



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ
Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα
Νεώτερη και Σύγχρονη Ελληνική Κοινωνία:
Ιστορία - Λαϊκός Πολιτισμός
Κατεύθυνση: Πηγές και Μεθοδολογία στην Ιστορία

ΜΙΧΑΗΛ Ε. ΚΑΡΑΜΑΛΕΓΚΟΣ

Η εικόνα του Αμερικανού Προέδρου στον Κινηματογράφο:

Όψεις πολιτικής και ιστορίας

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Επιβλέπων

Λάμπρος Φλιτούρης, Λέκτορας Π. Ι.

Μέλη

Νικόλαος Αναστασόπουλος, Λέκτορας Π. Ι.

Κατερίνα Ζαρίδη, Επίκουρος Καθηγήτρια Π. Ι.

Ιωάννινα 2013

Μιχαήλ Καραμαλέγκος

Ιστορικός, Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων

Copyright © Μιχαήλ Καραμαλέγκος, 2012

“Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved”

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας εργασίας, εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς το συγγραφέα.

«Η έγκριση της παρούσης Μεταπτυχιακής Διπλωματικής Εργασίας από το Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, δεν υποδηλώνει αποδοχή των απόψεων του συγγραφέως».

(Ν. 5343/32, άρθρο 202, παρ. 2 και Ν. 1268/82, άρθρο 50, παρ. 8)

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος.....	6
Εισαγωγή.....	9
• Κινηματογράφος και ιστορία.....	9-19
➤ Μία επιστήμη και μία τέχνη συναντώνται.....	9
➤ Ο κινηματογράφος ως εμπορική τέχνη.....	15
• Σημειωτική και σημειολογία στον κινηματογράφο.....	20-26
➤ Η γέννηση μιας επιστήμης.....	20
➤ Σημειωτική και σημειολογία.....	22
➤ Κινηματογραφική γλώσσα και σημειολογία.....	24
• Κινηματογράφος και πολιτική: Ιδεολογία και προπαγάνδα.....	27

ΜΕΡΟΣ 1^ο

• Η ιστορία και η επίδραση του αμερικανικού κινηματογράφου στο κοινό ανά τον κόσμο.....	34-50
➤ Η κοινή γνώμη και η ψυχολογία του θεατή.....	34
➤ Ο αμερικανικός κινηματογράφος, το μάρκετινγκ και η δημιουργία «προτύπων».....	36
➤ Το Χόλλυγουντ απέναντι στην ιστορία.....	39
▪ Αρχαιότητα.....	41
▪ Μεσαίωνας.....	43
▪ Αμερικανική Επανάσταση και Αμερικανικός Εμφύλιος.....	44
▪ Μαφία.....	46

▪ Πρώτος και Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος.....	47
▪ Ψυχρός Πόλεμος και Βιετνάμ.....	48

ΜΕΡΟΣ 2^ο

• Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής.....	51-65
➤ Ο δρόμος για την Ανεξαρτησία.....	51
➤ George Washington: Ο πρώτος Πρόεδρος. Η απαρχή ενός θεσμού- σύμβολο.....	53
➤ Λίγα λόγια για το θεσμό της Προεδρίας και τους Προέδρους.....	56
➤ Ο Αμερικανός Πρόεδρος ως σύμβολο ενός Έθνους. Η πολιτική και ιδεολογική πλευρά.....	59
• Ο Αμερικανός Πρόεδρος στον κινηματογράφο.....	66-115
➤ Δημοφιλείς και μη, για το Hollywood, προεδρικές φιγούρες.....	68
➤ Το ιδεολογικό υπόβαθρο.....	70
➤ Η συγκρότηση ενός Έθνους.....	73
➤ Abraham Lincoln (Αβραάμ Λίνκολν).....	76
➤ Ο Αμερικανός Πρόεδρος την εποχή του Ψυχρού Πολέμου: ένα σύμβολο της Δύσης.....	81
➤ Ο Πρόεδρος «ήρωας».....	90
➤ Ο πόλεμος κατά της τρομοκρατίας.....	94
➤ Η «Απόλυτη Δύναμη» υπό κρίση.....	101
➤ Τηλεοπτικοί πρόεδροι.....	106

- **Επίλογος.....113**
- **Παράρτημα.....116**
- **Βιβλιογραφία.....128**

Πρόλογος

Η παρούσα Διπλωματική εργασία, που εκπονήθηκε στο πλαίσιο του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών: Νεώτερη και Σύγχρονη Ελληνική Ιστορία, του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας, πραγματεύεται την εικόνα, από ιδεολογικής, πολιτικής και ιστορικής πλευράς, του Προέδρου των Ηνωμένων Πολιτειών.

Οι λόγοι που με οδήγησαν στην επιλογή του συγκεκριμένου θέματος ήταν η επιθυμία μου να διερευνήσω αφενός τη σχέση του κινηματογράφου με την ιστορία και αφετέρου την δυναμική που δημιουργείται- μέσω του κινηματογράφου- στη διαμόρφωση των συμβολικών αναπαραστάσεων του θεσμού του Προέδρου στην ιστορία των ΗΠΑ. Παράλληλα η σημασία των ΗΠΑ στην παγκόσμια ιστορία προσδίδει ιδιαίτερο ενδιαφέρον στην μελέτη του θεσμού του Προέδρου και ειδικά στην κινηματογραφική του αποτύπωση. Τέλος, αφορμή, για να επιλεγθεί το συγκεκριμένο θέμα υπήρξε η ενασχόληση, από την παιδική μου ήδη ηλικία και αγάπη για την αμερικανική ιστορία και κουλτούρα, καθότι απόφοιτος του Αμερικανικού Κολλεγίου Ελλάδος.

Στην εισαγωγή γίνεται μια πρώτη αναφορά στην τέχνη του κινηματογράφου και τη σχέση του με την επιστήμη της Ιστορίας, ενώ στο πρώτο 1^ο μέρος αναλύεται η σχέση του αμερικανικού κινηματογράφου με την Ιστορία και τη σημασία που αποκτά η παγκόσμια και, κυρίως, η αμερικανική ιστορία από τον κινηματογράφο. Το 2^ο μέρος αποτελεί τη βάση της έρευνας και στοχεύει στην κατανόηση του θεσμού και του ρόλου του Προέδρου των Ηνωμένων Πολιτειών, την εικόνα και τις οπτικές, που η αμερικανική βιομηχανία κινηματογράφου τα προσεγγίζει και η τελική αποτύπωση αυτών μέσα από τα φιλμ.

Οι δυσκολίες που προέκυψαν ήταν αρκετές, λόγω της ελλιπούς ελληνόγλωσσας βιβλιογραφίας, αλλά και της δυσκολίας ανεύρεσης και, κυρίως, απόκτησης ξενόγλωσσας βιβλιογραφίας, καθώς η πλειοψηφία των συγγραμμάτων βρίσκεται σε βιβλιοθήκες του εξωτερικού και, μόλις, ένας αριθμός αυτών είναι προσβάσιμος στον ερευνητή.

Η έρευνα, πέραν της βιβλιογραφικής οδού, βασίστηκε σε φιλμ αμερικανικής παραγωγής, τα οποία περιείχαν στοιχεία που απέδιδαν την ιδεολογία και ιδεοληψία των αμερικανών για τον Πρόεδρό τους. Χρονικά τα φιλμ καλύπτουν ένα φάσμα ενός, περίπου, αιώνας, από το αριστουργηματικό *The Birth of a Nation* του D.W. Griffith, του 1915, ως το πιο πρόσφατο, *Lincoln*, του 2012. Έγινε προσπάθεια τα φιλμ να καλύπτουν όσο το δυνατόν περισσότερες πτυχές της αμερικανικής κοινωνίας, την πολιτική, την οικονομία και την ιστορία του λαού, να είναι γνωστά στον αναγνώστη και να έχουν γεννήσει ερωτήματα στο θεατή που τα είδε, ενώ τέλος, να αφορούν, το περισσότερο δυνατόν, τον ίδιο τον αμερικανό Πρόεδρο, ως θεσμό ή ως φυσικό πρόσωπο.

Αισθάνομαι την ανάγκη να ευχαριστήσω όλους εκείνους που με καθοδήγησαν και με στήριξαν σε όλες τις φάσεις της ερευνητικής μου εργασίας.

Κατ' αρχάς, ευχαριστώ θερμά τον κύριο Λάμπρο Φλιτούρη, λέκτορα του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, ο οποίος επέβλεψε την εργασία μου σε όλα της τα στάδια με πολλή φροντίδα και αγάπη, με πολύτιμες υποδείξεις, εμπιστοσύνη στην ερευνητική μου προσπάθεια και συνεχή ενθάρρυνση. Υπήρξε για μένα, γενικότερα, μια υποδειγματική ακαδημαϊκή παρουσία, που μου προσέφερε πολλά σε επιστημονικό και ανθρώπινο επίπεδο.

Ένα μεγάλο ευχαριστώ οφείλω και στα μέλη της εξεταστικής επιτροπής, διότι οι συμβουλές και οι επισημάνσεις με βοήθησαν ιδιαίτερα στην κατάρτιση και

ολοκλήρωση της εργασίας, στην υπέρβαση των όποιων δυσκολιών και αποτέλεσαν πολύτιμη και αναγκαία βοήθεια και καθοδήγηση. Ιδιαίτερώς ευχαριστώ την επίκουρη καθηγήτρια κυρία Αικατερίνη Ζαρίδη για τη συμπαράσταση, την ενθάρρυνση και την κάθε είδους αρωγή. πρακτική και ηθική, που μου παρείχε σε όλη τη διάρκεια της μελέτης και της συγγραφής.

Επίσης, ευχαριστώ θερμά τον κύριο Αναστασόπουλο Νικόλαο, λέκτορα του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων,, για τις συμβουλές και την πολύτιμη συμβολή του σε μεθοδολογικά ζητήματα.

Επίσης, νιώθω την υποχρέωση να ευχαριστήσω τους γονείς μου και, ιδιαίτερα, τη μητέρα μου για την ηθική και υλική υποστήριξη που πάντοτε με κόπο μου παρείχε. Θερμά ευχαριστώ, τέλος, τους φίλους μου και όλους εκείνους του ανθρώπους που βρίσκονται δίπλα μου, για την αγάπη, τη φροντίδα, τη συμπαράσταση και την υπομονή που επέδειξαν καθ' όλη τη διάρκεια της έρευνάς μου. Η συμβολή και η βοήθειά τους υπήρξαν πολύτιμες για την ολοκλήρωση της έρευνας αυτής.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑ

Μία επιστήμη και μία τέχνη συναντώνται

Η ιστορία αποτελεί μία από τις βασικές επιστήμες του ανθρώπινου πολιτισμού. Το «ιστορείν» ήταν, ήδη από τους αρχαίους χρόνους, βασικό κομμάτι της παιδείας των ανθρώπων. Άλλωστε κάθε τι που έχει γίνει και λέγεται, δηλαδή ιστορείται, από κάποιον, αποτελεί αυτόματα ιστορία, ένα ιστορικό γεγονός, αναλόγως, φυσικά, της σημασίας που μπορεί να έχει. Ιστορία, επομένως, και εν γένει ιστορικά γεγονότα, είναι το κάθε τι που ανήκει στο παρελθόν και ήταν τόσο σημαντικό, σε οποιοδήποτε επίπεδο, προσωπικό, κοινωνικό, εθνικό ή παγκόσμιο, ώστε να ειπωθεί.

Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα κάνει την εμφάνισή της μια νέα μορφή τέχνης, η οποία έμελλε να κυριαρχήσει και να αναπτυχθεί σε πολύ σύντομο χρόνο, ο κινηματογράφος. Ήταν, επομένως, αναπόφευκτο αυτοί οι διαφορετικοί χώροι, μια επιστήμη (ιστορία) και μια τέχνη (κινηματογράφος), να συμβαδίσουν και να συνεργαστούν. Ο κινηματογράφος χρησιμοποιείται, εκτός των άλλων, για να μεταφέρει κομμάτια της ιστορίας στους θεατές και πολλές φορές να τη χρησιμοποιεί για να περάσει τα μηνύματα που επιδιώκει κάθε φορά, αλλά και η ιστορία να χρησιμοποιεί, πλέον, τον κινηματογράφο ως πηγή διαχείρισης, συντήρησης και διαμόρφωσης της ιστορικής μνήμης.

Ωστόσο, οι ιστορικοί και οι παραγωγοί ταινιών με ιστορικό περιεχόμενο, για χρόνια βιώνουν μια ανταγωνιστική κατάσταση. Ήταν οι αρχές της δεκαετίας του 1970, όταν

για πρώτη φορά, έστω και σε πρώιμο στάδιο, οι ταινίες άρχισαν να μελετώνται ως ιστορικές πηγές¹. Οι ιστορικοί εμφανίζονται και δρουν ως προστάτες της ιστορίας και της επιστημονικής ορθότητας, με τους παραγωγούς να προσπαθούν να κάνουν μια ταινία αρεστή στο κοινό και, κυρίως, οικονομικά βιώσιμη και επικερδή².

Το πρόβλημα ξεκινά από τη σχέση μεταξύ των δύο κλάδων και τη μικρή, σχεδόν μηδαμινή, συμμετοχή των ιστορικών στην παραγωγή ενός φιλμ. Οι παραγωγοί προσπαθούν να συνεργάζονται με τους ιστορικούς όσο το δυνατόν λιγότερο κατά τη διάρκεια της προετοιμασίας και του γυρίσματος μιας ταινίας, αποζητώντας τις γνώσεις τους πάνω σε θέματα τα οποία, συνήθως, δεν έχουν μεγάλη σημασία για την πλοκή, όπως το τι κοστούμια ή εργαλεία χρησιμοποιούνταν την εποχή που πραγματεύεται η ταινία. Στην πραγματικότητα τους θέλουν περισσότερο ως ελεγκτές όσον αφορά την ιστορική ορθότητα που έχει η ταινία σε στοιχεία που μπορεί ο θεατής να γνωρίζει και λιγότερο στην επαλήθευση της πραγματικής ιστορίας και πλοκής.

Μελετώντας τα έργα των Marnie Hughes-Warrington, *History Goes to the Movies: Studying History on Film* και Robert Rosenstone, *Visions of the Past*, παρατηρούμε μια σειρά «προβλημάτων» που ανακύπτουν στα ιστορικά φιλμ και τα οποία, με μια σύντομη παρουσίαση είναι τα εξής³:

1. Ομαδοποιούν/«πακετάρουν» την ιστορία ως κωμωδία ή ένα ειδύλλιο από το οποίο οι ήρωες προσπαθούν ξεφύγουν. Η ιστορία έχει αρχή, μέση και τέλος,

¹ Φερρό Μαρκ, *Κινηματογράφος και Ιστορία* (μτφ. Μαρκέτου Πελαγία, Τριανταφύλλου Σώτη), εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα 2001, σ. 23.

² Hughes-Warrington, Marnie, *History goes to the Movies: Studying History on Film*, Routledge, New York 2007, σ.16.

³ Hughes-Warrington, *History goes...*, σ.18-24 & Rosenstone Robert, *Visions of the Past: The challenge of film to our idea of history*, Harvard University Press, Massachusetts 1995, σ. 55-60.

συνηθίζεται να υπάρχει κάποιο κοινωνικό μήνυμα και να προσδίδει, στο τέλος, ψυχική ανάταση στο θεατή.

2. Παρουσιάζουν την Ιστορία ως ιστορία του ενός, ατομική και όχι συλλογική. Τοποθετούν την πλοκή και τη δράση στο πρόσωπο ενός χαρακτήρα, συνηθέστερα του πρωταγωνιστή, και μέσω αυτού ξετυλίγεται η ιστορία. Τοποθετούν τον άνθρωπο και όχι τους ανθρώπους ή τα γεγονότα στο κέντρο.
3. Συχνά αναδεικνύουν τις συναισθηματικές διαστάσεις της ανθρώπινης εμπειρίας. Μέσω των ηθοποιών και των εκφράσεων τους υπερτονίζουν το ανθρώπινο *δράμα* και προσωποποιούν την ιστορία.
4. Οι παραγωγοί είναι επιρρεπείς σε μια «λανθάνουσα ιστορικότητα», δηλαδή η εικόνα να υπερισχύει των ιδεών και των ίδιων των ιστορικών πράξεων και γεγονότων, προς χάριν του θεάματος.
5. Χαρακτηρίζονται από το γεγονός πως προσφέρουν στο θεατή ένα παρελθόν ολοκληρωμένο και, αναπόφευκτα, πολύ απλουστευμένο. Τα γεγονότα παρουσιάζονται με τρόπο τέτοιο, ώστε να μην αφήνουν στο θεατή αμφιβολίες ή τη δυνατότητα να σκεφθεί μια πιθανή εναλλακτική εκδοχή, θεωρώντας δεδομένα και αληθή, πιθανόν και αυτονόητα, τα όσα παρουσιάζονται στην οθόνη.
6. Θεωρείται πως παρέχουν ένα πολύ μικρό και φτωχό πακέτο πληροφοριών. Τα γεγονότα, οι πράξεις και τα αποτελέσματα που παρουσιάζονται στην οθόνη είναι τα απολύτως απαραίτητα, όχι για την αποτύπωση της ιστορικής αλήθειας, αλλά για τους σκοπούς του φιλμ.

