομή» τόσο ρευστή και τόσο προσωρινή, όσο είναι και η ματιά που τον γέννησε» (ό.π.σ.175). Έτσι η ζωή του «τουρίστα» δεν συνιστά παρά μια διαδοχική παράθεση επεισοδίων ή αλλιώς «αυτοτελών συμβάντων κλεισμένων στον εαυτό τους» (ό.π.). Η ζωή του τουρίστα, όπως την περιγράφει ο Bauman, δεν είναι πάντα ρόδινη, καθώς είναι αναγκασμένος να αντιπαρέρχεται αβεβαιότητες με έναν τρόπο που γεννάει άλλες καινούριες αβεβαιότητες και τον εγκλωβίζει σε ένα φαύλο κύκλο. Γι' αυτό και για τις δύσκολες ώρες ο «τουρίστας» διαφυλάσσει την «προοπτική της επιστροφής στο σπίτι». Ωστόσο, η προοπτική της επιστροφής στο σπίτι είναι ικανοποιητική και παρηγορητική μονάχα όσο παραμένει προοπτική: «τη στιγμή που η πόρτα κλείνει απ' έξω, το σπίτι γίνεται ένα όνειρο. Τη στιγμή που η πόρτα κλείνει από μέσα, γίνεται μια φυλακή» (ό.π. σ.177). Η απόφαση της αποχώρησης από το σπίτι συνιστά ελεύθερη επιλογή του «τουρίστα». Αναχωρεί γιατί βρίσκει τον τόπο του βαρετό ή στερούμενο προκλήσεων και ενδιαφέροντος και γιατί πιστεύει ότι θα συναντήσει αλλού συναρπαστικές περιπέτειες και βαθύτερες συγκινήσεις απ' ότι είναι δυνατό να του παράσχει η ρουτίνα του τόπου του. «Οι τουρίστες γίνονται περιπλανώμενοι και εκτιμούν τα όνειρα της νοσταλγίας περισσότερο από τις πραγματικότητες του σπιτιού» (ό.π. σ. 177).

Κάποιοι από τους χαρακτήρες κόμικς που ξεχωρίζουν οι αναγνώστες μοιράζονται την περιγραφή του «τουρίστα» που δίνει ο Bauman ως «μεταφορά» της σύγχρονης ζωής. Η ελευθερία και η κινητικότητα, ύψιστες αξιώσεις και προνόμια του «τουρίστα» της μετανεωτερικότητας (αξιώσεις και προνόμια που τον καθιστούν, σύμφωνα με το Bauman πάντα, «ήρωα» της), δίνουν και τη βασική περιγραφή κάποιων εικονογραφημένων ηρώων της εποχής που οι όψιμοι αναγνώστες ξεχωρίζουν και αγαπούν κυρίως για αυτά τα χαρακτηριστικά τους. Σε αυτή την περίπτωση, οι δυνατότητες της ελευθερίας και της κατά βούληση κινητικότητας προβάλλουν ως ζηλευτές δυνατότητες των υπέρ – ηρώων και ως ευσεβείς πόθοι των αναγνωστών τους. Αυτό που περιβάλλεται με ηρωικό γόητρο στους εικονογραφημένους χαρακτήρες αυτού του είδους, δεν είναι τόσο οι υπέρ – δυνάμεις και οι υπέρ - ανθρώπινες ικανότητές τους, όσο η ελευθερία τους να μετακινούνται διαρκώς και κατά βούληση από περιπέτεια σε περιπέτεια και από πλαίσιο σε πλαίσιο με την άνεση και την αυτονομία του «τουρίστα». Οι εικονογραφημένοι ήρωες της όψιμης περιόδου κατέχουν το προνόμιο της περιήγησης έξω και πέρα από τις συμβάσεις της καθημερινότητας και της αντικειμενικής πραγματικότητας, αν μπορεί κανείς να χρησιμοποιήσει αυτόν τον όρο έστω και κατ' ευφημισμόν. Γίνονται ήρωες τη στιγμή που επιλέγουν να «αναχωρήσουν από το σπίτι» και να περιπλανηθούν στον κόσμο της απεριόριστης δυνατότητας διατηρώντας την προοπτική της επιστροφής (στην πραγματικότητα), αλλά μόνο την προοπτική, καθώς αν επιστρέψουν πραγματικά θα απολέσουν την αίγλη που τους προσέδωσε η ηρωική επιλογή τους¹⁴⁶. Η ελεύθερη επιλογή τους να περιπλανηθούν είναι αυτό που τους αναγορεύει ήρωες. Η δυνατότητα απεριόριστης κινητικότητας στο εικονογραφημένο σύμπαν τους¹⁴⁷ είναι η υπέρ – δύναμή τους. Αυτή η υπέρ – ηρωικά σημασιοδοτημένη ελευθερία, η

¹⁴⁶ Ένα ίσως πιο οικείο στον αναγνώστη αυτής της εργασίας παράδειγμα ενός χαρακτηριστικού ήρωα «τουρίστα» της μεταμοντέρνας κουλτούρας μπορεί να αναγνωριστεί στο χαρακτήρα του «Νίο», ήρωα της ταινίας «Μάτριξ». Εκεί ο ήρωας επιλέγει να αναχωρήσει από τον κόσμο της πραγματικότητας οικειοθελώς και γίνεται ο «Εκλεκτός» αναζητώντας την αλήθεια σε ένα αφηρημένο σύμπαν στο περιθώριο των σύγχρονων συμβάσεων. Τοποθετεί συμβολικά το «σπίτι» σε εκείνο το αφηρημένο σύμπαν, αλλά όταν το κατακτά (επιστρέφει σε αυτό) αμφισβητείται εκ βάθρων η εκλεκτότητά του.

¹⁴⁷ Η' καλύτερα στα εικονογραφημένα σύμπαντα, καθώς οι δύο μεγάλες αμερικανικές εταιρείες που εκδίδουν την πλειοψηφία των υπέρ – ηρώων, η Marvel και η DC, οργάνωσαν από πολύ νωρίς τη δράση των ηρώων τους σε συγκεκριμένα «σύμπαντα», στα οποία ήρωες από διάφορους τίτλους μπορούσαν να κυκλοφορούν, να δρουν και καμιά φορά να συναντιούνται στο πλαίσιο των ιστοριών, περιπλέκοντας και κάνοντας πιο συναρπαστική τη δράση και οργανώνοντας το περιβάλλον της σε πιο ρεαλιστικά πλαίσια (σύμφωνα με τις εκτιμήσεις των υποκειμένων αυτής της έρευνας). Έτσι κάνουμε λόγο για το «Marvel Universe» όπου διασταυρώνονται συχνά οι ιστορίες του Batman, του Spiderman και άλλων.

δυνατότητα της κατά βούληση κινητικότητα και η αίσθηση του ελέγχου που απορρέει από αυτές συνιστούν προβολή της επιθυμίας του αναγνώστη και απεικόνιση του προτάγματος της εσωτερικής πραγματικότητάς του¹⁴⁸.

Σε αυτό το πλαίσιο θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι αντιπροσωπευτική μορφή εικονογραφημένου ήρωα «τουρίστα» της μετανεωτερικότητας είναι αυτή του Μορφέα (Sandman).



Εικόνα 8

Είδαμε πώς στο Spawn κυριαρχεί η πάλη των αντιθέσεων και η ρήξη αξιών και παρορμήσεων. Αποκτά ιδιαίτερο ενδιαφέρον, στον όψιμο «κληρονόμο» των υπέρ – ανθρώπων για τους αναγνώστες, τον Sandman, η φαντασιακή συγχώνευση και αφομοίωση των αντιθέσεων αυτών. Ο Sandman είναι ο κλειδοκράτορας του κόσμου της φαντασίας, όπου τα πάντα επιτρέπονται και δεν υπάρχουν όρια, ούτε καν τα όρια

¹⁴⁸ Πρβλ. κεφάλαιο 6.1. Α΄ Μέρους για την φαντασιακή και φαντασιωσική πραγματικότητα του αναγνώστη

εκείνα που αποτελούν την ικανή κι αναγκαία συνθήκη για τη διαμόρφωση των συγκρούσεων και των αντιθέσεων.

Ο Sandman είναι ένας μετανεωτερικός Θεός, που φέρει την εξουσία να επεμβαίνει και να διαμορφώνει κατά βούληση τον πιο ιδιωτικό χώρο των ανθρώπων, τα όνειρά τους. Με αυτόν τον τρόπο, ο Sandman είναι ο πρώτος και ο μοναδικός μέχρι στιγμή χαρακτήρας, για τον οποίο ο αναγνώστης μπορεί να φαντασιώνει ότι απευθύνεται άμεσα και ευθέως στον ίδιο.

Επιπλέον, ο Sandman εμφανίζεται ως ο χαρακτήρας που καλύπτει μια αχαρτογράφητη μέχρι πρότινος περιοχή, τον κόσμο της φαντασίας και των ονείρων, ανανεώνοντας τρόπον τινά το συμβόλαιο της υπέρ – ανθρώπινης δυνατότητας, τη στιγμή που η τεχνολογία και οι επιστήμες φαίνονται σε κάποιο σημείο να ξεπερνούν τις υπέρ – ιδιότητες των άλλων υπέρ – ηρώων. Όταν η ταχύτητα, η δύναμη και η αντοχή μοιάζουν ξεπερασμένες, υπό την υπέρβαση των ορίων που επιτρέπουν ως ένα βαθμό στην πραγματική ζωή οι μηχανές, ο αναγνώστης βρίσκει στο Μορφέα και γενικότερα στα κόμικς Φαντασίας, μια δυνατότητα επέκτασης της επιθυμίας, μια παρθένα ανεξερεύνητη γη φαντασίωσης και ονειροπόλησης. Τα όρια μεταξύ δυνατού – αδύνατου επανατοποθετούνται και επεκτείνονται, δίνοντας παράταση ζωής στην επιθυμία που επειδή πλησιάζει να πραγματοποιηθεί, κινδυνεύει να πεθάνει.

Παρατίθεται η γλαφυρή περιγραφή του Μορφέα, όπως απαντάται στο πρόγραμμα του 8^{ου} Φεστιβάλ Διεθνούς Φεστιβάλ Κόμικς που διοργανώθηκε στο Γκάζι το Σεπτέμβριο του 2003, και φέρει την υπογραφή του Γιάννη Κούκουλα.

«Ο Sandman, ο άρχοντας των ονείρων, ταξιδεύει μέσα από τα όνειρα των θνητών για να τους δώσει μια τελευταία ελπίδα ή να τους την στερήσει για πάντα, να τους θυμίσει τα πιο κρυμμένα και ξεχασμένα μυστικά τους ή να τους οδηγήσει στη λήθη. Ο μύθος λέει ότι ρίχνει σκόνη στα μάτια των ανθρώπων που κοιμούνται για να δουν τα όνειρα που θέλει. Είναι συλλέκτης ονομάτων, ιστοριών, συμβάντων αληθινών ή μη. Κινείται (;) σαν απαλό, ψυχρό και ανατριχιαστικό αεράκι ανάμεσα στα πλήθη και εγγράφει στις βαθύτερες μνήμες των ανυποψίαστων την παρουσία του. Είναι φίλος και εχθρός μαζί, εξαρτάται για ποιο λόγο ήρθε να σε βρει. Αδέρφια του είναι οι Endless (ο αινιγματικός κι απόμακρος Destiny, ο/η όμορφος/η Desire, η παγερή και κτηνώδης Despair, ο διαρκώς περιπλανώμενος Destruction, η χαριτωμένη, αν και κάπως μελαγχολική Delirium και η μεγάλη αδελφή Death, την οποία όλοι και όλες συναντούν στο Τέλος...). Όλοι μαζί, άλλοτε συμμαχώντας κι άλλοτε ως αντίπαλοι, ελέγχουν,

καθοδηγούν και ρυθμίζουν την Ιστορία σε άπειρα επίπεδα, σε παράλληλα σύμπαντα, στο πραγματικό και στο φανταστικό ταυτόχρονα, στη ζωή και στο θάνατο, στο όνειρο και στον εφιάλτη. Στις σελίδες του *Sandman* εκτός από τους *Endless* παρελαύνουν πλήθος από ιστορικά πρόσωπα όπως ο Σαίξπηρ, ο Μάρκο Πόλο, ο Αύγουστος Καίσαρας, ο Ροβεσπιέρος, μυθολογικές και μυστικιστικές οντότητες και θεότητες όπως ο Εωσφόρος, ο Άννουβις και ο Ορφέας, προσωποποιημένες υπάρξεις των παιδικών χρόνων όπως η κούκλα Μπάρμπι και ο Κεν, ήρωες των κόμικς όπως ο *Batman* και ο Κλαρκ Κεντ, ακόμα και οι ίδιοι οι δημιουργοί *Neil Gaiman* και *Michael Zulli*. Όλοι συμμετέχουν ισότιμα σε έναν χώρο και χρόνο πέρα από εποχές, πέρα από την Ιστορία, σε έναν ενδιάμεσο σταθμό μεταξύ αλήθειας και φαντασίας, ζωής και θανάτου, τέχνης και πραγματικότητας, σε έναν λαβύρινθο γεμάτο παραμορφωτικούς καθρέφτες τόσο μεγάλο που σε κάνει να ξεχνάς την πραγματική μορφή και φύση των πραγμάτων (αν υπάρχει κάτι τέτοιο).»

Έτσι όπως ο ρόλος του *Sandman* είναι να περιπλανιέται στο χώρο του ασυνειδήτου, να μπαινοβγαίνει μεταξύ ρεαλιστικής και φανταστικής πραγματικότητας και να επισκέπτεται τα όνειρα των ανθρώπων διατηρώντας τον έλεγχό τους, μοιάζει να κατέχει τα ειδοποιά προνόμια του μετανεωτερικού «τουρίστα»: είναι ελεύθερος, αέναα κινητικός και φορέας ενός θεϊκού ελέγχου. Μετακινείται διαρκώς από όνειρο σε όνειρο και από επεισόδιο σε επεισόδιο, ενώ μορφές και χαρακτήρες από κάθε χώρο τον αγγίζουν επιδερμικά καθώς τους προσπερνά. Ο *Sandman* δεν δένεται με τίποτα και με κανέναν, δεν έχει σκοπό και προορισμό, υπάρχει μόνο για να εισέρχεται και να εξέρχεται, πότε στο χώρο του ασυνειδήτου, πότε σε μια χειροπιαστή ανθρώπινη πραγματικότητα. Ταξιδεύει μέσα στο χώρο και στο χρόνο προς κάθε κατεύθυνση, κατά βούληση και απρόοπτα χωρίς σχέδιο, οδηγό και πυξίδα.

Παράλληλα όμως οι αναγνώστες αγαπούν μια διάσταση του Μορφέα που αφορά μια φαντασίωση που εντοπίζεται στο περιθώριο της ταύτισης τους με τον ήρωα. Πρόκειται για τη φαντασίωση ότι ο *Sandman* απευθύνεται τρόπον τινά ευθέως και άμεσα στους ίδιους, ότι θα μπορούσε να τους επισκεφθεί και να επέμβει και στα δικά τους όνειρα στο πλαίσιο των περιπλανήσεών του στο χώρο του ασυνειδήτου. Ο *Sandman* έτσι είναι ένας τουρίστας του κόσμου της φαντασίας, αλλά ταυτόχρονα είναι κι ένας φανταστικός επισκέπτης του ασυνειδήτου του αναγνώστη. Κι η

φαντασιωσική προοπτική της επίσκεψής του δελεάζει και ταυτόχρονα απειλεί, με άλλα λόγια γοητεύει.

16. 7. Η ΣΥΝΕΙΔΗΤΟΠΟΙΗΣΗ ΤΗΣ ΦΑΝΤΑΣΙΑΚΗΣ ΔΥΝΑΜΙΚΗΣ

Ο Sandman, υπό την ιδιότητα του άρχοντα των ονείρων και του ασυνειδήτου, εμφανίζεται για τους αναγνώστες ως ο πιο δυνατός από τους ήρωες. Η εξουσία του αφορά τον έλεγχο του δυναμικού χώρου της επιθυμίας και την κατάλυση των περιορισμών της πραγματικότητας.

«...γιατί πλέον μιλάμε για άλλους κόσμους, για ήρωες που δε βασίζονται απλώς σε υπέρ – δυνάμεις αλλά...είναι Θεοί...ο Sandman, ας πούμε, ο Θεός του ύπνου και των ονείρων...Γιατί όταν μεγαλώνεις παύεις να θέλεις πλέον σούπερ – ήρωες με υπέρ – δυνάμεις, δεν πείθεται πλέον από αυτά, και θέλεις ήρωες όπως ο Sandman που σε πάνε λίγο παρά πέρα...ψάχνεις λίγο πιο βαθιά την έννοια του ήρωα...Δεν είναι ο ήρωας που παλεύει πάλι για το καλό, δεν είναι ο ήρωας που χρησιμοποιεί τις υπέρ – δυνάμεις του για να πετύχει κάποιο σκοπό, είναι ο ήρωας ο οποίος έχει μια εξουσία και τη χρησιμοποιεί έτσι για να διαπλάθει τον κόσμο, όπως αυτός νομίζει λόγω της εξουσίας που του έχει δοθεί από καταβολής κόσμου, να διαπλάθει τον κόσμο όπως αυτός νομίζει.

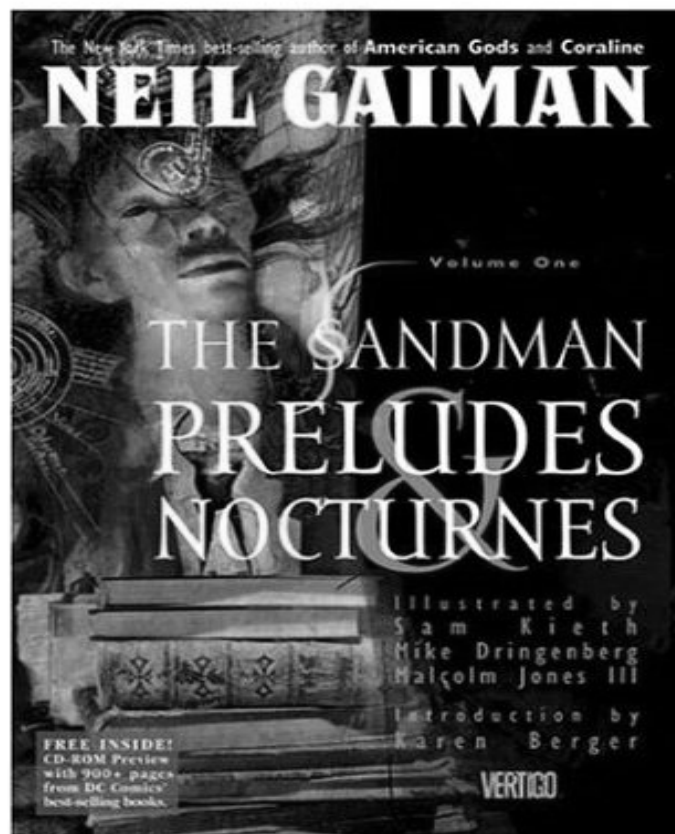
- Και πώς είναι ο κόσμος που θέλει να διαπλάσει; Πώς είναι ο ιδανικός κόσμος αυτού του ήρωα;

Αυτό το βλέπεις ότι είναι στο μυαλό του εκάστοτε ήρωα. Ότι έχει αναλάβει, συγκεκριμένα ο Sandman, τον κόσμο των ονείρων και ότι αυτός θα αποφασίσει πώς είναι αυτός ο κόσμος και αυτό σου δίνει κι εσένα την ευκαιρία να φανταστείς παραδείγματος χάρη πώς θα τον έκανες εσύ αν ήσουν στη θέση του. Γι' αυτό σε πηγαίνει πιο βαθιά, πιο φιλοσοφικά ας πούμε πάνω σε κάποια πράγματα».

Είναι η εποχή όπου ο αναγνώστης συνειδητοποιεί με αρκετά συγκεκριμένο τρόπο τη φαντασική του δυναμική, τις απαιτήσεις της εσωτερικής του πραγματικότητας και το ζήτημα της διαχείρισης της επιθυμίας του. Επιλέγει άμεσα έναν ήρωα που συστήνεται ως εξερευνητής και άρχοντα της εσωτερικής του

πραγματικότητας. Το λεξιλόγιο της Ψυχανάλυσης παρεισδύει στο χώρο των κόμικς απροκάλυπτα. Γίνεται λόγος άμεσα περί ασυνειδήτου, ονείρων και φαντασίωσης. Η διαμεσολάβηση των κόμικς στις φαντασιακές διαδικασίες αποκαλύπτεται και ο αναγνώστης εμφανίζεται περισσότερο ενήμερος για αυτές και για τα σχετικά ενδιαφέροντά του. Καθώς έρχεται σε συνειδητή επαφή με αυτή την πρωτόγνωρη εσωτερική γνώση, ένας νέος κόσμος δυνατότητας (βλ. συνειδητότητας) ανοίγεται προτείνοντας τα κόμικς φαντασίας ως πηγή ενημέρωσης αναφορικά με την κίνηση του ασυνειδήτου.

«Ενιωθα απόλυτα ενταγμένος σε μια πραγματικότητα που ήταν πολύ πάνω από... (...)Κατασκευάζεις μια πραγματικότητα η οποία τραβάει ενέργεια απ' αυτά τα πηγάδια...τα...πολύ έτσι...παλιά...δηλαδή, του τρόμου, του ηρωισμού, του έρωτα, της καταστροφής, είναι...της αντοχής...ας πούμε...όταν τραβιέσαι πέρα από τα όριά σου».



Εικόνα 9

16. 8. ΑΠΟ ΤΗΝ ΤΑΥΤΙΣΗ ΣΤΗΝ ΕΝΔΟΣΚΟΠΗΣΗ

Σε αυτή την όψιμη φάση της αναγνωστικής ιστορίας των υποκειμένων που αντιπροσωπεύεται από ήρωες όπως ο Sandman, ο ενήλικος πλέον αναγνώστης δεν αναζητά πια στους ήρωες που επιλέγει την αντανάκλαση του εαυτού του. Οι ήρωες αυτής της περιόδου δεν παραπέμπουν σε τίποτα ρεαλιστικά ανθρώπινο και οικείο, έτσι όπως μετακινούνται ελεύθεροι από συμβάσεις και πραγματιστικές αναφορές σε ένα χώρο απόλυτης φαντασίας και δυνατότητας. Συστήνονται εξ' αρχής στον αναγνώστη ως εξερευνητές του βαθύτερου είναι του.

«...ενώ εδώ, στο Μορφέα...είναι ότι η δύναμη είναι δικιά μου, εγώ δεν έχω προσωπική ζωή, γιατί οι ήρωες αυτοί πλέον δεν έχουν προσωπική ζωή και αυτό δε σε ενοχλεί πλέον γιατί δεν μπορείς να ταυτιστείς με τον ήρωα με τα δικά σου δεδομένα, τον βλέπεις σαν κάτι ξεχωριστό πλέον, έχεις αυτή την ωριμότητα, δηλαδή...δεν θέλεις ο ήρωας να σου θυμίζει τον εαυτό σου πια...

- Γιατί έχεις ανάγκη να υπάρχει αυτός ο ήρωας όμως;

Γιατί εξηγεί για εμένα το ανεξήγητο (...) Όταν έχεις σταματήσει να ασχολείσαι μόνο με το τι βλέπεις, ακούς και τι νιώθεις σωματικά, έχεις την ωριμότητα να φανταστείς και κάποιους άλλους κόσμους ας πούμε, πώς θα μπορούσαν να' ναι (...) έναν κόσμο που υπάρχει κάπου μέσα σου, όπως τον εξηγείς εσύ μέσα σου».

16. 9. Η ΦΥΓΗ ΣΤΗΝ ΕΣΩΤΕΡΙΚΗ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ

Η σχέση του αναγνώστη με το Μορφέα είναι ξεχωριστή, καθώς πρόκειται για έναν ήρωα που η σεναριακή πρωτοτυπία του δημιουργού του τον τοποθετεί απέναντι από τον αναγνώστη, στη θέση του εν δυνάμει επισκέπτη, διαχειριστή και επόπτη της ονειρικής του δραστηριότητας. Η φαντασίωση του αναγνώστη αφορά την υπόθεση ότι ο ήρωάς του απευθύνεται άμεσα στον ίδιο επεμβαίνοντας στον πιο ιδιωτικό του χώρο, τα όνειρά του. Ο Sandman επισκέπτεται τους ανθρώπους στα όνειρά τους, τα ελέγχει, τα τροφοδοτεί, τα χειρίζεται κατά βούληση. Δεν αργεί να διαφανεί ότι ο Sandman αναπαριστά όχι αυτό που οι αναγνώστες θα ήθελαν να είναι (βλέπε Ιδανικό Εγώ) ή αυτό που πιστεύουν ότι πρέπει να είναι (Ιδεώδες του Εγώ ή Υπέρ – Εγώ) αλλά

τον βαθύτερο εαυτό που δεν μπορούν να γνωρίσουν και να ελέγξουν. Ως εκ τούτου ο Sandman προβάλλει ως η προσωποποίηση του ασυνειδήτου του αναγνώστη.

«το γοητευτικό μ' αυτόν...είναι ότι μας αφορά όλους και τον καθένα ξεχωριστά...δηλαδή, θέλω να πω, είναι ο άρχοντας των ονείρων έτσι; Όλοι βλέπουμε όνειρα, κι εγώ βλέπω όνειρα, κι εσύ βλέπεις όνειρα και όλοι...και στα κόμικς του βλέπεις πώς επισκέπτεται και διαπλάθει τα όνειρα των ανθρώπων, ουσιαστικά ΕΙΝΑΙ τα όνειρα των ανθρώπων...και δεν μπορείς να μη φανταστείς ότι θα μπορούσε να έρχεται και να ελέγχει και τα δικά σου...τα όνειρα...δεν ξέρω αν...δηλαδή, πώς να σου πω, ελέγχει μια περιοχή μέσα στον καθένα που είναι λίγο άγνωστη...στον καθένα μας...ε, κι έχεις την αίσθηση με αυτό το κόμικς ότι...πώς να σου πω...σε αφορά άμεσα...δεν ξέρω...».

Οι αναγνώστες αγαπούν στο Μορφέα την ταξιδιάρικη διάθεσή του, την ελευθερία του και την ευελιξία που έχει να μπεινοβγαίνει στο χώρο και στο χρόνο μεταξύ φαντασίας και πραγματικότητας. Στην ουσία οι αναγνώστες γίνονται κοινωνοί αυτής της κινητικότητας και ελευθερίας του Μορφέα μέσω της δυνατότητάς τους να επισκέπτονται κι οι ίδιοι το χώρο αυτό με όχημα τη φαντασία και την ανάγνωση κόμικς. Υπό την έννοια αυτή κάθε αναγνώστης είναι ένας εν δυνάμει Sandman, τη στιγμή που δύναται να «χάνεται» στο χώρο της φαντασίας του και των εικονογραφημένων ιστοριών και να «ξαναβρίσκεται» έξω από αυτό αυτόν, στο χωροχρονικό αντικειμενικό παρόν που περιβάλλει τη στιγμή της ανάγνωσης. Πρόκειται για ένα τελετουργικό φυγής.

«Είναι μια παραλογοτεχνία της φυγής τελικά...το βασικό έτσι...επίπεδο...Δηλαδή, ξεφεύγεις από μια μουντή, στεγνή, στερημένη ίσως πραγματικότητα και πας κάπου αλλού, όπου οι πολύ βασικές ανάγκες δεν είναι καν θέμα...Ζεις απλά το δράμα και την περιπέτεια. Ήταν λες και ήμουν σε έκσταση...και μετά τέλειωνε...Σαν ναρκωτικό χωρίς βιολογικές παρενέργειες...αυτό. Ακόμα και σήμερα διαβάζω κόμικς γι' αυτό το λόγο. Πιάνω αυτά τα ψήγματα που ζούσα και τότε, σαν παιδί δηλαδή, και ξαφνικά ο αέρας μυρίζει διαφορετικά, ο χώρος μοιάζει διαφορετικός, είναι περίεργο πράγμα, σαν να υπάρχει μια «απόσταση φάσης» ας πούμε...δηλαδή, μια

πραγματικότητα στο δωμάτιό σου αλλά είσαι ταυτόχρονα και μέσα σ' ένα άλλο δωμάτιο...είναι λίγο αλλόκοτο (...) Μετά...όταν το διάβασα αυτό το πράγμα και προσπάθησα να «βγω», δυσκολεύτηκα, δεν ήταν εύκολο για μένα, ήταν σαν να «φτιάχνομαι». Και μετά βλέπεις έξω, στην Κηφισιάς ας πούμε, και πρέπει να πας να δουλέψεις και να επικοινωνήσεις με κάποια άτομα, και να βάλεις τις μάσκες σου...Ενώ εκεί πέρα είσαι ένας παρατηρητής ας πούμε, λες κι όλο αυτό έχει φτιαχτεί για εσένα...

- «Έχει φτιαχτεί για εσένα»...;

Ναι...έχει φτιαχτεί για εσένα γιατί απ' τη στιγμή που το έφτιαξε αυτός που το έφτιαξε, το έκανε για τον εαυτό του, αλλά από τη στιγμή που κι εσύ εμπλέκεσαι σε αυτή τη δημιουργία, γιατί είναι εμπλοκή...του εαυτού σου αυτό...πώς να το περιγράψω...είναι δικό σου ως ένα βαθμό...»

16. 10. ΤΟ ΑΝΟΙΓΜΑ ΣΤΗΝ ΔΙΧΩΣ ΟΡΙΑ ΕΝΔΕΧΟΜΕΝΙΚΟΤΗΤΑ

Σε αυτό το φανταστικό χώρο και χρόνο που περιγράφουν οι αναγνώστες τα πάντα μπορούν τα συμβούν. Το άνοιγμα στην απεριόριστη πιθανότητα ωστόσο δεν αφορά μόνο την φανταστική διάσταση που έχει ήδη περιγραφεί, αλλά και φαινόμενα που αναφέρονται στην ψυχοκοινωνική αντίληψη της μετανεωτερικής πραγματικότητας, αν δεν αποτελεί οξύμωρο σχήμα η χρήση του όρου (Gergen, 1997).

Η σχετικότητα των χαρακτήρων, οι πολυδαίδαλη πλοκή, η χαοτική ατμόσφαιρα και η ασαφής οργάνωση της δράσης των κόμικς αυτού του όψιμου αναγνωστικού σταδίου, άλλο δεν κάνουν παρά να αναπαραγάγουν την επιχειρηματολογία του μετανεωτερικού Zeitgeist: «Το περιβόητο anything goes, πασπαλισμένο με αναρχίζουσες άριες υπέρ μιας κάποιας (αφηρημένης πάντως, αφηρημένης πάντα) «ελευθερίας», απομάκρυνσης από δεσμεύσεις, συμβαίνει να σημαίνει την εμπροσθοφυλακή του λεγόμενου μεταμοντερνισμού»¹⁴⁹.

Η ελευθερία του Μορφέα να κινείται μεταξύ φαντασίας και πραγματικότητας, ασυνειδήτου και συνειδητότητας, διασταυρώνεται με τη ευρύτερη σχετική αντίληψη της ηθικής και της ιδεολογίας των μεταμοντέρνων ηρώων, ώστε να σκιαγραφηθεί το είδος του εαυτού που ο Gergen (ό.π.) περιγράφει ως «κορεσμένο»,

¹⁴⁹ Όπως αναφέρει ο Μπαμπασάκης στην εισαγωγή του στο Bauman, 2002, σ. 9.

«συσχετιστικό» ή «ψηφιδωτή προσωπικότητα»¹⁵⁰. Ο αναγνώστης της όψιμης περιόδου «πείθεται» από εικονογραφημένους χαρακτήρες που συνθέτουν μια διαρκώς κινούμενη και μετακινούμενη «μαγική εικόνα» από τις μυριάδες αντιφατικές και διαφορετικές αλήθειες που αλληλοακυρώνονται και ανταγωνίζονται σε μια αποστροφή περιγραφής του κόσμου. Τα κόμικς της όψιμης αναγνωστικής περιόδου, απεικονίζουν, όπως και τα άλλα προϊόντα της μεταμοντέρνας μαζικής κουλτούρας, με το δικό τους πολυμορφικό κώδικα, την διαμόρφωση της «κρίσης» που η Zawson (1985, σ. 250) αποδίδει στην «ανακλαστικότητα» (reflexivity): «η μεταμοντέρνα σύγχυση συνιστά μια πραγματική κρίση, μια κρίση των αξιών μας, των αληθειών μας, των πιο αγαπημένων πεποιθήσεών μας. Μια κρίση που οφείλει την καταγωγή, την αναγκαιότητα και τη δύναμή της στην «ανακλαστικότητα» Ο Gergen διευκρινίζει ότι ο όρος «ανακλαστικότητα» αναφέρεται στην αίσθηση της αυτό – αντανάκλασης ή αυτοεπίγνωσης. Καθώς η έννοια της αντικειμενικής αλήθειας γίνεται ολοένα και πιο ανεπαρκής και οι διαδικασίες κατασκευής της κοινωνικής πραγματικότητας μετατοπίζουν τα κρίσιμα ερωτήματα από τον κόσμο όπως είναι στον κόσμο όπως αναπαρίσταται «αρχίζουμε να διακατεχόμαστε από έναν πραγματικό ίλιγγο αυτό – αντανάκλαστικών αμφισβητήσεων» (ο. π. σ. 251). Ο συγγραφέας επικαλείται την εμπειρία του Roland Barthes (1997, σ. 146) προκειμένου να περιγράψει την αγωνία της «αυτό – αντανάκλασης»: «Κάθε φορά που ζηλεύω, υποφέρω για τέσσερις λόγους: επειδή είμαι ζηλιάρης, επειδή κατηγορώ τον εαυτό μου που ζηλεύει, επειδή φοβάμαι πως η ζήλια μου δεν επηρεάζει το πρόσωπο που ζηλεύω και επειδή παρασύρομαι από τα διάφορα στερεότυπα περί ζήλιας».

Από τη συνθήκη της «αυτό – αντανάκλασης» δεν εξαιρούνται ούτε τα δευτερογενή προϊόντα της, όπως οι εποχικοί ήρωες κόμικς, ούτε ασφαλώς τα πρωτογενή υποκείμενά της, και δη οι αναγνώστες τους. Έτσι ο αναγνώστης εμφανίζεται να «πείθεται» από χαρακτήρες εύπλαστους που αντανακλούν αφενός την «ψηφιδωτή προσωπικότητα» τους κι αφετέρου την «πολυφρένεια» (Gergen, 1997) του πνεύματος των καιρών που τους γεννά. Πρόκειται για ένα παιχνίδι διαδοχικών και αμοιβαίων αντικατοπτρισμών: ο αναγνώστης αναζητά τις πολλαπλές κι αντιφατικές αντανakλάσεις του εαυτού του στους ήρωες που αντανακλούν το πολυδιάστατο και την πολυπλοκότητα της εποχής τους.

¹⁵⁰ «Το άτομο βιώνει ένα είδος απελευθέρωσης από τα ουσιώδη χαρακτηριστικά και μαθαίνει να αντλεί ευχαρίστηση από τις ποικίλες μορφές αυτό – έκφρασης που τώρα καθίστανται δυνατές» (Gergen, ό.π. σ. 272).

«Αυτό που μου αρέσει σε αυτά τα κόμικς είναι ότι...ότι τα πάντα μπορούν να συμβούν. Τα πάντα. Δηλαδή οι πιθανότητες και οι συνδυασμοί είναι άπειροι. Ο Sandman μπορεί να συναντήσει πλάσματα από κάθε εποχή και κουλτούρα, έτσι; Η' ο Μάγος...άλλο αγαπημένο μου κόμικ (...) μπορεί να κάνει τα πάντα και όλα μπορούν να συμβούν...δεν υπάρχουν περιορισμοί γιατί είναι Μαγεία, έτσι;

- Κι αυτό πόσο πειστικό μπορεί να είναι;

Είναι πολύ πειστικό! Για μένα τουλάχιστον, γιατί...αφενός...έτσι θέλω να είναι (γέλια) κι αφετέρου...δεν ξέρω...μήπως και στην πραγματικότητα πια, κατά κάποιο τρόπο, δε ζούμε σε μια εποχή όπου τα πάντα είναι τα πάντα; Δηλαδή, θέλω να πω, όλα είναι σχετικά πια...δεν υπάρχει μαύρο, δεν υπάρχει άσπρο, είναι γκρι...ή μάλλον όχι, είναι πολύχρωμα! Για τίποτα δεν μπορείς να πεις «είναι έτσι και τελείωσε!», έτσι; Επομένως όλα είναι πιθανά...»

Σε αυτό το πλαίσιο εισαγόμαστε σταδιακά στο επίπεδο της όψιμης αναγνωστικής φάσης που αφορά επιλογές κόμικς και ηρώων με έναν έντονα κοινωνικό προσανατολισμό και συμβολισμό.

16. 11. ΗΡΩΕΣ, ANTI – ΗΡΩΕΣ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΣ ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΣ

Στην όψιμη αυτή αναγνωστική φάση συναντάμε επιλογές ηρώων με εμφανείς κοινωνικές προεκτάσεις και, σημαντικότερη από κάθε άλλη περίοδο, κοινωνιολογική δυναμική. Δείχθηκε ήδη πώς ήρωες της όψιμης περιόδου, όπως ο εφηβικός Spawn και ο διορατικός Sandman, αν και επικαλούνται κυρίως ασυνείδητες διαδικασίες, αναφέρονται έμμεσα στο κοινωνικό και διαμορφώνουν για τους αναγνώστες ένα ολοκληρωμένο δίκτυο σημαινόντων με ψυχοκοινωνικές προεκτάσεις. Ωστόσο στον παρόντα χώρο γίνεται επικέντρωση σε μια ευρεία κατηγορία μεταμοντέρνων κόμικς που επιλέγονται από ενήλικους αναγνώστες για την αναμφίβολη καλλιτεχνική τους αξία και για την κοινωνικοπολιτική συζήτηση που άλλοτε θέτουν ανοιχτά κι άλλοτε υπονοούν εύστοχα. Εδώ οι ήρωες πείθουν τον αναγνώστη αναλόγως της ικανότητάς τους να αντικατοπτρίζουν την αντίληψη και επιθυμία του για το κοινωνικό, την πολιτική, την ιδεολογία και τις κοινωνικοοικονομικές αντιθέσεις. Η πλειοψηφία των

ενήλικων αναγνωστών επικεντρώνουν σε αυτό το είδος κόμικς την εποχή λήψης της συνέντευξής τους.

Η συγκεκριμένη κατηγορία ηρώων χαρακτηρίζεται από μια ευρύτητα και πολυμορφία που καθιστά δυσχερή την εσωτερική κατηγοριοποίησή τους. Ωστόσο, επί τη βάση των προτιμήσεων και περιγραφών των υποκειμένων της έρευνας, επιδιώκεται η κατάταξή τους σε δύο υποκατηγορίες:

- Η πρώτη αφορά μεγαλειώδεις ομάδες υπέρ – ηρώων, όπως η Authority (βλ. εικόνες 11 και 12), που εμφανίζονται ως επιτηρητές της ανθρωπότητας και ελεγκτές των φορέων της οικονομικής και πολιτικής εξουσίας.
- Η δεύτερη αφορά βίαιες αντιφατικές και τραγικές φιγούρες «αντί – ηρώων» που συχνά δεν έχουν καν υπέρ – δυνάμεις και προσπαθούν να επιβιώσουν ή να εκδικηθούν σε ένα εφιαλτικό και χαοτικό κόσμο ρέπλικα της σύγχρονης αμερικανικής μεγαλούπολης, στο πλαίσιο σημαντικών κόμικς όπως το Sin City (βλ. εικόνα 10).



Εικόνα 10

16. 12. Η ΜΕΓΑΛΕΙΩΔΗΣ ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΤΩΝ ΗΡΩΩΝ «ΕΠΙΤΗΡΗΤΩΝ»

Οι ήρωες που για λειτουργικούς λόγους επιλέγουμε να αποκαλούμε «επιτηρητές» αποτελούν ουσιαστικά μια εξελεγμένη εκδοχή των υπέρ – ηρωικών ομάδων της εφηβικής φάσης τύπου X – MEN. Ενώ όμως οι X – MEN εξακολουθούν να εκδίδονται υπό τον διακριτικό κοινωνικό προβληματισμό που τους καθιέρωσε σ’ ένα κοινό εφήβων, οι υπέρ – ηρωικές ομάδες των «επιτηρητών» εμφανίζονται πιο προσαρμοσμένοι στην κοινωνική εμπειρία, την αμηχανία και την επιθυμία του ενήλικου αναγνώστη.



Εικόνα 11

Σε αυτό το πλαίσιο παρατηρούμε ότι πολλά από τα ειδοποιά χαρακτηριστικά των κλασικών υπέρ – ηρώων επιστρέφουν, προσαρμοσμένα σε μια ασφαλώς πιο σχετική αντίληψη των πραγμάτων και σε μια πιο προκλητική αναπαράσταση της πραγματικότητας, αλλά επικαλούμενα παλιές βασικές αρχαϊκές απαιτήσεις του ενήλικου πια αναγνώστη. Δυνατοί υπέρ – άνθρωποι ανακάμπτουν με σημαντικά κοινωνικά αιτήματα και προστατευτική διάθεση για την ανθρωπότητα. Αυτή τη φορά ο αντίπαλός τους είναι ο ίδιος ο άνθρωπος στην πιο εξουσιαστική ιδιότητά του. Ενδύεται τη μορφή του πολιτικού, μιας κυβέρνησης, ενός γερουσιαστή, ενός προέδρου ή μιας οικονομικής αυτοκρατορίας. Ο υπέρ – ήρωας επιστρέφει όχι ως αντανάκλαση του αναγνώστη, αλλά ως ενδιαμέσος της κοινωνικοπολιτικής του βούλησης.

«Έχω συνειδητοποιήσει ότι οι υπέρ – ήρωες έχουν τα όρια τους. Δεν μπορείς δηλαδή να κάνεις κοινωνική ανάλυση μ' έναν υπέρ – ήρωα γιατί είναι...μόνο ως παραβολή ή αντίστιξη μπορείς να το κάνεις αυτό, κι αυτό πάλι με μειωμένη έτσι...εμβέλεια κι αποτελεσματικότητα...Από την άλλη πλευρά βέβαια...αν διαβάσεις το Authority...δεν ξέρω αν το έχεις ακούσει...που' ναι μια ομάδα στα νιτσεϊκά πρότυπα, είναι αυτό το Over People ας πούμε, οι οποίοι...έχουν κάτω από τη μπότα τους ουσιαστικά (...) τους πολιτικούς ηγέτες της γης κι επεμβαίνουν όπου βρίσκουν την αδικία χωρίς να γίνονται κάτι σαν υπέρ – αστυνόμοι ή κάτι τέτοιο.

- Θυμίζει λίγο τους κλασικούς ήρωες αυτό...

Ναι, αλλά εδώ είναι πιο ρεαλιστικό, π.χ. ας πούμε βλέπεις στρατιώτες οι οποίοι έχουνε αφανίσει γυναικόπαιδα...και ξέρεις, κομπάζουνε γι' αυτό και τότε πετάγεται ένας απ' αυτούς και τους κόβει όλους στη μέση...δηλαδή, το βλέπεις και λες «έτσι θα' πρεπε».

- Σαν απονομή δικαιοσύνης;

Δικαιοσύνης με την έννοια της θεϊκής οργής, δηλαδή ότι έρχεται κάποιος μ' ένα πελώριο χέρι, κάνει μια πελώρια κάθετη κίνηση και ξεκαθαρίζει την κατάσταση. Δεν είναι απλά δικαιοσύνη του δικαστηρίου ή ηθική δικαιοσύνη, είναι δικαιοσύνη με την έννοια...του εβραϊκού Θεού, δηλαδή αυτό που πρέπει να φοβάσαι...αυτό που είναι πάνω από τους ανθρώπους...Κι είναι φοβερό γιατί ενώ όλο αυτό είναι ψαγμένο, ουσιαστικά πρόκειται για μια ηθική...ασπρόμαυρη...αν το σκεφτείς καλά, δηλαδή...αυτό. Ποιος έχει το

δικαίωμα να το κάνει; Κανείς. Αυτοί οι άνθρωποι όμως που έχουν αυτή τη δύναμη, αν υπήρχαν θα το κάνανε».

«έχει να κάνει με μια ιστορία η οποία αν και είναι πολύ μοντέρνα και «ψαγμένη», ουσιαστικά η δομή της αφήγησης...ε, εντάξει, μπορεί να' χει και λίγο Ταραντίνο μέσα (...) αλλά η δομή η αφηγηματική είναι κλασική...ουσιαστικά. Γιατί ακριβώς επειδή τα έχεις δει όλα πια ή νομίζεις ότι τα έχεις δει όλα από υπέρ – ήρωες...υπάρχει αυτή η άποψη, ότι έχεις καταλήξει ότι...αυτός είναι ίσως ο πιο ψυχαγωγικός και ακέραιος τρόπος να αφηγηθείς μια ιστορία με σούπερ ήρωες. Αυτό»

Οι αναγνώστες βρίσκουν σε αυτή την κατηγορία ηρώων φαντασιακές εγγυήσεις μιας κοινωνικοπολιτικής πραγματικότητας που γεννά λιγότερη αγωνία. Οι ήρωες αυτοί είναι «πειστικοί» για τους αναγνώστες στο βαθμό που υλοποιούν την επιθυμία τους για έλεγχο των συνεπειών της μετανεωτερικότητας. Σαν να είναι οι μόνοι που μπορούν να χειραγωγήσουν την ανεξέλεγκτη πορεία του Τσαγγερνώτ¹⁵¹.



Εικόνα 12

¹⁵¹ Βλ. κεφ. 8.2. και 8.3. Α' Μέρους.

Οι μόνοι που επιτρέπεται να υπερβούν τις νέες αξίες της σχετικότητας προκειμένου να βάλουν τάξη στο χάος και να καθησυχάσουν...

«Ξέρεις...είναι...αυτό που θα' θελες να υπάρχει. Δηλαδή εγώ θα' θελα να υπάρχει μια ομάδα η οποία να είναι σχεδόν νιτσεική, ξέρεις ο υπέρ – άνθρωπος ο οποίος επιτηρεί...τα πρόβατα ίσως, δηλαδή τους πολίτες εκείνους οι οποίοι δεν είναι ικανοί και δεν θέλουν ας πούμε, γιατί είναι κουραστικό, να σκεφτούν για τον εαυτό τους, να είναι ανεξάρτητοι κι απελευθερωμένοι από συμβάσεις, θρησκείες, όλα αυτά τα πράγματα που προκαλούν μαλάκυνση της ανθρώπινης ταυτότητας και σκέψης ξέρω 'γω...ας πούμε ο Κλίντον ή ο Μπους να είναι από κάτω και να λογοδοτούν σε αυτή την ομάδα και να εισβάλλουν, ξέρω 'γω, στο Αφγανιστάν που' ναι αυτοί οι άνθρωποι που γκρεμίζουν τα βουδιστικά αγάλματα και να λένε «στοπ» κι αυτοί να σταματάνε, γιατί δεν μπορούν να κάνουν διαφορετικά, γιατί θα τους λιώσουνε...Να υπήρχε αυτό το δέος...Όχι το αντίπαλο δέος...το μόνο δέος...Κάποιοι Θεοί οι οποίοι θα ήταν υπαρκτοί ... Δηλαδή αυτή η οργή του Θεού θα έπρεπε να υπάρχει. Γιατί βλέπεις ότι ο άνθρωπος που είναι άνθρωπος και όχι υπεράνθρωπος όταν αποκτά την εξουσία γίνεται γουρούνι. Οπότε πρέπει να υπάρχει κάποιος να επέμβει τότε...Εγώ πιστεύω ότι αν διαβάζανε όλοι κόμικς θα είχανε αυτή τη φαντασίωση».

Η φαντασίωση του «να υπάρχει κάποιος πάνω από εμένα», κάποιος στον οποίο μπορώ να αναφέρομαι και να με ορίζει. Κάποιος που να περιφρουρεί και να προστατεύει από τη διάλυση αυτή την ταυτότητά που αμβλύνεται μέσα στη διάχυση της μετανεωτερικής παραίσθησης και της παγκοσμιοποιημένης ύπαρξης. Η «νιτσεική» υπέρ – ηρωική ομάδα είναι πειστική για τον αναγνώστη σήμερα στο βαθμό που προσφέρει ένα πανίσχυρο και απαραβίαστο Υπέρ – Εγώ, πανανθρώπινο και ατομικό ταυτόχρονα, που θα επαναφέρει το «δέος» και θα προστατέψει τον άνθρωπο από τον εαυτό του.

«Μιλάει ας πούμε για τους Over People. Τι σημαίνει Over People; Οι άνθρωποι που είναι από πάνω. Κι είναι σ' ένα φάρο που ίπταται στο διάστημα κι επιτηρεί τη γη κάτω. Κι είναι το αρχηγείο της λεγεώνας. Και μόνο αυτή η περιγραφή ουσιαστικά συμπυκνώνει πιο πολύ αυτό το μύθο...τον υπέρ

– ηρωικό απ’ ότι το να τους βλέπεις διαρκώς με τα κουστούμια, να πετάνε, να πλακώνονται, να μην πονάνε...Υπήρχε η αίσθηση ότι σε χτυπάνε με ένεση κατευθείαν εδώ πέρα! Αυτό είναι το υπέρτατο φτιάξιμο, κατευθείαν στον εγκέφαλο! Ένιωθες ένα rush...μια σπίντα ζαφνικά...»

Αν και τα κόμικς αυτής της περιόδου εμφανίζονται προσαρμοσμένα στην ρεαλιστική απεικόνιση της κοινωνικοπολιτικής πραγματικότητας, οι κλασικές υπέρ – ηρωικές αξίες επιστρέφουν τη στιγμή που ο αναγνώστης μοιάζει να τις χρειάζεται πιο πολύ. Επιθυμεί την επιβολή μιας τάξης στο χάος, εγγυήσεις κοινωνικού ελέγχου και μια στοιχειώδη αντίστιξη σε ηθικό, ιδεολογικό και πολιτικοκοινωνικό επίπεδο. Αναβιώνουν παλιές ανάγκες για ασφάλεια, αρχέτυπα και βασικές αντιθέσεις.

«Η ασφάλεια ήταν στο γνώριμο μοτίβο της Marvel, στο κλασικό. Και η αβεβαιότητα, η ανασφάλεια, το ψάξιμο και το ψαγμένο ήταν στις σκιές, στο γκρίζο...στις φιγούρες που άρχισαν να ξεπετάγονται και φορούσαν καμπαρτίνες, ας πούμε και μιλούσαν με αγγλικά ιδιώματα και προφορές και δεν είχαν απαραίτητα υπερφυσικές δυνάμεις. Ήταν ένας τύπος, ο John Constantine, ο οποίος ήταν Άγγλος, πέταγε που και που καμιά βρισιά, ήταν σαρκαστικός απέναντι στα στερεότυπα...τα υπέρ – ηρωικά, αλλά ήταν ενταγμένος μέσα σε αυτή την ιστορία, δηλαδή, κάπνιζε αρειμανίως ας πούμε και δίπλα του έβλεπες τον Superman, ο οποίος ένιωθε κι αυτός κάποια αμηχανία, αλλά ταυτόχρονα ήταν ακόμη πιο μυθολογική φιγούρα, ήτανε ακόμα πιο μύθος γιατί καθόταν δίπλα σ’ έναν άνθρωπο...του δρόμου ας πούμε. Κι έχει μια ιστορία καταπληκτική, θυμάμαι ακριβώς και το διάλογο γιατί με είχε ξετινάξει! Ήταν ακριβώς αυτό, όταν παίρνεις ένα μύθο και τον βάζεις δίπλα σ’ έναν ταπεινό, καθημερινό άνθρωπο, βλέπεις αυτή την...αντίθεση...άλλο το’ να, άλλο τα’ άλλο. Εντελώς άλλο το’ να, εντελώς άλλο τ’ άλλο».

Εδώ η αντίστιξη υπέρ – ηρωικού και ανθρώπινου αναδεικνύεται σε βασική κι αναγκαία συνθήκη πειστικότητας, καθώς ο άνθρωπος ορίζεται από την αρχή σε ρεαλιστικά πλαίσια μέσα από την βασική και κραυγαλέα αντίθεση με τον υπέρ – ήρωα. Οι υπέρ – ήρωες τώρα πείθουν τον αναγνώστη όχι γιατί λειτουργούν ως ρεαλιστικές ή φαντασιακές αντανakλάσεις του, αλλά γιατί προβάλλουν ως η βασική

αντίθεση έναντι της οποίας μπορεί να επαναπροσδιοριστεί. Οι αρχέτυπες φιγούρες των υπέρ – ηρώων αυτών των κόμικς ξεχωρίζουν ως ευδιάκριτο σημείο αναφοράς μέσα στον «ίλιγγο των ανακλαστικών αμφισβητήσεων» που περιγράφηκε πιο πριν. Η παρουσία ενός τόσο κλασικού υπέρ – ήρωα σε ένα κόμικς που κατά τα άλλα αποδίδει πιστά το κλίμα και το πνεύμα της εποχής, αποκαλύπτει για πρώτη φορά, μέσα από την ολοφάνερη αντίθεση, τις ρεαλιστικές διαστάσεις του ανθρώπου της επικαιρότητας (βλ. εικόνα 13).

«...Και βλέπεις δίπλα του (στο Superman) αυτόν τον τύπο ο οποίος φοράει καμπαρτίνα, καπνίζει συνέχεια, πετάει τις εξυπνάδες του ας πούμε, είναι εντελώς...του δρόμου, αλλά ψαγμένος, όχι κανένας αμπελοφιλόσοφος...και παθαίνεις την πλάκα σου! Παθαίνεις την πλάκα σου γιατί ακριβώς εκεί (το κόμικς) τα συνδυάζει όλα. Συνδυάζει και το ψεύτικο και τη μυθοπλασία και το σχετικό και το γκρίζο και το μαύρο και το άσπρο ας πούμε κι εμένα...τον άνθρωπο...

- Και ποιος είναι ο άνθρωπος...στην ιστορία; Ποιος είσαι εσύ;

Ο άνθρωπος με την καμπαρτίνα στο κόμικ...είναι ο σκεπτόμενος άνθρωπος. Θα μπορούσα να είμαι...και είμαι πιστεύω...εγώ...σε σχέση με το μέσο όρο τουλάχιστον...»



Έτσι, μέσα από την αντίστιξη, αναδεικνύεται ένας νέος τύπος ήρωα στις εικονογραφημένες ιστορίες της μετανεωτερικότητας. Πρόκειται για τον «σκεπτόμενο άνθρωπο» ως τύπο που φέρεται να διαφοροποιείται από τον αποκαλούμενο «μέσο όρο» γιατί αμφισβητεί, ψάχνει και τοποθετείται τόσο απέναντι στο απόλυτο (που αντιπροσωπεύεται από τον κλασικό υπέρ – ήρωα), όσο και αναφορικά με την «πολυφρένεια» που βιώνει ως μέρος του κόσμου στον οποίο εντάσσεται και η οποία αποτυπώνεται δεξιοτεχνικά στην μεταμοντέρνα ατμόσφαιρα των κόμικς αυτών.

«...έχει να κάνει με μια παρέα...συμμορία, οργάνωση αναρχικών, οι οποίοι...αντιτίθενται και милитарιστικά και υπαρξιακά και όπως θες ας πούμε, απέναντι στις...σκοτεινές παρασκηνακές δυνάμεις της αρχής και της οργάνωσης η οποία θέλει να...ε...υποβιβάσει την ανθρωπότητα σε minds slaves της κατανάλωσης, αν σου λέει τίποτα αυτό, ξέρω 'γω...ε...και έχει να κάνει με αναφορές στη δεκαετία του '60, ποπ κουλτούρα, Άντι Γουόρχολ, Τζον Λέννον, μαγεία, Όσκαρ Ουάιλντ, έχει βάλει μέσα πανκ κίνημα, Σιντ Βίσιους ξέρω 'γω, Σεξ Πίστολς, αναρχία διαχρονική...Αυτό είναι το απόλυτο βίωμα...γιατί είναι συνολικό, είναι ένα καλειδοσκόπιο...είναι ένα... «παλίμψηστο»...για να χρησιμοποιήσω την αγαπημένη λέξη του Βέλτσου (γέλια)...που τα πιάνει όλα...Έχει επιρροές από χίλια σημεία. Αυτό. Και μπορείς μετά να λες ότι «αυτό είναι ΤΟ ανάγνωσμα» γιατί δεν είναι μόνο αυτό, δεν είναι μόνο το άλλο, είναι όλα αυτά».