7. Παρουσιάζουν την ιστορία ως μια συνεχή διαδικασία. Αυτό που η ίδια η Ιστορία δε μπορεί να πετύχει, δηλαδή να ενώσει και να συμπτύξει όσο το δυνατόν όλες τις πτυχές -οικονομικές, πολιτικές, κοινωνικές- ενός ιστορικού γεγονότος, το φιλμ το πετυχαίνει.

Πού οφείλεται, όμως, αυτή η απόσταση μεταξύ ιστορικών και κινηματογράφου; Όπως κάθε πηγή, κάθε τεκμήριο που βρίσκεται στο δρόμο του ιστορικού, έτσι και με τον κινηματογράφο, απαιτείται η «ανάγνωση» της κάθε ταινίας. Έτσι, η κινηματογραφική ανάγνωση της ιστορίας έρχεται συχνά αντιμέτωπη με την καθαυτή ιστορική-επιστημονική ανάγνωση του παρελθόντος, δημιουργώντας ένα χάσμα, το οποίο, μάλιστα, δείχνει να μεγαλώνει συνεχώς για ταινίες με καθαρά ιστορικό χαρακτήρα από τις οποίες έχουν περάσει δεκαετίες από το έτος παραγωγής τους, αλλά και από το ιστορικό γεγονός που πραγματεύονται. Οι ολοένα και περισσότερες πληροφορίες που αντλεί ο ιστορικός από άλλες πηγές αλλάζουν την «ιστορική» ανάγνωση της ταινίας⁴.

Πώς μπορούμε, όμως, να ονομάσουμε μια ταινία ως «ιστορική»; Ποια είναι τα στοιχεία αυτά που μας οδηγούν να εννοήσουμε μια ταινία ως «ιστορική»; Το πρώτο και σημαντικότερο στοιχείο είναι, όπως γίνεται εύκολα αντιληπτό, η υπόθεση της ταινίας και μετέπειτα η εξέταση του γεγονότος ή της περιόδου με την οποία ασχολείται το φιλμ. Σε δεύτερο στάδιο ελέγχουμε την ακρίβειά τους, αλλά και τη γενικότερη ακρίβεια της ιστορικής ανασύστασης όλων όσων παρουσιάζονται σε αυτό. Ένα από τα συχνότερα λάθη που συναντάται, για παράδειγμα, είναι οι χαρακτήρες που παρακολουθούμε, που είτε δεν υπήρξαν είτε τοποθετούνται, χρονικά σε άλλη περίοδο. Επίσης, στον τομέα της ενδυμασίας, όπου πολλές φορές, ρούχα και

⁴ Φερρό, *Κινηματογράφος και...*, σ. 35.

πανοπλίες ή κράνη που παρουσιάζονται, όχι μόνο δεν αντιστοιχούν στην εποχή, αλλά δεν είχαν ακόμη ανακαλυφθεί⁵. Μια τέτοια «αστοχία» μπορεί, βέβαια, να θεωρηθεί ως σκηνοθετική παρέμβαση, προς χάριν του θεάματος και του κοινού. Είναι αλήθεια πως κάθε σκηνοθέτης έχει τη δυνατότητα να παρουσιάσει ένα γεγονός με το δικό του τρόπο και, βάσει της δικής του εκτίμησης, να παρουσιάσει ως κεντρικό πρόσωπο αυτό που εκείνος επιθυμεί. Ο κινηματογραφιστής επιλέγει τα στοιχεία που εκείνος κρίνει και του είναι χρήσιμα για την παραγωγή της ταινίας. Με αυτό το σκεπτικό, η ιστορική, αλλά και κάθε ταινία που πραγματεύεται την ιστορία, αποτελεί κινηματογραφική μεταγραφή της ιστορικής θεώρησης που διατύπωσαν κάποιοι άλλοι⁶.

Οι ταινίες δεν αποτελούν γραπτές πηγές, έχουν, όμως, τη δική τους «γλώσσα». Αυτήν την κινηματογραφική «γλώσσα» οι ιστορικοί δε μπόρεσαν να την αναγνώσουν, είτε επειδή δε στάθηκαν ικανοί να την κατανοήσουν είτε λόγω μιας εσκεμμένης τύφλωσης την οποία επέδειξαν απέναντί της. Οι ιστορικές μέθοδοι διαφέρουν ανά τους αιώνες, έχουν παρόλα αυτά μια συνέχεια και ένα συγκεκριμένο στόχο, την αναζήτηση και παράθεση, όσο το δυνατόν πιο αντικειμενικά καθώς η ανάγνωση και ανάλυση του παρελθόντος δε μπορεί ποτέ να είναι απόλυτα αντικειμενική, της (ιστορικής) αλήθειας.

Αν θέλουμε να είμαστε δίκαιοι, η αντίθεση μεταξύ κινηματογράφου και ιστορίας είναι κατά πολύ μικρότερη σε σχέση με το παρελθόν, όταν οι ιστορικοί κατέκριναν κάθε τι, ακόμη και τη μικρότερη λεπτομέρεια, η οποία δεν επηρέαζε και σίγουρα δε διαστρέβλωνε τα γεγονότα (π.χ. ένας σκλάβος των Ρωμαίων δε θα μιλούσε όπως ο

⁵ Tashiro C.S., *Pretty Pictures: Production Design and the History Film*, University of Texas Press, Austin 1998, σ. 44-45.

⁶ Φερρό, *Κινηματογράφος και ...*, σσ. 199-200.

Charlton Heston στο *Ben Hur* ή ένας στρατηγός κατά το Μεσαίωνα θα ήταν λιγότερο πολιτισμένος απ' ό,τι ο Nevsky στην ομώνυμη ταινία του Eisenstein⁷).

Χρησιμοποιώντας ένα παράδειγμα που συνδέει την αμερικανική βιομηχανία κινηματογράφου με την αρχαία Ελλάδα και την αρχαία ελληνική μυθολογία και ιστορία, χαρακτηριστικά είναι τα λόγια του Ντένβερ Γκράνιντζερ, καθηγητή Ιστορίας στην Αμερικανική Σχολή Κλασικών Σπουδών της Αθήνας, πως «Η αρχαία Ελλάδα κόβει εισιτήρια και το Χόλλυγουντ προσέχει. Με τη διαρκή εξέλιξη των τεχνολογιών CGI (*Computer Generated Imagery*- Εικόνες που δημιουργούνται μέσω υπολογιστή) το να δίνεις ζωή σε θεούς, ήρωες και τέρατα-κληροδοτήματα της ελληνικής αρχαιότητας γίνεται όλο και πιο εύκολη υπόθεση. Παίζονται πολλά χρήματα και όσο οι καταναλωτές κάνουν ουρές η μανία του ξίφους και του σανδαλιού στο Χόλλυγουντ θα συνεχίζεται. Η αρχαία ελληνική μυθολογία είναι απίστευτα πλούσια σε θεματολογία και ανεκτή σε διαφορετικές κουλτούρες, έτοιμη να προσαρμοστεί σε κοινωνικές και πολιτικές καταστάσεις που αλλάζουν. Οι Έλληνες παραμένουν καλοί για να σκεπτόμαστε μαζί τους, έστω και αν δεν είναι πάντοτε ξεκάθαρο πόση σκέψη υπάρχει σε αυτές τις ταινίες».⁸

Τα παραπάνω εξηγούν ως ένα βαθμό τη δυσκολία που έχουν οι ιστορικοί να δεχθούν τον κινηματογράφο, αλλά και την καχυποψία με την οποία τους αντιμετωπίζουν, αντίστοιχα, οι παραγωγοί των ταινιών.

Η διαφορά, λοιπόν, μεταξύ των δύο πλευρών έγκειται σε δύο βασικά σημεία. Από τη μία η αδυναμία των ταινιών να παραθέσουν τις πληροφορίες σχετικά με το παρελθόν με την ίδια αποτελεσματικότητα και, γιατί όχι, πιστότητα σε σχέση με τις

⁷ Barta Tony, *Screening the Past: Film and the Representation of History*, Praeger, London 1998³, σ. ix.

⁸ Graninger Denver, *Γιατί το Hollywood πουλάει Αρχαία Ελλάδα;*, www.thenetwar.com, 23/09/2012.

γραπτές πηγές, οι οποίες όσο πιο κοντά τοποθετούνται στο γεγονός τόσο μεγαλύτερη σημασία τους προσδίδεται. Από την άλλη η ελευθερία την οποία έχουν οι παραγωγοί και οι σκηνοθέτες, να αφήνουν στην άκρη λεπτομέρειες, να αποφεύγουν να δώσουν διαφορετική ερμηνεία σε παρόμοια συμβάντα, αποτελούν χαρακτηριστικό γνώρισμα των ιστορικών. Προτιμούν να ακολουθήσουν την πεπατημένη οδό, προσεγγίζουν τα γεγονότα από τη δική τους πλευρά, αποφεύγοντας πολλές φορές να πάρουν θέση και έχουν την τάση να προσφέρουν μια μίμηση του παρελθόντος και του παρόντος⁹.

Ο κινηματογράφος ως εμπορική τέχνη

Από τη στιγμή που πραγματοποιήθηκε η πρώτη προβολή με εισιτήριο, ο κινηματογράφος παύει να είναι ένα απλό κοινωνικό γεγονός και αποκτά την έννοια της εμπορικότητας. Χάνεται η έννοια και η ουσία της απλής καταγραφής σκηνών της καθημερινής ζωής, η θέληση να διασκεδάσει απλά το κοινό και γίνεται ένα μέσο συνδιαλλαγής μεταξύ των δημιουργών μιας ταινίας και του κοινού, το οποίο πληρώνει το αντίστοιχο αντίτιμο για να δει την ταινία και με την πάροδο των δεκαετιών θα είναι το κοινό, που θα καθορίζει και θα διαμορφώνει, με έμμεσο αλλά πρωτεύοντα τρόπο, το θέμα και την πλοκή μια ταινίας.

Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα εμφανίζονται στην Αμερική οι πρώτες οργανωμένες αίθουσες κινηματογράφου, που ονομάστηκαν «Nickelodeons». Επρόκειτο για κατάλληλα διαμορφωμένες αίθουσες, που εσωτερικά θύμιζαν θέατρα, ενώ και στο εξωτερικό τους υπήρχαν αναρτημένες μεγάλες αφίσες οι οποίες διαφήμιζαν τις ταινίες που θα προβάλλονταν. Χαρακτηριστικό της δημοφιλίας που έλαβε ο κινηματογράφος, ήδη από τα πρώτα χρόνια του, παρότι βωβός, τις πρώτες δεκαετίες,

⁹ Hughes-Warrington, *History goes to the...*, σ.165.

είναι το γεγονός πως το 1909 υπήρχαν, στην Αμερική, δέκα χιλιάδες αίθουσες κινηματογράφου.

Στα πρώτα χρόνια του κινηματογράφου, η λογοκρισία, σε μια εποχή που πολλά από όσα σήμερα θεωρούμε δεδομένα, τότε θεωρούνταν τουλάχιστον ανήθικα, έπαιξε καθοριστικό ρόλο και διαμόρφωσε, ως ένα σημείο την παραγωγή και εν γένει το τελικό αποτέλεσμα μιας ταινίας. Τόσο στη Μεγάλη Βρετανία με το Βρετανικό Συμβούλιο Ταξινόμησης Ταινιών, όσο και στις Ηνωμένες Πολιτείες με το Εθνικό Συμβούλιο Λογοκρισίας, το οποίο είχε αρμοδιότητες να ελέγχει τα φιλμ και να αποφασίζει αν θα κυκλοφορήσουν στην αγορά ή όχι, έγινε προσπάθεια να ελεγχθούν τα φιλμ που θα παρακολουθούσε το κοινό και να θεσμοθετηθούν κανόνες¹⁰.

Είναι χαρακτηριστικό, πάντως, πως το ίδιο το Σύνταγμα των Ηνωμένων Πολιτειών και 1^η Τροπολογία, η οποία εγγυάται την *ελευθερία του λόγου*, προστατεύει θεωρητικά και την κινηματογραφική έκφραση. Παρά την ύπαρξη του Συμβουλίου, πολλά φιλμ συνέχιζαν να περιέχουν σκηνές που ενοχλούσαν το κοινό. Το σεξ και οι φόννοι ήταν συχνά στα φιλμ, ενώ τα σκάνδαλα στο Hollywood ήταν φαινόμενο συχνό, που έπαιρνε διαστάσεις από τα μέσα ενημέρωσης. Στα πλαίσια αυτά, και εν μέσω έντονων αντιδράσεων από πολίτες και οργανώσεις, η αμερικανική βιομηχανία παραγωγής ταινιών ίδρυσε την υπηρεσία Παραγωγών Κινηματογραφικών Ταινιών και Διανομέων Αμερικής¹¹. Επικεφαλής ήταν ο Will Hays, ο οποίος είναι γνωστός για τον κώδικα λογοκρισίας που πήρε το όνομά του και πάνω σ' αυτόν κινούνταν για δεκαετίες οι ταινίες του Hollywood.

¹⁰ Abrams, Bell & Udris, *Studying Film*, Bloomsbury Publishing, New York 2010², σ.54,57.

¹¹ Abrams, Bell & Udris, ο.π., σ.12-13,57.

Με βάση αυτόν τον κώδικα, καμία ταινία δεν θα πρέπει να υποβιβάζει τα ηθικά κριτήρια αυτών που την βλέπουν και δεν πρέπει να προκαλείται η συμπάθεια του κοινού προς την πλευρά των εγκληματιών/«κακών». Επίσης, θα πρέπει, πάντοτε, να επιδεικνύονται τα σωστά πρότυπα ζωής, ενώ, απαγορεύονται το γυμνό, η βία και οι σκηνές φόνων. Τέλος, δεν πρέπει να γελοιοποιούνται οι νόμοι, ούτε να δημιουργείται η αίσθηση ότι είναι καλό να παραβιάζονται. Η ανάγκη, καθώς φαίνεται, για λογοκρισία στον κινηματογράφο ήταν τέτοια που το 1933 ιδρύθηκε από τον Αρχιεπίσκοπο του Σινσινάτι η «Λεγεώνα της Ευπρέπειας», αποτελούμενη από πολλούς Ρωμαιοκαθολικούς, Προτεστάντες και Εβραίους κληρικούς των Ηνωμένων Πολιτειών. Ήδη στις 31 Δεκεμβρίου του 1929, ο Πάπας Πίος ο 11^{ος} είχε στείλει Εγκύκλιο Επιστολή για τη Χριστιανική Εκπαίδευση¹², όπου εκτός των άλλων αναφέρει πως «Αυτά τα πλέον δυνατά μέσα δημοσιότητας (το ραδιόφωνο και ο κινηματογράφος, τα οποία θα μπορούσαν να είναι σπουδαία εργαλεία καθοδήγησης και εκπαίδευσης, εάν καθοδηγούνταν από ισχυρές αρχές, πολύ συχνά χρησιμοποιούνται σαν εφιαλτήρια δαιμονικών παθών και απληστίας για το κέρδος».

Στις μέρες μας η μάχη για την ευπρέπεια και τα χρηστά ήθη επί της οθόνης ανήκουν στο παρελθόν. Η έννοια της εμπορικότητας οδήγησε το σύγχρονο κινηματογράφο να βασίζεται, σχεδόν, αποκλειστικά στα χρήματα και το οικονομικό κέρδος που θα αποφέρει η εκάστοτε ταινία. Η ανάπτυξη της ίδιας της τέχνης και οι ανάγκες που έχουν γεννηθεί επιτάσσουν το οικονομικό κέρδος, κυρίως για την επιβίωση της εταιρείας παραγωγής, αλλά και των ανθρώπων που δούλεψαν για να απολαύσει ο θεατής το τελικό αποτέλεσμα. Και αν στα πρώτα χρόνια του κινηματογράφου χρειαζόταν ένας άνθρωπος για να γυρίζει τις σκηνές και κάποιοι ηθοποιοί, σήμερα η

¹² http://www.vatican.va/holy_father/pius_xi/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_31121929_divini-illius-magistri_lt.html, 26/02/2013.

παραγωγή μιας ταινίας βασίζεται σε μια πληθώρα ανθρώπων. Υπάρχουν οι παραγωγοί, οι ηθοποιοί, οι κομπάρσοι, οι κασκαντέρ, οι χορευτές, οι φωτογράφοι και οι καλλιτεχνικοί διευθυντές, οι τεχνικοί και τα συνεργεία. Και όλοι αυτοί πρέπει να πληρωθούν.

Η πληρωμή όλων αυτών των ανθρώπων γίνεται, πλέον, με την ανάλογη χρηματοδότηση από τις διάφορες εταιρικές χορηγίες. Η είσοδος των εταιρειών στα δρώμενα του κινηματογράφου και η ανάγκη για οικονομικό κέρδος είναι τέτοια που έχει αναχθεί σε λόγο ύπαρξής τους, περνώντας την ποιότητα της τέχνης και τη διασκέδαση των θεατών σε δεύτερη μοίρα. Η εταιρεία επιζητά την επιτυχία της ταινίας με στόχο το πολλαπλάσιο κέρδος, σε σχέση με τα χρήματα που επενδύθηκαν. Είναι αυτή η αμφίδρομη σχέση προσφοράς και ζήτησης που θα καθιερωθεί ήδη από πολύ νωρίς, από τις πρώτες κιόλας δεκαετίες του κινηματογράφου¹³. Σε μια εποχή, όπου το κέρδος είναι ο βασικός άξονας πάνω στον οποίο κινείται η παγκόσμια οικονομία, ο κινηματογράφος, με τη δύναμη και την παγκόσμια απήχηση που έχει δε θα μπορούσε να αποτελέσει εξαίρεση και να ξεφύγει από το γενικό κανόνα.