Κατ' αυτόν τον τρόπο η αφηγηματική δομή των κόμικς αναμεταδίδει το πνεύμα των καιρών με έναν τρόπο που τα καθιστά ρεαλιστικά, πειστικά και σπουδαία για τον αναγνώστη. Οι αρχέτυποι υπέρ – ήρωες που επικαλείται ο αναγνώστης προκειμένου να αναγνωρίσει τον εαυτό του απέναντί τους (και όχι πια επάνω τους), εντάσσονται με δεξιοτεχνία στην εικονογραφημένη «πολυφρένεια» των μετανεωτερικών κόμικς. Ακόμη κι αυτοί οι υπερτιμημένοι Over People δεν αποτελούν εν τέλει παρά μια από τις πολλές όψεις της πολυδιάστατης πραγματικότητας, ένα θραύσμα της εσωτερικής αλήθειας του αναγνώστη, ένα μικρό κομμάτι του κολλάζ αντανάκλασεων που συνθέτει την ταυτότητά του. Έτσι οι υπέρ – ήρωες από αναμφισβήτητοι και προνομιούχοι πρωταγωνιστές των κόμικς μετατρέπονται σιγά σιγά σε αποσπάσματα τους. Φιγούρες που εμφανίζονται

περιστασιακά στις ιστορίες απλώς και μόνο για να διακοσμήσουν, να εντείνουν, να μεγεθύνουν ή να σμικρύνουν τα περιβάλλοντά τους στοιχεία και να προβάλλουν το πολυδιάστατο και χαοτικό μιας εικονογραφημένης σύνθεσης.

«Έχει να κάνει με μια νέα οριοθέτηση. Δηλαδή, τα παλιά όρια απλά είναι σαν διδαχές ας πούμε, όχι σαν ασφάλεια στην οποία επιστρέφεις για να γυροβολήσεις, κι από εκεί και πέρα...εντάξει, ο καθένας κάνει οτιδήποτε ας πούμε...»

Έτσι η διάχυση και η σύγχυση των ιδεών και των ερεθισμάτων αποκτά τη λειτουργικότητα ενός δειγματολογίου απ' το οποίο το άτομο επιλέγει και συνθέτει τις όψεις του εαυτού του. Τα πάντα είναι αποδεκτά στα μετανεωτερικά κόμικς και κάθε τι φέρει τη δική του αλήθεια. Τα κόμικς παύουν να είναι ο κατεξοχήν χώρος δράσης του υπέρ ήρωα ή του alter ego του (δηλαδή του αντί – ήρωα) και αναδεικνύουν την υπεροχή του «σκεπτόμενου ανθρώπου», εκείνου που καλείται να επιλέξει έναν εαυτό από το πανόραμα αντανakλάσεων που του προσφέρεται.

Πρόκειται για ένα καινούριο επίπεδο συνειδητότητας του εαυτού στο πλαίσιο της ανάγνωσης, η οποία ανοίγει το δρόμο σε έναν νέο τρόπο προσέγγισης των κόμικς εν γένει.

«...Καταλαβαίνεις ότι αν μπορείς να είσαι κάποιος από τους ήρωες στα κόμικς πια, θα είσαι ο άνθρωπος και όχι ο υπέρ – άνθρωπος. Κι αρχίζεις να μπαίνεις στη διαδικασία της δημιουργίας...Δηλαδή πώς αυτός ο άνθρωπος, ο δημιουργός αυτή τη φορά, μπορεί να τα συνδυάζει όλα αυτά; Τι χρειάζεται, ποια είναι τα εφόδιά του, ποιο είναι το οπλοστάσιό του...που τον κάνει «να πετάει» αυτό το πράγμα (...) κι έτσι αρχίζεις να ενδιαφέρεσαι για το δημιουργό πίσω από το κόμικ...γιατί εμπλέκεσαι κι εσύ σ' αυτό που κάνει. Δηλαδή, είναι ότι μοιράζεστε, εσύ κι ο δημιουργός, κάτι κοινό...μια κοινή αντίληψη για τον κόσμο, κοινές ανάγκες...Έτσι γίνεται σημαντικός ο δημιουργός πια. Παύεις να βλέπεις τον ήρωα σαν κάτι αυτόνομο και βλέπεις το δημιουργό πίσω από αυτόν».

Εδώ ο αναγνώστης περιγράφει μια πολύ σημαντική μετάβαση. Μια ξεκάθαρη και δυναμική αλλαγή στον τρόπο που προσεγγίζει τα κόμικς. Από την ταύτιση με

τους ήρωες στην ταύτιση με το δημιουργό τους. Είναι το σημείο όπου η συντριπτική πλειοψηφία των αναγνωστών συγκλίνει δηλώνοντας τη μετάβαση σε μια ωριμότερη προσέγγιση του αντικειμένου που προσελκύει το ενδιαφέρον τους. Είναι το σημείο όπου τα κόμικς προσεγγίζονται ως λογοτεχνικό προϊόν, επιλέγονται σε σημαντικό βαθμό βάσει της καλλιτεχνικής φήμης των δημιουργών τους και λειτουργούν συνειδητά ως διαμεσολαβητές της κοινωνικοπολιτικής και ιδεολογικής τοποθέτησης του αναγνώστη τους. Πολλοί από τους αναγνώστες του δείγματος αυτής της εργασίας δηλώνουν αυτό το σημείο καμπής μέσω της προσωπικής τους ενασχόλησης με τη δημιουργία κόμικς, είτε ερασιτεχνικά, είτε επαγγελματικά. Είναι η στιγμή όπου ο φαντασιακός, πολύ προσωπικός ήρωας κάθε αναγνώστη αποκτά διέξοδο μορφή και άποψη στο χαρτί με έναν άμεσο και παραστατικό τρόπο, τον οποίο μια ψυχοκοινωνική προσέγγιση θα μπορούσε να αξιοποιήσει προκειμένου να διερευνήσει το θέμα της προβολής του εσωτερικού ήρωα του δημιουργού κόμικς στην εποχή μας, κάτι που ωστόσο ξεπερνάει τα όρια της παρούσας μελέτης.

16. 13. ΤΟ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ ΤΟΥ ΑΝΤΙ – ΗΡΩΑ: ΑΣΤΙΚΗ ΑΓΩΝΙΑ ΚΑΙ ΣΥΓΚΙΝΗΣΗ

Στα μεταμοντέρνα κόμικς που συνιστούν τις επιλογές των ενήλικων αναγνωστών, εμφανίζεται ένα είδος χαρακτήρων που επίσης καλύπτονται από την περιγραφή του πλάνητα της μετανεωτερικότητας. Οι αντί – ήρωες αυτοί είναι απόλυτα συγχυσμένες και χαοτικές υπάρξεις, τραγικές και πολυδιάστατες, συνήθως χωρίς υπέρ – δυνάμεις, αν και εμφανίζονται αρκετά δυνατοί και ανθεκτικοί στις κακουχίες στις οποίες τους υποβάλει η πλοκή. Είναι μοναχικοί, περιπλανώμενοι δίχως ευγενή σκοπό και σταθερό σημείο αναφοράς. Ωστόσο φέρονται να αποδίδουν για τους αναγνώστες τον ορισμό του «cool», καθώς αναγνωρίζονται ως ευαίσθητοι, ρομαντικοί με το δικό τους επίκαιρο τρόπο, ενώ τους χαρακτηρίζει μια παραδοσιακών προτύπων αρρενωπότητα. Ο σκοπός της ύπαρξης και δράσης τους είναι εγωκεντρικός και βαθιά συναισθηματικός, καθώς προσπαθούν να εκδικηθούν για το θάνατο ενός οικείου προσώπου ή να απαλλαγούν από τους διώκτες τους. Μέχρι εδώ η περιγραφή των χαρακτήρων αυτών παραπέμπει εν γένει σε αυτή του πλάνητα.

Η σημαίνουσα διαφορά είναι ότι στα κόμικς αυτά το βασικό ρόλο μοιράζεται μαζί με τον αντί – ήρωα η εφιαλτική κοινωνική ατμόσφαιρα στην οποία αυτός

εντάσσεται. Ποτέ οι μεγαλουπόλεις δεν ήταν πιο σκοτεινές, βρώμικες και μυστηριώδεις, ποτέ το έγκλημα δεν ήταν τόσο διαδεδομένο και ακραίο, ποτέ η βία δεν τόσο εξτρεμιστικά ρεαλιστική: «Για να πούμε την αλήθεια, η αγωνία βγαίνει και αποβάλλεται ως κίνηση, ταραχή, δόνηση, σασπένς, εικόνα βίας, παγίδευσης, επίθεσης, σφαγής...» (Morin, 1962)¹⁵².



Εικόνα 13

Εδώ ο αναγνώστης εμφανίζεται να πείθεται από την σκιαγράφιση της μετανεωτερικής αγωνίας στην πλέον επονείδιστη λεπτομέρειά της. Αυτός που ο ήρωας αντιμάχεται είναι τώρα ο παιδεραστής γιος ενός πανίσχυρου γερουσιαστή που προορίζεται για επόμενος πρόεδρος των ΗΠΑ ή ο προστατευόμενος ενός αναγνωρισμένου παπά που τρώει τα σώματα των γυναικών που σκοτώνει και κάνει

¹⁵² Και όπως αναφέρεται στο Λιβιεράτος & Φραγκούλης, 1991, σ. 255.

συλλογή των κεφαλών τους...Ο δε ήρωας δεν διστάζει να καταφύγει σε εξίσου βίαιες μεθόδους προκειμένου να εκδικηθεί, να σωθεί ή να προστατέψει το μοναδικό πρόσωπο που αγαπά: θα βασανίσει μέχρι θανάτου τα θύματά του με καθόλου κρυφή ικανοποίηση.

Τι καθιστά τα κόμικς αυτά τόσο γοητευτικά και πειστικά για τον ενήλικο αναγνώστη; Κατά τα λεγόμενά τους είναι η «ρεαλιστική» αναπαράσταση της επικαιρότητας και η αναμετάδοση του πνεύματος των καιρών.

«...μετά, μέχρι σήμερα, άρχισα να διαβάζω πιο «ψαγμένα» πράγματα...πράγματα που ήταν πρωτόγνωρα για την αμερικανική βιομηχανία...Εξετάζανε ζητήματα που είχαν να κάνουν με το σεξ...με βιώματα πιο ρεαλιστικά βρε παιδί μου...δηλαδή, άρχισες να βλέπεις, ξέρω 'γω, κάτι σαλόνια περίεργα και σκοτεινά, όπου κυκλοφορούσαν κάποιοι τύποι οι οποίοι μπορεί να 'τανε και παιδεραστές...άρχισαν να πετάγονται δεξιά κι αριστερά...ομοφυλόφιλοι ας πούμε, είτε ήταν σούπερ ήρωες, είτε ήταν support cast, άρχιζες κι έβλεπες έτσι πινελιές ή και ολοκληρωμένα πράγματα τα οποία είχαν να κάνουν...βία, περισσότερη...πιο ρεαλιστικά απ' την άποψη ότι σερβίρανε πιο ωμά κάτι που ήταν αντικειμενική πραγματικότητα. Τα κόμικς μέχρι τότε απείχαν απ' αυτό. Μετά άρχισαν να μπαίνουν κάποιες σκιές σιγά σιγά...άρχισε να φαίνεται ο ήρωας λίγο διαστροφικός...Υπήρχε μια ηθική σχετικότητα, τα πράγματα δεν ήταν απαραίτητα μαύρα άσπρα, υπήρχε πολύ γκρι...υπήρχε μια διφορούμενη ταυτότητα...σεξουαλική ίσως, υπήρχε μια στρέβλωση...δεν ήταν όλα υγιή...Δεν υπήρχε πια η γνωστή ισοπεδωτική εξυγίανση των πάντων».

Για να πείσουν τον ενήλικο αναγνώστη τα κόμικς και οι ήρωές του πρέπει να αναπαραγάγουν ένα κλίμα αγωνίας, διαφθοράς και απαξίωσης, που θεωρεί ότι αποτελεί την «ρεαλιστική πραγματικότητα» του. Η εξτρεμιστική βία και ο κυνισμός των κόμικς αυτών είναι αποδεκτά από τον αναγνώστη στο βαθμό που εμφανίζονται ως «πραγματικά».

«...η βία στα κόμικς δε με ενοχλεί...από τη στιγμή που υπάρχει παντού γιατί να μην υπάρχει και στα κόμικς;»

« Τίποτα δε μου φαίνεται βίαιο στα κόμικς γιατί συμβαίνει και στην πραγματικότητα...»

«Τα κόμικς δεν κάνουν τίποτα άλλο παρά να δείχνουν αυτό που συμβαίνει τριγύρω μας...Ζούμε σε βίαιους καιρούς, οπότε είναι λογικό να υπάρχει βία στα κόμικς...»

Ωστόσο, μια πιο αναλυτική προσέγγιση αποκαλύπτει ότι πρόκειται για μια μάλλον στρεβλωμένη εικόνα αυτού που ο αναγνώστης περιγράφει ως αντικειμενικό βίωμα. Η ακραία αυτή βία υπάρχει όντως «παντού σήμερα» περισσότερο από άλλοτε ή πρόκειται για μια παραίσθηση που αναπαράγεται και διογκώνεται στο πλαίσιο μιας διαδικασίας κοινωνικής κατασκευής της πραγματικότητας¹⁵³ που ο Baudrillard (1986) ορίζει υπό την έννοια της *υπερπραγματικότητας* (hyper – reality)¹⁵⁴; Πόσοι από τους αναγνώστες μας έχουν υπάρξει αυτοπροσώπως μάρτυρες περιπτώσεων κανιβαλισμού και εξτρεμιστικής βίας (που εικονογραφούνται σε «ρεαλιστικά» κόμικς για ενήλικες όπως το Sin City) στο άμεσο και οικείο περιβάλλον της Αθήνας για παράδειγμα; Μήπως η «πραγματική βία» που περιγράφουν οι αναγνώστες ως «πειστική» και ρεαλιστική δεν είναι παρά προϊόν αφηγήσεων που επιθέτουν εμπειρικό έδαφος για μεταγενέστερες επαναφηγήσεις; Μήπως η «ρεαλιστική πραγματικότητα» στην οποία γίνεται λόγος, δεν είναι παρά η υποκειμενική αντίληψη μιας μετανεωτερικά κατασκευασμένης αλήθειας, που επικαλείται περιγραφές των MME για τον κόσμο¹⁵⁵, οι οποίες δεν κατευθύνονται από το πώς είναι πραγματικά ο κόσμος αλλά από τις σταθερά αναδύομενες ιστορίες αυτών των ίδιων των περιγραφών;

¹⁵³ Για μια παρουσίαση των μεθόδων κατασκευής της πραγματικότητας από τα MME βλ. Morisson & Tumber (1988), Iyengar & Kinder (1987), Newcomb (1974), Gans (1979).

¹⁵⁴ Τον ίδιο όρο έχει επικαλεστεί και ο Umberto Eco στο βιβλίο του *Travels in Hyperreality* (1986) προκειμένου να περιγράψει τις περιπτώσεις όπου ο άνθρωπος δημιουργεί απατηλές καταστάσεις στην προσπάθειά του να αποδώσει το «αληθινό» που απαιτεί η φαντασία του. Χαρακτηριστικό παράδειγμα τέτοιων καταστάσεων συνιστούν οι διάφορες ηλεκτρονικές εκδοχές προσομοίωσης παιχνιδιών ή τα συστήματα H.Y. «φανταστικής πραγματικότητας» (virtual reality), των οποίων οι χρήστες φορούν ειδικά γυαλιά και γάντια προκειμένου να βιώσουν αισθητικά τη φαντασίωση του παιχνιδιού στο οποίο εισβάλλουν τεχνητά.

¹⁵⁵ Έρευνες δείχνουν ότι οι ενήλικοι που εμφανίζουν υψηλά ποσοστά τηλεθέασης φέρονται να πάσχουν από το αποκαλούμενο «σύνδρομο του κακού κόσμου» (The Mean World Syndrome), καθώς έχουν μια περισσότερο πεσιμιστική αντίληψη για την εγκληματικότητα στην κοινωνία, ενώ θεωρούν ότι κινδυνεύουν να θυματοποιηθούν περισσότερο και εμφανίζονται πιο καχύποπτοι με τους συνανθρώπους τους (βλ. Gerbner et al., 1989· Eron & Huesmann, 1975· Tisseron, 2002).

Η αναπαράσταση που έχουν οι αναγνώστες για την «αντικειμενική» αλήθεια της εποχής βασίζεται σε μια επισώρευση ιστοριών που αφηγούνται τα ΜΜΕ και εκτιμήσεων που αναμεταδίδονται και επικάθονται πάνω σε άλλες εκτιμήσεις για να καταλήξουν να μετασχηματίσουν την πραγματικότητα σε υπερπραγματικότητα. Κι αυτή η κατασκευή του κόσμου καταλήγει να βιώνεται με την ένταση μιας αληθινής εμπειρίας καθώς «νιώθουμε πως διαθέτουμε μια ενδόμυχη εξοικείωση με αυτά καθ'αυτά τα συμβάντα – είναι χαραγμένα έντονα στη συνείδησή μας» ενώ «το αντικείμενο της αντίληψης έχει καταποντιστεί μέσα στον κόσμο των αναπαραστάσεων» (Gergen, 1997, σσ. 229, 231).

Ωστόσο αναφορικά με το ζήτημα της βίας στα προϊόντα της μαζικής κουλτούρας και το βαθμό εμπλοκής της κοινωνικής πραγματικότητας έχει αναπτυχθεί μια ευρεία προβληματική και επιχειρηματολογία που λαμβάνει χώρα στο σταυροδρόμι των επιστημών του ανθρώπου και της κοινωνίας¹⁵⁶. Η υπόθεση ότι η βία στα ΜΜΕ εμφανίζεται ως «μετάπλαση της κοινωνικής βίας» (Λαμπροπούλου, 1999) και ειδικά η «υπόθεση της αντανάκλασης» που διατυπώνεται στο χώρο της Κοινωνιολογίας της Τέχνης (Kunczik, 1994) αποδίδει τη βασική ιδέα για την σκιαγράφηση της μετανεωτερικής βίας στα κόμικς σήμερα. Σύμφωνα με τη θεωρητική αυτή τοποθέτηση τα πολιτιστικά προϊόντα αντικατοπτρίζουν τις αξίες μιας κοινωνίας μια συγκεκριμένη εποχή και η ανάλυσή τους μπορεί να συμβάλει στην εξαγωγή συμπερασμάτων για τη δομή της συγκεκριμένης κοινωνίας, για το γενικό πολιτισμικό της επίπεδο και για τον μέσο άνθρωπό της. Υποστηρίζεται επί παραδείγματι ότι ένα πλήθος ταινιών είναι ικανό να δώσει μια πλήρη εικόνα για τα βαθύτερα αισθήματα και την ηθική της εποχής που τις παρήγαγε (Koning, 1965). Το γενικό συμπέρασμα είναι ότι η βία στα προϊόντα της μαζικής κουλτούρας «δε σημαίνει ότι υπάρχει πολύ βία στην κοινωνία, αλλά ότι αυτή η κοινωνία εμφορείται από φόβο» (Λαμπροπούλου, ό.π. σελ. 130). Η έρευνα του ανθρωπολόγου George Wright οδηγεί στο συμπέρασμα ότι τα προϊόντα των ΜΜΕ και δη αυτά που αναφέρονται σε έναν κόσμο φαντασίας, προσφέρονται για τη μετάθεση και απόθεση των επιθετικών παρορμήσεων του κοινού τους. Υπόθεση που «μπορεί να ενισχυθεί θεωρητικά με τις θέσεις της ψυχανάλυσης για τον ρόλο του εχθρικού ειδώλου και του αποδιοπομπαίου τράγου. Οι ταινίες αποτελούν τον καθρέπτη των φαντασιώσεων, των

¹⁵⁶ Για μια σύντομη περιεκτική παρουσίαση των σχετικών ψυχοκοινωνιολογικών ως επί το πλείστον θεωριών βλ. Λαμπροπούλου (1999).

ονείρων και των καταπιεσμένων επιθυμιών της κοινωνίας» (Λαμπροπούλου, ό.π., σελ. 130). Υπόθεση που η συγκεκριμένη μελέτη υποστηρίζει για τα κόμικς.

Πέραν της ατέρμονης συζήτησης αναφορικά με το αν η αναπαράσταση της βίας από τα προϊόντα της μαζικής κουλτούρας ερείδεται σε ρεαλιστικές αναλογίες, το ερώτημα του γιατί αυτού του είδους τα κόμικς «πείθουν» τους αναγνώστες παραμένει. Η ανάλυση της μελέτης αυτής αποκαλύπτει ότι η εξτρεμιστική βία των κόμικς αυτού του είδους «πείθει» τον αναγνώστη όχι γιατί, όπως συνηθίζουν να υποστηρίζουν οι ίδιοι, είναι ρεαλιστική, αλλά γιατί για μια ακόμη φορά αναφέρεται στην εσωτερική τους «αλήθεια» και πραγματικότητα, διεγείροντας τη σωματοποιημένη συγκίνηση που προκύπτει μέσα από την αναβίωση των ενστίκτων. Κάτι που παρατηρεί επίσης ο Tisseron (2002, σ. 154) όταν θεωρεί ότι στη φρενίτιδα της μαζικής κουλτούρας με τη βία βρίσκουν διέξοδο σωματικές αισθήσεις που συνδέονται με το ασυνείδητο άγχος.

«...το βιώνεις συγκινησιακά...(...) Αν κοιτάξεις τριγύρω...βλέπεις ότι...ο άνθρωπος ευνουχίζεται από τα ένστικτά του. Δηλαδή...αν διαβάσεις το From Hell (...) θα δεις εκεί ας πούμε, έχει μια φάση όπου ο ήρωας δεν ξέρω τι παθαίνει, και ξαφνικά υλοποιείται σ' ένα γραφείο στο Λονδίνο μετά από 80 χρόνια...ξέρω 'γω, δεκαετία '90 φαντάσου, κι ενώ βλέπει γύρω του θαύματα, υπολογιστές, αυτό το φως που ρέει με απίστευτες ταχύτητες κι είναι η πληροφορία, ουσιαστικά βλέπει ένα θαύμα εν κινήσει, ε...στην πράξη, το οποίο ήταν αδιανόητο στη δικιά του εποχή, βλέπει όμως ότι τα μάτια των ανθρώπων είναι νεκρά, δεν υπάρχει αυτή η αγωνία, αυτός ο έρωτας, ο θάνατος, η φλόγα της ζωής που προκύπτει μέσα από τη βίωση μιας ζωής ζόρικης που απαιτεί από εσένα προσπάθεια. Βλέπει άτομα τα οποία φορούσαν τα ωραία τους τα ρούχα, ήταν γυμνασμένοι, μερικοί ήταν όμορφοι, αλλά δεν βλέπει αυτή τη φλόγα στα μάτια, που παλιότερα οι άνθρωποι την είχαν μόνο από αγωνία, πανικό ή φόβο και τώρα το χάνουν σιγά σιγά και ουσιαστικά τα κόμικς είναι αυτό. Δηλαδή σου δίνουν αυτή την ένταση της ζωής, όπως ο Χειμωνάς το περιγράφει ως «...να ζεις με τους νευρώνες σου απογυμνωμένους στον αέρα»...είναι η ένταση της ζωής και το 'χεις ανάγκη αυτό...σήμερα...»

Η μετανεωτερική αγωνία που περιγράφεται εδώ αναφέρεται στο άγχος του υπαρξιακού κενού. Το άγχος της εξαφάνισης του εαυτού μέσα στην απουσία του συναισθήματος, η οποία προβάλλει ως η υπέρτατη απειλή της σύγχρονης ύπαρξης. Ο αναγνώστης δεν αναζητά τη βία καθεαυτή στα κόμικς που διαβάζει, παρά την συγκινησιακή διέγερση που τη συνοδεύει. Επιδιώκει αυτή την τεχνητή διέγερση του έντονου συναισθήματος που θα τον κάνει να αισθανθεί ζωντανός και να βιώσει τα όρια του. Είναι ένας αμετανόητος κυνηγός της συγκίνησης που του εγγυάται ότι θα νιώσει ότι υπάρχει γιατί αισθάνεται, παρότι βρίσκεται σε ένα πλαίσιο που φοβάται ότι απειλεί το συναίσθημα και την ύπαρξή του.

«Είναι συνταρακτικό...γιατί η φάση η πραγματική...η αντικειμενική είναι...δεν έχει ερεθίσματα...Κι εγώ εντάσσομαι σ' αυτή τη μάζα που έχει ανάγκη αυτή τη διάσταση...τη δραματοποιημένη...την κωδικοποιημένη...Δηλαδή, ουσιαστικά είναι η πραγματικότητα στην οποία ζούμε, αλλά πολύ έτσι στρεβλωμένη...Είναι στρεβλωμένο αυτό. Δηλαδή ζεις όπως θα ήταν να ζούσες μέσα σε μια ταινία. Ταινία όμως που είναι σ' αυτά τα πλαίσια έτσι; Δεν μιλάμε για ευρωπαϊκό σινεμά. Μιλάμε για αυτό που προέκυψε μέσα από αυτή την κοινωνία που ουσιαστικά χτίστηκε επάνω σε ιδρώτα, αίμα, βία, αυτή τη φοβερά ατομικιστική ταυτότητα που ήταν απαραίτητη για να προκόψεις...δηλαδή η αμερικανική κοινωνία ουσιαστικά είναι παντοκρατορική γιατί ακριβώς, όπως και τα κόμικς, βασίζεται σε ένστικτα τα οποία είναι τα πιο...επιθετικά...είναι απόλυτα...Καταστάσεις ας πούμε έτσι ότι...πάντα ένας θα προτείνει το στήθος του ας πούμε, και πάντα ο αέρας θα φουσάει ενάντιά του κι από πίσω θα' ναι οι μάζες που έχουνε λυγίσει, αλλά αυτός θα είναι όρθιος, γιατί οι μάζες τον έχουνε ανάγκη...φαντάσου αυτές τις εικόνες...έτσι;»

Πρόκειται μάλλον για μια ακόμη όψη της μετανεωτερικής ύπαρξης. Αυτή η τόσο πλούσια σε ερεθίσματα και ποικιλία επιλογών ζωή, να πρέπει να είναι κινηματογραφική για να προσφέρει συγκινήσεις: «Αναρωτιόμασταν σε κάποιο σημείο της πολιτιστικής μας ιστορίας, αν οι κινηματογραφικές ταινίες παρουσίαζαν επαρκή ομοιότητα με την πραγματική ζωή. Καλές ταινίες θεωρούνταν οι πιο ρεαλιστικές. Τώρα ζητάμε από την πραγματικότητα να προσαρμόζεται στην ταινία. Ο καλός άνθρωπος, όπως και το καλό πάρτυ θα έπρεπε να είναι πιο «κινηματογραφικά»

(Gergen, ό.π., σ. 230). Ωστόσο αυτό που κάνει την πραγματικότητα (την αντικειμενική ή αυτή που αναπαριστούν τα προϊόντα της μαζικής κουλτούρας) ενδιαφέρουσα και συγκινησιακά διεγερτική είναι οι σαφείς εκκλήσεις που απευθύνει στο ασυνείδητο.

«Κατασκευάζεις μια πραγματικότητα η οποία τραβάει ενέργεια απ' αυτά τα πηγάδια...τα πολύ έτσι...παλιά...δηλαδή του τρόμου, του ηρωισμού, του έρωτα, της καταστροφής...είναι...της αντοχής, ας πούμε, όταν τραβιέται πέρα από τα όριά της...Π.χ. αν διαβάσεις ας πούμε τους «300» του Frank Miller, θα διαπιστώσεις αυτό το πράγμα, ότι πέρα απ' την εικαστική μεγαλομανία που τον κατατρέπει, έχει αυτό ακριβώς...δηλαδή...γι' αυτόν ήταν πολύ εύκολο να τραβήξει από το μύθο και την ιστορία και να βγάλει αυτό το πράγμα το οποίο πραγματικά δημιουργεί αυτή την... «απόσταση φάσης»...»

Φαίνεται δε, ότι τα ποικίλα προϊόντα της μαζικής κουλτούρας που αναφέρονται σε αυτούς τους όρους διαμορφώνουν για το κοινό τους ένα «ενοποιημένο πεδίο», όπου οι αντανakλάσεις, οι συγκινήσεις, οι προβολές και οι ταυτίσεις βρίσκουν επαρκή χώρο και τρόπο έκφρασης για την υποστήριξη μιας ταυτότητας ίσως καλειδοσκοπικής και «παλίμψηστης», ωστόσο σίγουρα φαντασιακά πλούσιας και ικανοποιημένης. Μέσα στο πλαίσιο των σχέσεων παρασιτισμού και προώθησης που συνδέει τα κόμικς με γειτνιάζοντα πεδία της αφηγηματικής μαζικής κουλτούρας όπως ο κινηματογράφος, η τηλεόραση, η διαφήμιση κτλ, ο αναγνώστης μεταφέρει τη φαντασιακή σχέση του με τους υπέρ – ήρωες έξω και πέρα από τον ιδιωτικό χωροχρόνο της αναγνωστικής πράξης. Ένα οικονομικά οργανωμένο σύστημα μάρκετινγκ επεκτείνει και διαχέει την παρουσία των εικονογραφημένων ηρώων στον κόσμο μετατρέποντας τον σε «θεματικό πάρκο» (Bryman, 2004). Έτσι, ως εμπροσθοφυλακή μιας ευφάνταστης διαφημιστικής εκστρατείας ή ως στοίχημα μιας κινηματογραφικής μεταφοράς, οι ήρωες των κόμικς μετατρέπονται σε συλλογική φαντασίωση που ανατροφοδοτείται και αυτοσυντηρείται δυναμικά. Για τον αναγνώστη η συνθήκη αυτή τροφοδοτεί ένα παραληρηματικό βίωμα μεγαλείου που πολλαπλασιάζει τη φαντασιακή επένδυση.

«...τώρα τελευταία γίνεται κάπως μαζικό αυτό...Οι σούπερ – ήρωες έχουν αρχίσει να κατακτούν τα πάντα...Όλα είναι ένα ενοποιημένο πεδίο, όπου

είναι...το ένστικτο...Όλα είναι...Να σου πω: θα είσαι έφηβος και μόνο το γεγονός ότι βγαίνεις στο δρόμο κι όλοι είναι εναντίον σου κι είσαι η μοναχική φιγούρα, νιώθεις ηρωικά μόνο που αναπνέεις ας πούμε, εκεί γύρω στα 13 – 15...η δικιά μου εφηβεία τουλάχιστον έτσι ήτανε. Η δικιά μου η φουρνιά...Και βέβαια το έχεις ανάγκη αυτό το πράγμα γιατί σε αβαντάρει. Δηλαδή, έχεις τα κόμικς, έχεις τις ταινίες, τους ήρωες...τα έχεις όλα εκεί...να στηρίζουν αυτό που έχεις στη φαντασία σου...»

17. Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΕΑΥΤΟΥ ΜΕΣΑ ΣΤΗΝ ΟΜΑΔΑ

17. 1. ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΗΣ ΟΜΑΔΑΣ ΤΩΝ ΑΝΑΓΝΩΣΤΩΝ ΚΟΜΙΚΣ: ΟΡΓΑΝΩΣΗ, ΣΥΝΗΘΕΙΕΣ, ΤΕΛΕΤΟΥΡΓΙΚΑ

Εκ πρώτης όψεως η ανάγνωση κόμικς συνιστά μια δραστηριότητα του ελεύθερου χρόνου κατεξοχήν ιδιωτική και μοναχική, στο βαθμό που ο αναγνώστης επιδίδεται σε αυτή σε απόλυτα προσωπικό χώρο και χρόνο, που εντοπίζονται σχεδόν πάντα στο περιθώριο οιασδήποτε κοινωνικής συνεύρεσης και συμμετοχής.

Οι αναγνώστες συνηθίζουν να απομονώνονται σε κάποιον «δικό τους» χώρο, αναζητώντας συνθήκες αποκλεισμού απ' οτιδήποτε μπορεί να λειτουργήσει ως άγκυρα που να απειλεί να τους κρατήσει «δεμένους» στη ρεαλιστική πραγματικότητα. Τα εφηβικά δωμάτια, αυτά τα πολύτιμα καταφύγια του νεανικού εαυτού, αποτελούν ως επί το πλείστον το καλά περιφρουρημένο σκηνικό της φυγής των αναγνωστών κόμικς. Είναι χαρακτηριστικό ότι στο σύνολό τους τα υποκείμενα της έρευνας αποδίδουν στο χρόνο και στην πράξη της ανάγνωσης κόμικς μια ιερότητα, που ως τέτοια, περιέχει στοιχεία τελετουργικού χαρακτήρα.

Οι αναγνώστες περιγράφουν την «ιερή στιγμή της ανάγνωσης» που πρέπει να λαμβάνει χώρο πάντα σε συνθήκες απόλυτης απομόνωσης και ευλαβικής ησυχίας. Οι πόρτες κλειδώνουν, οι οικείοι προειδοποιούνται να μην διακόψουν, ενώ εκδίδονται αυστηρές παραινήσεις μη ενόχλησης των αναγνωστών. Οι πρώτες κινήσεις πριν την ανάγνωση περιλαμβάνουν συνήθως μια τελετουργία αισθητηριακής εξοικείωσης με το υπό ανάγνωση τεύχος. Το βλέμμα αφήνεται να περιπλανηθεί στα χρώματα και τις σκιαγραφήσεις, η αφή επεξεργάζεται την ποιότητα του χαρτιού, η όσφρηση απολαμβάνει την τόσο προσφιλή στον αναγνώστη οσμή της μελάνης και του ολοκαίνουριου τεύχους. Το ξεφύλλισμα της εξοικείωσης ολοκληρώνεται με έναν σχολαστικό εξονυχιστικό έλεγχο για τυχόν ατέλειες, αναδιπλώσεις και αμυχές στο εξώφυλλο και στις γωνίες του τεύχους, που μπορεί να μειώνουν την συλλεκτική/οικονομική αξία του.

Αφού ικανοποιηθούν επαρκώς οι προϋποθέσεις της χαλάρωσης και μόλις το «φλερτ» με το νέο τεύχος αγγίζει ένα ορισμένο σημείο ικανοποιητικής προσμονής κι

αδημονίας, ο αναγνώστης εγκαταλείπεται στη σαγήνη της εικονογραφημένης ιστορίας και ακολουθεί τις οδούς διαφυγής που αυτή του προτείνει.

Τι είναι αυτό που μας δίνει την άνεση να κάνουμε λόγο για ομαδική υπαγωγή των αναγνωστών; Σε ποιο βαθμό η σποραδική εμφάνιση μεμονωμένων περιπτώσεων βιωματικής εμπλοκής ατόμων σε εικονογραφημένες ιστορίες υπέρ – ηρώων, μπορεί να εμπίπτει στη μελέτη κοινωνικών φαινομένων και συμμετοχών που περιγράφονται ως «ομαδικές»;

Ως ένα βαθμό, κάποιου είδους απάντηση προκύπτει από τη σκιαγράφηση ζωτικών όψεων ενός ομαδικού σχηματισμού που η παρούσα έρευνα διέκρινε *ex post* με την είσοδό της στο εσωτερικό του κι αποκρυπτογραφώντας τους βασικούς όρους και τις επί μέρους εκδηλώσεις του. Πρόκειται για τη στοιχειώδη περιγραφή μιας ομάδας ατόμων, η οποία συνιστά τον πυρήνα των συστηματικών αναγνωστών κόμικς στον ελλαδικό χώρο και υπό τις συντονισμένες κινήσεις της οποίας επιχειρείται η σύνθεση, η δραστηριοποίηση και η προβολή μιας οργανωμένης και αντιπροσωπευτικής παρουσίας των ελλήνων comics fans στην Ελλάδα. Η ομάδα αυτή επιχείρησε κατά καιρούς να γνωστοποιήσει κοινωνικά την ύπαρξή της κι αναζήτησε τρόπους επισημοποίησης της σύνθεσής της και αποκρυστάλλωσης μιας εσωτερικής ιεραρχίας και δομής στην οργάνωση ενός fan club.

Τα μέλη της ομάδας αυτής τηρούν μακροχρόνιες ομαδικές συνήθειες σχετικές με το αντικείμενο στο οποίο αναφέρονται. Όπως έχουμε ήδη αναφέρει επισκέπτονται τουλάχιστον άπαξ της εβδομάδος (συνήθως το Σάββατο) τα κεντρικά εξειδικευμένα στα υπέρ – ηρωικά κόμικς βιβλιοπωλεία για να συναντηθούν, να ελέγξουν τις νέες κυκλοφορίες, να ενημερωθούν και κυρίως για να παραλάβουν τα κόμικς που έχουν παραγγείλει με το σύστημα των παραγγελιών που ήδη περιγράφηκε. Η εβδομαδιαία αυτή επίσκεψη είναι πολύ σημαντική για τους αναγνώστες γιατί είναι η ευκαιρία να εμπεδώσουν στην πράξη την ομαδική τους ταυτότητα και υπαγωγή. Μετά τη Σαββατιάτικη επίσκεψή τους στο εξειδικευμένο βιβλιοπωλείο και την παραλαβή των κόμικς που έχουν παραγγείλει, συνήθως τα μέλη της ομάδας συγκεντρώνονται σε γειτονικές καφετέριες προκειμένου να συζητήσουν και να αναλύσουν τα κόμικς και τις απόψεις τους. Ευκαιρίες για συναντήσεις και κοινωνικότητα δίνεται επίσης στους αναγνώστες στο πλαίσιο του Διεθνούς Φεστιβάλ Κόμικς που οργανώνεται στο Γκάζι κάθε χρόνο (συνήθως το Σεπτέμβριο). Στα φεστιβάλ αυτά οι αναγνώστες έχουν τη δυνατότητα να παρουσιάσουν την προσωπική

τους δουλειά αν ασχολούνται με τη δημιουργία κόμικς, να ενημερωθούν, να γνωρίσουν διάσημους δημιουργούς από κοντά, να παρακολουθήσουν σεμινάρια, ομιλίες κτλ. Το διαδίκτυο επίσης προσφέρει έναν διευρυμένο χώρο επικοινωνίας, γνωριμίας και ανταλλαγής απόψεων. Η συμμετοχή στις δραστηριότητες της ομάδας, με όποιο τρόπο και αν πραγματοποιείται, προσφέρει ικανοποίηση και αυτοπεποίθηση στον αναγνώστη κόμικς.

«...είναι κάτι το οποίο έχει να κάνει με την κοινωνία...με την κοινωνία των κόμικς εννοώ...όταν διαβάζεις κόμικς σε κάποιο καλό βαθμό, θέλοντας και μη, συνήθως θέλοντας, έχεις επαφή με κάποιους ανθρώπους που διαβάζουν κι αυτοί κόμικς, που ασχολούνται αρκετά, μέσω των διάφορων μαγαζιών που υπάρχουν, μέσω διάφορων εκδηλώσεων που γίνονται και βλέπεις ότι είναι άνθρωποι οι οποίοι ξέρουν γιατί μιλάνε ας πούμε, και ανακαλύπτεις ότι είμαστε μια κοινότητα η οποία αξίζει...υπάρχουν άνθρωποι που αξίζουν τον κόπο...να τους γνωρίσεις...Λοιπόν...και μου έχουν προσφέρει πάρα πολλές ώρες...εκτός από τη χαρά των ωρών που τα διαβάζω, μου ‘χουν προσφέρει πάρα πολλές ώρες για συζήτηση με ανθρώπους και λέμε για τον καινούριο ήρωα, τις νέες ιστορίες...»

Οι συζητήσεις και η επικοινωνία μεταξύ των αναγνωστών κόμικς πριμοδοτούν την αίσθηση της υπαγωγής του ατόμου στην ομάδα, αφενός κάνοντας τη φυσιογνωμία της ομάδας ορατή και συγκεκριμένη και αφετέρου αντανakλώντας μια ικανοποιητική εικόνα για τον εαυτό. Ο χρόνος που αφιερώνουν οι αναγνώστες στα καταστήματα fan είναι πολύ σημαντικός όχι μόνο λόγω του εβδομαδιαίου τους εφοδιασμού τευχών αλλά κυρίως λόγω του εμβολιασμού της ομαδικής ταυτότητας που εξασφαλίζει η χωροχρονική συγκέντρωση των μελών της ομάδας. Τις περισσότερες φορές η επικοινωνία των πιο πυρηνικών μελών της ομάδας αυτής (που αποτελούν ως επί το πλείστον και τα υποκείμενα της παρούσας έρευνας) επεκτείνεται στα γειτονικά των βιβλιοπωλείων καφέ, όπου λαμβάνουν συχνά χώρο πολύωρες αναλύσεις επί των ηρώων και των ιστοριών τους, αλλά και πραγματικές μάχες μεταξύ των «οπαδών» δύο ηρώων ή των εταιρειών που τους εκδίδουν. Έτσι οι αναγνώστες περιγράφουν ότι υπήρξαν εποχές όπου τα φαινόμενα ενδοομαδικής διαφοροποίησης ήταν αρκετά έντονα ώστε να ηλεκτρίζουν την ατμόσφαιρα των σαββατιάτικων συγκεντρώσεων της ομάδας.

«Καλά...γινόντουσαν μάχες κανονικές κάποιες φορές! Υπήρχε μεγάλη ένταση αλλά είχε πλάκα! Δηλαδή υπήρχαν φορές που διαφωνούσαν αυτοί που ήταν με το Spiderman κι αυτούς που διάβαζαν κυρίως X – MEN ξέρω γω...Η η πολύ μεγάλη μάχη...αυτή των εταιρειών: Marvel εναντίον DC κι αντιστρόφως...Αλλά είχε ενδιαφέρον γιατί ανέπτυσσε ο καθένας τα επιχειρήματά του γιατί προτιμάει τον έναν από τον άλλο κι επιπλέον μιλάγαμε και για τέχνη, ταινίες, μουσική, τέτοια πράγματα. Ήταν ωραία...αλλά τώρα δεν προλαβαίνουμε να το κάνουμε τόσο συχνά αυτό πια...οι υποχρεώσεις βλέπεις...».

17. 2. ΟΨΕΙΣ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ ΤΟΥ ΕΑΥΤΟΥ ΑΝΑΦΟΡΙΚΑ ΜΕ ΤΗΝ ΥΠΑΓΩΓΗ ΣΕ ΜΙΑ ΝΟΗΤΗ ΟΜΑΔΑ ΑΝΑΓΝΩΣΤΩΝ ΥΠΕΡ – ΗΡΩΙΚΩΝ ΚΟΜΙΚΣ

Ποια είναι η εικόνα που φέρεται να έχουν οι αναγνώστες για τον εαυτό τους ως μέλη μιας ευρύτερης νοητής ομάδας συστηματικών αναγνωστών κόμικς με υπέρ – ήρωες; Στην πλειοψηφία τους οι αναγνώστες δηλώνουν ότι μοιράζονται μια κοινή αίσθηση υπαγωγής σε μια ομάδα ανθρώπων που έλκονται από ένα κοινό ερέθισμα και μοιράζονται ένα κοινό βίωμα σαγήνευσης συνυφασμένο με την ιδιότητα του αναγνώστη και το αντικείμενο των κόμικς. Υπό την έννοια αυτή οι αναγνώστες δηλώνουν μέλη μιας ομάδας της οποίας κοινό σημείο αναφοράς είναι τα αμερικανικά κόμικς και οι υπέρ – ήρωες τους.

Η ομαδική αυτή υπαγωγή παραπέμπει στη κλιμακωτή δομή μιας babushka, καθώς όπως η ρώσικη κούκλα εμπεριέχει μια άλλη η οποία παραπέμπει σε μια τρίτη κ.ο.κ. έτσι και ο αναγνώστης αισθάνεται μέλος μιας ευρείας ομάδας αναγνωστών κόμικς, η οποία εμπεριέχει μια πιο συγκεκριμένη ομάδα αναγνωστών αμερικανικών κόμικς με υπέρ – ήρωες, η οποία εν τέλει εξειδικεύεται στο συγκεκριμένο είδος υπέρ – ηρώων που εκφράζει την ηλικία, την ιστορία και τα φαντασιακά του ενδιαφέροντα.

Προκύπτουν λοιπόν συγκεκριμένες όψεις της εικόνας που έχουν τα υποκείμενα για τον εαυτό τους υπό την ιδιότητα του αναγνώστη υπέρ – ηρωικών κόμικς, οι οποίες αφορούν την ιδέα που έχει για το πώς τον βλέπουν οι άλλοι επ’ αφορμή της ενασχόλησής του με τα κόμικς. Σε αυτό το πλαίσιο η συγκεκριμένη μελέτη εντοπίζει 4 διαφορετικές όψεις της εικόνας των αναγνωστών για τον εαυτό τους αναφορικά με την ομαδική τους υπαγωγή.

17. 2. 1. Οι προνομιοῦχοι της «φυγής»

Η υπαγωγή στην ομάδα των αναγνωστών κόμικς πριμοδοτεί το άτομο με μια ιδιαιτέρως θετική αναπαράσταση για τον εαυτό που έχει να κάνει με το «προνόμιο» της φαντασιακής και φαντασιωσικής φυγής. Οι αναγνώστες θεωρούν ότι απολαμβάνουν ένα «δώρο» που λίγοι μπορούν να εκτιμήσουν. Αισθάνονται ότι διαφέρουν από το μέσο άνθρωπο της αγχώδους καθημερινότητας που φέρεται προσηλωμένος στην αλήθεια των αισθήσεων και της «αντικειμενικής πραγματικότητας». Επενδύουν ναρκισσιστικά στην ζωηρή τους φαντασία και στην ηθελημένη τους ευκολία να αφήνονται στη σαγήνη του εξωπραγματικού και του φανταστικού. Θεωρούν ότι έχουν ανακαλύψει ένα πολύτιμο μυστικό χαλάρωσης και ικανοποίησης που τους καθιστά διαφορετικούς από τους ανθρώπους που δεν διαβάζουν κόμικς και που «δεν μπορούν να καταλάβουν» το μυστικιστικό βίωμα της αναγνωστικής φυγής.

«Εγώ ήμουν ο άνθρωπος ο οποίος έφτιαχνε με το μυαλό του ιστορίες συνέχεια. Έχω μια φαντασία η οποία είναι υπεραναπτυγμένη (...) και...τίποτα δεν μπορεί να απεικονίσει κάτι το οποίο μπορείς να φανταστείς καλύτερα εκτός από ένα σκίτσο, γιατί η πραγματικότητα όπως και να' ναι...θα' ναι...δεν θα έχει αυτό το υπερβολικό που το κάνει η φαντασία αληθινό (...).»

«Ξέρεις...τα κόμικς είναι πολύ μεγάλο...έτσι...δώρο...στη ζωή μου. Δηλαδή έχεις αυτόν τον κόσμο της φαντασίας να υπάρχει εκεί και να τον επισκέπτεσαι σε κάθε τεύχος και να...φεύγεις βρε παιδί μου, να χάνεσαι...Και βλέπεις τους άλλους που συχνά δεν καταλαβαίνουν και κοροϊδεύουν, ξέρω 'γω, και δεν σ' ενδιαφέρει, ότι κι αν λένε, γιατί εσύ...ξέρεις...δηλαδή, έχεις αυτό το δώρο που ο κόσμος αγνοεί και το χαίρεσαι και ζεις κάτι πολύ ωραίο που οι άλλοι δεν το ξέρουν...»

Συχνά ο αναγνώστης αισθάνεται την ανάγκη να υπεραμυνθεί της αγαπημένης του ενασχόλησης αναπτύσσοντας μια συνηγορία του «γιατί τα παιδιά πρέπει να διαβάζουν κόμικς». Ωστόσο η επιχειρηματολογία αυτή αποκαλύπτει τη σημασία που αποδίδει στην ανάγκη για φυγή από την πραγματικότητα.

«Εγώ πιστεύω ότι τα κόμικς είναι από τα καλύτερα πράγματα που μπορούν να συμβούν σε ένα παιδί. Ανοίγει η φαντασία του, ταυτίζεται με ήρωες (...), αλλά το πιο σημαντικό, πιστεύω ότι διευρύνει πολύ τη φαντασία, κι αυτό είναι πάρα πολύ σημαντικό, γιατί από τα δικά μας χρόνια αυτό είναι που λείπει αργότερα...Δηλαδή...είναι κάτι που δεν μας κρατάει φυλακισμένους στην πραγματικότητα, γιατί καλό είναι βέβαια να έχουμε επαφή με την πραγματικότητα και να είμαστε προσγειωμένοι αλλά...άμα χάσουμε κι αυτή την παιδικότητα που έχουμε...δηλαδή, αυτή την αθωότητα για κόσμους φανταστικούς και για άλλα πράγματα που δεν γίνονται, είμαστε...πολύ κενοί μετά...Κι αν ένα παιδί δεν τα γνωρίζει αυτά...τότε τι του μένει ως εφεδρεία για αργότερα...ας πούμε (...) Πρέπει να έχεις ένα μέρος απόδρασης».

Βλέπουμε πώς ο αναγνώστης συνδέει την ανάγκη του για φυγή από την πραγματικότητα με την παλινδρόμηση στην παιδική ηλικία και το απειλητικό «κενό» της σύγχρονης καθημερινότητας του ενήλικα. Όπως θα δείξουμε στη συνέχεια η παιδικότητα είναι το «μέρος της απόδρασής» του από αυτή την καθημερινότητα και η θεμελιώδης διακύβευση της φαντασιωσικής φυγής.

17. 2. 2. Αμφιθυμία σχετικά με την παιδικότητα

Το ζήτημα της παιδικότητας δείχνει να απασχολεί έντονα τους αναγνώστες σε πολλαπλά επίπεδα και με κάποια μάλλον αμφιθυμική διάθεση. Αφενός, μόλις το είδαμε, η παιδικότητα προβάλλει ως η βασική διακύβευση της φαντασιωσικής φυγής και της ανάγνωσης κόμικς αυτής καθεαυτήν. Οι αναγνώστες κόμικς εντοπίζουν κομμάτια του παιδικού εαυτού τους, αλλά και του εαυτού τους που μεγαλώνει, στους ήρωες που επιλέγουν να διαβάσουν στο εκάστοτε στάδιο. Σε αυτό το πλαίσιο υπάρχει μια θετική επένδυση σε αυτή την «παιδική» ταυτότητα του αναγνώστη κόμικς, που προσπαθεί να διαφυλάξει τους θησαυρούς αλλοτινών εποχών κι εξασκείται με αυτάρεσκη προσήλωση σ' ένα fort –da μεταξύ εσωτερικής κι εξωτερικής πραγματικότητας, παιδικής κι ενήλικης ψυχής, ανάμεσα στις εικονογραφημένες σελίδες και τα καρέ των κόμικς. Είναι η στιγμή όπου οι αναγνώστες υπεραμύνονται της παιδικότητάς τους και προσπαθούν να τη διαφυλάξουν ως την πολυτιμότερη παρακαταθήκη της διαδικασίας ωρίμανσής τους.

Ωστόσο, υπάρχουν στιγμές που ο αναγνώστης μοιάζει να προσπαθεί να διαφοροποιηθεί από την «ταμπέλα» της παιδικότητας που του αποδίδουν οι «άλλοι» (οι μη αναγνώστες κόμικς, «αυτοί που δεν καταλαβαίνουν»). Προσπαθεί να αποστασιοποιηθεί από μια εικόνα που θεωρεί ότι είναι λανθασμένη και στη χειρότερη περίπτωση ότι τον προσβάλει. Η αντίδραση αυτή σχετίζεται άμεσα και με την έμμονη ακαδημαϊκή συζήτηση, που όπως είδαμε προσέγγιζε συστηματικά τα κόμικς ως «παιδικό» αντικείμενο, είτε με την πρόθεση να τα κατακρίνει, είτε με τη διάθεση να τα αφοπλίζει. Σε αυτό το πλαίσιο οι αναγνώστες φαίνεται πως ανέπτυξαν μια μάλλον αμυντική και αμφιθυμική στάση απέναντι στη φερόμενη παιδικότητά τους που σχετίζεται με τα κόμικς και την αναπαράσταση για το κοινό τους.

«Ξέρεις είναι ενοχλητικό...δηλαδή...οι άνθρωποι που δεν ξέρουν θεωρούν ότι τα κόμικς είναι μια ανοησία, κάτι παιδικό...Σου λέει κοτζάμ μαντράχαλος και διαβάζεις Μίκυ Μάους – έτσι τα λένε: Μίκυ Μάους- Άντε να καταλάβει ο άλλος που δεν έχει πιάσει ποτέ στα χέρια του τεύχος να το διαβάσει, άντε να καταλάβει ότι αυτά τα κόμικς που διαβάζουμε οι ενήλικες δεν είναι καθόλου παιδικά, κι ότι μιλούν για τη ζωή μ' έναν τρόπο πολύ...έτσι...άμεσο και σοβαρό και ...καθόλου παιδικό τέλος πάντων...Δηλαδή λες, άνθρωπέ μου, αφού δεν ξέρεις, γιατί το κατακρίνεις; Ε, μετά το παίρνεις απόφαση ότι δεν πρόκειται να καταλάβουν ποτέ, κι ότι...κακό του κεφαλιού τους σε τελική ανάλυση, αφού είναι στενόμυαλοι και δεν ψάχνουν να γνωρίσουν κι άλλα πράγματα και δεν ασχολείσαι άλλο, παύει να σε ενοχλεί...τι λέει ο καθένας» .

Υπάρχει αγανάκτηση στον αναγνώστη γι' αυτή την απαξίωση του αντικειμένου που τον εκφράζει και συνιστά προέκτασή του εαυτού του. Είναι η περίπτωση όπου η εικόνα που έχουν οι άλλοι για το άτομο δε συμβαδίζει με την εικόνα που έχει το άτομο για τον εαυτό του. Η γνωστική ασυμφωνία λύνεται εύκολα υπό το επιχείρημα ότι οι άλλοι απλώς δεν καταλαβαίνουν. Άλλωστε η ζυγαριά φαίνεται ότι κλείνει προς τα προνόμια της φαντασιακής διατήρησης της παιδικότητας που θεωρεί ότι απολαμβάνει ο αναγνώστης μέσω των κόμικς.

«Α...δε με ενδιαφέρει πια...ίσως παλιότερα να με πείραζε κάπως...δηλαδή κυρίως αυτή η προκατάληψη ότι αυτοί που διαβάζουν κόμικς είναι ανώριμοι ή κολλημένοι ή ότι αρνούνται να μεγαλώσουν κι όλες αυτές τις βλακειές...Δεν

μπορούν να καταλάβουν ότι μεγαλώνουμε μαζί με τα κόμικς μας...δηλαδή, κι αν μεγαλώνοντας έχεις την ικανότητα να βγάζεις που και που το παιδί που υπάρχει μέσα σου...δηλαδή, εννοώ αν έχεις ένα χώρο όπου το παιδί αυτό μπορεί να αποδράσει...νομίζω ότι είναι σημάδι ωρίμανσης...δεν είναι; Ξέρω πολλούς σοβαροφάνεις «μεγάλους» που είναι πραγματικά ανώριμοι...»