Στο σημείο αυτό εμφανίζεται το «ανώνυμο τέρας», που ονομάζεται *κοινό του κινηματογράφου* και στο οποίο, εντέχνως, έχει αποδοθεί σχεδόν αποκλειστικά η ταυτότητα του καταναλωτή και μόνο¹⁴. Το κοινό εμφανίζεται ως άβουλο, το οποίο δεν έχει τα δικά του «θέλω», παρά μόνο είναι ένα ακόμη γρανάζι στη μηχανή που ονομάζεται βιομηχανία του κινηματογράφου, μια βιομηχανία με συγκεκριμένους σκοπούς και στόχους.

¹³ Λαμπρινός Φώτος, *Ισχύς μου η Αγάπη του Φακού. Τα κινηματογραφικά επίκαιρα ως τεκμήρια της ιστορίας (1895-1940)*, Καστανιώτη, Αθήνα 2005, σ.46.

¹⁴ Zimmer Christian, *Κινηματογράφος και Πολιτική*, Εξάντας, Αθήνα 1976, σ.107.

Η επιτυχία ή η αποτυχία μιας ταινίας δεν αποτελεί το μέσο αξιολόγησής της, όπως, επίσης, είναι ατυχές να θεωρούμε πως επειδή το κέρδος παίζει πρωτεύοντα ρόλο, ο κινηματογράφος, έχει πάψει να αποτελεί Τέχνη και είναι απλά μια βιομηχανία. Δεν είναι λίγα τα παραδείγματα εκείνων που προτιμούν να γυρίσουν μια *ποιοτική* ταινία, καθαρά για την τέχνη, μη αποσκοπώντας στο κέρδος.

Ο κινηματογράφος θα αποτελεί πάντοτε μια από τις σημαντικότερες μορφές τέχνης της ανθρωπότητας και, αν ακόμη το κέρδος έχει εισχωρήσει τόσο βαθιά στη ζωή των παραγωγών, η ποιότητα και η σημασία του δε μπορούν να αλλάξουν. Αυτό που αλλάζει είναι τα κίνητρα και οι δομές πάνω στις οποίες δημιουργείται μια ταινία¹⁵. Η ίδια η φύση του κινηματογράφου, που έχει αφηγηματική μορφή και αποτελεί ένα καλλιτεχνικό δημιούργημα, το οποίο, όσο και αν επηρεάζεται από οικονομικούς παράγοντες, απαιτεί την ύπαρξη και εφαρμογή αισθητικών κριτηρίων, είναι που τον ανάγει σε ύψιστη τέχνη.

¹⁵ Σάντας Κωνσταντίνος, *Πώς βλέπω μια ταινία. Σπουδή στην τέχνη του κινηματογράφου*, εκδ. Γρηγόρης, Αθήνα 2006, σ. 36.

Η γέννηση μιας επιστήμης

«Η γλώσσα είναι ένα σύστημα σημείων που εκφράζουν ιδέες και έτσι μπορούμε να τη συγκρίνουμε με τη γραφή, με το αλφάβητο των κωφάλαλων, με τις συμβολικές τελετές, με τις φόρμουλες ευγένειας, με τα στρατιωτικά παραγγέλματα κλπ. Αυτή-η γλώσσα- είναι η πιο σημαντική από αυτά τα συστήματα. Μπορούμε, λοιπόν, να δημιουργήσουμε μια επιστήμη, που θα μελετά τη ζωή των σημείων στην καρδιά της κοινωνικής ζωής. Θ' αποτελέσει ένα μέρος της γενικής Ψυχολογίας και θα την ονομάσουμε Σημειολογία (από την ελληνική λέξη σημείο). Θα μας μάθει τι είναι τα σημεία, ποιους νόμους έχουν. Καθώς δεν υπάρχει ακόμα δε μπορούμε να πούμε τι θα είναι, αλλά έχει το δικαίωμα της ύπαρξης, η θέση της είναι καθορισμένη από πριν. Η γλωσσολογία δεν είναι παρά ένα μέρος αυτής της γενικότερης επιστήμης, οι νόμοι που θα ανακαλύψει η σημειολογία θα εφαρμοστούν στη γλωσσολογία και αυτή έτσι θα βρεθεί εξαρτημένη από μια δικαιοδοσία πέρα για πέρα καθορισμένη μέσα στο σύνολο των ανθρωπολογικών δεδομένων»¹⁶.

Το κείμενο αυτό του Ferdinand De Saussure, αποτελεί την απαρχή της επιστήμης της σημειολογίας, ως μια συνέχεια της Γλωσσολογίας, για να έρθει λίγο αργότερα ο Αμερικανός Charles Sanders Peirce να προχωρήσει ένα βήμα παρακάτω, τη δημιουργία μιας επιστήμης, η οποία θα εξετάζει τα «συστήματα των σημείων»¹⁷ και

¹⁶ Wollen Peter, *Σημεία και σημασία στον κινηματογράφο* (μτφ. Πολυκάρπου Πολύκαρπος), εκδ. Κάλβος, Αθήνα 1971, σσ. 83-84.

¹⁷ Αντωνόπουλος Τάκης, *Κινηματογράφος Επιστήμη Ιδεολογία*, εκδ. Αντίλογος, Αθήνα 1972, σ. 169.

που θα ονομαστεί Σημειωτική. Για τον Peirce, τα σύμβολα ήταν «υφάδι και στημόνι» κάθε στοχασμού και επιστημονικής έρευνας¹⁸.

Ο Saussure και ο Peirce ήταν οι πρόδρομοι, αυτοί οι οποίοι άνοιξαν το δρόμο στον Christian Metz, ο οποίος είναι αυτός που πρώτος είδε, ανέπτυξε και ουσιαστικά καθιέρωσε τη Σημειολογία του κινηματογράφου, μέρος της γενικότερης επιστήμης της Σημειολογίας, η οποία, όμως, «ακουμπούσε» πάνω στη μεγάλη, διαρκώς ανερχόμενη και σύντομα κυρίαρχη Τέχνη του κινηματογράφου. Η σημειολογία του κινηματογράφου είναι ο δρόμος, η μέθοδος αυτή της ανάγνωσης του κινηματογραφικού κειμένου, η αποκωδικοποίηση, εκ μέρους του θεατή των κωδίκων που ενυπάρχουν και υποκρύπτονται στο κινηματογραφικό/καλλιτεχνικό έργο με σκοπό την όσο το δυνατόν πιο πλήρη κατανόησή του¹⁹.

Μια ταινία δεν είναι απλά μια αλληλουχία εικόνων, η οποία παρουσιάζει μια σειρά καταστάσεων και γεγονότων, πραγματικών ή μη, αλλά μια σειρά παραγόντων και τεχνικών, το σύνολο των οποίων κινείται βάσει κωδίκων και δημιουργεί, συνθεμένα, το δικό του κώδικα. Η γλώσσα, ο ήχος, οι εικόνες και η φωτογραφία, το μοντάζ και, ακόμη, ο φωτισμός ενός κινηματογραφικού έργου συνθέτουν τον κώδικα αυτόν που ο σημειολόγος καλείται να αναλύσει και ο θεατής, με τη σειρά του, να κατανοήσει.

¹⁸ Stam- Burgoyne- Flitterman-Lewis, *Νέες προσεγγίσεις στη σημειωτική του κινηματογράφου* (μτφ. Σταματοπούλου Ειρήνη), εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα 2009, σ. 33.

¹⁹ Λότμαν Γιούρι, *Αισθητική και σημειωτική του κινηματογράφου* (μτφ. Ζαχοπούλου-Βλάχου Πόλλα), εκδ. Θεωρία, Αθήνα 1982, σ. 7.

Σημειωτική και σημειολογία

Ποιες είναι, όμως, αυτές οι δύο επιστήμες και ποιοι οι γενικοί νόμοι και κανόνες που τις διέπουν; Είναι πράγματι δύο διαφορετικές επιστήμες με κοινά σημεία ή δύο πλευρές μιας μεγαλύτερης επιστήμης; Γιατί είναι τόσο σημαντικές, που συγκρίνονται με τη Γλωσσολογία και θεωρούνται απαραίτητα στοιχεία στην κατανόηση και επεξήγηση των εκφάνσεων και των προβληματικών κάθε μορφής τέχνης και, επακόλουθα, του κινηματογράφου;

Η σημειολογία είναι μέθοδος ανάλυσης των μέσων επικοινωνίας. Ο σημειολόγος καλείται να αναλύσει το κείμενό του²⁰ ακολουθώντας συγκεκριμένα βήματα. Πρέπει, πρώτα απ' όλα να αναγνωρίσει το κείμενο του, να το ερευνήσει και να αποφανθεί αν αποτελεί μέσο επικοινωνίας και αν μπορεί να το συγκρίνει, ειδικότερα στον τομέα της γλώσσας, με άλλα μέσα επικοινωνίας, τα οποία θα βοηθήσουν στην ανάγνωσή του. Αυτό, όμως, αποτελεί το πρώτο στάδιο. Στο δεύτερο στάδιο, ο σημειολόγος θα πρέπει να ξεχωρίσει τους χαρακτήρες και τις ενότητες του κειμένου, τα σημεία (σημαίνοντα) με άλλα λόγια και να προσπαθήσει να τα ερμηνεύσει, να αποκαλύψει ποια είναι η έννοια τους (σημαινόμενα) και να κατορθώσει, τελικά, να διαβάσει το κείμενο²¹.

Τα όρια μεταξύ σημειωτικής και γλωσσολογίας είναι μικρά, με τα κοινά τους σημεία να είναι αρκετά και σίγουρα πολύ περισσότερα από τις διαφορές τους, ώστε να μπορούμε, αν και χρειάζεται ακόμη διερεύνηση, να μιλάμε για ταυτόσημες, αν όχι ίδιες, επιστήμες. Και, ενώ οι διαφορές τους με τη γλωσσολογία είναι εμφανείς, καθώς η τελευταία περιορίζεται στις λέξεις και το λόγο, γραπτό και προφορικό, σε αντίθεση

²⁰ Κείμενο για έναν σημειολόγο αποτελεί οποιοδήποτε μέρος ενός «Κώδικα Επικοινωνίας», μια λέξη, μια φράση, ένα διήγημα, ακόμη και μια φωτογραφία.

²¹ Αντωνόπουλος, *Κινηματογράφος...*, σ. 181-182.

με τη σημειολογία, η οποία εμφανίζεται ως αναπόσπαστο κομμάτι κάθε μορφής τέχνης, εντούτοις στη βάση τους είναι ταυτόσημες.

Ο γλωσσολόγος και ο σημειολόγος πραγματεύονται, αναλύουν και ερμηνεύουν με τον ίδιο τρόπο, ακολουθώντας τον ίδιο δρόμο, το κείμενο που έχουν μπροστά τους, ερευνούν τα σημαίνοντα (λέξεις/διηγήματα/εικόνες/ήχο) και προσπαθούν να αποδώσουν τα σημαινόμενα (έννοιες των παραπάνω). Έτσι, μπορούμε να θεωρήσουμε τους όρους σημειολογία και σημειωτική ταυτόσημους.

Όπως αναφέρθηκε στην αρχή του κεφαλαίου αυτού, ο Ferdinand de Saussure υπήρξε ο θεμελιωτής της επιστήμης της σημειολογίας και, ταυτόχρονα, εκείνος ο οποίος «έδωσε» τον ορισμό του *σημείου* με τη μεγαλύτερη επίδραση στη σημειολογική παράδοση. Όρισε το σημείο ως την ενότητα μιας μορφής που ενέχει μια σημασία (του σημαίνοντος) και μιας ιδέας που σημαίνεται (του σημαινόμενου). Το σημείο και η αντίθεση σημαίνοντος-σημαινομένου είναι κορυφαία ζητήματα για τον Saussure. Δίνοντας έναν πλήρη και κατανοητό ορισμό του σημαίνοντος και του σημαινομένου, αναφέρει, μεταξύ άλλων, πως « Το σημαίνον είναι το αισθητό, υλικό, ακουστικό ή οπτικό σήμα που κινητοποιεί μια διανοητική σύλληψη – το σημαινόμενο. Η καταληπτή πλευρά του σημείου είναι το σημαίνον· η απύσχα διανοητική αναπαράσταση που δημιουργείται από αυτό είναι το σημαινόμενο και η μεταξύ τους σχέση είναι η σημασία. Το σημαινόμενο δεν είναι κάποιο «πράγμα», μια εικόνα ή ένας ήχος, αλλά μάλλον μια διανοητική αναπαράσταση»²².

Αν θέλαμε να αποδώσουμε με λίγα λόγια την πρακτική του Ferdinand De Saussure, όσων αφορά τον τρόπο σπουδής μιας γλώσσας (της κινηματογραφικής συμπεριλαμβανομένης) ως ένα σύστημα επικοινωνίας, ανέπτυξε μια αφαιρετική, για

²² Stam- Burgoyne- Flitterman-Lewis, *Νέες προσεγγίσεις στη...*, σ. 39.

να αναλύσει τα αόρατα όρια μέσα στη συνεχή αλυσίδα του λόγου, όρια που προσδίδουν νόημα στα «σημάδια» αυτής της αλυσίδας²³.

Κινηματογραφική γλώσσα και σημειολογία

Η ανθρώπινη γλώσσα είναι το μέσο με το οποίο επιτυγχάνεται η επικοινωνία μεταξύ των ανθρώπων. Είναι ένα σύστημα συμβόλων και σημείων, τα οποία συνθέτουν τις λέξεις και τις φράσεις για να επιτευχθεί η απαιτούμενη επικοινωνία. Η τέχνη επέκτεινε αυτό το σύστημα για να συμπεριλάβει εικόνες, κίνηση/ρυθμό και ήχο²⁴. Ο κινηματογράφος είναι, ίσως, η τελευταία μεγάλη τέχνη, η οποία αναπτύχθηκε στα τέλη του 19^{ου} αιώνα και, μέσω του κινηματογραφικού πανιού και της οθόνης επικοινωνεί με το θεατή έχοντας τη δική του γλώσσα.

Η κινηματογραφική γλώσσα εμπεριέχει και συνθέτει, με θαυμαστό τρόπο, όλα τα μέσα τα οποία ξεχωριστά έχει η κάθε τέχνη. Είναι, δηλαδή, ένας συνδυασμός οπτικών εκφραστικών μέσων, γραπτής ή προφορικής ομιλίας και φυσικών ή τεχνητών ήχων²⁵. Η σειρά με την οποία παρατίθενται τα μέσα δεν είναι τυχαία, αλλά δείχνει τη σειρά και το βαθμό που το κάθε ένα είναι σημαντικό ως μέρος στο γενικότερο όλον της κινηματογραφικής γλώσσας. Πρώτα απ' όλα ο ίδιος ο κινηματογράφος είναι ένα οπτικό μέσο, στην οθόνη προβάλλεται μια σειρά από κινούμενες εικόνες τις οποίες ερμηνεύουμε ως σύμβολα. Η προφορική (διάλογοι) και γραπτή (τίτλοι, υπότιτλοι) ομιλία βοηθά στην κατανόηση όσων ο θεατής παρακολουθεί, ενώ η μουσική και

²³ Buckland, Warren, *The Cognitive Semiotics on Film* (A Companion to Film Theory, ed. by Toby Miller and Robert Stam), Cambridge University Press, New York 2000, σ.86.

²⁴ Σάντας Κωνσταντίνος, *Πώς βλέπω μια ταινία...*, σ. 105.

²⁵ Σάντας, ο.π., σ.107.

γενικότερα το ηχητικό υπόβαθρο μιας ταινίας δρα στην ψυχολογία (δημιουργία συναισθημάτων φόβου, αγωνίας, αγαλλίασης κ.ά.) του θεατή.

Η μεγάλη δύναμη, όμως, του κινηματογράφου είναι ο οπτικός του χαρακτήρας. Οι εικόνες που προβάλλονται στην οθόνη, τα τοπία και οι δρόμοι, οι άνθρωποι και οι εκφράσεις των προσώπων τους²⁶, όλες αυτές οι μικρές λεπτομέρειες είναι που δίνουν στην τέχνη του κινηματογράφου τη δύναμη που έχει σήμερα και η οποία συνεχώς αυξάνεται.

Από τη στιγμή που η κινηματογραφική γλώσσα περιέχει λέξεις/ομιλία (γραπτή και προφορική), συνδέεται άμεσα με την επιστήμη της σημειολογίας και τις προβληματικές της. Κάθε κώδικας επικοινωνίας έχει τα σύμβολά του, τα οποία, για να γίνεται κατανοητός, πρέπει να αποκωδικοποιηθούν και να δοθούν οι έννοιες τους. Έτσι, λοιπόν, έχουμε σε πρώτο επίπεδο τα γράμματα και τις λέξεις (σημαίνουν) και σε δεύτερο επίπεδο την έννοια των λέξεων αυτών (σημαινόμενο)²⁷.

Η κινηματογραφική εικόνα, λοιπόν, αποτελείται από σημεία ή, δίνοντας έναν άλλο ορισμό, σύμβολα, τα οποία παίζουν καθοριστικό ρόλο στη δραματοουργία της ταινίας, αλλά και στον ίδιο το θεατή. Κάθε γεγονός ή κίνηση αποτελεί ένα σημείο/σύμβολο και βρίσκεται σε απόλυτη εξάρτηση με τα γειτονικά του. η κινηματογραφική εικόνα έχει δύο σημασίες, το φαινομενικό/μορφικό, το οποίο είναι απευθείας νοητό στο θεατή και το κρυφό/ουσιαστικό, το οποίο – όποτε υπάρχει – αποτελείται από το συμβολικό νόημα που ο σκηνοθέτης θέλησε να δώσει στην εικόνα ή που ο θεατής

²⁶ Σάντας, ο.π., σ. 106.

²⁷ Αντωνόπουλος Τάκης, *Κινηματογράφος...*, σσ. 181-182.

αντιλαμβάνεται από μόνος του²⁸. Στη δημιουργία αυτής της δεύτερης σημασίας, το σημείο/σύμβολο παίζει καθοριστικό ρόλο.

Στο σημείο αυτό είναι χρήσιμο να αναφερθεί το θεμελιώδες ερώτημα που γεννάται, ήδη από το πρώιμο έργο του Christian Metz, αν, δηλαδή, ο κινηματογράφος είναι γλωσσικό (Langue) ή σημειωτικό (Langage) σύστημα, με τον ίδιο να απαντά στο ερώτημα, τοποθετώντας τον κινηματογράφο όχι σε κάποια από τις δύο παραπάνω κατηγορίες/συστήματα, αλλά στο φάσμα της ιδιολέκτου²⁹.

²⁸ Μαρτέν Μαρσέλ, *Η Γλώσσα του Κινηματογράφου* (μτφ. Χατζίκου Ευγενία), εκδ. Κάλβος, Αθήνα 1978², σσ. 117-122.

²⁹ Stam- Burgoyne- Flitterman-Lewis, *Νέες προσεγγίσεις στη...*, σσ. 76-78.

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΗ: ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΠΡΟΠΑΓΑΝΔΑ

Ο κινηματογράφος αποτελεί ανακάλυψη των τελών του 19^{ου} αιώνα και, ουσιαστικά, αναπτύχθηκε κατά τη διάρκεια του 20^{ου}, οπότε και απέκτησε, μέσα σε λίγα μόλις χρόνια τεράστια δύναμη. Η ιστορία, παράλληλα, του 20^{ου} αιώνα είναι, σε μεγάλο βαθμό, κοινωνική, πολιτική και στρατιωτική. Αναπόφευκτα, λοιπόν, ο κινηματογράφος συνδέθηκε με την πολιτική, με αποτέλεσμα τα πολιτικά και, αργότερα, προπαγανδιστικά φιλμ των κυβερνήσεων να είναι πολυάριθμα.

Όπως αναφέρει ο Christian Zimmer, «Ο συσχετισμός των δύο όρων, «κινηματογράφος» και «πολιτική», ήταν για πολύ καιρό κάτι το σκανδαλώδες. Τον απαγόρευε ένα ταμπού αποδεκτό από όλους, δηλαδή από εκείνους που έκαναν τα φιλμ, από εκείνους που τα κατανάλωναν και από εκείνους που μιλούσαν γι' αυτά. Από πού βγήκε αυτό το ταμπού; Φυσικά από μια θρησκεία, τη θρησκεία του θεάματος. Και πλατύτερα, από τη θρησκεία της ψυχαγωγίας και της κουλτούρας»³⁰.

Η πολιτική είναι ένα σημαντικό κομμάτι στην ιστορία του κινηματογράφου κάθε χώρας, ιδιαίτερα σε περιόδους μεγάλων κοινωνικών και πολιτικών ταραχών, όπως μια επανάσταση, ένας πόλεμος ή ένα πολιτικό σκάνδαλο. Ταινίες το θέμα των οποίων θεωρούνταν πετυχημένο, σε μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή μπορεί να αποδειχθεί καταστροφικό και το κοινό να τους γυρίσει την πλάτη, γιατί οι συνθήκες και οι καταστάσεις της εποχής δεν το επιτρέπουν³¹.

Οι πολιτικές ταινίες έκαναν την εμφάνισή τους ήδη από τα πρώτα χρόνια του κινηματογράφου. Είτε ως καθαρά πολιτικές είτε ως κοινωνικές ή ακόμη και κωμικές, οι ταινίες με πολιτικό περιεχόμενο βρίσκονταν πάντοτε ψηλά στις προτιμήσεις των

³⁰ Zimmer Christian, *Κινηματογράφος και...*, σσ. 15-16.

³¹ Rosenbaum Jonathan, *Movies as politics*, University of California Press, Berkeley 1997, σσ. 83-87.

ανθρώπων του κινηματογράφου. Τα θέματά τους ποικίλουν ως προς τα πρόσωπα και τις εποχές που πραγματεύονται, οι στόχοι και σκοποί που εξυπηρετούν, όμως, δείχνουν να είναι περισσότερο εμφανείς.

Ειδικά στο Hollywood, η ενασχόληση με ζητήματα της πρόσφατης πολιτικής ιστορίας αποτελεί μια σταθερή πηγή έμπνευσης. Για παράδειγμα, βλέπουμε ταινίες με σαφές πολιτικό μήνυμα, αναφερόμενες ευθέως στο γεγονός που πραγματεύονται, όπως π.χ. ο πόλεμος του Βιετνάμ (*Apocalypse Now*, 1979 και *Platoon*, 1986), άλλες ταινίες οι οποίες έχουν έναν κεντρικό ήρωα ο οποίος νικά τους «κακούς», εχθρούς του έθνους, ένα είδος το οποίο άνθισε ιδιαίτερα την εποχή του Ψυχρού Πολέμου (*Rocky IV*, καθώς και οι ταινίες *Rambo* και *James Bond* της εποχής). Άλλες πάλι χρησιμοποιούν πρόσωπα που διαδραμάτισαν σημαντικό ρόλο στην πολιτική ζωή της χώρας (*Malcolm X*, 1992), για να υπογραμμίσουν και τρέχουσες, αλλά και πάντα ανοικτές πολιτικές και κοινωνικές διεκδικήσεις.

Παράλληλα υπάρχουν και οι ταινίες, οι οποίες έμμεσα αναφέρονται σε καταστάσεις και γεγονότα. Το θέμα των ταινιών αυτών μπορεί να είναι μιας άλλης, απώτερης χρονικά, εποχής, αλλά με σκοπό να αναδεικνύει και να τονίζει μηνύματα για το σήμερα. Ένα από τα πιο πρόσφατα παραδείγματα αποτελεί η ταινία “300”, στην οποία μέσω της μάχης των Ελλήνων με τους Πέρσες και την παρουσίαση των τελευταίων, αλλά και του βασιλιά τους Ξέρξη, ως βαρβάρους, και επίδοξους κατακτητές του κόσμου, γίνεται αντιπαραβολή με το Ιράν και τον πρόεδρό του, σε μια εποχή κατά την οποία ΗΠΑ και Ιράν βρίσκονται σε συνεχή διαμάχη για τη χρήση πυρηνικών.

Το μήνυμα, ο στόχος της ταινίας, είναι πολύ σημαντικό κομμάτι της ίδιας της παραγωγής της. Πολιτική ταινία χωρίς την προσπάθεια έκφρασης θέσεων, πολιτικών και ιδεολογικών, δε δύναται να υπάρξει³².

Πιο συγκεκριμένα και όσον αφορά τη δυναμική που έχει αναπτύξει η αμερικανική βιομηχανία κινηματογράφου, το γνωστό σε όλους *Hollywood*, μπορούμε να πούμε πως έχει δώσει σε πολλούς την εικόνα πως ο κινηματογράφος είναι ως επί το πλείστον αμερικάνικο μέσο, το οποίο παράγει συγκεκριμένου είδους ταινίες, με πρώτιστο στόχο το κέρδος. Στην πραγματικότητα, πολλές χώρες ανά τον κόσμο, η Γαλλία, η Ιταλία και η Ρωσία στην ευρωπαϊκή ήπειρο και η Ρωσία, η Κίνα, η Ιαπωνία και η Ινδία³³ στον ευρύτερο ασιατικό χώρο παράγουν, άλλες περισσότερο και άλλες λιγότερο, ταινίες.

Ο κινηματογράφος, όπως και κάθε μορφή τέχνης, έχει χρησιμοποιηθεί ως μέσο προπαγάνδας ιδεών, προτύπων ζωής και πολιτικών καθεστώτων. Μέσω του κινηματογράφου, μάλιστα, το φαινόμενο αυτό πήρε πολύ μεγάλες διαστάσεις αφού λόγω της πολύ μεγάλης απήχησης που έχει ως μέσο, ιδιαίτερα πριν την εμφάνιση της τηλεόρασης, και της δύναμης του συνδυασμού εικόνας-ήχου μπορεί να επηρεάσει την κοινή γνώμη και να την κατευθύνει.

Ως αποτέλεσμα, εξελίχθηκε στην πλατφόρμα, πάνω στην οποία η κάθε χώρα, εκτός από τις εγχώριες ανάγκες, χρησιμοποίησε για να προβάλει και να εξαγάγει στις υπόλοιπες χώρες τον πολιτισμό της. Υπήρξε, ιδιαίτερα στο πρώτο μισό του προηγούμενου αιώνα, όποτε οι συνθήκες το ευνοούσαν και ενδεχομένως το

³² Rosenbaum Jonathan, *Movies as...*, σ. 91-93

³³ Η Ινδία από τα πρώτα κιόλας χρόνια έδωσε ιδιαίτερη έμφαση στον κινηματογράφο και τις παραγωγές ταινιών μεγάλου μήκους. Η βιομηχανία της, μάλιστα, το ονομαζόμενο *Bollywood*, παράγει και διακινεί περισσότερες από 900 ταινίες το χρόνο, περισσότερες από αυτές που διακινεί το κραταιό Hollywood.

απαιτούσαν, το μέσο καταγραφής των κοινωνικών και παγκοσμίων ανακατατάξεων. Έτσι, έργα όπως «Το Θωρηκτό Ποτέμκιν» (*Battleship Potemkin*) του Sergei Eisenstein και «Ο Θρίαμβος της Θέλησης» (*Triumph of the Will*) της Leni Riefenstahl, αποτελούν κορυφαία έργα τέχνης³⁴. Παρόμοια, ο ιταλικός νεορεαλισμός της δεκαετίας του '40 και εν γένει η ιταλική σχολή, η γαλλική Avant Garde, αλλά και το σύνολο του έργου του Akira Kurosawa στην Ιαπωνία, παρουσίασαν τον πολιτισμό και τη γενικότερη κουλτούρα των χωρών τους με τον καλύτερο δυνατό τρόπο³⁵. Χρησιμοποίησαν τη δύναμη του κινηματογράφου για το σκοπό τους. Ένα σκοπό που πολλές φορές καθόριζαν οι κατά τόπους εξουσίες και καθεστώτα παραδίδοντας, παράλληλα, σπουδαία έργα τέχνης.

Η προβολή μιας συγκεκριμένης ιδεολογίας είναι ο ασφαλέστερος και πιο σίγουρος δρόμος για προπαγάνδα. Ο 20^{ος} αιώνας υπήρξε ο αιώνας των πολεμικών συγκρούσεων, της Ρώσικης Επανάστασης των δύο Παγκοσμίων Πολέμων, του Ψυχρού Πολέμου και πολλών εμφυλίων πολέμων (Ισπανία, Ελλάδα, Γιουγκοσλαβία κ.α.), καθώς και των απολυταρχικών καθεστώτων (Κομμουνισμός, Φασισμός, Ναζισμός). Ήταν ακόμη ο αιώνας κατά τον οποίο κυριάρχησαν μεγάλες ιστορικές μορφές και προσωπικότητες με προεξέχουσες τον Αδόλφο Χίτλερ στη ναζιστική Γερμανία και τον Ιωσήφ Στάλιν στην ΕΣΣΔ.

Το έδαφος ήταν το πλέον γόνιμο για την ανάπτυξη ακραίων αντιλήψεων και την ύπαρξη, με κάθε μέσο και τρόπο, προπαγάνδας. Μέσα σε αυτές τις συνθήκες ο κινηματογράφος υπήρξε το κατάλληλο μέσο για να μπορέσουν να προβληθούν και να διαποτίσουν τη συνείδηση των θεατών οι αντίστοιχες αντιλήψεις, να δημιουργηθούν

³⁴ Μπαντιμαρούδης Φιλήμων, *Σύντομη ιστορία της επικοινωνίας: Μέσα και Πολιτισμός*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2006², σ. 78.

³⁵ Σάντας Κωνσταντίνος, *Πώς βλέπω μια ταινία...*, σ. 36-37.

εχθροί, να γαλουχηθούν λαοί και να καλλιεργηθεί μεταξύ λαών ένα άσβεστο εθνικιστικό μίσος. Συνέπεια των παραπάνω ήταν, ιδιαίτερα κατά την περίοδο του Δευτέρου Παγκοσμίου και του Ψυχρού Πολέμου, ο κινηματογράφος να χρησιμοποιηθεί ως το κύριο μέσο προπαγάνδας και κάθε κυβέρνηση να ενσωματώσει τα φιλμ στο οπλοστάσιό της. Το πλέον εύχρηστο προπαγανδιστικό μέσο αποδείχθηκε πως ήταν το ντοκιμαντέρ.

Η σημασία της προπαγάνδας στην πολιτική του 20^{ου} αιώνα συνδέθηκε, κατά κύριο λόγο, με ολοκληρωτικά καθεστώτα και λιγότερο με τα δημοκρατικά. Αυτό οδήγησε τους ιστορικούς και τους σημειολόγους του κινηματογράφου να «παραγκωνίσουν» τον κινηματογράφο και μέσω αυτής της τακτικής να υποτιμηθεί η σημασία της πολιτικής, κυρίως, προπαγάνδας που βρήκε πρόσφορο έδαφος στα προπαγανδιστικά φιλμ της ναζιστικής Γερμανίας, της σοβιετικής Ρωσίας, αλλά και στις φιλελεύθερες δημοκρατίες, όπως των ΗΠΑ³⁶.

Πως μπορούμε, όμως, να θεωρήσουμε και να ονομάσουμε προπαγανδιστικό ένα φιλμ και τι αυτό πραγματεύεται; Στην ουσία πρόκειται για την προβολή, μέσω της οθόνης κάθε τι «ξένου». Είναι η συνεχής και ακατάληπτη προσπάθεια ανάδειξης, προσώπων, καταστάσεων ή ακόμη και χαρακτηριστικών του λαού στον οποίο απευθύνεται, με ταυτόχρονη διακωμώδηση, ειρωνεία και απέχθεια προς αυτόν. Πρόκειται για πράξεις οι οποίες, συχνά, αγγίζουν τα όρια της ποινικοποίησης³⁷. Ο σκοπός της δημιουργίας και προβολής τέτοιου είδους ταινιών είναι σαφής και οι συνθήκες που επικρατούσαν τον περασμένο αιώνα δικαιολογούν την τεράστια ανάπτυξη που είχαν.

³⁶ Taylor Richard, *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*, I.B. Tauris, London 1998², σ.3-6.

³⁷ Hughes-Warrington, Marnie, *History goes to...*, σ.144.

Περισσότερο γνωστή στο κοινό είναι, αναμφίβολα, η Leni Riefenstahl, η οποία υπήρξε η υπεύθυνη και μόνη παραγωγός προπαγανδιστικών φιλμ του ναζιστικού κόμματος. Πέραν όσων άλλων φιλμ είχε κινηματογραφήσει, ήταν αυτή από την οποία ο ίδιος ο Αδόλφος Χίτλερ ζήτησε να γυρίσει ντοκιμαντέρ μεταξύ των ετών 1933 και 1938, με σκοπό την προπαγάνδα. Τα ντοκιμαντέρ αυτά ήταν τα *Der Sieg des Glaubens* (Victory of Faith, 1933), *Tag der Freiheit* (Day of Freedom, 1935) και φυσικά τα *Triumph Des Willens* (Triumph of the Will, 1936) και *Olympia* (1936)³⁸.

Και αν το ναζιστικό κόμμα είχε τη Riefenstahl, στη Ρωσία, λίγα χρόνια νωρίτερα αισθητή έκανε την παρουσία του ο Sergei Eisenstein με σημαντικά έργα, όπως «Η Απεργία» (*Strike*), «Το Θωρηκτό Ποτέμκιν» (*Battleship Potemkin*), που προβλήθηκαν το 1925 και «Οκτώβρης» (*October*), που προβλήθηκε το 1928. Τρία φιλμ αφιερωμένα στις συγκρούσεις και την επανάσταση στη Ρωσία μεταξύ του 1905 και του Φεβρουαρίου και Οκτωβρίου του 1917³⁹. Αλλά και αργότερα, με φιλμ άλλων σκηνοθετών, όπως λ.χ. το 1934 με το φιλμ *Τσαπάεφ*⁴⁰ και μετέπειτα, το 1950, με το *Fall of Berlin* (Η Πτώση του Βερολίνου), στο οποίο εμφανίζεται ο Στάλιν και αποτελεί έναν ύμνο στο πρόσωπό του, εξυψώνοντάς τον και εμφανίζοντάς τον ως ήρωα⁴¹. Και η Αμερική, όμως, είχε το δικό της παραγωγό προπαγανδιστικών φιλμ και συγκεκριμένα τον Frank Capra, του οποίου το έργο «Γιατί Πολεμάμε» (*Why we Fight*) κατά τη διάρκεια του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου και η στενή συνεργασία του με το Αμερικανικό Πεντάγωνο τον έκαναν ευρέως γνωστό.