17. 2. 3. Ο φόβος της «γραφικότητας»

Παρουσιάζει ενδιαφέρον το πώς οι αναγνώστες, παρότι φέρουν για τον εαυτό τους μια θετικά επενδυμένη εικόνα του συστηματικού αναγνώστη υπέρ – ηρωικών κόμικς, φροντίζουν να διαφοροποιηθούν από μια αναπαράσταση φανατικού αναγνώστη που περιγράφεται υπό όρους γραφικότητας: πρόκειται για τον αποκαλούμενο στη γλώσσα της ομάδας “nerd”, τον «τρελό» με τα κόμικς, ο οποίος «χάνεται» τόσο βαθιά στον κόσμο των κόμικς που εν τέλει «χάνει» τη ζωή. Τα υποκείμενα χρησιμοποιούν αυτόν τον τύπο αναγνώστη ως παράδειγμα προς αποφυγήν, ως έναν «γραφικό» που μοιάζει να έχει παρεξηγήσει την υπόθεση της ανάγνωσης κόμικς, χαλάει την γενική εικόνα της ομάδας και από τον οποίο κάθε σοβαρό μέλος της οφείλει να αποστασιοποιηθεί. Ο «nerd» περιγράφεται από τα υποκείμενα σαν φιγούρα βγαλμένη από τα κόμικς που διαβάζουν και δηλώνει θα έλεγε κανείς τα όρια της ταυτότητας του fan, το οριακό σημείο όπου δεν πρέπει να αγγίζει ο αναγνώστης κόμικς που σέβεται τον εαυτό του.

«Καλά...υπάρχουν και κάποιοι που είναι τρελοί τελείως! Μην κοιτάς εμάς που είμαστε νορμάλ παιδιά (γέλια). Μιλάμε υπάρχουν τύποι που μπαίνουν στα μαγαζιά (κόμικς) σα ζόμπι...υπνωτισμένοι τελείως...δεν βλέπουν κανέναν τριγύρω τους, δε μιλούν με κανέναν...έχουν αυτό το κενό βλέμμα...τρελοί! Είναι λίγοι βέβαια...ευτυχώς (γέλια) γιατί χαλάν την πιάτσα...Πώς να σου πω είναι οι «γραφικοί», οι nerds...έχουν εξαϋλωθεί...αναρωτιέσαι αν τρώνε, αν πίνουν, αν επικοινωνούν...δηλαδή, χάνουν τη ζωή γιατί είναι εντελώς χαμένοι στον κόσμο τους. Το μόνο που τους ενδιαφέρει είναι τα κόμικς. Ε, εντάξει...δεν έχει καμία αξία να διαβάζεις κόμικς και να είσαι έτσι...υποτίθεται ότι διαβάζεις κόμικς για να δίνεις νέες διεξόδους στη ζωή σου, όχι να χάνεις τη ζωή...»

17. 2. 4. Η ταυτότητα του συλλέκτη

Η ιδιότητα του συλλέκτη θεωρείται πλέον συνυφασμένη με την ιδιότητα του φανατικού αναγνώστη υπέρ – ηρωικών κόμικς. Η σύνδεση των ασχολιών αυτών προέκυψε από τη στιγμή που άρχισαν να πωλούνται με αστρονομικά αντίτιμα τα πρώτα τεύχη υπέρ – ηρωικών σειρών που αργότερα έγιναν διάσημα. Κάθε αναγνώστης που σέβεται τον εαυτό του προσέχει και φροντίζει κάθε τεύχος που αγοράζει με ψυχαναγκαστική επιμέλεια. Είναι ιδιαιτέρως προσεκτικός ώστε να μην τσαλακωθούν οι σελίδες και διπλωθούν οι γωνίες, καθώς και η πιο μικρή αμυχή ενδέχεται να μειώσει την οικονομική αξία του στο μέλλον. Για το λόγο αυτό οι αναγνώστες φυλάνε τα τεύχη τους σε ειδικές σακουλίτσες που κλείνουν ερμητικά. Τα τοποθετούν σε ειδικά κουτιά σε κατακόρυφη και ποτέ οριζόντια θέση για να μη χάσουν τη φόρμα τους και σε ελεγμένες συνθήκες θερμοκρασίας και περιβάλλοντος για να μην αλλοιωθούν τα μελάνια.

Αν και εκ πρώτης όψεως η σκοπιμότητα της μανιώδους αυτής συλλεκτικής συνήθειας είναι οικονομική (και οι αναγνώστες δεν το κρύβουν), υποκρύπτεται ένα βαθύτερο ψυχολογικό κίνητρο που αποκαλύπτεται στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας. Η πλειοψηφία των υποκειμένων συνηθίζουν να συλλέγουν τα τεύχη που αγαπούν και υπήρξαν σημαντικά γι' αυτούς σε κάποια στιγμή της αναγνωστικής τους ιστορίας, καθώς υποστηρίζουν ότι είναι κυρίως «ψυχολογικοί» οι λόγοι που τα κρατούν.

«...Τα φυλάω, ναι. Τα φυλάω γιατί...γιατί κυρίως τα αγαπώ, γι' αυτό. Δηλαδή θέλω να ξέρω ότι υπάρχουν κι ότι μπορώ να πάω και να τα ξαναδιαβάσω και να αισθανθώ κάτι από τη μαγεία εκείνης της εποχής που το είχα πρωτοδιαβάσει και που το είχα συνδυάσει με μια συγκεκριμένη αίσθηση, με κάτι που είχε γίνει εκείνη την ημέρα...με ένα συγκεκριμένο συναίσθημα...δηλαδή, είναι σημαντικά για εμένα...είναι η ιστορία μου, πώς να σου πω...δηλαδή...κάποια τεύχη και ένα εκατομμύριο δολάρια να μου δώσουν, εγώ δεν τα δίνω...».

Γίνεται φανερό ότι πίσω από την συλλεκτική συνήθεια του αναγνώστη βρίσκεται για μια ακόμη φορά η ταυτότητά του. Τα κόμικς είναι οι μάρτυρες και οι αναφορές της ιστορίας του, της φαντασιακής και φαντασιωσικής του εξέλιξης. Είναι

σημαντικό για εκείνον να υπάρχουν ως σημείο αναφοράς, ως ένας χώρος που μπορεί να επισκέπτεται και να αναβιώνει το παρελθόν του κάθε φορά που αισθάνεται νοσταλγία γι' αυτό.

18. ΣΥΝΟΨΗ - ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

18. 1. «ΦΑΝΤΑΣΙΑΚΗ ΠΕΙΣΤΙΚΟΤΗΤΑ»: ΜΙΑ ΨΥΧΟΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΣΥΝΘΗΚΗ

Επικαλεστήκαμε για τα κόμικς μια ιδέα εμπνεόμενη από την παρατήρηση του Loventhal (1990) για τη λογοτεχνία: «πρόκειται για μια αξιόπιστη πηγή για την ανθρώπινη συνείδηση και την αυτοσυνείδηση, μια και μαρτυρεί τη σχέση του ατόμου προς τον κόσμο ως εμπειρία». Στοχεύσαμε στην αποκάλυψη αυτής της βιωματικής αντίληψης που διαμορφώνει το άτομο καθώς μεγαλώνει μέσα στον προσωπικό ψυχολογικό του χρόνο, αλλά και στον περιβάλλοντα και επικοινωνούντα χρόνο που καταγράφεται στις εκφάνσεις της κοινωνίας, της ιδεολογίας και της επικοινωνίας. Προσεγγίσαμε τα κόμικς και τους υπέρ – ήρωες ως διαμεσολαβητές μεταξύ ατομικού και κοινωνικού προκειμένου να διερευνήσουμε την πολυδιάστατη ψυχοκοινωνική εμπειρία του να υπάρχει και να μεγαλώνει κανείς σε ένα περιβάλλον που μεταβάλλεται ακατάπαυστα υπό τους όρους της μετανεωτερικότητας. Διερευνήσαμε την εμπειρία της ανάγνωσης κόμικς ως ψυχοκοινωνική συνθήκη, δηλαδή ως συνθήκη που αφορά και αποκαλύπτει τον αέναο κι αδιάλειπτο διάλογο ατόμου και ομάδας, ψυχικού και κοινωνικού, εσωτερικής κι εξωτερικής πραγματικότητας. Ως εκ τούτου ο διάλογος αυτός, προβεβλημένος στις αναγνωστικές επιλογές, παραπέμποντας άλλοτε στη σύγκρουση, άλλοτε στη σύγκλιση και τη σύζευξη, τέθηκε υπό την εξέταση του κοινωνιοψυχολογικού βλέμματος που τοποθετεί τον άνθρωπο και την κοινωνία στην καρδιά ενός συστήματος αλληλεπίδρασης και ενότητας, αντί διάκρισης και παραλληλισμού.

Ως αποκαλυπτικός όρος της εξέτασης αυτής προέκυψε η έννοια της «φαντασιακής πειστικότητας». Ο αναγνώστης εμφανίζεται ανά πάσα στιγμή να «πειθεται» από ήρωες και αφηγήσεις που δείχνουν να αναφέρονται στην εσωτερική (φαντασιακή) του πραγματικότητα, πραγματικότητα που ωστόσο εμπεριέχει και μεταφράζει την εξωτερική πραγματικότητα και το κοινωνικό.

Η ασυνείδητη επιθυμία και οι ναρκισσιστικές επενδύσεις φαίνεται να ελλοχεύουν στη βάση αυτού του μηχανισμού. Την ίδια στιγμή ωστόσο το τι γίνεται αποδεκτό από τον αναγνώστη ως «πειστικό» δείχνει να διευρύνεται και να καθορίζεται από μια ψυχοκοινωνική διάσταση άμεσα συνδεδεμένη με το πνεύμα των καιρών και με τον τρόπο που το άτομο διαχειρίζεται ψυχοκοινωνικά τα διακυβεύματα της εποχής του.

Τρεις βασικοί όροι εμφανίζονται να περιγράφουν τη συνθήκη της «φανταστικής πειστικότητας» ενεργοποιώντας τα ταυτοποιητικά φαινόμενα και αποκαλύπτοντας την ουσία της ανάγνωσης. Σχηματικά πρόκειται για:

- Τη «φανταστική αληθοφάνεια»: Αναφέρεται στις συγκεκριμένες απαιτήσεις για αληθοφάνεια που εγείρει ο αναγνώστης από τους ήρωες και τις ιστορίες που επιλέγει σε κάθε σημαντική στιγμή της αναγνωστικής του ιστορίας. Οι απαιτήσεις αυτές αφορούν γενικά τη διαμόρφωση της αντίληψής του για το «ανθρώπινο» πρόσωπο του ήρωα και την εκάστοτε αναπαράσταση του κοινωνικού πλαισίου στα κόμικς (ιδεολογικός/ αξιολογικός κώδικας, ιδέα για το «ρεαλιστικό»).
- Την «ενσυναισθητική σαγήνευση»: Περιγράφεται ως η κατάσταση της διαισθητικά βιωμένης έντασης που γεννάται στον αναγνώστη όταν αναγνωρίζει σε αυτό που διαβάζει ένα σημαντικό για τον εαυτό του νόημα. Ο όρος αυτός συνδέεται με α) την εκδραμάτιση των ψυχοκοινωνικών περιπετειών/ ενδοψυχικών συγκρούσεων του ήρωα που φέρονται να «πείθουν» τον αναγνώστη σε κάθε στιγμή της αναγνωστικής του ιστορίας, β) το είδος των υπέρ – δυνάμεων που επενδύονται φαντασιακά και φαντασιωσικά από τον αναγνώστη και γ) την αναπαράσταση του «κακού» στις εκάστοτε υπέρ – ηρωικές ιστορίες.
- Τη «φαντασιωσική φυγή»: Αναφέρεται στην κατάσταση που περιγράφουν οι αναγνώστες ως «φυγή από την πραγματικότητα» και αφορά τη διάσταση της αποστασιοποίησης από τις συμβάσεις της συμβατικής πραγματικότητας με ταυτόχρονη δια – φυγή της εσωτερικής πραγματικότητας.

Η ανάλυση αυτών των όρων αποκαλύπτει ότι η «φανταστική πειστικότητα» είναι μια συνθήκη που διαμορφώνεται υπό την σύντηξη ασυνείδητης επιθυμίας και ψυχοκοινωνικής αναφοράς. Το άτομο προτιμά τον ήρωα που τον πείθει γιατί εικονογραφεί ένα συγκερασμό των πιο αρχαϊκών και, ταυτοχρόνως, των πλέον επίκαιρων σημείων του εαυτού του. Ο «πειστικός» υπέρ – ήρωας κάθε αναγνωστικού σταδίου αποδίδει αυτό που ο αναγνώστης αισθάνεται «αληθινό» εντός του και τριγύρω του τη στιγμή της ανάγνωσης. Ο ήρωας κάθε σταδίου «πείθει φαντασιακά»

τον αναγνώστη που τον επιλέγει γιατί ανταποκρίνεται σε βασικές υπαρξιακές ανάγκες και την ίδια στιγμή εκφράζει την προβληματική της εποχής του, αλλά και τη δική του προβληματική για την εποχή του.

Σε αυτό το πλαίσιο θεωρήσαμε ότι κάθε φορά που ο αναγνώστης αναφέρει ότι «πείθεται» από έναν ήρωα, αναφέρεται τόσο σε ψυχολογικούς μηχανισμούς ταύτισης, προβολής, φαντασίωσης κι ενδοβολής, όσο και σε ψυχοκοινωνικά φαινόμενα κοινωνικής υπαγωγής, ένταξης και αυτοαναφοράς. Η ανάλυση της αναγνωστικής ιστορίας των υποκειμένων αποκαλύπτει σταδιακά ότι η συνθήκη της «φαντασιακής πειστικότητας» είναι μια έννοια ψυχοκοινωνική στον ίδιο βαθμό που ορίζεται από βασικούς ψυχαναλυτικούς όρους.

18. 2. Η ΣΚΙΑΓΡΑΦΗΣΗ ΤΗΣ ΣΤΑΔΙΑΚΗΣ ΑΛΛΑΓΗΣ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΒΑΣΙΚΕΣ ΜΕΤΑΒΑΣΕΙΣ

Βασικό συμπέρασμα της διαχρονικής προσέγγισης της σχέσης των αναγνωστών με τα υπέρ – ηρωικά κόμικς είναι η αποκάλυψη των όρων που σκιαγραφούν την σταδιακή ψυχοκοινωνική αλλαγή του ατόμου μέσα στο χρόνο. Οι αναγνωστικές επιλογές που σε κάθε αναγνωστικό στάδιο κάνει το άτομο καταδεικνύουν το συγκεκριμένο σημείο της ψυχολογικής/γνωστικής του ωρίμανσης, τον προσανατολισμό του κοινωνικού του προβληματισμού και το περιεχόμενο του φαντασιακού του.

Εντοπίσαμε τρία στάδια στην αναγνωστική ιστορία των υποκειμένων της έρευνας που αποκαλύπτουν τρεις βασικές περιόδους της ψυχοκοινωνικής του ωρίμανσης. Πρόκειται για:

- Το 1^ο (προεφηβικό) στάδιο ανάγνωσης κλασικών υπέρ – ανθρώπων: Καλύπτει την ηλικιακή περίοδο από 8 έως 12 ετών. Αντιπροσωπευτικός ήρωας είναι ο Spiderman. Ο αναγνώστης εμφανίζεται να «πείθεται φαντασιακά» από τον «ανθρώπινο» χαρακτήρα του ήρωα (π.χ. χαρακτηριστικά της προσωπικότητας που έχει ή θα ήθελε να έχει ο αναγνώστης), την απόλυτη διάκριση «καλό»/ «κακό», τις σωματικές υπέρ – δυνάμεις (π.χ. δύναμη, αντοχή, ευλυγισία), τον αλτρουιστικό και αστυνομικό σκοπό της δράσης. Ο «κακός» στα κόμικς αυτά «πείθει» ως αστεία ή/και παρανοϊκή καρικατούρα.

- Το 2^ο (εφηβικό) στάδιο ανάγνωσης υπέρ – ηρώων που δρουν σε ομάδες: Καλύπτει την ηλικιακή περίοδο από 12 έως 17 ετών. Αντιπροσωπευτικός ήρωας είναι ο Wolverine των X-MEN. Ο αναγνώστης εμφανίζεται «φαντασιακά πεπεισμένος» από την διαπραγμάτευση της θέσης του ήρωα μέσα στην ομάδα και από την αναπαράσταση της δυναμικής της ομάδας των υπέρ – ηρώων. «Πειστικά ανθρώπινα» θεωρούνται χαρακτηριστικά της προσωπικότητας του ήρωα που τονίζουν την αρρενωπότητά του όπως η ανεξαρτησία, η μοναχικότητα, η αντιδραστικότητα και η αγριάδα. Άλλα στοιχεία που «πείθουν» τον αναγνώστη είναι επίσης η σχετικότητα του χαρακτήρα του ήρωα (είναι «καλός» παρότι βίαιος), η ζωομορφική αναπαράσταση των ενορμήσεων και η προσωπική αναζήτηση του (ανακάλυψη του παρελθόντος και του εαυτού). Ο σκοπός του ήρωα θεωρείται ότι υποκινείται από εγωκεντρικά κίνητρα, παρότι ο σκοπός της ομάδας είναι πανανθρώπινος και αλτρουιστικός. Ο «κακός» θεωρείται «σεβάσμιος» και «σημαντική» φυσιογνωμία, ενώ ο αναγνώστης εμφανίζεται να τον δικαιολογεί αποδίδοντας τη δράση του σε «δίκαια» ψυχολογικά και κοινωνικά κίνητρα. Ο τίτλος αυτός εκτιμάται από τον αναγνώστη και για τον «κοινωνικό προβληματισμό» του (θίγει ζητήματα όπως ο ρατσισμός και η διαφορετικότητα).
- Το 3^ο (όψιμο) στάδιο ανάγνωσης των μετανεωτερικών αντί – ηρώων: Καλύπτει τις όψιμες αναγνωστικές προτιμήσεις ενηλίκων αναγνωστών (17 ετών και άνω). Γενικά χαρακτηριστικά των «πειστικών» κόμικς τώρα είναι η ακραία σχετικότητα αξιών, ιδεών και πεποιθήσεων (δεν διακρίνονται «καλοί» και «κακοί», τα πάντα είναι δυνατά και αποδεκτά), η ονειρική/ εφιαλτική ατμόσφαιρα, η «τραγικότητα» και το «ευάλωτο» των αντί – ηρώων, ο εγωκεντρικός σκοπός και ο «κοινωνικός ρεαλισμός». Διακρίνουμε τρεις περιπτώσεις υπέρ – ηρώων και τίτλων της μετανεωτερικότητας στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των οποίων εμφανίζεται να επενδύει φαντασιακά ο αναγνώστης με έναν σημαίνοντα τρόπο:
 - Τους αντί – ήρωες «πλάνητες» (Spawn)
 - Τους αντί – ήρωες «τουρίστες» (Sandman)
 - Τους αντί – ήρωες κοινωνικούς επιτηρητές/ εκδικητές (αντιπροσωπεύονται από τίτλους όπως το Sin City, το Authority, το Watchmen κτλ.)

Η ανάλυση των αφηγήσεων των αναγνωστών για τις επιλογές ηρώων που αντιπροσωπεύουν κάθε ένα από αυτά τα στάδια αποδίδει με συγκεκριμένους όρους τί βιώνεται ως «πειστικό», δηλαδή ως αποτύπωμα της φανταστικής και ψυχοκοινωνικής πραγματικότητας του ατόμου. Στο τέλος της συνέντευξης - αφήγησης, αναγνώστης κι ερευνητής συνειδητοποιούν την αλλαγή. Η αλλαγή αφορά την αντίληψη περί ανθρώπινου, περί υπέρ – ηρωικού και περί κοινωνικού, ενώ αποκαλύπτει το περιεχόμενο των ταυτίσεων και την ψυχοκοινωνική εξέλιξη του ατόμου μέσα στο χρόνο. Αναδύεται μέσα από το σύνολο 5 βασικών μεταβάσεων που αναμορφώνουν τους όρους της «πειστικότητας» από στάδιο σε στάδιο κι από εποχή σε εποχή. Οι μεταβάσεις αυτές μπορούν να συνοψιστούν ως εξής:

Από το απόλυτο στο σχετικό

Δείξαμε πώς οι αναγνώστες αρχικά επιλέγουν κλασικούς υπέρ – ανθρώπους όπως ο Superman και ο Spiderman με ξεκάθαρη ηθική και απόλυτη, πολύ συγκεκριμένη αντίληψη για το τι είναι «καλό» και τι «κακό», τι «σωστό» και τι «λάθος». Η σαφής αυτή ηθική αντίληψη σχετικοποιείται σταδιακά καθώς στο δεύτερο στάδιο ανάγνωσης αρχίζει να αμφισβητείται στη βάση της χαρακτηριστικής περιγραφής ηρώων όπως ο Wolverine, για να οδηγήσει στην απόλυτη κατάλυση οιασδήποτε βασικής οριοθέτησης αξιών στα μετανεωτερικά κόμικς και τους ήρωες του όψιμου σταδίου. Η μετάβαση αυτή ανταποκρίνεται στο σχέδιο του Kolberg για την σταδιακή ηθική ανάπτυξη του ατόμου, ενώ φέρεται να ερείδεται στις γνωστικές κατακτήσεις της σταδιακής ωρίμανσης. Συνιστά πρόγευση μιας συνθετότερης κι ευρύτερης αλλαγής που συνδέεται άμεσα με τη διάχυτη μετάπτωση των διαθέσεων του Zeitgeist.

Από τις σωματικές στις υπερβατικές (ψυχικές, πνευματικές) δυνάμεις

Στο πρώτο στάδιο της αναγνωστικής τους ιστορίας οι αναγνώστες επιλέγουν ήρωες με σωματικές υπέρ – δυνάμεις και ικανότητες που συνιστούν προέκταση ή ενίσχυση ανθρώπινων σωματικών δυνατοτήτων. Σταδιακά ωστόσο καταλήγουν να επιλέγουν ήρωες με υπερβατικές, πνευματικές και ψυχικές υπέρ – ιδιότητες που είναι ενδεικτικές του αναπτυσσόμενου ενδιαφέροντος τους για το μεταφυσικό, το μαγικό και το άνοιγμα στην απεριόριστη ενδεχομενικότητα. Η μετάβαση αυτή, που επίσης

συνδέεται με γνωστικές κατακτήσεις της εξελικτικής ωρίμανσης, δηλώνει τη συνειδητή αναγνώριση της εσωτερικής πραγματικότητας και της φαντασιακής δυναμικής του ατόμου. Είναι επίσης ενδεικτική μιας νέας εμπειρίας αυτογνωσίας και καταδεικνύει ένα διευρυμένο επίπεδο αυτοσυνείδησης. Η στροφή του ενδιαφέροντος από το σώμα (του οποίου σημειωτέον οι βιολογικές αλλαγές της ωρίμανσης έχουν ολοκληρωθεί) στην εσωτερική πραγματικότητα παρουσιάζεται ως κατάκτηση μιας πιο ενημερωμένης για τον εαυτό αντίληψης.

Από το ρεαλιστικά ανθρώπινο στο ρεαλιστικά κοινωνικό

Ο αναγνώστης αρχικά επιλέγει ήρωες που του μοιάζουν. Είναι χαρακτηριστικό πώς η πρώτη φάση ανάγνωσης αντιπροσωπεύεται από ήρωες υπέρ – ανθρώπους με διττή υπόσταση και ανθρώπινη ταυτότητα. Είναι η περίοδος όπου το άτομο πείθεται από υπέρ – ηρωικές μορφές που είναι φτιαγμένες κατ’ εικόνα και ομοιώσή του καθώς εικονογραφούν τους προβληματισμούς και τις καθημερινές δυσκολίες των πρώτων χρόνων της εφηβείας. Ωστόσο η όψιμη αναγνωστική φάση χαρακτηρίζεται από τη στροφή των φαντασιακών ενδιαφερόντων του αναγνώστη από το ατομικό και ανθρώπινο στο κοινωνικό. Η προσοχή πλέον αποσπάται από τον ήρωα και διαχέεται στο κοινωνικό πλαίσιο στο οποίο αυτός εντάσσεται. Επιλέγονται ήρωες και κόμικς που αποτυπώνουν τον κοινωνικό προβληματισμό του ατόμου, τη μετανεωτερική αγωνία του και τις ψυχοκοινωνικές ανάγκες της στιγμής. Οι όψιμες αναγνωστικές επιλογές του ατόμου βρίθουν κοινωνικών αναφορών που το άτομο αναγνωρίζει ως «ρεαλιστικές»: η ακραία βία και εγκληματικότητα, το εφιαλτικό αστικό περιβάλλον στο οποίο οι χαρακτήρες προσπαθούν να επιβιώσουν, το αντί – ηρωικό προφίλ των εικονογραφημένων χαρακτήρων της μετανεωτερικότητας πείθει φαντασιακά τους αναγνώστες γιατί θεωρείται κοινωνικά αληθοφανές. Είδαμε ωστόσο ότι η σκοτεινή και απαισιόδοξη αναπαράσταση του κοινωνικού την οποία αποδέχονται οι αναγνώστες ως «ρεαλιστική» δεν συνιστά παρά μια *κοινωνικά κατασκευασμένη* αντίληψη για την πραγματικότητα.

Από τον ήρωα στο δημιουργό

Αρχικά για τον αναγνώστη υπάρχει μόνο ο ήρωας και η ιστορία που αφηγείται. Για πολύ καιρό ο υπέρ – ήρωας φέρει τη δυναμική μιας αυθύπαρκτης ύπαρξης. Ο δημιουργός του αγαπημένου υπέρ – ήρωα είναι ένα πρόσωπο που δεν

φαίνεται να απασχολεί τον αναγνώστη, τουλάχιστον μέχρι την είσοδό του στο όψιμο στάδιο ανάγνωσης. Με τη στροφή του στο ρεαλιστικά κοινωνικό ωστόσο ο αναγνώστης φέρεται να ανακαλύπτει τον δημιουργό (συγγραφέα, σχεδιαστή), ως το πρόσωπο που κινεί τα νήματα πίσω από τον ήρωα. Ο αφηγητής της ιστορίας πλέον προσφέρει μια πιο ρεαλιστική επένδυση για ταυτίσεις από ότι ο ήρωας που δημιουργεί. Γίνεται αντιληπτό από τον αναγνώστη ότι ο δημιουργός – αφηγητής είναι ο «αφανής ήρωας» των ιστοριών που τον «πείθουν φαντασιακά». Ο δημιουργός θεωρείται πλέον το πρόσωπο που δείχνει να συμμερίζεται όσο κανείς άλλος τον φαντασιακό και ψυχοκοινωνικό προβληματισμό που εισηγείται και για τους δύο το πνεύμα των καιρών. Τώρα πια ο δημιουργός κόμικς είναι το πρότυπο στον οποίο ο αναγνώστης επιθυμεί να μοιάσει. Σε αυτό το πλαίσιο πολλοί αναγνώστες πειραματίζονται (ερασιτεχνικά ή επαγγελματικά) με τη δημιουργία κόμικς (σενάριο ή/και σχέδιο)

Από έναν «νεωτερικό» προς έναν «μετανεωτερικό» εαυτό

Ωστόσο η μετάβαση που δείχνει να εμπεριέχει και να συνοψίζει όλες τις άλλες προβάλλοντας ως το εμπειρικό και θεωρητικό απόφθεγμα της μελέτης αυτής αφορά τη σταδιακή ολίσθηση προς έναν εαυτό που οι θεωρητικοί της εποχής περιγράφουν ως «μετανεωτερικό». Φαίνεται πως η πορεία ωρίμανσης του ατόμου σηματοδοτείται από το σταδιακό πέρασμα από έναν εαυτό «καθήκον» (που συνδέεται «με την αλήθεια της ύπαρξης που δεν είναι εδώ ακόμη» (Bauman, ό.π. σελ. 140) σε έναν εαυτό «κορεσμένο» που προκύπτει από το «συμφυρμό των επί μέρους εαυτών μας» στο πλαίσιο μιας διαδικασίας «εποικισμού» (Gergen, 1997).

Βασικό συμπέρασμα αυτής της εργασίας είναι ότι το ζήτημα της νεωτερικότητας και της μετανεωτερικότητας ως ένα βαθμό βιώνεται υπό μια εσωτερικευμένη αναλογία από τον εαυτό σε επίπεδο ταυτότητας. Μεγαλώνουμε με («κληρονομούμε»;) μια αρκετά σφιχτή και οριοθετημένη ταυτότητα, που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί νεωτερική, η οποία στην πορεία της ωρίμανσης καλείται (αναγκάζεται;) να γίνει χαλαρή και «πολυφρενική» προκειμένου να αφομοιώσει (και να αφομοιωθεί από) τα μετανεωτερικά περιβάλλοντά της.