³⁸ Τα *Der Sieg des Glaubens*, *Triumph of the Will* και *Tag der Freiheit* κατέγραψαν τα συνέδρια του Ναζιστικού Κόμματος που διεξήχθησαν στη Νυρεμβέργη κατά τα έτη 1933-1935, ενώ το *Olympia*, είναι η καταγραφή της 11^{ης} Ολυμπιάδας που έλαβε μέρος στο Βερολίνο το 1936.

³⁹ Hughes-Warrington, *History goes to...*, σ.145-147.

⁴⁰ Φερρό, *Κινηματογράφος και...*, σ.80-81.

⁴¹ Taylor, *Film Propaganda...*, σ.99.

Η εκτεταμένη χρήση της προπαγάνδας και η αναγωγή του κινηματογράφου σε ένα από τα κυριότερα μέσα παραγωγής της, αποτελούν ένα ακόμη βήμα στη διερεύνηση της σχέσης μεταξύ της τέχνης του κινηματογράφου τόσο με την επιστήμη της ιστορίας όσο και με την πολιτική.

ΜΕΡΟΣ 1^ο

Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ Η ΕΠΙΔΡΑΣΗ ΤΟΥ ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΣΤΟ ΚΟΙΝΟ ΑΝΑ ΤΟΝ ΚΟΣΜΟ

Η κοινή γνώμη και η ψυχολογία του θεατή

Οι απόψεις και πεποιθήσεις του κάθε ατόμου για ένα πρόσωπο ή γεγονός αποτελεί απόρροια των προσωπικών βιωμάτων, των στερεοτύπων που του έχουν καλλιεργηθεί μέσω της κοινωνίας και, σε ένα ευρύτερο πλαίσιο της, λεγόμενης, κοινής γνώμης. Το άτομο θέλει να μετέχει στην κοινωνία ως μια εσωτερική ανάγκη να ανήκει σε μια μεγαλύτερη ομάδα ανθρώπων. Η ανάγκη αυτή τον οδηγεί σε μια εύκολη διαμόρφωση γνώμης, αλλά και μια ακόμη πιο εύκολη αλλαγή και διαφοροποίηση της γνώμης αυτής, αν η «ομάδα»/ κοινωνία το απαιτεί.

Οι θετικές εντυπώσεις για ένα πρόσωπο μπορούν εύκολα να αλλάξουν και να γίνουν αρνητικές. Φυσικά κάτι τέτοιο δεν εξαρτάται μόνο από την *κοινή γνώμη*, αλλά και από την ίδια τη φύση του ανθρώπου, ο οποίος δίνει δυσανάλογα μεγάλη σημασία στις αρνητικές πληροφορίες, οι οποίες ταυτόχρονα είναι πιο σπάνιες και τραβούν την προσοχή ευκολότερα και πολύ πιο γρήγορα από ότι οι θετικές. Έτσι, μια και μόνο αρνητική πληροφορία μπορεί να οδηγήσει σε στροφή 180 μοιρών ως προς τις εντυπώσεις που έχουμε για ένα άτομο ή γεγονός, με τις ανάλογες, πάντοτε, συνέπειες⁴².

⁴² Fiske S.T., «Attention and weight on person perception», *Journal of Personality and Social Psychology*, 38 (April 2012), σσ. 893-897.

Το μυστικό για να πετύχει μία ταινία και να είναι επικερδής ή να καταφέρει να περάσει τα μηνύματα που θέλουν οι παραγωγοί, είναι να μπορέσει να «κερδίσει» το κοινό, να έχει τους τρόπους, ώστε μέσω των όσων προβάλλονται οι θεατές να επηρεαστούν προς τη συγκεκριμένη κατεύθυνση. Όπως λέει και ο Gustave Le Bon, «Όταν γνωρίζεις την τέχνη να εντυπωσιάζεις τη φαντασία των μαζών, σημαίνει ότι γνωρίζεις την τέχνη να τις κυβερνάς»⁴³.

Ο θεατής δεν πρέπει να λογίζεται ως μονάδα, ως ξεχωριστή οντότητα. Έχει, αν μη τι άλλο, τη δική του βούληση, τις δικές του προσωπικές απόψεις και πιστεύω, δεν παύει, όμως, να αποτελεί μέρος ενός ευρύτερου συνόλου, της μάζας, η οποία μπορεί να τον ωθήσει σε πράξεις και σκέψεις διαφορετικές από αυτές, που θα έκανε σε ατομικό επίπεδο.

Η δράση ενός ατόμου μέσα στη μάζα είναι καθόλα διαφορετική απ' ότι αν δρούσε μεμονωμένα. Αυτό που φαντάζει δύσκολο, ακατόρθωτο ή ακόμη και παράνομο, θα το πράξει. Απαλλαγμένο από ενοχές και δισταγμούς και με έντονη την αίσθηση της ατιμωρησίας, ουσιαστικά αυτοαναιρείται και μειώνει το ίδιο το διανοητικό και πνευματικό του επίπεδο. Περνά σε μια κατάσταση, όπου η βούληση και η κρίση καταργούνται και το άτομο μοιάζει να μην έχει συνείδηση των πράξεών του⁴⁴.

Η συμπεριφορά ενός ατόμου, ως μέλους μιας κοινωνίας, είναι ενταγμένη σε ένα ευρύτερο πλαίσιο με τρεις πτυχές. Η πρώτη είναι οι κοινωνικοί κανόνες, δηλαδή οι πεποιθήσεις εκείνες των μελών μιας κοινωνικής ομάδας, σχετικά με το ποιες συμπεριφορές είναι αποδεκτές ή όχι. Στη συνέχεια, είναι ο κοινωνικός ρόλος τον οποίο κατέχει το άτομο, οι συμπεριφορές και ο εν γένει τρόπος ζωής του, ανάλογα με

⁴³ Gustave Le Bon, *Ψυχολογία των Μαζών* (μτφ. Ι.Σ. Χριστοδούλου), εκδ. Ζήτρος, Θεσσαλονίκη 1996, σ. 65.

⁴⁴ Le Bon, *Ψυχολογία των Μαζών...*, σελ. 32-34.

τη θέση την οποία κατέχει στην κοινωνία. Τέλος, υπάρχει η κοινωνική επιρροή, η αλλαγή, δηλαδή των κρίσεων και των απόψεων του ατόμου ως αποτέλεσμα των κρίσεων και απόψεων άλλων ατόμων μέσα στην κοινωνική ομάδα⁴⁵.

Γνωρίζοντας τις πτυχές που διέπουν την κοινωνική συμπεριφορά του ατόμου μέσα στη μάζα, μπορούμε να κατανοήσουμε και τη συμπεριφορά του θεατή ως μονάδα εντός της «μάζας» μιας κινηματογραφικής αίθουσας και γενικότερα του κοινού ενός φιλμ.

Ο αμερικανικός κινηματογράφος, το μάρκετινγκ και η δημιουργία «προτύπων»

Η αμερικανική βιομηχανία κινηματογράφου, ως η μεγαλύτερη κινηματογραφική βιομηχανία παγκοσμίως, έχει τη δύναμη να επηρεάζει συνειδήσεις και να δημιουργεί/κατασκευάζει πρότυπα κατά το δοκούν. Ο άνθρωπος από τη φύση του επιζητά ένα ή και περισσότερα πρότυπα στη ζωή του, άλλοτε θετικά και άλλοτε όχι, για να χαράξει το δικό του τρόπο ζωής, βασισμένο στα πρότυπα αυτά.

Ποιοι παράγοντες, όμως, οδήγησαν στο να αποκτήσει το Χόλυγουντ τη δύναμη αυτή; Ο κυριότερος είναι το αμερικάνικο μοντέλο ανάπτυξης, το οποίο σε αντίθεση με το ευρωπαϊκό, λειτουργεί με αποκλειστικό μοχλό ανάπτυξης την ιδιωτική επένδυση, χωρίς οποιαδήποτε δημόσια συμμετοχή.

Η ταινία αντιμετωπίζεται ως ένα καταναλωτικό προϊόν ψυχαγωγίας με βασικό στόχο τη δημιουργία κέρδους, ενώ το «στοχευόμενο κοινό», το οποίο απλώνεται σε παγκόσμιο επίπεδο, μελετάται προσεκτικά και εξειδικευμένα από ανθρώπους

⁴⁵ Κοκκινάκη Φλώρα, *Κοινωνική Ψυχολογία: Εισαγωγή στη μελέτη της κοινωνικής συμπεριφοράς*, εκδ. Τυπωθήτω, Αθήνα 2006, σελ 140-172.

ειδικούς για το σκοπό αυτό, ως προς τα χαρακτηριστικά και τις προτιμήσεις τους και μέσω του κατάλληλου μάρκετινγκ προσεγγίζεται, για να του προσφερθεί το προϊόν που επιθυμεί⁴⁶.

Είναι αξιοσημείωτο το πόσο σημαντικό ρόλο διαδραμάτισαν για τον τομέα του μάρκετινγκ, αλλά και τη διαμόρφωση πολλών τάσεων, στον τρόπο ζωής και συμπεριφοράς των ανθρώπων, πολλοί από τους κινηματογραφικούς σταρ. Η ζωή, το ντύσιμο και η γενικότερη συμπεριφορά των σταρ, οι οποίοι θεωρούνται πρότυπα, αποτελούν το κατάλληλο έδαφος για τις διάφορες βιομηχανίες, για να προωθήσουν τα προϊόντα τους και να δημιουργήσουν τις τάσεις που επιδιώκουν και θα αποφέρουν κέρδος. Το φαινόμενο αυτό, βέβαια, μετρά αρκετές δεκαετίες. Άλλωστε, ακόμη και σήμερα, οι ταινίες του James Bond αποτελούν την καλύτερη διαφήμιση και το εισιτήριο για αυξανόμενες πωλήσεις αυτοκινήτων. Από τη Ford Mustang της πρώτης ταινίας (*Dr. No*, 1962), που έγινε το αγαπημένο σπορ, ανοιχτό αυτοκίνητο των νέων στην Αμερική και παγκοσμίως, ως τις σημερινές Aston Martin και BMW⁴⁷. Τις τελευταίες δεκαετίες το φαινόμενο απλοί άνθρωποι να μιμούνται τους διάφορους σταρ είναι ολοένα αυξανόμενο. Ένα ρούχο που φόρεσε ή μια φράση που είπε κάποιος «επώνυμος», ακόμη και αν αυτό συνέβη στα πλαίσια μιας ταινίας, μπορεί να δημιουργήσει τάση, μια «μόδα».

Οι ταινίες αποτελούν «παράθυρα» και «καθρέπτες». Είναι καθρέπτες της κοινωνίας και των πεποιθήσεών της, αντανακλούν την κουλτούρα της, καθώς είναι προσαρμοσμένες σε αυτή και δημιουργούνται για αυτή. Παράλληλα λειτουργούν και

⁴⁶ Μαρούδας Γιάννης, *Η Παγκόσμια Κινηματογραφική Αγορά*: απόσπασμα ευρύτερης έρευνας για τη Βιομηχανία του Κινηματογράφου στην Ελλάδα σήμερα, στα πλαίσια του μαθήματος της Οικονομίας του Πολιτισμού, Πάντειο Πανεπιστήμιο, Ακαδημαϊκό έτος 2005-2006, σ.11.

⁴⁷ Τσαγκαράκης Πάνος, *Ο κινηματογράφος, οι σταρ και η επίδραση τους στις καταναλωτικές συνήθειες των ανθρώπων*, www.reporter.gr, 24/06/2009.

ως παράθυρα, από όπου θεατές μιας άλλης κουλτούρας, με διαφορετικό τρόπο ζωής και σκέψης και διαφορετική ολική συνείδηση, μπορούν να γνωρίσουν, ως ένα βαθμό μια κουλτούρα διαφορετική από τη δική τους⁴⁸.

Το μάρκετινγκ, βέβαια, καθώς και η επιτυχία που μπορεί να γνωρίσει ένα προϊόν, είναι άμεσα συνδεδεμένα με την κουλτούρα και τη δομή της κοινωνίας και του μέσου που τα παράγει. Οι Ηνωμένες Πολιτείες αποτελούν μία παγκόσμια υπερδύναμη σε οικονομικό, τεχνολογικό και στρατιωτικό επίπεδο. Ταυτόχρονα, ο τρόπος ζωής των πολιτών και περισσότερο των σταρ, το λεγόμενο *life style*, παρουσιάζεται εξιδανικευμένο στην πλειονότητα των περιπτώσεων, δημιουργώντας ένα αίσθημα θαυμασμού. Σε μια κοινωνία που η τεχνολογία παίζει κυρίαρχο χώρο, μια χώρα όπως οι Ηνωμένες Πολιτείες, προηγμένη και τεχνολογικά ανώτερη, ίσως, από κάθε άλλη παγκοσμίως, αποτελεί πρότυπο και, με αυτόν τον τρόπο, είναι πολύ ευκολότερο να επηρεάσει, όχι μόνο τους πολίτες της ίδιας της χώρας, αλλά και πολλών άλλων.

Οι κοινωνικές δομές και το περιθώριο που αυτές αφήνουν, αποτελούν τον κυριότερο παράγοντα ώστε να εκφραστούν και να αναπτυχθούν ή όχι τα επιθυμητά πρότυπα. Τα πρότυπα αυτά είναι, κατά κύριο λόγο, οικονομικά, πολιτικά και κοινωνικά. Σε μια ομάδα ανθρώπων, η οποία είναι σε μεγάλο βαθμό μορφωμένη και «δυνατή» σε κοινωνικό, οικονομικό και πολιτικό επίπεδο, είναι αρκετά δύσκολο να αναπτυχθούν νέα πρότυπα. Πάντοτε υπάρχει η πιθανότητα να υπάρξει επιρροή κάποιων μελών, αλλά η πλειοψηφία θα παραμείνει σταθερή⁴⁹.

⁴⁸ Rosenbaum Jonathan, *Movies as ...*, ο.π., σ.94.

⁴⁹ Talcott Parsons- Winston White, “Τα μαζικά μέσα και η δομή της Αμερικανικής κοινωνίας”, στο Λιβιεράτος-Φραγκούλης (επιμ.), *Η κουλτούρα των μέσων: Μαζική κοινωνία και πολιτιστική βιομηχανία*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1991, σσ. 176-179.

Η φιλοσοφία, λοιπόν, και ο στόχος είναι η εξεύρεση των ομάδων που έχουν χαλαρές κοινωνικές δομές και είναι κατώτερες, πιο αδύναμες, στα επίπεδα εκείνα που είναι χρήσιμα, ώστε να αναπτυχθούν τα διάφορα πρότυπα.

Η αμερικανική βιομηχανία κινηματογράφου, όπως έχει ήδη αναφερθεί, αποτελεί μια παγκόσμια υπερδύναμη. Το γεγονός αυτό, από μόνο του, απαντά στα ερωτήματα «Γιατί το Χόλυγουντ αποτελεί από μόνο του ένα πρότυπο;» και «Πώς είναι δυνατόν να έχει αυτή τη δύναμη;».

Το Χόλυγουντ απέναντι στην ιστορία

Η ευκολία με την οποία το Χόλυγουντ μπορεί να επηρεάσει τις ζωές των ανθρώπων είναι θαυμαστή. Τι γίνεται, όμως, όταν εισέρχεται στο πεδίο της ιστορίας; Πόσο εύκολο και ταυτόχρονα πόσο επικίνδυνο μπορεί να αποδειχθεί η παραγωγή μιας ταινίας ιστορικού περιεχομένου; Η προσοχή που πρέπει να επιδείξουν οι παραγωγοί, αλλά και τα κίνητρα που έχουν είναι τα κύρια ζητήματα, καθώς όσο εύκολα «χτίζεις» νοοτροπίες και πιστεύω, το ίδιο εύκολα δημιουργείς μια συγκεκριμένη ιστορική συνείδηση.

Πριν από κάθε ανάλυση, σχόλιο ή κρίση πάνω σε μια ταινία με περιεχόμενο ιστορικό οφείλουμε να έχουμε στο μυαλό μας πως πάνω απ' όλα πρόκειται για μια ταινία, η οποία δε μπορεί και δεν πρέπει, εκτός και αν πρόκειται για ντοκιμαντέρ, να λογίζεται ως πηγή και μέσο, για να διδαχθούμε μια «αντικειμενική» ιστορία. Η ταινία παρουσιάζει ένα ιστορικό γεγονός με τρόπο και στόχο τέτοιο, ώστε να τραβήξει το ενδιαφέρον του θεατή και να οδηγηθεί σε εισπρακτική επιτυχία, όχι, όμως, πλην ελαχίστων εξαιρέσεων, με σκοπό διδακτικό.