Η παιδική οριοθετημένη και συγκεκριμένη αντίληψη του κόσμου και του εαυτού που προβάλλεται στις επιλογές ηρώων του πρώτου αναγνωστικού σταδίου, μοιάζει να παραπέμπει στην ιδέα του νεωτερικού εαυτού που περιγράφει ο Bauman

ως “parvenu – arriviste”: «κάποιος που φτάνει σε ένα μέρος, αλλά δεν αποτελεί μέρος αυτού του μέρους. Ένας φιλόδοξος που έρχεται και μένει εκεί, αλλά δίχως άδεια παραμονής» (ό.π.:142). Γιατί ο «νεοφερμένος» δεν αργεί να καταλάβει ότι η πρωτογενής πανοπλία των νεωτερικών του αναφορών ελάχιστη θωράκιση μπορεί να του προσφέρει στο πολυφρενικό πλαίσιο των αντιφατικών επιλογών που τον περιμένουν στη γωνία. Σύντομα θα ανακαλύψει την πολυφρενική διάσταση της πραγματικότητας και θα συνθέσει την πολυδιάστατη κοσμοθεωρία του και (τον πρισματικό εαυτό του) από τα θραύσματα των «αληθειών» που προσπαθούν να περιγράψουν και να εξηγήσουν τον κόσμο. Θα εντοπίσει τον «πειστικό» αντικατοπτρισμό της νεοαποκτηθείσας σχετικότητάς του αρχικά στους αμφιθυμικούς υπέρ – ηρωικούς χαρακτήρες της όψιμης εφηβείας του και εν συνεχεία στον μεταμοντέρνο κοινωνικό συμβολισμό των ενήλικων αναγνωστικών επιλογών του.

Την ίδια στιγμή συνεχίζει να αναζητά διακαώς τη φυσιογνωμία που θα τον γοητεύσει, σαν τον ήρωα του Edgar Allan Poe που «παρατηρώντας με απόλαυση το πλήθος, αναμειγνύεται με τη σκέψη, σ’ όλες τις σκέψεις που πηγαινοέρχονται γύρω του»¹⁵⁷. Η πνευματική κατάσταση της ανάρρωσης που περιγράφεται από τον Beaudelaire «σαν μια επιστροφή στην παιδική ηλικία», μοιάζει να σκιαγραφεί το βίωμα του ξυπνήματος του αναγνώστη μέσα στη μεταμοντέρνα γενιά ηρώων της εικονογραφημένης και μη πραγματικότητας.

18. 3. Η ΔΙΑΠΙΣΤΩΣΗ ΒΑΣΙΚΩΝ ΑΝΑΛΟΓΙΩΝ ΜΕΤΑΞΥ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΚΑΙ ΑΤΟΜΙΚΗΣ ΕΞΕΛΙΞΗΣ

Ο αντιπροσωπευτικός ήρωας κάθε αναγνωστικής περιόδου αποκαλύπτει το σημείο συνάντησης της ενδοψυχικής κίνησης του ατόμου που τον επέλεξε με την κοινωνική δυναμική της εποχής που τον παρήγαγε. Δύο κοινές αλλά παράλληλες μεταξύ τους διανυσματικές πορείες διαγράφονται στο πλαίσιο αυτής της συνάντησης. Καταδεικνύεται ότι ο τρόπος που διαμορφώνονται μέσα στο χρόνο οι υπέρ ήρωες κατ’ αντιστοιχία της εποχής που τους γεννά¹⁵⁸, είναι ανάλογος του τρόπου που διαμορφώνονται μέσα στο χρόνο οι αναγνωστικές επιλογές των υποκειμένων, και κατ’ επέκταση οι ενδοψυχικές ανάγκες και προβολές τους. Υπάρχει δηλαδή μια

¹⁵⁷ Πρόκειται για το θέμα του «Ανθρώπου του Πλήθους» από τις «Αλλόκοτες Ιστορίες» του συγγραφέα που έβρισκε απήχηση στο Μπωντλαίρ (1994, σσ. 56 -57).

¹⁵⁸ Πρβλ. με κεφάλαιο 1.5. Α Μέρους αναφορικά με τις «Εξι περιόδους στην ιστορία των αμερικανικών κόμικς».

αντιστοιχία ανάμεσα στον τρόπο που εξελίσσονται οι ήρωες μέσα στην κοινωνική και πολιτιστική ιστορία και στον τρόπο που εξελίσσονται οι προτιμήσεις των αναγνωστών μέσα στην προσωπική ψυχοκοινωνική τους ιστορία, καθώς τόσο οι μεν όσο και οι δε, φέρονται να διέρχονται από τα ίδια στάδια διαχρονικής διαμόρφωσης, μέσα από μια παράλληλη αλλά, επισημαίνουμε, όχι συγχρονική κίνηση.

Αυτό προκύπτει από το γεγονός ότι τα στάδια ιστορικής διαμόρφωσης των ηρώων που περιγράφονται επίσημα από τους ιστορικούς των κόμικς, αλλά και που ένα προσεκτικό βλέμμα μπορεί να εντοπίσει ούτως ή άλλως στην ιστορία των υπέρ – ηρώων από την πρώτη τους εμφάνιση στον κόσμο της μαζικής κουλτούρας έως σήμερα, συμπίπτουν με τις τρεις περιόδους ανάγνωσης υπέρ ηρωικών κόμικς που εντοπίζει αυτή η έρευνα στην αναγνωστική ιστορία των υποκειμένων.

Μπορεί αυτή η διαπίστωση να φανερώνει μια αναλογία ωρίμανσης μεταξύ κοινωνικού και ενδοψυχικού; Είναι το άτομο μια μήτρα που εμπεριέχει το ντετερμινισμό και την τελεολογία μιας επαναλαμβανόμενης διαχρονικής εξέλιξης του κοινωνικού; Συνιστά η παραγωγή της κουλτούρας της εκάστοτε εποχής ένα κατ' επανάληψη αυτόνομο φαινόμενο, που φαινομενικά ενδύεται την πανοπλία και τη στολή της εκάστοτε εποχής για να αυτοσυστηθεί ως κάτι νέο και πρωτοποριακό ενώ στην βαθύτερη ουσία των πραγμάτων παραμένει τρόπον τινά αρχαϊκά προκαθορισμένο; Τα εποχιακά πολιτιστικά προϊόντα είναι δομικά προσχεδιασμένα από μια πανανθρώπινη ψυχοκοινωνική κι ενδοψυχική δυναμική που αναπαραγάγει αέναα αντικατοπτρισμούς του εαυτού της, των αναγκών της και των επικηρύξεών της;

Αν ο τρόπος που μεγάλωσαν οι ήρωες των μοντέρνων και μεταμοντέρνων καιρών, είναι ανάλογος του τρόπου που μεγαλώνει σήμερα κάθε υποκείμενο της μετανεωτερικότητας, η μορφή που αποκτούν σταδιακά τα προϊόντα της νεανικής μαζικής κουλτούρας, και η ανάλυση του σημαίνοντος με το οποίο αυτά επενδύονται, μπορεί ενδεχομένως να υποδηλώνει μ' έναν άμεσο και συμβολικό τρόπο τα πιο πρόσφατα (ίσως και τα προσεχώς επόμενα) βήματα του ανθρώπου προς την ψυχοκοινωνική του εξέλιξη.

Αν η υπόθεση ότι η εξέλιξη της πολιτισμικής παραγωγής του ανθρώπου είναι ενδεικτική της ψυχοκοινωνικής ωρίμανσής του, επιβεβαιωθεί και από άλλες ανάλογες προσεγγίσεις προϊόντων και οπαδών της μεταμοντέρνας μαζικής κουλτούρας, πολλά από τα ερωτήματα που άπτονται των διαδικασιών συγκρότησης της ταυτότητας του

ανθρώπου στο περιβάλλον της μετανεωτερικότητας τίθενται υπό μια νέα ερευνητική προοπτική.

Εν τέλει, αν διερωτόμαστε για τους «ήρωες» και «αντί- ήρωες» της εκάστοτε εποχής δεν έχουμε παρά να στρέψουμε το βλέμμα στα προϊόντα της (μαζικής) κουλτούρας της, ενθυμούμενοι την κρίση του Sartre αναφορικά με το αμφιλεγόμενο έργο του Genet: «Σήμερα πρόκειται να παρουσιάσουμε το Υποκείμενο (...) που κινδυνεύουμε να γίνουμε κάθε στιγμή. Ο Genet μας κρατάει τον καθρέφτη: εμείς οφείλουμε να κοιταχθούμε»¹⁵⁹.

¹⁵⁹ Από τον πρόλογο του Sartre στο θεατρικό έργο του Genet «Οι νέγροι».

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Abercrombie, N. and Longhurst, B. (1998) *Audiences: a sociological theory of performance and imagination*, London, Sage.
- Abrams, A. H. (1971) *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*, New York, Norton.
- Adams, K. A. (1983) 'The greatest American hero: ego ideals and familial experiences', *The journal of psychoanalytic anthropology*, 6 (4), 345 – 413.
- Adler, P.A. & Adler, P. (1994) 'Observational techniques' in N.Denzin and Y.Lincoln (eds), *Handbook of qualitative research*, Thousand Oaks, CA, Sage.
- Aebischer, V. & Oberle, D. (1990) *Le groupe en Psychologie Sociale*, Paris, Bordas.
- Agar, M. H. (1980) *The professional stranger: An informal introduction to ethnography*, New York, Academic Press.
- Althouse, M.T. (2001) 'Kevlar armor, heat – seeking bullets, and social order: a mythological reading of Judge Dredd', in M. P. McAllister, E. H. Sewell, and I. Gordon (eds) *Comics & Ideology*, New York, Peterlang.
- Althousser, L. (1972) *Pour Marx*, Paris, Maspero.
- Althousser, L. (1994) *Θέσεις*, Αθήνα, Θεμέλιο.
- Αναστασόπουλος, Δ. (1998) «Η ψυχοσυναισθηματική ανάπτυξη στην εφηβεία», *Βασική Παιδοψυχιατρική*, τομ. 2^{ος}, (επιμ. Τσιάντης), Αθήνα, Καστανιώτης.
- Anderson, J. A. and Schoening, G. T. (1996) 'The nature of the individual in communication research', in D. Grodin and T. R. Lindlof (eds) *Constructing the self in a mediated world*, London, Routledge.
- Anzieu, D & Martin, J.Y. (1968) *La dynamique des groupes restraints*, Paris, P.U.F.
- Anzieu, D. (1975) *Le moi – peau*, Paris, Dunod.
- Aron, R. (1966) *Trois essais sur l'age industriel*, Paris, Plon.
- Ashmore, R. D. and Jussim, L. (eds) (1997) *Self and Identity, Rutgers series on self and identity*, Oxford, Oxford University Press.
- Bacon – Smith, C. (1992) *Enterprising women: television fandom and the creation of popular myth*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Baetens, J. & Lefevre, P. (1993) *Pour une lecture moderne de la bande dessinée*, Bruxelles, Centre Belge de la Bande Dessinée.

- Bal, M. (1997) *Narratology: introduction to the theory of narrative*, University of Toronto Press.
- Balandier, G. (1994) *Le Dédale: pour en finir avec XXe siècle*, Paris, Fayard.
- Barbas, S. (2001) *Movie crazy: fans, stars and the cult of celebrity*, New York and Basingstoke, Palgrave.
- Bardin, L. (1977) *L'analyse de contenu*, Paris, P. U. F.
- Barker, M. (1984) *A haunt of fears: the strange history of the British horror comics campaign*, London, Pluto Press.
- Barker, M. (1989) *Comics: Ideology, power and the critics*, Manchester University Press.
- Barker, M. (1993) 'Seeing how far you can see: on being a "fan" of 2000 AD' in D. Buckingham (ed.) *Reading Audiences: Young people and the media*, Manchester University Press.
- Barker, M. (1999) 'Getting a conviction: or, how the British horror comics campaign only just succeeded' in J. A. Lent (ed.) *Pulp demons: international dimensions of the postwar anti – comics campaign*, Cranbury, NJ, Associated University Presses.
- Barker, M. and Brooks, K. (1998) *Knowing audiences: Judge Dredd: Its friends, fans and foes*, Luton, Luton University Press.
- Baron – Carvais, A. (1981) *L'évolution des super – héros dans la bande dessinée aux Etats – Unis*, thèse 3^e cycle, Paris X.
- Baron – Carvais, A. (1994) *La Bande Dessinée*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Barthes, R. (1964) "Rhétorique de l' image", *Communications* 4.
- Barthes, R. (1988) Το φωτογραφικό μήνυμα, στο Γ. Σπανός (μετ.) *Εικόνα – Μουσική – Κείμενο*, Αθήνα, Πλέθρον.
- Barthes, R. (1997) *A Lover's Discourse*, New York, Hill and Wang.
- Barus – Michel, J. (1997) «Ταυτοτικές διεργασίες και ψυχοκοινωνιολογία», στο Ναυρίδης, Κ. – Χρηστάκης, Ν. (επιμ.) *Ταυτότητες: Ψυχοκοινωνική συγκρότηση*, Αθήνα, Καστανιώτης.
- Bateson, G. (1972) *Steps to an ecology of mind*, New York, Ballantine.
- Baudrillard, J. (1981) *For a critique of the political economy of the sign* (C. Levin, Trans.), St. Louis, MO, Telos.

- Baudrillard, J. (1983) *In the shadow of the silent majorities; Or, the end of the social and other essays* (P. Foss, J. Johnston, & P. Patton, Trans.), New York, Semiotext(e).
- Baudrillard, J. (1988) *America* (C. Turner, Trans.), London, Verso.
- Baudrillard, J. (1993) *Simulations*, New York, Semiotexte.
- Baudrillard, J. (1987) *The Evil Demon of Images*, Sydney, Power Institute of Fine Arts.
- Baudry, J. L. (1986) 'The apparatus: metapsychological approaches to impression of reality in cinema' in P. Rosen (ed.) *Apparatus, Ideology: a film theory reader*, New York, Columbia University Press.
- Baugnet, L. (1998) *L'identité sociale*, Paris, Dunod.
- Bauman, Z. (2002) *Η μετανεωτερικότητα και τα δεινά της*, Αθήνα, Ψυχογιός.
- Baumeister, R.F. (1998) 'The self', in D.T. Gilbert, S.R. Fiske & Lindzey, G. (eds), *The Handbook of Social Psychology*, New York, McGraw-Hill.
- Beck, U. (1992) *Risk Society*, London, Sage.
- Beck, U. (1999) *World risk society*, Cambridge, Polity.
- Becker, H. S. (1963) *Outsiders: studies in the sociology of deviance*, London and New York, Free Press and Collier – Macmillan.
- Becker, H. S. (1986) *Doing things together*, Evanston, Northwestern University Press.
- Becker, H. S. (1996) 'The epistemology of qualitative research' in R. Jessor, A. Colby and R. A. Shweder (eds.), *Ethnography and human development: Context and meaning in social inquiry*. Chicago, University Chicago Press.
- Becker, H. S., Geer, B., Hughes, E. C. & Strauss, A. L. (1961) *Boys in white: Student culture in medical school*, Chicago, University of Chicago Press.
- Becker, H.S. (2000) *Οι περιθωριοποιημένοι: Μελέτες στην κοινωνιολογία της παρέκκλισης*, Αθήνα, Νομική Βιβλιοθήκη (αγγλική έκδοση 1963).
- Benton, M. (1993) *The illustrated history of comics*, vol.6, Dallas, Tailor Publ. Comp.
- Berelson, B. (1949) 'What "missing the newspaper" means', in P. F. Lazarfield & F. N. Stanton (eds) *Communications research, 1948 – 1949*, New York, Harper & Brothers.
- Berger, A. A. (1973) *The comic stripped American*, Baltimore, Penguin Books.
- Berger, A. A. (1978) 'Taking comics seriously', *The Wilson Quarterly* 2 (3), 95 – 101.

- Bertaux, D. (1980) 'L' approche biographique: sa validité méthodologique, ses potentialités', *Cahiers internationaux de sociologie*, LXIX, 197 – 225.
- Bertaux, D. (ed.) (1981) *Biography and Society*, London, Sage.
- Betelheim, B. (1995) *Η γοητεία των παραμυθιών*, Αθήνα, εκδόσεις Γλάρος.
- Βιδάλη, Α. (2001) «Εισαγωγή» στο Α. Βιδάλη (επιμ.) *Αφήγηση και Φαντασίωση*, Αθήνα, Νήσος.
- Βιδάλη, Α. (επιμ.) (2001) *Αφήγηση και Φαντασίωση*, Αθήνα, Νήσος.
- Bideaud, J. (1979) 'Développement moral et développement cognitif', *Bulletin de Psychologie*, 33 (345), 589 – 601.
- Bierdaum, T. (1987) 'As typical comics reader skews older, more adult themes raise questions and eyebrows of kiddies', *Variety*, 8 July, 27, 42.
- Bion, W. (1984) *Learning from experience*, Maresfield Reprints, London.
- Blackledge, D. & Hunt, B. (2000) *Κοινωνιολογία της Εκπαίδευσης*, Αθήνα, Μεταίχμιο.
- Blanchet, A. & Trognon, A. (1997) *Ψυχολογία Ομάδων*, Αθήνα, Σαββάλας.
- Blos, P. (1962) *Les adolescents*, Paris, Stock.
- Blos, P. (1967) 'The second individuation process of adolescence', *The Psychoanalysis study of the child*, 22, 162 –186.
- Blos, P. (1983) 'The contribution of psychoanalysis to the psychotherapy of adolescents' στο M. Sugar et al. (eds.), *Adolescent psychiatry*, vol. XI: Developmental and clinical studies, Chicago and London, University of Chicago Press.
- Blumer, H. (1967) 'Society as Symbolic Interactionism', in J.G. Manis & B.N. Meltzer (eds), *Symbolic Interaction: A reader in Social Psychology*, Boston, Allyn and Bacon.
- Bogdan, R. C. & Taylor, S. J. (1975) *Introduction to qualitative research methods: A phenomenological approach to the social sciences*, New York, John Wiley.
- Bogdan, R.C. & Biklen, S.K. (1992) *Qualitative Research for Education: An introduction to theory and methods*, Boston, Allyn and Bacon.
- Bongco, M. (2000) *Reading comics: language, culture, and the concept of the superhero in comic books*, New York: Garland Publishing.
- Bordwell, D. (1985) *Narration in the fiction film*, London, Methuen.
- Borgmann, A. (1992) *Crossing the postmodern divide*, Chicago, University of Chicago Press.

- Bourdieu, P. (1980) 'The aristocracy of culture', *Media, Culture and Society*, 2.
- Bourdieu, P. (1984) *Distinction: a social critique of the judgement of Taste*, Cambridge, MA, Harvard UP.
- Bourdieu, P. (1980) *Le Sens pratique*, Paris, Minuit.
- Brailsford, D. (1991) *Sport, time and society – The British at play*, London, Routledge.
- Brewer, M.B. (1991) 'The social self: On being the same and different at the same time', *Personality and Social Psychology Bulletin*, 17, 475-782.
- Bril, B. – Lehalle, H. (1988) *Le développement psychologique est – il universel? Approches interculturelles*, Paris, P.U.F.
- Brody, M. (1995) "Batman: Psychic trauma and its solution", *Journal of popular culture*, 28, 4, 171 – 178.
- Bronson, P. (1986) *Guide de la Bande Dessinée*, Paris, Glenat.
- Brooker, W. (2000) *Batman Unmasked: Analysing a Cultural Icon*, London: Continuum.
- Brooker, W. (2002) *Using the force: creativity, community and Star Wars fans*, London, Continuum.
- Brookes, R. (2002) *Representing Sports*, London, Arnold.
- Brown, J. A. (1997) 'Comic Book Fandom and Cultural Capital', *Journal of Popular Culture*, 30 (4), 13 – 31.
- Brown, R. (2000) *Group Processes* (2^η έκδ.), Oxford, Blackwell.
- Brummett, B. and Duncan, M. C. (1989) 'Types and sources of spectating pleasure in televised sport', *Sociology of Sport*, 6 (3), 195 – 211.
- Brummett, B. and Duncan, M. C. (1990) 'Theorizing without totalizing: specularity and televised sports', *Quarterly Journal of Speech*, 76, 227 –46.
- Brummett, B. and Duncan, M. C. (1992) 'Toward a discursive ontology of media', *Critical Studies in Mass Communication*, 9 (3), 229 – 49.
- Bruner, J. S. (1990) *Actual Minds, Possible Worlds*, Harvard University Press.
- Bruner, J. S. (1991) 'The Narrative Construction of Reality', *Critical Inquiry*, 18,1.
- Bruner, T. (1997) *Πράξεις νοήματος*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα.
- Bryman, A. (2004) *The Disneyization of society*, London, Sage.
- Camilleri, C. (ed.) (1990) *Stratégies identitaires*, Paris, P.U.F.
- Carrier, D. (2000) *The aesthetics of comics*, University Park, PA, Pennsylvania State University Press.

- Carspecken, P.F. (1996) *Critical Ethnography in Educational Research*, New York, Routledge.
- Cartwright, D. & Zander, A. (1968) *Group dynamics*, London, Tavistock.
- Cashmore, E. (2002) *Beckham*, Cambridge, Polity.
- Cavicchi, D. (1998) *Tramps like us: music and meaning among Springsteen Fans*, New York and Oxford, Oxford University Press.
- Chambers, I. (1990) *Border dialogues: Journeys into postmodernity*, London, Routledge.
- Chandler, M.J. (1975) 'Relativism and the problem of epistemological loneliness', *Human Development*, 18, 171 –180.
- Cherry, B. (2002) 'Screaming for release: femininity and horror film fandom in Britain' in S. Chibnail and J. Petley (eds.) *British Horror Cinema*, London, Routledge.
- Chodorow, N. (1978) *The reproduction of mothering*, London and Berkeley, University of California Press.
- Christenson, P. & Peterson, J. P. (1988) 'Genre and gender in the structure of music preferences', *Communication Research*, 15 (3), 282 – 301.
- Cicioni, M. (1998) 'Male pair – bonds and female desire in slash writing', in C. Harris (ed.) *Theorizing fandom: fans, subculture and identity*, Cresskill, NJ, Hampton Press.
- Cicourel, A. V. (1964) *Method and measurement in sociology*, New York, Free Press.
- Clifford, J. & Marcus, G. E. (eds). (1986) *Writing culture: The poetics and politics of ethnography*, Berkeley, University of California Press.
- Clifford, J. (1988) *The predicament of culture: Twentieth – century ethnography, literature, and art*, Cambridge, MA, Harvard University Press.
- Clough, P. T. (1992) *The end(s) of ethnography: From realism to social criticism*, Newbury Park, CA, Sage.
- Codol, J. –P. (1979) *Semblables et différents. Recherches sur la quête de la similitude et de la différence sociale*. Thèse de Doctorat d'Etat, Université de Provence.
- Codol, J.P. (1980) 'La quête de la similitude et de la différenciation sociale', in P. Tap (ed.) *Identité et personnalisation*, Toulouse, Privat .
- Codol, J.P. (1984) 'Social differentiation and non-differentiation' in H.Tajfel (ed.), *The Social Dimension* vol.1, Cambridge, Cambridge University Press.

- Cohen, S. (1972) *Folk devils and moral panics: the creation of the Mods and Rockers*, London and New York, Routledge.
- Compte, A. (1853) *The Positive Philosophy of Auguste Comte (from Cours de Philosophie Positive, 1830-1842)* translated by Harriet Martineau), London, John Chapman.
- Cook, D. A. (1981) *A history of narrative film*, New York, W. W. Norton.
- Cooley, C.H. (1902) *Human nature and the social order*, New York, Scribner.
- Cooper - Chen, A. (2001) "'The dominant trope': sex, violence, and hierarchy in Japanese comics for men", in M. P. McAllister, E. H. Sewell, I. and Gordon, I. (eds) *Comics & Ideology*, New York: Peterlang.
- Craib, I. (2001) *Psychoanalysis: a critical introduction*, Cambridge: Polity.
- Crawford, H. H. (1978) *Encyclopedia of comics books*, NY.
- Creed, B. (1993) *The monstrous – feminine: film, feminism, psychoanalysis*, London: Routledge.
- Creswell, J. (1998) *Qualitative Inquiry And Research Design: Choosing among Five Traditions*, United States of America: SAGE Publications.
- Δεμερτζής, Ν. (1989) *Κουλτούρα, νεωτερικότητα, πολιτική κουλτούρα*, Αθήνα, εκδ. Παπαζήση, .
- Δραγώνα, Θ. (1990). «Συναρθρώσεις Ποσοτικών και Ποιοτικών Προσεγγίσεων ή Όταν τα Διχαστικά Τείχη Καταρρέουν», Δωδώνη: Επιστημονική Επετηρίδα του Τμήματος Φ.Π.Ψ. της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, ΙΘ' (3), 32- 39.
- Δραγώνα, Θ. (1992) «Αντίληψη εαυτού και ψυχοκοινωνικό πλαίσιο» στο Θ. Δραγώνα – Μ. Ντάβου (επιμ.) *Εφηβεία: προσδοκίες και αναζητήσεις*, Αθήνα, εκδόσεις Παπαζήση.
- Dell, C. (1998) "'Lookit that hunk man': subversive pleasures, female fandom and professional wrestling" in C. Harris (ed.) *Theorizing Fandom: Fans, Subculture and Identity*, Cresskill, NJ: Hampton Press.
- Denzin, N. K. & Lincoln, Y. S. (2000) 'Introduction: The discipline and practice of qualitative research' in N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (eds) *Handbook of qualitative research*, Thousand Oaks, Sage.
- Denzin, N. K. (1990) *Sociological Methods: A Sourcebook*, London, Butterworth.
- Derrida, J. (1976) *Of grammatology* (G. C. Spivak, Trans.), Baltimore, Johns Hopkins University Press.

- Derrida, J. (1981) *Positions* (A. Bass, Trans.), Chicago, University of Chicago Press.
- Deschamps, J.C. (1982) 'Social Identity and relations of power between groups' in H.Tajfel (ed.), *Social Identity and intergroup relations*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Deschamps, J.C. & Lorenzi-Cioldi, F. (1981) '“Egocentrisme” et “sociocentrisme” dans les relations entre groupes' *Revue Suisse de Psychologie*, 2, 108-131.
- Deschamps, J.C. (1984) 'Identité sociale et différenciations catégorielles', *Cahiers de Psychologie Cognitive*, 4, 449-474.
- Deschamps, J.C. (1984) 'The social psychology of intergroup relations and categorical differentiation' in H.Tajfel (ed.), *The Social Dimension* vol. 2, Cambridge, Cambridge University Press.
- Dethi, M. (1998) *Εισαγωγή στην Ψυχανάλυση του Λακάν*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα.
- Dilthey, W. (1961) *Patterns and meanings in history*, (H.P. Rickman, Trans.), New York, Harper & Row.
- Diversi, M. (1998) Glimpses of street life: Representing lived experience through short stories, *Qualitative Inquiry*, 4, 131-137.
- Doise, W., Deschamps, J.C. & Mugny, G. (1978) *Psychologie sociale expérimentale*, Paris, Armand Colin.
- Dolto, F. (1999) *Η ασυνείδητη εικόνα του σώματος*, Αθήνα, Εστία.
- Dor, J. (1985) *Εισαγωγή στην ανάγνωση του Lacan: 1. Το ασυνείδητο δομημένο σα γλώσσα*, Μετ. Ι. Μποτουροπούλου, Αθήνα, Πλέθρον.
- Dorfman, A. (1983) *The empire's old clothes. What the Lone Rager, Babar and other innocent heroes do to our minds*, London, Pluto Press.
- Dorfman, A. – Mattelard, A. (1971/1982) *Ντόναλντ ο απατεώνας ή η διήγηση του ιμπεριαλισμού στα παιδιά*, Αθήνα, Ύψιλον.
- Doss, E. (1999) *Elvis culture: fnas, faith and image*, Lawrence, KA, University Press of Kansas.
- Durkheim, E. (1895) *The rules of the sociological method*. Eighth edition. Tran. S.A. Solvay and John Mueller, and edited by E.G. Catlin, 1938, 1958, New York, Free Press.
- Eco, U. (1985) *Semiotik und Philosophie der Sprache*, Munchen.
- Eco, U. (1986) *Travels in Hyperreality*, Orlando, Harcourt Brace Jovanovich.
- Eco, U. (1994) *Κήνσορες και θεράποντες*, Αθήνα, εκδόσεις Γνώση.

- Eco, U. (1994a) «Ανάγνωση του Στυβ Κάνυον», στο *Κήνσορες και θεράποντες*, Αθήνα, εκδόσεις Γνώση.
- Eco, U. (1994b) «Ο μύθος του Superman», στο *Κήνσορες και θεράποντες*, Αθήνα, εκδόσεις Γνώση.
- Edwards, J. L. and Winkler, C. K. (1997) 'Representative form and the visual ideograph: the Iwo Jima image in editorial cartoons', *Quarterly Journal of speech*, 83 (3), 289 – 310.
- Eitner, L. (1970) *Neoclassicism and Romanticism: 1750 – 1850*, Englewood Cliffs, N. J, Prentice – Hall.
- Elkind, D. (1967) 'Egocentrism in adolescence', *Child Devel.*, 37, 493 – 498.
- Elkind, D. (1970) *Children and adolescents*, NY, Oxford University Press.
- Elkind, D. (1971) *Children and adolescents: interpretive essays on Jean Piaget*, NY, Oxford University Press.
- Ellemers, N. (1993) 'Influence of socio-structural variables on identity enhancement strategies', *European Revue of Social Psychology*, 4, 27-57.
- Elliott, A. (1999) *The mourning of John Lennon*, Berkeley, University of California Press.
- Ellis, C. & Bochner, A. P. (eds). (1996) *Composing ethnography: Alternative forms of qualitative writing*, Walnut Creek, CA: Alta Mira.
- Erickson, B. (1996) 'Culture, class and connections', *American Journal of Sociology*, 102(1): 217 – 51.
- Erickson, F., (1986). "Qualitative methods in research on teaching" in M.C. Wittrock, (ed.), *Handbook of research on teaching*, 3rd edition, New York, Macmillan.
- Erikson, E. (1960) "Identity and Uprootedness in our time", *World Federation for mental health, uprooting and resettlement*, Γενεύη, World Federation for Mental Health.
- Erikson, E. (1990) *Η παιδική ηλικία και η κοινωνία*, Αθήνα, Καστανιώτης.
- Erikson, E.H (1968) *Adolescence et crise: Quête de l'identité*, (γαλλική μετάφραση 1972), Flammarion.
- Eron, L.D. – Huesmann, L.R. (1975) 'How learning conditions in early childhood – including Mass Media – relate to aggression in late adolescence', *Child psych – child Develop. Annu – progr.*, 515 – 531.
- Farr, R. & Moscovici, S. (1984) *Social representations*, Cambridge, Cambridge University Press.

- Ferrarotti, F. (1990) *Histoire et histoires de vie : La méthode biographique dans les sciences sociales*, Paris, Meridiens Klincksieck.
- Φίλιας, Β. (1998) «Εισαγωγή» στο Μαρκαντώνη & Ρήγα (επιμ.) *Η ποιοτική ανάλυση στις επιστήμες του ανθρώπου*, Αθήνα, Μαυρομάτης.
- Filippini, H. (1992) *Dictionnaire thématique des héros de BD*, Paris, Glénat.
- Fillipini, H. (1989) *Dictionnaire de la bande dessinée*, Paris, Bordas.
- Filstead, W. J. (eds). (1970) *Qualitative methodology*, Chicago, Markham.
- Fine, M., Weis, L., Weseen, S. & Wong, L. (2000) 'For whom? Qualitative Research, Representations, and Social Responsibilities' in N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (eds) *Handbook of qualitative research*, Thousand Oaks, CA: Sage.
- Fingerroth, D. (2004) *Superman on the couch*, New York, Continuum.
- Fiske, J. (1991α) *Reading the Popular*, London, Routledge.
- Fiske, J. (1991β) *Understanding Popular Culture*, London, Routledge.
- Fiske, J. (1992) 'The cultural economy of fandom' in L. A. Lewis (ed.) *The adoring audience: fan culture and popular media*, New York, Routledge Press.
- Fiske, J. (1993) *Power Plays, Power Works*, London, Verso.
- Flick, U. (1998) *An introduction to qualitative research: Theory, method and applications*, London, Sage.
- Fludernik, M. (1996) *Towards a 'natural' Narratology*, London, Routledge.
- Forsyth, D. (1999) *Group Dynamics*, 3rd ed. Belmont, CA, Wadsworth Publishing Company.
- Fost, D. (1991) 'Comics age with the baby boom', *American Demographics*, 13 (5), 16.
- Freire, P.(1985) *The Politics of Education: Culture, Power and Liberation*, London, Macmillan.
- Fremion, Y. (1983/1990) *L'ABC de la bande dessinée*, Tournai, Casterman.
- Fresnault – Deruelle, P. (1970) 'Le verbal dans les bandes dessinées', *Communications* 5. Paris, Seuil.
- Fresnault – Deruelle, P. (1977) *Récits et discours par la bande*, Paris, Hachette.
- Freud, S. (1905/ 1977) *On sexuality: Three essays on the theory of sexuality and other works*, Harmondsworth, Penguin.
- Freud, S. (1914/1991) *On narcissism: an introduction*, Yale University Press.
- Freud, S. (1921) *Psychologie collective et analyse du moi*, Paris, Gallimard.

- Freud, S. (1923/1984) 'Beyond the pleasure principle', in *On Metapsychology: The theory of psychoanalysis*, 'Beyond the pleasure principle', 'The Ego and the Id' and Other Works, Harmondsworth: Penguin.
- Freud, S. (1978) *Τοτέμ και Ταμπού*, Αθήνα, Επίκουρος.
- Freud, S. (1985) 'L' inquiétante étrangeté' στο *L' inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard.
- Freud, S. (1993) «Βόλφμαν» στο *Τρία ιστορικά ασθeneίας*, Αθήνα, Επίκουρος.
- Freud, S. (1993) «Ο Ράπτενμαν» στο *Τρία ιστορικά ασθeneίας*, Αθήνα, Επίκουρος.
- Freud, S. (1993) *Ερμηνεία των Ονείρων*, Αθήνα, Επίκουρος.
- Freud, S. (1927/1994) *Ο πολιτισμός πηγή δυστυχίας*, Αθήνα, Επίκουρος.
- Frisby, D. (1992) *Simmel and since: Essays on Georg Simmel's social theory*, London, Routledge.
- Fuchs, W & Reitberger, R (1971) *Comics: Anatomy of a Mass Medium*, Boston.
- Fulce, J. (1990) *Comic books exposed: seduction of the innocent revisited*, Louisiana, Huntington House Publishers.
- Furst, L. R. (1969) *Romanticism in Perspective*, London, Methuen.
- Gabel, J. (1962) *La fausse conscience*, Paris, Ed. de Minuit.
- Gabel, J. (1974) *Idéologies*, Paris, Anthropos.
- Gaertner, L., Sedikides, C. & Graetz, K. (1999). 'In Search of Self-Definition: Motivational Primacy of the Individual Self, Motivational Primacy of the Collective Self, or Contextual Primacy?' *Journal of Personality and Social Psychology*, 76, 5-18.
- Gans, H. (1979) *Deciding What's News*, New York, Vintage.
- Gaulejac (de) V. (1986) 'Pour une sociologie clinique : recherche sur la nevrose de classe' in *Recherche clinique – clinique de la recherche*, *Bulletin de Psychologie*, 377, XXXIX.
- Gaulejac, (de) V. (1993) *Η ταξική νεύρωση*, Αθήνα, Παπαζήσης.
- Geertz, C. (1973/1975) *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, London, Hutchinson, Basic Books.
- Geertz, C. (1983) *Local Knowledge: Further essays in interpretive anthropology*, New York, Basic Books.
- Geertz, C. (1988) *Works and lives: The anthropologist as author*, Stanford, CA, Sociology Press.
- Gelder, K. and Thornton, S. (eds) (1997) *The subcultures reader*, London, Routledge.

- Genet, J. *Οι νέγροι*, μετ. Μ. Πορτολομαίου - Λάζου, σειρά Παγκόσμιο Θέατρο: αριθ. 15. Αθήνα, Δωδώνη.
- Georges, R. A. & Jones, M. O. (1980) *People studying people: The human element in fieldwork*, Berkeley, University of California Press.
- Gerard, J. & Jacobs, W. (1996) *The comic book heroes*, Rocklin, CA: Prima Publishing.
- Gerbner, G. Contry, J. (1989) *The psychology of the television*, New Jersey, Laurence Erlbaum Associates Publishers.
- Gergen, K. J. (1997) *Κορεσμένος εαυτός*, Α. Ζώτος (μετ.), Μ. Τσαγκαράκης (επ.), Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα.
- Gergen, M. M. & Gergen, K. J. (2000) 'Qualitative inquiry: Tensions and transformations' in N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (eds) *Handbook of qualitative research*, Thousand Oaks, CA: Sage.
- Ghiglione, R., Beauvois, J. L., Chabrol, C. & Trognon, A. (1980) *Manuel d'analyse de contenu*, Paris, Armand Colin.
- Giami, A. (1986) 'La prise en compte du cadre et des processus dans un dispositif de recherche', *Bulletin de Psychologie*, 377, XXXIX.
- Giddens, A. (1991) *Modernity and Self – Identity*, London, Polity Press.
- Giddens, A. (2001) *Οι συνέπειες της νεωτερικότητας*, Αθήνα, Κριτική.
- Glazer, B. G. & Strauss, A. L. (1967) *The discovery of grounded theory: Strategies for qualitative research*, Chicago, Aldine.
- Gleckner, R. F. & Enscoe, G. E. (1975) *Romanticism: Points of view*, Detroit, Wayne State University Press.
- Glenat, J. , Martens, T., Sadoul, N., Filippini, H. (1984) *Histoire de la bande dessinée en France et en Belgique*, Paris, Glenat.
- Goffman, E. (1996) *Συναντήσεις: Δυο μελέτες στην κοινωνιολογία της αλληλεπίδρασης*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, (έκδοση στην αγγλική γλώσσα 1961) .
- Goldman, L. (1970) *Marxisme et sciences humaines*, Paris, Gallimard.
- Gombrich, E. H. (1992) *The sense of order: A study in the Psychology of decorative Art*, London, Phaidon.
- Goodman, J. R. (2001) "'The women's suffragist movement through the eyes of Life magazine cartoons', in M. P. McAllister, E. H. Sewell, I. and Gordon, I. (eds) *Comics & Ideology*, New York, Peterlang.

- Gordon, I. (2001) 'Nostalgia, Myth, and Ideology: visions of Superman at the end of the "American Century"', in M. P. McAllister, E. H. Sewell, I. and Gordon, I. (eds) *Comics & Ideology*, New York: Peterlang.
- Goulard, R. (1990) *The encyclopedia of American comics*, NY, Facts on File.
- Goulart, R. (1986) *Over 50 Years of American Comic Books*, New York, Publications International.
- Gower, D. L. (1995) 'Health – related content in daily newspaper comic strips: a content analysis with implications for health education', *Education*, 116 (1), 37–43.
- Gramsci, A. (1974) *Ecrits politiques*, Paris, Gallimard.
- Greenblatt, S. (1997) 'The touch of the real' in S. B. Ortner (eds), The fate of 'culture': Geertz and beyond [Special issue]. *Representations*, 59, 14-29.
- Grodal, T. (1997) *Moving pictures, a new theory of film genres, feelings, and cognition*, Oxford, Clarenton Press.
- Groensteen, T. (1988) 'La narration comme supplément', in T. Groensteen (ed.) *Bande dessinée, Récit et Modernité*, Paris: Futuropolis & CNBDI.
- Groensteen, T. (1999) *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF.
- Grossberg, L. (1992) 'Is there a fan in the house?: the affective sensibility of fandom' in L. A. Lewis (ed.) *The adoring audience*, London, Routledge.
- Guba, E. G. (1990) 'The alternative paradigm dialog' in E.G. Guba (eds), *The paradigm dialog*. Newbury Park, CA, Sage.
- Gudykunst, W. B. & Ting-Toomey, S. (1988) *Culture and interpersonal communication*, Newbury Park, Sage.
- Gupta, A. & Ferguson, J. (1997) 'Discipline and practice: "The field" as site, method and location in anthropology' in A. Gupta & J. Ferguson (eds), *Anthropological locations: Boundaries and grounds of a field science*, Berkeley, University of California Press.
- Zavalloni, M. (1971) 'Cognitive processes and social identity through focused introspection', *European Journal of Social Psychology*, 1, 235-260.
- Zavalloni, M. & Louis-Guerin, C. (1996) *Κοινωνική ταυτότητα και συνείδηση: Εισαγωγή στην εγω-οικολογία*, Γ' έκδ., Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα. (γαλλική έκδοση, 1984).
- Haberlandt, K. (1994) *Cognitive Psychology*, Boston, Allyn and Bacon.

- Hammersley, M. & Atkinson, P. (1995) *Ethnography: Principles in Practice*, 2nd ed., London, Routledge.
- Hargreaves, D.H. (1972) *Interpersonal Relations and Education*, London, Routledge and Kegan Paul.
- Hargreaves, J. (1986) *Sport, power, culture*, Cambridge, Polity.
- Hargreaves, J. (ed) (1982) *Sport, culture and ideology*, RKP, London.
- Harrington, C. L. and Bielby, D. (1995) *Soap fans: pursuing pleasure and making meaning in everyday life*, Philadelphia, Temple University Press.
- Harris, C. (1998) 'Introduction', in C. Harris (ed.) *Theorizing fandom: fans, subculture and identity*, Cresskill, NJ: Hampton Press.
- Harter, S. (1986) 'Processes underlying the construction, maintenance and enhancement of the self – concept in children', in J. Suls – A. Greenwald (eds.) *Psychological perspectives on the Self*, Hillsdale, NJ: Erlbaum.
- Harvey, R. C. (1996) *The art of the comic: an aesthetic history*, Jackson, MS: University Press of Mississippi.
- Haslam S.A, Turner J.C. (1992) 'Context-dependent variation in social stereotyping. 2. The relationship between frame of reference, self-categorization and accentuation.' *European Journal of Social Psychology* 22, 251-277.
- Haste, H. (1999) 'Moral understanding in socio-cultural context', in M. Woodhead, D. Faulkner & K. Littleton (eds), *Making Sense of Social Development*, London, Routledge & Open University.
- Hauser, S & Smith, H. (1991) 'The development and experience of affect in adolescence', *Journal of the American Psychoanalytic Association*, Vol. 39, Supplement.
- Hebdige, D. (1988) *Υποκουλτούρα: το νόημα του στυλ*, Αθήνα, Γνώση.
- Hegel, G.W.F. (1805) *La Philosophie de l'esprit*, Paris, PUF.
- Herman, D. (1997) 'Scripts, sequences, and stories : elements of a postclassical narratology', *PMLA*, 112 (5), 1046 – 1059.
- Higgins, E.T. (1987) 'Self – discrepancy: a theory relating self and affect', *Psychological Review*, 94, 319 – 340.
- Hills, M. (1999) 'The dialectic of value: the sociology and psychoanalysis of cult media' Ph.D. thesis, University of Sussex.
- Hills, M. (2002) *Fan Cultures*, London, Routledge.

- Hills, M. and Jenkins, H. (2001) 'Intensities interview with Henry Jenkins', *Intensities, The journal of Cult Media*, 2.
- Hinerman, S. (1992) 'I'll be here with you': fans, fantasy and the figure of Elvis', in L.A. Lewis (ed.), *The Adoring Audience*, London: Routledge.
- Holt, R. (1989) *Sport and the British: a modern history*, Oxford studies in social history, Oxford, Oxford University Press.
- Hooks, B. (1990) *Yearning: Race, gender, and cultural politics*, Boston, South End.
- Horowitz, F. D. (1975) *Review of child development research*, University of Chicago Press, τομ. 4^{ος}.
- Horton, D. and Wohl, R.R. (1956) 'Mass communication and parasocial interaction: observation on intimacy at a distance', *Psychiatry*, 13 (3), 55 –66.
- Horwitz, M. & Rabbie, J.M. (1982) 'Individuality and membership in the intergroup system' in H. Tajfel (ed.), *Social identity and intergroup relations*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Hoxter, J. (2000) 'Taking possession: cult learning in the Exorcist', in X. Mendik and G. Harper (eds), *Unruly pleasures: the cult film and its critics*, Guildford, FAB Press.
- Hughes, E.C. (1961) *Students' Cultures and Perspectives: Lectures on medical and general education*, Kansas, University of Kansas Law School.
- Inge, T. (1984) 'Collecting comic books', *American book collector*, 5 (2), 3-15.
- Inge, M. T. (1990) "The Comics", *Great American Comics: 100 Years of Cartoon Art οδηγός έκθεσης*, Smithsonian Institute.
- Inhelder, B. – Piaget, J. (1955) *De la logique de l'enfant a la logique de l'adolescent*, Paris, PUF.
- Iyengar, S.& Kinder, D. (1987) *News That Matters*, Chicago, University of Chicago Press.
- Jakobs, W. & Gerard, J. (1985) *The comic book heros: from Silver Age to the present*, New York: Crown Publishers.
- Jakobson, R. (1971) *Selected Writings*, The Hague.
- James, A. (1993) *Childhood Identities: Self and social relationships in the experience of the child*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Jenkins, H. (1991) 'Star Trek rerun, reread, rewritten: fan writing as textual poaching' in C. Penley et al. (eds), *Close encounters: film, feminism and science fiction*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

- Jenkins, H. (1992) *Textual Poachers: television fans and participatory culture*, New York: Routledge.
- Jenson, J. (1992) 'Fandom as pathology : the consequences of characterization', in L. A. Lewis (ed.) *The adoring audience*, London: Routledge.
- Johnson, R. (1986) 'What is cultural studies anyway?', *Social Text*, 16, 38 –80.
- Jones, S. G. (2002) 'The sex lives of cult televisio characters', *Screen*, 43 (1), 79 – 90.
- Jones, S. G. (2003) 'Web wars : resistance, online fandom, and studio censorship', in M. Jancovich and J. Lyons (eds), *Quality popular television*, London, British film Institute.
- Jones, S. H. (1999) 'Torch', *Qualitative Inquiry*, 5, 235 –250.
- Καστοριάδης, Κ. (1978) *Η φαντασιακή θέσμιση της κοινωνίας*, Ράππας, Αθήνα.
- Kaplan & Sadock (1996) *Ψυχιατρική Τόμος Α΄*, Ιατρικές Εκδόσεις Λίτσαας, Αθήνα.
- Keller, C. M. & Keller, J. D. (1996) *Cognition and tool use : The blacksmith at work*, New York, Cambridge University Press.
- King, B. (1992) 'Stardom and symbolic degeneracy: television and transformation of the stars as public symbols', *Semiotica*, 92 (1/2), 1-47.
- Klein, M. (1946/2000) 'Notes on some schizoid mechanisms', in P. Du Gay, J. Evans and P. Redman (eds), *Identity: A reader*, London, Sage.
- Kohlberg, L. (1981) *The Philosophy of moral development: Moral Stages and the Idea of Justice*, San Francisco, Harper & Row.
- Kolberg, L. (1958) The development of modes of moral thinking and choice in years ten to sixteen, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, University of Chicago.
- Kolberg, L. (1963) 'The development of children's orientations toward a moral order. I, Sequence in the development of moral thought', *Vita Humana*, 6, 11-33.
- Kolberg, L. (1969) 'Stage and sequence: the cognitive developmental approach to socialization, in E.E. Maccoby, (ed.) *The development of sex differences*, Stanford, Stanford University Press.
- Κορωναίου, Α. (1992) *Νέοι και Μέσα Μαζικής Επικοινωνίας*, Αθήνα, εκδόσεις Οδυσσέας.
- Κορωναίου, Α. (1996) *Κοινωνιολογία του ελεύθερου χρόνου*, Αθήνα, Νήσος.
- Κρανάκη, Μ. (2000) *Διαβάζοντας το Φρόντ: Δέκα μαθήματα για την Ψυχανάλυση*, Αθήνα, Εστία.
- Kristeva, J. (1981) *Desire in language: a semiotic approach to literature and art*, Oxford, Blackwell.

- Κωνσταντινίδου – Σέμογλου, Ν. (2001) *Κόμικς, παιδιά και αστείο*, Αθήνα, Εξάντας.
- Lacan, J. (1948) 'L' agressivité en psychanalyse', in R. F. P. , XII.
- Lacan, J. (1949) 'Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je', in R.F.P. , XIII.
- Lacan, J. (1958) 'Remarques sur le rapport de Daniel Lagache', in *La Psychanalyse*, Paris, P.U.F.
- Lacan, J. (1966) *Ecrits*, Paris, Seuil.
- Lacan, J. (1975) *Το σεμινάριο: οι τέσσερις θεμελιακές έννοιες* (μτφρ. Α. Σκαρπαλέζου), Αθήνα, Ράππα.
- Lacassin, F. (1982) *Pour une neuvième art : La bande dessinée*, Paris – Genève, Slatkine.
- Lacey, N. (1998) *Image and representation, key concepts in media studies*, New York, St. Martin's Press.
- Lagache, D. (1958) 'La psychanalyse et la structure de la personnalité', in *La Psychanalyse*, Paris, P. U. F.
- Lalande, A. (1980) *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, P. U. F.
- Λάζος, Γ. (1998) *Το πρόβλημα της ποιοτικής έρευνας στις κοινωνικές επιστήμες: θεωρία και πράξη*, Αθήνα, Παπαζήσης.
- Λαμπροπούλου, Ε. (1999) *Η κατασκευή της κοινωνικής πραγματικότητας και τα ΜΜΕ: η περίπτωση της Βίας και της Εγκληματικότητας*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα.
- Laplanche, J. – Pontalis, J. (1986) *Λεξιλόγιο της Ψυχανάλυσης*, Αθήνα, Κέδρος.
- Lasch, C. (1977) *Have in a Heartless World*, New York, Basic.
- Lasch, C. (1979/1991) *The culture of narcissism: American life in an age of diminishing expectations*, New York and London, W.W. Norton.
- Lather, P. & Smithies, C. (1997) *Troubling the angels: Women living with HIV/AIDS*, Boulder, CO, Westview.
- Lawson, H. (1985) *Reflexivity: Problems of Modern European Thought*, London, Anchor.
- Leary, M.R. & Forsyth, D.R. (1987) 'Attributions of responsibility for collective endeavors', *Review of Personality and Social Psychology*, 8, 167-188.
- Lebeau, V. (1995) *Lost angels: psychoanalysis and cinema*, London, Routledge.
- LeBon, G. (1895), *La Psychologie des foules*, Paris, PUF (1963).

- Lefevre, P. (1999) 'Recovering Sensuality in comic theory', *International Journal of Comic Art*, 1(1)
- Lefèvre, Pascal 2000 "Narration in Comics" in Image [&] Narrative, Online Magazine of Visual Narrative, 1 (August 2000) <http://www.imageandnarrative.be/narratology/pascaldefevre.htm> .
- Lehalle, H. (1985) *Psychologie des adolescents*, Paris, PUF.
- Lemaine, G. (1979) Différenciation sociale et originalité sociale, στο Doise, W. (επιμ.) *Experiences entre groupes*, Paris, Mouton.
- Lemaine, G., Kastarsztejn, J. & Personnaz, B. (1990) 'Κοινωνική διαφοροποίηση' στο Σ.Παπαστάμου (επιμ.), *Διομαδικές Σχέσεις*, Αθήνα, Οδυσσέας.
- Lembo, R. and Tucker, K. H. (1990) 'Culture, television, and opposition: rethinking cultural studies', *Critical Studies in Mass Communications*, 7 (2), 97 – 116.
- Lemert, C. (1992) 'Subjectivity's limit: The unsolved riddle of the standpoint', *Sociological Theory*, 10, 63 –72.
- Lent, J. S. (ed.) (1999) *Pulp demons : international dimensions of the postwar anti – comics campaign*, Cranbury, NJ, Associated University Presses.
- Levi – Strauss, C. (1966) *The savage mind* (2nd ed.), Chicago, University of Chicago Press.
- Levine, J.M. & Moreland, R. (1994) 'Group socialization: theory and research' in W.Stroebe & M.Hewstone (eds), *European Review of Social Psychology*, 5, 305-336, Chichester, Wiley.
- Lewin, K. (1951) *Field theory in social science*, New York, Harper & Row.
- Λιβιεράτος, Κ. – Φραγκούλης, Τ. (1991) *Η κουλτούρα των μέσων: Μαζική κοινωνία και πολιτιστική βιομηχανία*, Αθήνα, εκδόσεις Αλεξάνδρεια.
- Lipiansky, E.M.(1992) *Identité et Communication*, Paris, PUF.
- Λίποβατς, Θ. (1994) *Η ψυχοπαθολογία του πολιτικού*, Αθήνα, εκδόσεις Οδυσσέας.
- Lofland, J. & Lofland, L. H. (1984) *Analyzing social settings: A guide to qualitative observation and analysis* (3nd ed), Belmon, CA, Wadsworth.
- Lofland, J. (1995) 'Analytic ethnography: Features, failings, and futures', *Journal of Contemporary Ethnography*, 24, 30 – 67.
- Lowenthal, L. (1990) *Για μια κριτική θεωρία της λογοτεχνίας*, επιλογή – μετ. σχόλια Αλέξης Ζήρας, Αθήνα, Ρόπτρον.
- Lukacs, G. (1953) *Il marxismo e la critica letteraria*, Torino, Einaudi.
- Lukacs, G. (1960) *Histoire et conscience de classe*, Paris, Ed. de Minuit.

- Lyotard, J. F. (1989) 'The sign of history' in A. Benjamin (ed.), *The Lyotard reader*, Cambridge, MA: Blackwell.
- Μαλαφάντης, Κ. (1990) «Τα κόμικς και το κοινό τους». *Διαβάζω*, αρ. 248.
- Malinowski, B. (1916/1948) *Magic, science and religion, and other essays*, New York, Natural History Press.
- Malinowski, B. (1967) *A diary in the strict sense of the term*, (N. Guterman, Trans.), New York, Harcourt, Brace & World.
- Mannheim, K. (1960) *Ideology and Utopia*, London, Routledge and Kegan Paul.
- Marcia, J.E. (1966) 'Development and validation of ego – identity status', *Journal of personality and social psychology*, 3, 551 – 558.
- Marcia, J.E. (1980) 'Identity and adolescence', in J. Adelson (ed.) *Handbook of adolescent psychology*, NY, Wiley.
- Marcus, G. and Fisher, M. (1986) *Anthropology as cultural critique*, Chicago, University of Chicago Press.
- Marcuse, H. (1956/ 1987) *Eros and civilization: a philosophical inquiry into Freud*, London: Routledge.
- Markus, H.R., Kitayama, S. & Heiman, R.J. (1996) ' Culture and "basic" psychological principles', in E.T. Higgins & A.W. Kruglanski (eds), *Social Psychology: Handbook of basic principles*, New York, Guilford.
- Μαρτινίδης, Π. (1990) «Κόμικς»: Τέχνη και τεχνικές της εικονογράφησης, Θεσσαλονίκη, Αγροτικές Συνεταιριστικές Εκδόσεις.
- Marx, K. & Engels, F. (1975) *Για τη λογοτεχνία και την τέχνη*, Εξάντας.
- Marx, K. & Engels, F. (1977) *Etudes philosophiques*, Paris, Ed. Sociales.
- Marx, K. Engels, F. (1976) *L'idéologie allemande*, Paris, Ed. Sociales.
- Masson, P. (1985) *Lire la bande dessinée*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- Matteijs, K. (1988) Belgoscope, de Belgen, de Vlamingen en de Walen, wie ze zijn, Tielt, Lannoo/ De Financieel Economische Tijd.
- Matton, A. (2001) 'From realism to superheroes in Marvel's The 'Nam', in M. P. McAllister, E. H. Sewell, I. and Gordon, I. (eds) *Comics & Ideology*, New York: Peterlang.
- McAllister, M. P. (1990) 'Cultural argument and organizational constraint in the comic book industry', *Journal of communication*, 40 (1), 55 – 71.