Από τα πρώτα, κιόλας, χρόνια του κινηματογράφου, ταινίες που περιέγραφαν ιστορικά γεγονότα έκαναν την εμφάνισή τους σε διάφορες χώρες της Ευρώπης και

της Αμερικής. *Η Υπόθεση Dreyfus* (1900) και *Η Δολοφονία του Δούκα Guise* (1908) στη Γαλλία, *Η Κατάληψη της Ρώμης* (1905) και *Οι Τελευταίες Μέρες της Πομπηίας* (1908) στην Ιταλία, αποτελούν κάποιες από τις πρώτες ταινίες με «ιστορικό υπόβαθρο»⁵⁰.

Οι Ηνωμένες Πολιτείες ενσαρκώνουν, στη συνείδηση των ανθρώπων, το δυτικό πολιτισμό και τη δυτική κουλτούρα. Οι δυτικές κοινωνίες είναι γαλουχημένες σε ένα πιο προηγμένο τρόπο ζωής και σε, φαινομενικά τουλάχιστον, καλύτερες συνθήκες διαβίωσης. Στις κοινωνίες αυτές, η τηλεόραση και ο κινηματογράφος είναι μέρος της καθημερινότητας των ανθρώπων, με συνεχή αύξηση των ωρών παρακολούθησης, τέτοια ώστε να έχουν αναχθεί σε «παράλληλο σχολείο»⁵¹.

Ένα άκρως χαρακτηριστικό παράδειγμα που δίνει ο Φερρό, μέσω μιας έρευνας του Peter Saccio για το αγγλικό κοινό⁵², καταδεικνύει, παρόλο που αναφέρεται σε ένα θεατρικό έργο, το ρόλο που παίζει η Τέχνη γενικότερα στη διαμόρφωση της ιστορικής συνείδησης. Στην έρευνά του, ο Saccio, κατέδειξε το πώς οι Άγγλοι έχουν συγκρατήσει στη μνήμη τους την εικόνα της Ζαν ντ' Αρκ του Σαίξπηρ και, παρά την όποια προσπάθεια των ιστορικών, η κατάσταση αυτή δε διορθώνεται. Αυτό οφείλεται στο χαρακτηριστικό που έχουν τα έργα τέχνης να μένουν αναλλοίωτα και ακλόνητα, σε αντίθεση με το ιστορικό έργο που αλλάζει με το χρόνο και κάθε νέα πληροφορία που μπορεί να προστεθεί στις ήδη υπάρχουσες.

Έτσι, το Χόλυγουντ ασχολήθηκε με πολλές περιόδους και θέματα ιστορικού περιεχομένου, με ιδιαίτερα μεγάλη απήχηση στο κοινό, κυριότερες από τις οποίες αποτελούν οι:

⁵⁰ Robert A. Rosenstone, *History on Film/Film on History*, Pearson Education Limited, Great Britain 2006, σ. 11.

⁵¹ Φερρό, *Κινηματογράφος και...*, ο.π., σ. 197.

⁵² Φερρό, ο.π., σ. 197-198.

- Αρχαιότητα (Αρχαία Ελλάδα και Ρώμη)
- Μεσαίωνας
- Αμερικανική Επανάσταση και Εμφύλιος πόλεμος Βορείων- Νοτίων
- Μαφία
- Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος
- Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος
- Ψυχρός Πόλεμος
- Βιετνάμ

Αρχαιότητα

Η διάκριση αυτή γίνεται, όχι τόσο βάσει εισπράξεων και επιτυχιών, όσο εξαιτίας του γεγονότος πως κάθε περίοδος από αυτές που θα εξεταστεί αντιμετωπίζεται διαφορετικά από τους παραγωγούς κατά τη διάρκεια των δεκαετιών και, κυρίως, ο σκοπός είναι πάντοτε διαφορετικός, άλλοτε για το θέαμα και άλλοτε πολιτικός.

Η περίοδος της αρχαίας Ελλάδας και της Ρώμης είναι από τις αγαπημένες των παραγωγών, καθώς προσφέρουν όλα εκείνα τα στοιχεία που μεγάλο μέρος των θεατών επιθυμεί να δει. Πέρα από την πληθώρα των θεμάτων, που παρέχει η αρχαία ελληνική μυθολογία και η ιστορία, ο ηρωισμός των κεντρικών ηρώων, οι μάχες και η ομορφιά μιας άλλης εποχής, που πρεσβεύει η αρχαιότητα, είναι κάποια από αυτά τα στοιχεία. Ταινίες όπως η *Τιτανομαχία* (1891, 2009), *Τροία* (2004), *Αλέξανδρος* (2004) και *300* (2006), γνώρισαν, με εξαίρεση την ταινία *Αλέξανδρος*, πολύ μεγάλη εισπρακτική επιτυχία.

Οι προαναφερθείσες ταινίες έχουν ένα κοινό χαρακτηριστικό, ανήκουν σε αυτό που πολλοί κριτικοί και ειδικοί του κινηματογράφου ονομάζουν *πολιτικό ρεαλισμό*, την είσοδο, δηλαδή, της πολιτικής σε κινηματογραφικές ταινίες που πραγματεύονται

γεγονότα προηγούμενων αιώνων με σκοπό την ταύτισή τους με το παρόν⁵³. Έτσι, το παρόν και το παρελθόν γίνονται ένα και οι όποιες αρνητικές πράξεις του πρώτου, βρίσκουν «μαξιλάρι» στο δεύτερο, για να γίνουν κατανοητές.

Πληθώρα ταινιών συναντούμε και για την αρχαία Ρώμη, ήδη από τη δεκαετία του 1950, με γνωστότερες όλως τις ταινίες *Quo Vadis* (1951), *Spartacus* (1960) και φυσικά το *Ben Hur* (1959)⁵⁴. Η διαφθορά, οι δολοπλοκίες και οι δολοφονίες συνέβαλαν στο να αποτελεί το πλέον πρόσφορο κινηματογραφικό θέμα. Προσωπικότητες, όπως ο Ιούλιος Καίσαρας και η Κλεοπάτρα εμφανίζονται συχνά στα φιλμ⁵⁵, όπως, π.χ. στις ταινίες *Καίσαρας και Κλεοπάτρα* (1945), *Μάρκος Αντώνιος και Κλεοπάτρα* (1951) και *Κλεοπάτρα* (1963). Τέλος, η ταινία *Μονομάχος* (2000) και η επιτυχία που σημείωσε, υπήρξε το εφαλτήριο, για να επανέλθει η αρχαία Ρώμη, αλλά και γενικότερα η αρχαιότητα, στο προσκήνιο.⁵⁶

Μεσαίωνας

Μια ακόμη αγαπημένη, των παραγωγών, περίοδος είναι ο Μεσαίωνας. Οι πολεμικές συγκρούσεις στην κεντρική Ευρώπη και οι μάχες για την κατάκτηση ή την άμυνα της Ιερουσαλήμ, σε συνδυασμό με τους διάφορους θρύλους των λαών της

⁵³ Rabel Robert J., “The Realist Politics of Troy”, στο *Troy: From Homer’s Iliad to Hollywood epic* (ed. by Martin M. Winkler), Blackwell Publishing, USA 2007, σσ. 186-187.

⁵⁴ Αποτελεί διασκευή της ομώνυμης ταινίας Ben Hur, που γυρίστηκε το 1925.

⁵⁵ Mora Carl J., The image of Ancient Rome in the Cinema, *Film-Historia*, Vol. VII, No.2 (1997): 221-233.

⁵⁶ Χαρακτηριστικό θέμα των φιλμ της τελευταίας δεκαετίας αποτελεί η ιστορία της χαμένης ή τελευταίας, όπως συνηθίζεται να αποκαλείται, λεγεώνας, με χαρακτηριστικότερα παραδείγματα τις ταινίες *The Last Legion* (2007) και *The Eagle* (2011).

Ευρώπης και, παράλληλα, ο Ρομαντισμός, ο ηρωισμός, αλλά και η αγριότητα της εποχής αποτέλεσε τη βάση για τη μαζική παραγωγή ταινιών για την περίοδο του Μεσαίωνα.

Το πρώτο φιλμ για το Μεσαίωνα χρονολογείται στα πρώτα χρόνια του κινηματογράφου και είναι το *Jeanne d'Arc* (1899). Η Jeanne d' Arc (Ιωάννα της Λωρραίνης) είναι ένα από τα αγαπημένα θέματα του Hollywood, μέχρι τις μέρες μας, με μεγάλο αριθμό φιλμ, όπως το *The Passion of Joan of Arc* (1928) και το πιο πρόσφατο *Joan of Arc* (1999).

Ένας ακόμη πολύ αγαπητός χαρακτήρας είναι ο Ρομπέν των Δασών, ο χαρακτήρας από τον αντίστοιχο μύθο της βρετανικής λογοτεχνίας, σύμφωνα με τον οποίο, ο Ρομπέν ήταν παράνομος και έκλεβε από τους πλουσίους, για να δίνει τα χρήματα στους φτωχούς. Το πρώτο φιλμ με τον Ρομπέν των Δασών φέρει τον τίτλο *Robin Hood and his Merry Men* (1907) και από τότε ακολούθησαν τα *The Adventures of Robin Hood* (1938) *Robin Hood* (1913, 1922, 1973, 2010), *Robin Hood: Prince of Thieves* (1991) και πολλά ακόμη με κεντρικό χαρακτήρα τον Ρομπέν των Δασών.

Ο *El Cid* (1961) είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα του πως το Hollywood θέλει να παρουσιάσει την περίοδο. Οι Σκανδιναβικοί θρύλοι *Beowulf* (*Beowulf* 1999, 2007, *Beowulf & Grendel*, 2005) και των Σκανδιναβών θεών, προεξάρχοντος του Thor (*Valhalla*, 1986, *Thor*, 2011), καθώς και οι Βίκινγκς (*The Vikings*, 1958, *Erik the Viking*, 1989), προσφέρουν τον ηρωισμό και τη φαντασία που θέλει να προσφέρει το Hollywood.

Ο Βασιλιάς Αρθούρος και το *Excalibur* (*First Knight*, 1995, *King Arthur*, 2004, *Excalibur*, 1981) αποτελούν ακόμη ένα από τα αγαπημένα θέματα των παραγωγών. Από τα μέσα της δεκαετίας του 1980 υπάρχει μια μεγαλύτερη, σε σχέση με το

παρελθόν, τάση για ταινίες γύρω από το Μεσαίωνα, βασισμένες σε ιστορικά γεγονότα και προσαρμοσμένες στη μεγάλη οθόνη.

Το φιλμ *Henry V* (1989) είναι βασισμένο στο ομώνυμο έργο του William Shakespeare για το βασιλιά της Γαλλίας, το *Braveheart* (1995) πραγματεύεται τον αγώνα των Σκοτσέζων, με αρχηγό τον William Wallace, απέναντι στην τυραννία των Άγγλων που εξουσιάζουν τη χώρα τους, ενώ στο, επικό, *Kingdom of Heaven* (2005), παρακολουθούμε την προσπάθεια υπεράσπισης της Ιερουσαλήμ, απέναντι στο στρατό του σουλτάνου Σαλαντίν.

Αμερικανική Επανάσταση και Αμερικανικός Εμφύλιος

Η επανάσταση και ανεξαρτησία των Αμερικανών το 1776, αλλά και ο εμφύλιος που ακολούθησε στα μέσα του 19ου αιώνα, αποτελούν περιόδους τις οποίες το Hollywood μοιάζει να φοβάται να «αγγίξει». Υπάρχουν περισσότερο ως έννοια και ιδέα και είναι σύνηθες να παρουσιάζονται, έμμεσα, σε φιλμ με σύγχρονα θέματα, με σκοπό την επίκληση στη μνήμη και την ανδρεία του λαού, στην περίπτωση της μάχης για την ανεξαρτησία και της αποφυγής λαθών του παρελθόντος, όταν γίνεται αναφορά στον εμφύλιο.

Αν και θα περιμέναμε την τάση εξύψωσης και εξιδανίκευσης του αγώνα του αμερικανικού λαού απέναντι στους κατακτητές, αντ' αυτού παρατηρείται μια τάση αποφυγής ενασχόλησης με την περίοδο. Τα φιλμ *1776* (1972) και *Divided Loyalties* (1989) είναι σημαντικά, αλλά το μοναδικό, ίσως, που παρουσίασε με τον πιο γλαφυρό τρόπο την περίοδο και γνώρισε μεγάλη επιτυχία, ήταν το *The Patriot* (2000).

Ο αμερικανικός εμφύλιος είναι μια περίοδος με την οποία το Hollywood έχει ασχοληθεί περισσότερο, κυρίως εξαιτίας του προέδρου Lincoln, ο οποίος αποτελεί κεντρικό πρόσωπο της εποχής. Έτσι, ταινίες όπως *The Dramatic Life of Abraham Lincoln* (1924), *Abraham Lincoln*, (1930), *The Lincoln Conspiracy* (1977) και *Lincoln* (2012), είναι μερικές από εκείνες που βασίζονται στη ζωή και τα έργα του 16^{ου} προέδρου των Ηνωμένων Πολιτειών. Σημαντικότερη όλων, μια ταινία που αποτέλεσε σταθμό στον παγκόσμιο κινηματογράφο και αποτελεί, ακόμη και σήμερα ένα από τα σημαντικότερα φιλμ, απαρχής του επαγγελματικού κινηματογράφου, είναι το *Birth of a Nation* (1915), το οποίο πραγματεύεται την περίοδο του εμφυλίου και τη δουλεία στις ΗΠΑ.

Πέραν αυτών, γίνεται αναφορά στην περίοδο και τον πόλεμο, περισσότερο ως διδακτικό μέσο για τις νεότερες γενιές. Αν μπορούμε να ξεχωρίσουμε κάποιες από τις ταινίες αυτές, λόγω της διαχρονικότητας και της αποδοχής που γνώρισαν, είναι κάποιες όπως *The General* (1926), *Gone With The Wind* (1939), *Glory* (1989) και *Gangs of New York* (2002).

Μαφία

Το 1972 προβάλλεται το αριστούργημα του Francis Ford Coppola *Ο Νονός*, στο οποίο περιγράφεται η δράση της Μαφίας στις Ηνωμένες Πολιτείες και πως έφτασε να είναι το ισχυρότερο συνδικάτο εγκλήματος στη χώρα. Δύο χρόνια αργότερα, το 1974, ο Coppola για άλλη μια φορά, στη συνέχεια του *Νονού*, απεικονίζει με εκπληκτική λεπτομέρεια και μαεστρία την ιεραρχική δομή της *οικογένειας*⁵⁷. Οι νόμιμες

⁵⁷ Κάθε πόλη βρισκόταν υπό τον έλεγχο μιας οικογένειας, εκτός από τη Νέα Υόρκη, όπου υπήρχαν πέντε οικογένειες. Ο αρχηγός της κάθε οικογένειας ονομαζόταν «Δον».

επιχειρήσεις περιλάμβαναν, συνήθως, αυτόματα μηχανήματα πωλήσεων, βιομηχανίες τροφίμων, εστιατόρια και παράνομους οίκους ανοχής. Επίσης, συνήθειες δραστηριότητες αποτελούσαν η χαρτοπαιξία, η διακίνηση οινοπνευματωδών ποτών στη διάρκεια της ποτοαπαγόρευσης και το εμπόριο ναρκωτικών.

Ο *Σημαδεμένος* (1983) του Brian De Palma είναι μία ακόμη ταινία σταθμός για τη δράση της Μαφίας, ενώ το φιλμ *Once Upon a Time in America* (1984), περιγράφει την εποχή της παντοδυναμίας του Αλ Καπόνε. Τα *Καλά Παιδιά* (1990) του Martin Scorsese παρουσιάζουν με επιτυχία τις επιχειρήσεις που ήλεγχε η Μαφία και το μέγεθος της παρανομίας που κρυβόταν πίσω από αυτές. Την ίδια χρονιά προβλήθηκε το τρίτο και τελευταίο μέρος του *Νονού*, στο οποίο, σε συνδυασμό με το *Donnie Brasco* (1997), γίνονται εμφανείς οι αλλαγές που προέκυψαν στα ανώτερα στρώματα εξουσίας του συνδικάτου και ο αιματηρός τρόπος με τον οποίο επετεύχθησαν αυτές.

Πρώτος και Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος

Οι βαρβαρότητες των δύο Παγκοσμίων Πολέμων, που έλαβαν χώρα τον προηγούμενο αιώνα και έχουν αφήσει το στίγμα τους μέχρι τις μέρες μας, έχουν αποτυπωθεί σε δεκάδες φιλμ. Από ιστορικής πλευράς, όσον αφορά τις Ηνωμένες Πολιτείες, παρατηρούμε τη μη «ολοκληρωτική» συμμετοχή τους κατά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο σε σχέση με τον Δεύτερο⁵⁸.

Η βιαιότητα του πολέμου στα πεδία των μαχών, στην Ευρώπη και την Αφρική, κατεγράφη και στις ταινίες. Οι μάχες στον αέρα (*Men With Wings*, 1939) αποτυπώνονται με γλαφυρό τρόπο, ενώ χαρακτήρες, όπως ο Λόρενς της Αραβίας

⁵⁸ Αναλογιζόμενοι πως, ο τότε πρόεδρος Woodrow Wilson, επανεξελέγη στις εκλογές του 1916, δύο χρόνια πριν το τέλος του πολέμου, όντας ο πρόεδρος που «δεν οδήγησε τις Ηνωμένες Πολιτείες σε συμμετοχή στον Πόλεμο».