- McAllister, M. P. (2001) 'Ownership concentration in the U.S. comic book industry', in M. P. McAllister, E. H. Sewell, I. and Gordon, I. (eds) *Comics & Ideology*, New York, Peterlang.
- McAllister, M. P., Sewell, E. H. and Gordon, I. (2001) 'Introducing comics and ideology', in M. P. McAllister, E. H. Sewell, I. and Gordon, I. (eds) *Comics & Ideology*, New York, Peterlang.
- McCue, S & Bloom, C. (1993) *Dark knights: the new comics in context*, London, Pluto Press.
- McKinley, E.G. (1997) *Beverly Hills, 90210: television, gender and identity*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- McLuhan, M. (1964) *Understanding Media: the extension of man*, London, Routledge.
- McRobbie, A. (1991) *Feminism and youth culture: from Jackie to just Seventeen*, Boston, Unwin Hyman.
- Mead, G. H. (1963) *L'esprit, le soi et la société*, Paris, P.U.F.
- Mead, G.H. (1934) *Mind, Self and Society*, Edited by C.W. Morris, Chicago, Chicago University Press.
- Medhurst, A. (1991) 'Batman, deviance and camp', in R. E. Pearson & W. Uricchio (eds) *The many lives of the Batman: Critical approaches to a superhero and his media*, New York: Routledge.
- Merck, M. (1987) 'Introduction: difference and its discontents', *Screen*, 28 (1), 2-10.
- Metz, C. (1974) *Film language: a semiotics of cinema*, New York and Oxford, Oxford University Press.
- Mill, J.S. (1843/1959) *System of logic*, London, Longmans.
- Miller, J.G. (1994) 'Cultural diversity in the morality of caring: Individually oriented versus duty-based interpersonal moral codes' *Cross-Cultural Research*, 28, 3-39.
- Miller, T. & McHoul, A. (1998) *Popular culture and everyday life*, London, Sage.
- Mills, C. W. (1959) *The sociological imagination*, London, Oxford University Press.
- Mishler, Elliot G. (1986) *The Analysis of Interview-Narratives*, New York, Praeger.
- Mitchell, J. (1974) *Psychoanalysis and feminism*, London, Allen Lane.
- Modell, A. M. (1988) 'On the protection and safety of the therapeutic setting' in A. Rothstein (ed.), *How does treatment help?*, Madison/ Connecticut, International Universities Press Inc.

- Molino, J. – Lafhail Molino, R. (2003) *Homo fabulator. Theory et analyse du recit*, Lemeac, Actes sud.
- Molino, J. – Lafhail Molino, R. (2004) ‘Le recit, un mecanisme universel’, *Sciences Humaines*, 148.
- Monaco, J. (1981) *How to read a film: The art, technology, language, history and theory of film* (Rev. ed.), New York, Oxford University Press.
- Moreno, J.L. (1934) *Who Shall Survive ? A New Approach to the Problem of Human Interrelations*, Washington D.C: Nervous and Mental Disease Publishing Co.
- Morin, E. (1978) *L’ esprit du temps*, Paris, Grasset.
- Morisson, D. & Tumber, H. (1988) *Journalists at War*, Beverly Hills, Sage.
- Morley, D. (1991) ‘Where the global meets the local: notes from the sitting room’, *Screen*, 32 (1), 1-15.
- Morse, M. (1983) ‘Sport on television: replay and display’ in A. Kaplan (ed.), *Regarding television*, Los Angeles: University Publications of America and the American Film Institute.
- Moscovici, S. (1984) ‘De la science au sens commun’ στο S.Moscovici (ed.) *Psychologie Sociale*, Paris, PUF.
- Moscovici, S. (1998) ‘Introduction: le domaine de la psychologie sociale’ στο S.Moscovici (επιμ.) *Psychologie Sociale*, 7ème édition, Paris, PUF.
- Μουτσόπουλος, Θ. (1997) *Μοιάζει με άνθρωπο*, Αθήνα, futura.
- Μπουμπάρης, Ν. (2000) Νεανική κουλτούρα και επικοινωνία στην ύστερη νεωτερικότητα, Διδακτορική διατριβή υποβληθείσα στο Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα.
- Muhlen, N. (1949) ‘Comic books and other horrors’, *Commentary*, 7, 80 –7.
- Mulvey, L. (1975) ‘Visual pleasures and narrative cinema’, *Screen*, 16 (3), 6-19.
- Ναυρίδης, Κ. – Χρηστάκης, Ν. (επιμ.) (1997) *Ταυτότητες: Ψυχοκοινωνική συγκρότηση*, Αθήνα, Καστανιώτης.
- Ναυρίδης, Κ. (1988) «Υποκείμενα και Αντικείμενα της Εμπειρικής Έρευνας», *Ψυχολογικά θέματα*, 1(2), 24-29.
- Ναυρίδης, Κ. (1994) *Κλινική Κοινωνική Ψυχολογία*, Αθήνα, εκδόσεις Παπαζήση.
- Neimark, E.D. (1975) “Intellectual development during adolescence” στο F.D. Horowitz, *Review of child development research* (έκδοση University of Chicago Press).

- Nelson, C., Treichler, P. A. & Grossberg, L. (1992) 'Cultural studies: An introduction' in L. Grossberg, C. Nelson & P. A. Treichler (eds), *Cultural studies*, New York, Routledge.
- Newcomb, H. (1974) *TV: The Most Popular Art*, Garden City, N.Y.: Anchor.
- Nightingale, V. (1994) 'Improvising Elvis, Marilyn, and Mickey Mouse', *Australian Journal of Communication*, 21 (1), 1-20.
- Ντάβου, Μ. (1992) «Μάθηση στην εφηβεία: γνωστικές και συναισθηματικές συνιστώσες», στο Θ. Δραγώνα – Μ. Ντάβου (επιμ.) *Εφηβεία: προσδοκίες και αναζητήσεις*, Αθήνα, εκδόσεις Παπαζήση.
- Ντάβου, Μ., (1998) Η «Επιστημονική» Μέθοδος και οι «Άλλες»: Η Επικοινωνιακή Έρευνα και το Βάρος των Μεθοδολογικών Επιλογών. Εισαγωγικές σημειώσεις στο Μάθημα Εξειδικευμένες Ποιοτικές Μέθοδοι Έρευνας στην Επικοινωνία. Αθήνα.
- Nunberg, H. (1957) *Principes de psychanalyse*, Paris, P.U.F.
- Nyberg, A. K. (1998) *Seal of approval: the history of the comics code*, Jackson, MS, University Press of Mississippi.
- Overstreet, R. M. (1989) *The official overstreet comic book price guide*, No. 19, New York, The house of collectibles.
- Palmade, J. (1974) 'Un autre sens comme avant – propos...?' in *Sujet(s) et objet(s) de l'analyse de contenu*, Connexions, Epi, 11.
- Παπαστάμου, Σ. (1993) *Εγχειρίδιο Κοινωνικής Ψυχολογίας* 4^η έκδ., Αθήνα, Οδυσσέας.
- Παρασκευόπουλος, Ι. (1985) *Εξελικτική Ψυχολογία*. τόμ. 4^{ος}. Αθήνα.
- Park, R. E. (1969) 'Human migration and the marginal man' in E. W. Burgess (ed.), *Personality and the social group*, Freeport, NY, Books for Libraries Press. (Original work published 1929)
- Parsons, P. (1991) 'Batman and his audience: the dialectic of culture' in R. E. Pearson & W. Uricchio (eds) *The many lives of Batman: critical approaches to a superhero and his media*, New York: Routledge Press.
- Pecora, N. & Mazzarella, S. R. (1999) 'Introduction' in S. R. Mazzarella & N. Pecora (eds.) *Growing up girls: popular culture and the construction of identity*, New York, Peter Lang Publishing.
- Penley, C. (1992) 'Feminism, psychoanalysis and the study of popular culture' in L. Grossberg et al. (eds) *Cultural Studies*, London, Routledge.

- Pennef, J. (1990) *Industriels Algerians*, Paris, Armand Colin.
- Peters, S. (1995) 'Disability baggage: changing the educational research terrain, in P. Clough and L. Barton (eds), *Making Difficulties: Research and the contribution of SEN*, London, Paul Chapman Publishing.
- Petersen, A. (1981) 'The development of self – concept in adolescence', in M. D. Lynch, A.A. Norem – Hebeisen, K. Gergen (eds) *Self concept: advances in theory and research*, Cambridge, Ballinger Publishig Company.
- Peyre, H. (1977) *What is Romanticism?* μτφρ. R. Roberts, Mobile, University of Alabama Press.
- Piaget, J. (1956) 'Les stades du développement intellectuel de l'enfant et de l'adolescent' στο J. Piaget, *Problèmes de psychologie génétique*, Paris, Denoël.
- Piaget, J. (1958) *Η ψυχολογία της νοημοσύνης*, Αθήνα, Αθηνά.
- Plummer, K. (2000) *Τεκμήρια Ζωής*, Αθήνα, Gutenmerg.
- Postman, N. (1985) *Amusing ourselves to death: public discourse in the age of show business*, New York, Viking.
- Ποταμιάνου, Α. (1985) 'Ατομική ψυχοθεραπεία', στο Α. Δοξιάδη, Ε. Ζαχαροπούλου, *Ο έφηβος και η οικογένεια*, Αθήνα, Εστία.
- Prus, R. (1996) *Symbolic Interactionism and Ethnographic Research*, New York, State University of New York.
- Pustz, M. J. (1999) *Comic book culture: fanboys and true believers*, Jackson, MS: University Press of Mississippi.
- Rank, O. (1983) *Le mythe de la naissance du héros*, Paris, Editions Payot.
- Rebach, H. M. & Bruhn, J. G. (eds.) (1991) *Handbook of Clinical Sociology*, New York, Plenum Publishing Corp.
- Reboul, O. (1980) *Langage et idéologie*, Paris, P. U. F.
- Redhead, S. (1997) *Post – fandom and the millennial blues: the transformation of soccer culture*, London, Routledge.
- Redhead, S. Wynne, D. and O'Connor, J. (1997) *The clubcultures reader: Readings in popular cultural studies*, Oxford, Blackwell.
- Redl, F. (1942/1978) 'Emotion de groupe et leadership', in A. Levy (ed.) *Psychologie sociale. Textes fondamentaux anglais et américains(T. 1)*, Paris, Dunod.
- Redl, F. (1970) 'Personnalité centrale et émotion de groupe' in Levy (ed.), *Textes fondamentaux de psychologie sociale*, Paris, Dunod.

- Reid, C. (1990) 'Picture this: Batman, popular syndicated cartoons and sophisticated graphic novels have paved the way for the comics'success in all markets', *Publishers Weekly*, 237 (41), 17 – 23.
- Reid, I. (1992) *Narrative exchanges*, London, Routledge.
- Renard, J.B. (1985) *Clefs pour la bande dessinée*, Paris, Seghers.
- Renault d'Allones, C. et al. (1989) *La demarche clinique en sciences humaines*, Paris, Dunod.
- Reynolds, R. (1992) *Superheroes: a modern mythology*, London: B. T. Batsford.
- Richardson, L. (1997) *Fields of play: Constructing an academic life*, New Brunswick, NJ, Rutgers University Press.
- Richardson, L. (2000) 'Writing: A method of inquiry' in N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (eds) *Handbook of qualitative research*, Thousand Oaks, CA, Sage.
- Riegel, K.F. (1973) 'Dialectic operations: the final period of cognitive development', *Human Development*, 16: 346 – 370.
- Robbins, T. (1999) *From girls to grrrlz: a history of women's comics from teens to zines*, San Francisco, CA, Chronicle Books.
- Robinson, J. (1974) *The comics: an illustrated history of comic strips art*, NY, Putman.
- Rocher, G. (1968) *Introduction a la sociologie générale*, Paris, Points.
- Rodman, G. B. (1996) *Elvis after Elvis: the posthumous career of a living legend*, New York and London: Routledge.
- Roffman, P. & Purdy, J. (1981) *The Hollywood social problem film*, Bloomington, Indiana University Press.
- Rogers, C. (1975) "Empathic: an unappreciated way of being", *The Counseling Psychologist*, 5: 2-9.
- Rogers, C. R. (1945) 'The non directive method as a technique for social research', *American Journal of Sociology*, 50 – 4.
- Rojek, C. (2001) *Celebrity*, London, Reaktion Books.
- Ronai, C. R. (1998) 'Sketching with Derrida : An ethnography of a researcher/ erotic dancer', *Qualitative Inquiry*, 4, 405 – 420.
- Rosaldo, R. (1989) *Culture and truth: The remaking of social analysis*, Boston, Beacon.
- Rose, D. (1989) *Patterns of American culture: Ethnography and estrangement*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

- Rosenau, P. M. (1992) *Post – modernism and the social sciences: Insights, inroads, and intrusions*, Princeton, NJ, Princeton University Press.
- Rosenberg, M. (1979) *Conceiving the Self*, NY, Basic.
- Roux, A. (1970) *La bande dessinée peut être éducative*, Paris, L'école.
- Rovin, J. (1985) *Encyclopedia of Superheroes*, New York and Oxford, Facts on File.
- Rovin, J. (1987) *Encyclopedia of Super Villains*, New York and Oxford, Facts on File.
- Rubenstein A. (1998) *Bad language, naked ladies, & other threats to the nation: a political history of comic books in Mexico*, Durham, NC, Duke University Press.
- Sabin, R. (1993) *Adult comics: an introduction*, New York: Routledge.
- Sabin, R. (1997) *Κόμικς ή κόμιζ; Η ιστορία μιας «σχεδόν» τέχνης*, Αθήνα, Terzo Books.
- Σακαλάκη, Μ. (1984) *Κοινωνικές ιεραρχίες και σύστημα αξιών*, Αθήνα, Κέδρος.
- Σακαλάκη, Μ. (1996) *Ετερότητες: Αναπαραστάσεις του κοινωνικού δεσμού*, Αθήνα, Εξάντας.
- Sandvoss, C. (2003) *A game of two halves: football, television and globalization*, London, Routledge.
- Sandvoss, C. (2005) *Fans*, Cambridge, Polity.
- Sartre, J. P. (1981α) *Η Φαντασία*, Αρσενίδης, Αθήνα.
- Sartre, J. P. (1981β) *Το Φανταστικό*, Αρσενίδης, Αθήνα.
- Sartre, J. P. (1988) *Saint Genet: Comedien et Martyr*, Paris, Gallimard.
- Sartre, J.P. (1943) *L'être et le néant*, Paris, Gallimard.
- Saussure, F.de (1916) *Cours de linguistique générale*, Paris.
- Saxton, S. L. (1993) 'Sociologist as citizen – scholar: A symbolic interactionist alternative to normal sociology' in T. R. Vaughan, G. Sjoberg, & L. J. Reynolds (eds.), *A critique of contemporary American sociology*, Dix Hills, NY, General Hall.
- Schechter, H. (1978) 'Comicons' in R. B. Browne & M. Fishwick (eds) *Icons of America*, Bowling Green, Bowling Green State University Popular Press.
- Schenk, H. G. (1966) *The Mind of the European Romantics*, London, Constable.
- Schickel, R. (1986) *Intimate strangers: the cult of celebrity*, New York: Fromm.
- Schurr, K. T., Witting, A. F., Ruble, V. E. and Ellen, A. S. (1988) 'Demographic and personality characteristics associated with persistent, occasional, and non – attendance of university male basketball games by college students', *Journal of Sport Behaviour*, 11, 3-17.

- Schutz, A. (1964) *Studies in social theory*, The Hague, Martinus Nijhoff.
- Schutz, W. (1958) *FIRO: A three-dimensional theory of interpersonal behavior*, New York, Rinehart.
- Shaw, M (1981) *Group Dynamics: The psychology of small group behavior* (3rd edition), New York, McGraw-Hill.
- Silverstone, R. (1994) *Television and everyday life*, London, Routledge.
- Simmel, G. (1950) 'The stranger' in G. Simmel, *The sociology of Georg Simmel* (K. H. Wolff, ed. & trans.), Glencoe, IL, Free Press.
- Simon, B. (1997) 'Self and group in modern society: ten theses on the individual self and the collective self', in R. Spears, P.J. Oakes, N. Ellemers & S.A. Haslam, (eds), *The social psychology of stereotyping and group life*, Oxford, Blackwell.
- Simpson, P., Rodiss, M. and Bushell, M. (2004) *The rough guide to superheroes*, London, Rough Guides/ Haymarket.
- Σκαρπέλος, Ι. (1991) Ο χειρισμός της αρχαιότητας και της ιστορίας από τα ελληνικά κόμικς (1950 – σήμερα), Διδακτορική διατριβή υποβληθείσα στο Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, Αθήνα.
- Smith, M.J. (2001) 'The Tyranny of the melting pot metaphor: Wonder Woman as the Americanized immigrant', in M. P. McAllister, E. H. Sewell, I. and Gordon, I. (eds) *Comics & Ideology*, New York, Peterlang.
- Smith, S. K. & Deemer, D. K. (2000) 'The problem of criteria in the age of relativism' in N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (eds) *Handbook of qualitative research*, Thousand Oaks, CA, Sage.
- Solomon, N. (1999, March 11) *Keeping Mickey in the private domain*, <http://www.Fair.Org/mediabeat/990310.html>.
- Spears, R. (2001) 'The interaction between the individual and the collective self: self-categorization in context' in C .Sedikides, M.B. Brewer (eds), *Individual Self, Relational Self, and Collective Self: Partners, Opponents or Strangers?*, Philadelphia, PA, Psychology Press.
- Speier, M. (1973) *How to observe face-to-face communication: a sociological introduction*, New York, Goodyear.
- Spibdler, G. & Spindler, L. (1992) 'Cultural process and ethnography: An anthropological perspective' in M. D. LeCompte, W. L. Millroy & J. Preissle (eds), *The handbook of qualitative research in education*, New York, Academic Press.

- Spigel, L. (1990) 'Communicating with the dead: Elvis as a medium', *Camera Obscura*, 23, 176 – 205.
- Stacey, J. (1994) *Stargazing: Hollywood cinema and female spectatorship*, London, Routledge.
- Starker, S. (1989) *Evil Influences: crusades against the mass media*, NJ, Transaction Publishers.
- Stern, D. (1997) *La Constellation Maternelle*, Calmann – Levy.
- Sternberg, R. (1996) *Cognitive Psychology*, Forth Worth: Harcourt Brace College Publishers.
- Stocking, G. W. Jr. (1986) 'Anthropology and the science of the irrational: Malinowski's encounter with Freudian psychoanalysis' in G. W. Stocking (ed.), *Malinowski, Rivers, Benedict and others: Essays on culture and personality*, Madison, University of Wisconsin Press.
- Stocking, G. W. Jr. (1989) 'The ethnographic sensibility of the 1920s and the dualism of the anthropological tradition' in G. W. Stocking, Jr. (ed.), *Romantic motives: Essays on anthropological sensibility*, Madison, University of Wisconsin Press.
- Stonequist, E. V. (1961) *The marginal man: A study in personality and culture conflict*, New York, Russell & Russell.
- Strauss, A. L. & Corbin, J. (1998) *Basics of qualitative research: Techniques and procedures for developing grounded theory* (2nd ed.), Thousand Oaks, CA, Sage.
- Tajfel, H. & Turner, J.C. (1979) 'An integrative theory of intergroup conflict' in W. G. Austin & S. Worchel (eds), *The social psychology of intergroup relations*, Monterey, Brooks/Cole.
- Tajfel, H. & Turner, J.C. (1986). 'The social identity theory of intergroup behaviour'. In S. Worschel & W.G. Austin (eds), *Psychology of Intergroup Relations* (2nd edition). Chicago, Nelson-Hall.
- Tajfel, H. (1972) 'La catégorisation sociale' στο S.Moscovici (ed.), *Introduction à la psychologie sociale*, (Vol.1), Paris, Larousse.
- Tajfel, H. (1981) *Human groups and social categories*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Tankel, J. D. and Murphy, B. K. (1998) 'Collecting comic books: a study of the fan and curatorial consumption', in C. Harris & A. Alexander (eds) *Theorizing fandom*, Cresskill, NJ: Hampton Press.

- Tankel, J. D. and Murphy, K. (1998) 'Collecting comic books: a study of the fan and curatorial consumption', in C. Harris (ed.) *Theorizing fandom: fans, subculture and Identity*, Cresskill, NJ, Hampton Press.
- Taylor, S. J. & Bogdan, R. (1998) *Introduction to qualitative research methods: A guidebook and resource* (3rd ed.), New York, John Wiley.
- Tedlock, B. (2000) 'Ethnography and ethnographic representation' in N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (eds) *Handbook of qualitative research*, Thousand Oaks, CA: Sage.
- Θανοπούλου, Μ.& Πετρονότη, Μ. (1987) «Βιογραφική προσέγγιση: μια άλλη πρόταση για την κοινωνιολογική θεώρηση της ανθρώπινης εμπειρίας», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, 64, 20 – 42.
- Thomas, J. (1993) *Doing Critical Ethnography*, Newbury Park, Sage.
- Thomas, L. (2002) *Fans, feminism and quality media*, London, Routledge.
- Thornton, S. (1995) *Club cultures: music, media and subcultural capital*, Cambridge, Polity.
- Tisseron, S. (1985) *Tintin chez le psychanalyste*, Paris, Aubier Montaigne.
- Tisseron, S. (1987) *Psychanalyse de la bande dessinée*, Paris, P. U. F.
- Tisseron, S. (2002) *Enfants sous influence*, Paris, Armand Colin.
- Torgovnick, M. (1990) *Gone primitive: Savage intellects, modern lives*, Chicago, University of Chicago Press.
- Touraine, A. (1981) 'Le retour de l'acteur', *Cahiers internationaux de sociologie*, LXXI, 242 – 255.
- Tran – Thong (1967) *Stades et concept de stade de développement de l'enfant dans la psychologie contemporaine*, Paris, Vrin.
- Triandis, H.C. (1995) *Individualism and collectivism*, Bouldre, Westview Press.
- Tucker, N. (1976) *Suitable for Children*, Chatto and Windus.
- Tulloch, J. and Jenkins, H. (1995) *Science fiction audiences: watching Dr Who and Star Trek*, London and New York, Routledge.
- Tulloch, J. (2000) *Watching Television Audiences: Cultural Theories and Methods*, London, Arnold.
- Turner, J.C. & Brown, R.J. (1978) 'Social status, cognitive alternatives and intergroup relations', in H. Tajfel (ed.), *Differentiation between social groups*, London, Academic Press.

- Turner, J.C.(1984) 'Social identification and psychological group formation' in H.Tajfel (ed.),*The Social Dimension* vol.2, Cambridge, Cambridge University Press.
- Turner, J.C., Hogg, M.A., Oakes, P.J., Reicher, S.D. & Wetherell, M.S. (1987) *Rediscovering social group: A self categorization theory*, Oxford, Blackwell.
- Turner, V. & Bruner, E. (eds). (1986) *The anthropology of experience*, Urbana, University of Illinois Press.
- UFA (1998) *UFA Fußballstudie: Marketinginformationen für Vereine, Medien und Werbung*, Hamburg, UFA Sports GmbH.
- Unrug (de), M. C. (1974) *Analyse de contenu*, Paris, Ed. Jean – Pierre Delarge.
- Valabrega, J. P. (1967) "Le problème anthropologique du fantasme", *Le désir et la perversion*, Paris.
- Vermorel, F. and Vermorel, J. (1985) *Starlust: the secret fantasies of fans*, London, Comet.
- Vidich, A. J. & Lyman, S. M. (2000) 'Qualitative methods: Their history in Sociology and Anthropology' in N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (eds) *Handbook of qualitative research*, Thousand Oaks, CA, Sage.
- Vidich, A. J. (1955) 'Participant observation and the collection and interpretation of data', *American Journal of Sociology*, 60, 335 – 360.
- Vlachou, A.D. (1997) *Struggles for Inclusive Education*, Buckingham, Open University Press.
- Vygotsky, L.S. (1978) *Mind in Society*, Cambridge, Mass.Harvard Univ.Press.
- Walker, L. (1994) 'The feminine condition: cartoon images of women', in *New Yorker*. Inks, 1 (3), 8 –11.
- Wallon, H. (1941) *L'évolution psychologique de l'enfant*, Paris, Armand Colin.
- Wallon, H. (1952) 'Les étapes de la sociabilité chez l'enfant', *Enfance*, (no spécial), 309 – 323.
- Wallon, H. (1956) 'Les étapes de la personnalité chez l'enfant', *Enfance*, no 1-2, 73 – 78.
- Wallon, H. (1958) 'Préface au numéro spécial sur l'adolescence', *Enfance*, no 4-5, 283 – 285.
- Wallon, H. (1959) Le rôle de l'autre dans la conscience du Moi, *Enfance*, 3 (4), 309 – 323.

- Wann, D. L., Bilyeu, H. K., Brennan, K., Osborne, H. and Gambouras, A. F. (1999) 'An exploratory investigation of the relationship between sport fan motivation and race', *Perception and Motor Skills*, 88, 1018 – 84.
- Wann, D. L., Melnick, M. L., Russel, G. W. & Pease, D. G. (2001) *Sport Fans: the psychology and social impact of spectators*, New York, Routledge.
- Waugh, C. (1947) *The Comics*, University Press of Mississippi.
- Weinstein, D. & Weinstein, M. A. (1991) 'Georg Simmel: Sociological flaneur bricoleur', *Theory, Culture and Society*, 8, 151 – 168.
- Weinstein, D. & Weinstein, M. A. (1991) 'Simmel and the theory of postmodern society' in B. S. Turner (ed.), *Theories of modernity and postmodernity*, London, Sage.
- Wertham, F. (1954) *Seduction of the innocent*, Νέα Υόρκη, Rinehart.
- Willats, J. (1997) *Art and representation. New principles in the analysis of pictures*, Princeton, NJ, Princeton University Press.
- Williams, R. (1975) *Culture and society, 1750 – 1950*, Penguin.
- Willis, P. (1977) *Learning to labour: how working class kids get working class jobs*, Farnborough: Saxon House.
- Winnicott, D. (1979) *Το παιδί, το παιχνίδι και η πραγματικότητα*, Αθήνα, Καστανιώτης.
- Winnicott, D. W. (1951/2000) 'Transitional objects and transitional phenomenon', in P. Du Gay, I. Evans and P. Redman (eds), *Identity: a reader*, London, Sage.
- Winnicott, D.W. (1985) 'The nature and origins of the antisocial tendency', in C. Winnicott, R. Sheperd, M. Davis (eds) *Deprivation and delinquency*, London, Tavistock Publications.
- Witek, J. (1989) *Comic books as history: the narrative art of Jack Jackson, Art Spiegelman, and Harvey Pekar*, Jackson, MS, University Press of Mississippi.
- Wizard (1992) 'The brat pack: are comics really for geeks?' in *Wizard: The Guide to Comics*, 12.
- Wolcott, H. F. (1990) *Writing up qualitative research*, Newbury Park, CA: Sage.
- Wolcott, H. F. (1992) 'Posturing in qualitative inquiry' in M. D. LeCompte, W. L. Millroy & J. Preissle (eds), *The handbook of qualitative research in education*, New York, Academic Press.
- Wolcott, H. F. (1995) *The art of fieldwork*, Walnut Creek, CA, AltaMira.
- Wolf, J. (1981) *The social production of art*, Mc Millan.

- Wood, M. M. (1969) *The stranger: A study in social relationships*, New York, AMS.
- Woods, P. (1983) *Sociology and the school: An interactionist viewpoint*, London, Routledge & Kegan Paul.
- Χρηστάκης, Ν. (1997) «Ομοιότητα και διαφορά, ομαδικότητα και ατομικότητα: ορισμένα από τα παράδοξα της ταυτότητας», στο Ναυρίδης, Κ. – Χρηστάκης, Ν. (επιμ.) *Ταυτότητες: Ψυχοκοινωνική συγκρότηση*, Αθήνα, Καστανιώτης.
- Χρηστάκης, Ν. (1999) *Μουσικές ταυτότητες: αφηγήσεις ζωής μουσικών και συγκροτημάτων της ελληνικής ανεξάρτητης σκηνής ροκ*, Αθήνα, Τυπωθήτω.
- Χρηστάκης, Ν. (2001) «Τεχνολογία και τελετουργία», *Futura*, 7: 73 – 79.