(*Lawrence of Arabia*, 1962) δίνουν μια άλλη πλευρά του πολέμου. Ταυτόχρονα, τα φιλμ *All Quiet on the Western Front* (1930) και *Paths of Glory* (1957), καταγράφει τις συνθήκες στα στρατόπεδα και τα πεδία των μαχών, εξυψώνοντας το ανθρώπινο σθένος. Πιο πρόσφατο είναι το φιλμ *The Lost Battalion* (2001). Αυτά είναι κάποια, μονάχα, από τα δεκάδες φιλμ για την περίοδο του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου, καθώς ο αριθμός τους επιτρέπει την αναφορά εκείνων που είναι γνωστότερα στο ευρύ κοινό.

Για το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο συναντούμε, επίσης, πληθώρα ταινιών, τα οποία παρουσιάζουν σημαντικά γεγονότα και μάχες του πολέμου. Η απόβαση των συμμαχικών συμμάχων στη Νορμανδία, που έλαβε χώρα στις 6 Ιουνίου 1944, αποτυπώνεται περίτεχνα στα πρώτα λεπτά του φιλμ *Saving Private Ryan* (1998), όπως και η μάχη του Στάλινγκραντ στο *Enemy at the Gates* (2001). Παρακολουθούμε την καταστροφή του αμερικανικού στόλου στο Pearl Harbor μέσω της ομώνυμης ταινίας (*Pearl Harbor*, 2000), την αποτυχημένη προσπάθεια δολοφονίας του Αδόλφου Χίτλερ (*Valkyrie*, 2008) και, φυσικά, τα εγκλήματα κατά των Εβραίων και τα στρατόπεδα συγκέντρωσης σε φιλμ όπως *The Pianist* (2002), *The Boy in the Striped Pyjamas* (2008) και το αριστούργημα, των επτά βραβείων Oscar, του πολυβραβευμένου σκηνοθέτη Steven Spielberg, *Schindler's List* (1993).

Ψυχρός Πόλεμος και Βιετνάμ

Η νίκη των συμμαχικών δυνάμεων απέναντι στη Ναζιστική Γερμανία του Αδόλφου Χίτλερ σηματοδότησε τη λήξη του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου. Παράλληλα, οι δύο ισχυρές δυνάμεις, ΗΠΑ και Σοβιετική Ένωση (ΕΣΣΔ), έμειναν μόνες, δύο υπερδυνάμεις, να μάχονται για την παγκόσμια κυριαρχία. Επρόκειτο για

μια μάχη δύο διαφορετικών κόσμων, μα, πάνω απ' όλα, δύο διαφορετικών πολιτικών κατεστημένων, του Καπιταλισμού, τον οποίο αντιπροσώπευαν οι Ηνωμένες Πολιτείες και του Κομμουνισμού που υποστήριζε η ΕΣΣΔ.

Η ίδρυση του NATO, το 1949, ο Πόλεμος της Κορέας, μεταξύ των ετών 1950-1953, το Σύμφωνο της Βαρσοβίας (1955)⁵⁹, βάσει του οποίου συγκεντρώνονται στρατιωτικές δυνάμεις της ΕΣΣΔ και των άλλων Σοσιαλιστικών (κομμουνιστικών) Χωρών της Ανατολικής Ευρώπης και η Κρίση της Κούβας (1962) μετά το αποτυχημένο σχέδιο εγκατάστασης σοβιετικών πυραύλων⁶⁰, αλλά και ο πόλεμος του Βιετνάμ, αποτελούν τα σημαντικότερα γεγονότα του Ψυχρού Πολέμου⁶¹.

Στα πλαίσια αυτά, η παραγωγή φιλμ με άμεση ή έμμεση αναφορά στον Ψυχρό πόλεμο πλήθαινε χρόνο με το χρόνο, ενώ παράλληλα δημιουργούνταν κινηματογραφικοί ήρωες που ενσάρκωναν την ίδια την Αμερική ή τον υπόλοιπο «ελεύθερο» κόσμο, απέναντι στον εχθρό, ο οποίος ήταν η Κομμουνιστική Σοβιετική Ένωση.

Πέρα από τις καθαρά πολιτικές ταινίες ή εκείνες με έντονο το πολιτικό στοιχείο (*The Hunt for Red October*, 1990), χαρακτήρες όπως ο πυγμάχος *Rocky Balboa* και ο «απόλυτος» αμερικανός στρατιώτης *John Rambo*, τους οποίους ενσαρκώνει ο

⁵⁹ Χατζηβασιλείου Ευάνθης, *Εισαγωγή στην ιστορία του μεταπολεμικού κόσμου*, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2004⁶, σσ. 108-112&150-152.

⁶⁰ Χατζηβασιλείου, ο.π., σσ.208-212.

⁶¹ Η ονομασία *Ψυχρός Πόλεμος* προέρχεται από το γεγονός πως ποτέ δε διεξήχθη ένοπλη σύγκρουση μεταξύ των ΗΠΑ και της ΕΣΣΔ. Ο "πόλεμος" ήταν, στην ουσία, ένας αγώνας επικράτησης μεταξύ των δύο χωρών σε νευραλγικούς για το σκοπό τομείς, όπως τα πυρηνικά όπλα, τα δίκτυα συμμαχιών, την οικονομία, αλλά και οικονομικούς αποκλεισμούς, προπαγάνδα, κατασκοπεία, πολέμους σε διάφορα κράτη, ως προϊόν στρατηγικής, και, κυρίως, τον ανταγωνισμό για την κατάκτηση του διαστήματος.

ηθοποιός Sylvester Stallone, αλλά και ο κατάσκοπος των βρετανικών μυστικών υπηρεσιών (MI6), *James Bond*⁶², ανάγονται σε λαϊκούς ήρωες, με εκατομμύρια θεατών ανά τον κόσμο να παρευρίσκονται στις κινηματογραφικές αίθουσες.

Οι τρεις αυτοί χαρακτήρες είναι οι πλέον πετυχημένοι και δημοφιλείς, αν αναλογιστεί κανείς, πως ακόμη και σήμερα γυρίζονται ταινίες με αυτούς (*Rocky Balboa*, 2006, *Rambo*, 2008, *James Bond: Skyfall*, 2012). Ο καθένας από αυτούς, με τα όποια μειονεκτήματά του, ενσάρκωνε τη δύναμη και κυρίως την αποφασιστικότητα και την αποτελεσματικότητα απέναντι στον εχθρό, ώστε ακόμα και αν βρισκόταν σε πραγματικά δεινή θέση, κατόρθωνε στο τέλος να υπερβεί τον ίδιο του τον εαυτό και να υπερνικήσει τον εχθρό, ακόμη και μέσα στο σπίτι του, όπως ο Rocky Balboa επικράτησε του αήττητου ως τότε Ρώσου πυγμάχου Ivan Drago (*Rocky IV*, 1985)⁶³, στη Μόσχα.

Τέλος, σε μια εποχή που είχε ως επίκεντρο τη μάχη, μεταξύ ΗΠΑ και Σοβιετικής Ένωσης, για την κατάκτηση του διαστήματος, ταινίες όπως *Meteority* (1947), *Forbidden Planet* (1956), *2001: A Space Odyssey* και *James Bond: Moonraker* (1979), ήταν άλλο ένα γρανάτζι στη μηχανή της προπαγάνδας και του αγώνα για επικράτηση.

Ο πόλεμος που διεξήγαγαν οι Αμερικανοί στο Βιετνάμ είναι, ίσως, ο πλέον τραυματικός στην ιστορία των Ηνωμένων Πολιτειών. Διήρκεσε είκοσι χρόνια, από το Νοέμβριο του 1955 ως τον Απρίλιο του 1975, αν και η κύρια συμμετοχή των αμερικανών έγινε μεταξύ των ετών 1965-1975, μετά από απόφαση του Προέδρου

⁶² Το 2012 τοποθετείται η επίσημη επέτειος των 50 χρόνων από την πρώτη ταινία του βρετανού πράκτορα (Dr. No, 1962).

⁶³ <http://www.imdb.com/title/tt0089927/>, 28/09/2012.

Lyndon Baines Johnson να γίνει χερσαία επέμβαση (ως τότε ο πόλεμος μαινόταν μόνον με εναέρια μέσα) εκ μέρους των αμερικανών⁶⁴, βοηθώντας το Νότιο Βιετνάμ απέναντι στο Βόρειο, το οποίο βοηθούσε η Κομμουνιστική Κίνα.

Οι ταινίες για την περίοδο αυτή ανήκουν, κατά κύριο λόγο στο είδος των πολεμικών ταινιών. Η πρώτη ταινία που γυρίστηκε είναι το *China Gate* (1957), ενώ η πιο πρόσφατη είναι το *Rescue Dawn* (2006). Ταινίες όπως *The Deer Hunter* (1978), *Apocalypse Now* (1979), *Platoon* (1986), *Top Gun* (1986), *Full Metal Jacket* (1987), *Good Morning Vietnam* (1988) και *Born on the Fourth of July* (1989), αποτελούν κάποιες από τις μεγαλύτερες, πιο ιστορικές και αμφιλεγόμενες ταινίες της εποχής.

⁶⁴ Hering George C., *America's Longest War: The United States and Vietnam, 1950-1975*, McGraw-Hill, New York 2002⁴, σσ. 131-135.

ΜΕΡΟΣ 2^ο

ΗΝΩΜΕΝΕΣ ΠΟΛΙΤΕΙΕΣ ΑΜΕΡΙΚΗΣ

Οι Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής, αποτελούν ένα έθνος που μετρά λίγους αιώνες ιστορίας. Πιο συγκεκριμένα μετρά λιγότερα από 250 χρόνια από την ημέρα που ανακηρύχθηκε επίσημο κράτος. Παρά το γεγονός αυτό, έχει να επιδείξει σπουδαίες επιτυχίες και πρωτοπορία σε πολλούς τομείς. Η ικανότητα των Αμερικανών να επιτύχουν ταχύτατη ανάπτυξη, μετέτρεψε το κράτος σε κυρίαρχο παγκοσμίως, ιδιαίτερα τον προηγούμενο αιώνα, σε νευραλγικούς τομείς, όπως η οικονομία, η τεχνολογία, η «κατάκτηση» του διαστήματος, αλλά και στον στρατιωτικό τομέα, με όποια επακόλουθα.

Ο δρόμος για την Ανεξαρτησία

Η Βόρεια Αμερική, οι σημερινές Ηνωμένες Πολιτείες και ο Καναδάς, βρίσκονταν υπό αγγλική κατοχή στο δεύτερο μισό του 18^{ου} αιώνα, μετά από δεκαετίες πολέμων και άγριων μαχών μεταξύ Άγγλων και Γάλλων, η οποία έληξε με τη Συνθήκη του Παρισιού το 1763. Στην Αγγλία αντιμετώπιζαν τους αποίκους ως πολίτες δεύτερης κατηγορίας, ως το μέσο με το οποίο η Αυτοκρατορία τους θα πλούτιζε, θα μεγενθυνόταν και θα απλωνόταν ανά την υφήλιο. Για το λόγο αυτό τους έβαζαν ολοένα και περισσότερους φόρους, σχεδόν σε κάθε εμπορεύσιμο είδος.

Οι πρώτες αντιδράσεις των αποίκων ξεκίνησαν με την επιβολή τελών χαρτοσήμου και δασμών στα εμπορεύσιμα προϊόντα, με τους νόμους του Υπουργού Οικονομικών

Grenville το 1765 και του Townshend το 1767⁶⁵. Οι άποικοι, αντίθετα με ότι συνέβαινε στο Λονδίνο, είχαν απόλυτη συνείδηση της κοινής τους καταγωγής και δε μπορούσαν να δεχθούν να πληρώνουν τέτοιου είδους αβάσταχτους φόρους, χωρίς καν να ερωτηθούν. Οι διαμάχες υπήρξαν πολλές, με αποκορύφωμα τη μεγάλη σύγκρουση στη Βοστώνη, όπου για μια ασήμαντη αφορμή το βράδυ της 5^{ης} του Μάρτη του 1770, σκοτώθηκαν αρκετοί πολίτες (ο αριθμός δεν έχει επιβεβαιωθεί, οι περισσότεροι κάνουν λόγο για τέσσερις και άλλοι για δεκάδες), σε μια μάχη που έμεινε γνωστή ως «Η Σφαγή της Βοστώνης»⁶⁶.

Η σταγόνα, η οποία ξεχείλισε το ποτήρι και οδήγησε σε κοινωνική και όχι μόνο έκρηξη, ήταν το περίφημο μονοπώλιο του τσαγιού που επέβαλαν οι Άγγλοι το 1773, υπέρ της Εταιρείας Ανατολικών Ινδιών. Όταν έφτασε το πρώτο πλοίο στο λιμάνι της Βοστώνης, το *Durmouth*, οι άποικοι ξεσηκώθηκαν και, με αρχηγό τον Samuel Adams, πέταξαν το τσάι στη θάλασσα, προκαλώντας την άμεση αντίδραση των Άγγλων, οι οποίοι έστειλαν εκ νέου στρατεύματα για να καταπνίξουν την επανάσταση που μόλις ξεκινούσε.

Με αυτόν τον τρόπο ξεκίνησε η Αμερικανική Επανάσταση, η οποία έμελλε να οδηγήσει στην ανεξαρτησία και τη δημιουργία του Αμερικανικού έθνους. Στις 2 Ιουλίου ο Richard Lee στέλνει επιστολή στη Φιλαδέλφεια όπου συνεδρίαζε το Κογκρέσο και μεταξύ άλλων ανέφερε «Οι αποικίες είναι και έχουν το δικαίωμα να είναι ελεύθερες και ανεξάρτητες»⁶⁷. Είναι η μέρα που όλες οι Πολιτείες διακόπτουν

⁶⁵ Διαμαντής Απόστολος, Καρδάσης Βασίλης Α. και Κωστής Κώστας Π., *Από το Σχίσμα στην Ευρωπαϊκή Ένωση: κοινωνία, οικονομία, πολιτισμός στη Δεύτερη Χιλιετία*, Πατάκης, Αθήνα 2007, σ. 156.

⁶⁶ Zinn Howard, *Ιστορία του λαού των Ηνωμένων Πολιτειών* (μτφ. Καλύβας Θεόδωρος), εκδ. Αιώρα, Αθήνα 2008², σ.83.

⁶⁷ Διαμαντής Απόστολος, *Από το Σχίσμα...*, σ. 156.

τις σχέσεις τους με την Αγγλία και δύο ημέρες αργότερα, στις 4 Ιουλίου του 1776, δημοσιεύεται, στη Φιλαδέλφεια, η Διακήρυξη της Ανεξαρτησίας και απεσταλμένοι του Κογκρέσου, μεταφέρουν το μήνυμά της σε όλες τις αποικίες.

Οι άποικοι διέκοψαν κάθε επαφή και απεμπόλησαν οποιοδήποτε δεσμό με την Αγγλία. Η ίδια η Διακήρυξη της Ανεξαρτησίας και η φιλοσοφία της καταδείκνυε το μέγεθος της διάσπασης με το κράτος το οποίο θεωρούσαν ότι κατάγονται μέχρι πριν λίγα χρόνια. Βασισμένη στη *Δεύτερη Πραγματεία για τη Διακυβέρνηση*, του John Locke, η κυβέρνηση εκλέγεται από το λαό προκειμένου να διασφαλίσει τη ζωή, την ελευθερία και την ευτυχία του και πρέπει να ανατρέπεται όταν σταματήσει να το κάνει⁶⁸.

George Washington: Ο πρώτος Πρόεδρος. Η απαρχή ενός θεσμού-σύμβολο.

Η πρώτη πρωτεύουσα του νέου κράτους αποφασίστηκε να είναι η Νέα Υόρκη. Εκεί, στις 4 Μαρτίου του 1789, είχε προγραμματιστεί να γίνει η συνεδρίαση του Κογκρέσου η οποία θα εξέλεγε τον πρώτο Πρόεδρο των Ηνωμένων Πολιτειών της Αμερικής. Λόγω, όμως, της απουσίας των περισσότερων αντιπροσώπων, η συνεδρίαση έλαβε μέρος στις αρχές Απριλίου. Με το τέλος της ιστορικής αυτής συνάντησης, ο George Washington ανακηρύχθηκε πρώτος Πρόεδρος με εξήντα εννέα (69) ψήφους, έναντι τριάντα τεσσάρων (34) του John Adams, ο οποίος ανακηρύχθηκε Αντιπρόεδρος⁶⁹. Στις τριάντα του ίδιου μήνα, ο Washington εισήλθε στη Νέα Υόρκη, αφήνοντας τα κτήματά του στο αγαπημένο του όρος Vernon, στη Βιρτζίνια και μέσα από τις ιαχές του εκστασιασμένου πλήθους, ανέβηκε στο μπαλκόνι του

⁶⁸ Zinn Howard, *Ιστορία του λαού...*, σ. 91.

⁶⁹ Faulkner& Kepner, *America: It's History and People*, McGraw-Hill, New York 1950⁵, σ. 162.

ομοσπονδιακού κτηρίου (Federal Hall) και μπροστά σε όλο τον κόσμο ορκίστηκε Πρόεδρος των Ηνωμένων Πολιτειών.

Ο Washington ήταν αποδεκτός από την πλειονότητα των αντιπροσώπων, των βουλευτών αλλά και του κόσμου, καθώς υπήρξε ηγετική μορφή της επανάστασης και θεωρούνταν γενικότερα ιδιαίτερα σεβαστό και τίμιο πρόσωπο. Φάνταζε ο ιδανικός για την περίπτωση και η μετριοπάθεια και το αίσθημα ευθύνης που τον διακατείχε ήταν γνωστό και αποδείχθηκε από τις πρώτες κιόλας μέρες της προεδρείας του. Αν και πολλοί ήταν εκείνοι οι οποίοι τον κατηγορήσαν για επίδειξη πλουτισμού και θύμιζε, ο τρόπος ζωής και διακυβέρνησής του, τον βρετανικό, η αλήθεια είναι πως ο ίδιος ήθελε πάση θυσία να αποτινάξει από πάνω του, αλλά και από το κράτος, κάθε τι που θύμιζε μοναρχία. Έτσι, όταν τον προσκάλεσαν με τον τίτλο «Εξοχότατε», ο Washington, με την ευγένεια που τον χαρακτήριζε, αρνήθηκε τον τίτλο και τους ζήτησε να τον προσφωνούν απλώς ως *ο Πρόεδρος των Ηνωμένων Πολιτειών*, τίτλος ο οποίος διατηρείται στις μέρες μας και αποτελεί την προσφώνηση («The President of the United States»)⁷⁰, όταν πρόκειται ο εκάστοτε Πρόεδρος να μιλήσει στον αμερικανικό λαό.

Ο Washington προσπάθησε να ενώσει τους Αμερικανούς και με σύμμαχο το χρόνο να δημιουργήσει ένα οργανωμένο κράτος, το οποίο θα δομηθεί πάνω σε αρχές και αξίες δικαιοσύνης και αλληλεγγύης, αποτινάσσοντας μια για πάντα το μανδύα της βρετανικής μοναρχίας. Δεν ενδιαφέρθηκε ποτέ για τον εσωτερικό πόλεμο που γινόταν σχετικά με το ποια θα έπρεπε να είναι η πρωτεύουσα του νέου κράτους, ακόμη και όταν αυτή μεταφέρθηκε από τη Νέα Υόρκη στη Φιλαδέλφεια, το έκανε για να ηρεμήσει τους εξοργισμένους κατοίκους του Νότου, οι οποίοι ήθελαν την

⁷⁰ Faulkner & Kepner, ο.π., σ. 164.

πρωτεύουσα στην δική τους γεωγραφική περιφέρεια, αποτρέποντας έναν εμφύλιο πόλεμο. Ήταν το 1801, όταν ο 3^{ος} Πρόεδρος των Ηνωμένων Πολιτειών, Thomas Jefferson, μετέφερε την πρωτεύουσα στην πόλη της Washington.

Τις μέρες της προεδρείας του, ο Washington έδωσε βάρος στην οικονομική ανάκαμψη του κράτους, για να απαλλαγεί από το υπέρογκο χρέος των 75 εκατομμυρίων δολαρίων και οργάνωσε τον τομέα της Δικαιοσύνης με τη δημιουργία του Ανωτάτου Δικαστηρίου, το οποίο αποτελεί τον ανώτατο δικαστικό θεσμό μέχρι σήμερα⁷¹.

Η προεδρία του Washington ήταν μια διαρκής μάχη να πείσει τον αμερικάνικο λαό πως δεν υπάρχουν στοιχεία βασιλείας και μοναρχίας στη διακυβέρνηση της χώρας. Ένας λαός που λίγα χρόνια νωρίτερα είχε εξεγερθεί και είχε καταφέρει να κερδίσει την ελευθερία του από τον Άγγλο βασιλιά και τις μοναρχικές, σχεδόν τυραννικές, πρακτικές του, αποζητούσε μια διακυβέρνηση πιο δημοκρατική, η οποία θα σεβόταν «τα θέλω» και τις ανάγκες του λαού. Η πραγματικότητα και η ίδια η ιστορία της Αμερικής έχει αποδείξει πως αυτό, ακόμη και σήμερα, κάθε άλλο παρά έχει επιτευχθεί, τουλάχιστον στο βαθμό που οι ίδιοι, όταν στις 4 Ιουλίου του 1776 ανακήρυσσαν την Ανεξαρτησία τους. Η χώρα μπορεί να έχει δημοκρατικούς θεσμούς, αλλά ο ίδιος ο Πρόεδρος, ο συμβολισμός και οι εξουσίες που έχει διαφέρουν ελάχιστα από ένα μοναρχικό κράτος όπως αυτό της Αγγλίας.

⁷¹ Zinn Howard, *Ιστορία του...*, σσ. 111-114.

Λίγα λόγια για το θεσμό της Προεδρίας και τους Προέδρους

Τα πρώτα χρόνια μετά την Επανάσταση και όσων ακολούθησαν τη Διακήρυξη της Ανεξαρτησίας, οδήγησαν σε ένα προσωποκεντρικό σύστημα ηγεσίας, το οποίο σχεδόν αμέσως αποδείχθηκε μη λειτουργικό και, περισσότερο θύμιζε το προηγούμενο καθεστώς, παρά τα ιδανικά του Αγώνα που είχε προηγηθεί.

Έτσι, το 1787, στη Συνέλευση, η οποία πραγματοποιήθηκε στη Φιλαδέλφεια, συνετέθη το πρώτο Σύνταγμα των Ηνωμένων Πολιτειών και ιδρύθηκε ο θεσμός του Προέδρου, με πρώτο Πρόεδρο, όπως έχει αναφερθεί παραπάνω, τον George Washington.

Από τότε δεν έχουν αλλάξει πολλά στη βάση πάνω στην οποία ο εκάστοτε Πρόεδρος ασκεί εξουσία, με χαρακτηριστικότερο παράδειγμα το γεγονός πως ο σημερινός, 44^{ος}, Πρόεδρος, Barack Obama, υπόκειται στις συνταγματικές διατάξεις και συγκεκριμένα στο 2^ο Άρθρο του Συντάγματος, όπως και ο πρώτος Πρόεδρος George Washington⁷². Μάλιστα, η αφοσίωση στην παράδοση αποδεικνύεται και από το ότι ελάχιστοι, μόλις το ένα τρίτο ($\frac{1}{3}$) εξ αυτών προσπάθησε να διευρύνει τις αρμοδιότητες που το Σύνταγμα του παρέχει⁷³.

Στο πέρασμα των χρόνων, ήταν πολλοί εκείνοι, οι οποίοι ανέλαβαν το ανώτατο πολιτικό και οικονομικό αξίωμα των Ηνωμένων Πολιτειών και οι περισσότεροι από αυτούς κατάφεραν να αφήσουν το στίγμα τους, είτε με καλό είτε με ιδιαίτερα σκληρό τρόπο, στην ιστορία, όχι μόνο της χώρας τους, αλλά και ολόκληρου του κόσμου.

⁷² Iwan W. Morgan, *Presidents in the...*, σ.3.

⁷³ Corwin, Edward, *The Presidency: Office and Powers*, New York University Press, New York 1957, σσ. 29-30.

Υπάρχουν, όμως, κάποια ονόματα, πέραν του Washington, οι οποίοι έχουν καταφέρει να κερδίσουν την «αθανασία», μέσα από τα επιτεύγματα, τις αποφάσεις ή τις τραγικές στιγμές που βίωσαν κατά τη διάρκεια της Προεδρίας τους. Ο κορυφαίος, για τους ίδιους τους Αμερικανούς, Πρόεδρος ήταν και παραμένει ο Abraham Lincoln (Αβραάμ Λίνκολν), οι πράξεις του οποίο κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου Πολέμου και η προσπάθειά του για την με κάθε τρόπο επίτευξη της ειρήνης μεταξύ Βορείων και Νοτίων, τον ανέδειξαν σε ηθικό, πάνω απ' όλα σύμβολο, αλλά και οδήγησαν στη δολοφονία του. Μέχρι και σήμερα, η φιγούρα του Lincoln είναι από τις πλέον αναγνωρίσιμες, ενώ και στον κινηματογράφο φιλμ με θέμα τη ζωή του συνεχίζουν να παράγονται, με πιο πρόσφατο το φιλμ Lincoln, το οποίο θα προβάλλεται από τις 16 Νοεμβρίου στις κινηματογραφικές αίθουσες⁷⁴.

Δύο ακόμη πολύ σημαντικοί για την αμερικανική, αλλά και την παγκόσμια ιστορία Πρόεδροι των Ηνωμένων Πολιτειών είναι ο Franklin Delano Roosevelt (Φρανκλίνος Ρούζβελτ), ο οποίος είναι ο μόνος στην ιστορία του θεσμού που είχε δωδεκαετή θητεία⁷⁵, καθώς και ο John Fitzgerald Kennedy (Τζων Φιτζέραλντ Κέννεντυ), γνωστός και ως JFK, όπως και η ομώνυμη ταινία (*JFK*) του 1991. Και οι δύο ανέλαβαν την εξουσία σε περιόδους κρίσιμες για την πατρίδα τους και τον κόσμο. Ο Roosevelt έπρεπε να αντιμετωπίσει τις τρομακτικές συνέπειες του οικονομικού κραχ του 1929, το οποίο οδήγησε την Αμερική στην περίοδο της «Μεγάλης Κατάθλιψης» («Great Depression»), αλλά και το ξέσπασμα του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου με τη συμμετοχή των Ηνωμένων Πολιτειών. Δεν πρόλαβε να δει το τέλος των εχθροπραξιών, καθώς απεβίωσε λίγες μέρες πριν το τέλος του πολέμου.

⁷⁴ <http://www.imdb.com/title/tt0443272/>, 22/10/2012.

⁷⁵ Η Θητεία του Προέδρου των Ηνωμένων Πολιτειών είναι τετραετής. Από το 1951 έχει το δικαίωμα να επανεκλεγεί μία και μόνη φορά. Έτσι, το μέγιστο του χρόνου που μπορεί κάποιος να διατελέσει Πρόεδρος είναι οκτώ έτη.

Ο Kennedy υπήρξε μία από τις πιο πολυσυζητημένες προσωπικότητες της παγκόσμιας πολιτικής σκηνής, ανέλαβε την εξουσία στην καρδιά του Ψυχρού Πολέμου και αντιμετώπισε με επιτυχία την «Κρίση της Κούβας», ένα επεισόδιο που έθεσε την παγκόσμια ειρήνη σε πολύ μεγάλο κίνδυνο. Ένα τραγικό γεγονός τον ανέδειξε σε αιώνιο σύμβολο ηθικής και δύναμης για πολλούς αμερικανούς. Στις 22 Νοεμβρίου του 1963, κατά τη διάρκεια της επίσκεψής του στην πόλη Dallas της πολιτείας του Texas και, ενώ η αυτοκινητοπομπή βρισκόταν στη, φημισμένη, πλέον, Elm Street⁷⁶, τρεις σφαίρες, οι οποίες «ρίχτηκαν από το παράθυρο του έκτου ορόφου, στη νοτιοανατολική γωνία του Texas School Book Depository»⁷⁷, έβαλαν τέλος στη ζωή του Προέδρου⁷⁸.

Όπως έχει, ήδη, αναφερθεί, η άσκηση της εξουσίας και οι αρμοδιότητες του Προέδρου έχουν παραμείνει σχετικά ίδιες αυτά 225 χρόνια από το πρώτο Σύνταγμα των Ηνωμένων Πολιτειών. Η δύναμη, όμως, που αποκτούσε ο εκάστοτε Πρόεδρος βρισκόταν, ιδιαίτερα από το πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα και έπειτα, σε άμεση συνάρτηση με τις πολιτικές εξελίξεις εντός και εκτός Ηνωμένων Πολιτειών. Έτσι, η απόλυτη δύναμη μεταξύ των ετών 1930-1970 έδωσε τη σειρά της στην απαξίωση μετά την οδυνηρή ήττα στο Βιετνάμ και το σκάνδαλο Watergate, το οποίο οδήγησε στην παραίτηση του Richard Nixon. Ο Michael Genovese δίνει τρεις όρους, οι οποίοι συνθέτουν και αποδίδουν το θεσμό κατά το πέρασμα των χρόνων. Χαρακτηρίζει,

⁷⁶ Η Elm street, ως ονομασία οδού, χρησιμοποιήθηκε μετέπειτα σε κάποια φιλμ ως τόπος δολοφονίας, ενώ ο τίτλος ενός από τα γνωστότερα έργα τρόμου, τόσο στις Ηνωμένες Πολιτείες όσο και στην Ελλάδα, με τον χαρακτήρα του Φρέντυ Κρούγκερ, είναι “Nightmare on Elm Street”.

⁷⁷ Απόσπασμα από τα συμπεράσματα της Εκθέσεως του Earl Warren, προέδρου της επίσημης επιτροπής έρευνας που επιφορτίστηκε με τα καθήκοντα να ερευνήσει τη δολοφονία του Προέδρου Kennedy. Στην ίδια έκθεση σημειώνεται πως «Οι πυροβολισμοί που σκότωσαν τον Πρόεδρο Kennedy και τον κυβερνήτη John Connally, ρίχτηκαν από τον Lee Harvey Oswald».

⁷⁸ Luciano di Pietro, *Τα φοβερά ντοκουμέντα: η τραγωδία του Ντάλλας* (επιμ. Guido Gerosa, μτφρ. Αριστείδη Αγγελική), εκδ. Mondadori- Φυτράκης, Αθήνα 1973, σσ. 15-20.

λοιπόν, την Προεδρία ως «ελαστική, προσαρμόσιμη και μεταβλητή», ένας θεσμός που «έχει τη δυνατότητα να μεταμορφώνεται ανάλογα με τις ανάγκες της εποχής, τα θέλω των γραφειοκρατών, του λαού και όσων τα γεγονότα παγκοσμίως και η δύναμη των Ηνωμένων Πολιτειών προστάζει»⁷⁹.

Όπως είναι κατανοητό, ο 20^{ος} αιώνας, με τις πολεμικές συγκρούσεις, επέφερε αλλαγές στην παγκόσμια πολιτική σκηνή και, φυσικά, δεν άφησε ανεπηρέαστη την πολιτική και τις αρμοδιότητες του αμερικανού Προέδρου. Έτσι, ο Clinton Rossiter, ασχολούμενος με τις πολιτικές επιστήμες, προσδιόρισε δέκα διαφορετικούς ρόλους του Προέδρου των Ηνωμένων Πολιτειών, εκτός από αυτούς του «αρχηγού της μόνης παγκόσμιας υπερδύναμης, διαχειριστή της ισχυρότερης παγκόσμιας οικονομίας και επικεφαλής μιας κυβέρνησης με τεράστιες εγχώριες προγραμματικές δεσμεύσεις»⁸⁰.

Ο αμερικανός Πρόεδρος ως σύμβολο ενός έθνους. Η πολιτική και ιδεολογική πλευρά.

Η δύναμη και η εξουσία που έχει στα χέρια του ο αμερικανός Πρόεδρος, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, δε σημαίνει πως οι Ηνωμένες Πολιτείες έχουν μοναρχικό καθεστώς ή ότι ο ίδιος έχει απεριόριστες εξουσίες και δικαιοδοσία να πράττει όπως εκείνος επιθυμεί χωρίς να ελέγχεται. Είναι, όμως, δείγμα και κατάλοιπο μιας εποχής η οποία στιγματίσε, καθώς φαίνεται, το ίδιο το έθνος.

Η Προεδρία, ως θεσμός, είναι ο σημαντικότερος και πιο συμβολικός κλάδος της κυβέρνησης στις Ηνωμένες Πολιτείες και ο μόνος στον οποίο προεξέχει ένα και μόνο

⁷⁹ Michael Genovese, *The Power of the American Presidency 1789-2000*, Oxford University Press, New York 2001, σ.14.

⁸⁰ Iwan W. Morgan, *Presidents in the Movies: American...*, σ.3.

άτομο, το οποίο λειτουργεί ως η εικόνα και ο εκπρόσωπος της ομοσπονδιακής κυβέρνησης, στο μυαλό πολλών Αμερικανών⁸¹.

Δεν είναι λίγοι εκείνοι οι οποίοι έχουν κατηγορήσει και επικρίνει τον ίδιο το θεσμό και με ιδιαίτερα σκληρά λόγια, για να καταδείξουν τη δύναμη που έχει ο αμερικανός Πρόεδρος και αναφερόμενοι στο πολίτευμα της Αμερικής λένε χαρακτηριστικά, πως «οι Ηνωμένες Πολιτείες δεν έχουν δημοκρατία αλλά εκλεγμένη βασιλεία (elective kingship)». Χαρακτηριστική είναι η δήλωση του William H. Seward, υπουργού εξωτερικών του προέδρου Lincoln, πως «εκλέγουμε βασιλιά κάθε τέσσερα χρόνια και του δίνουμε απόλυτη εξουσία μέσα σε ορισμένα πλαίσια, τα οποία, βέβαια, μπορεί να ερμηνεύσει όπως εκείνος θέλει»⁸².

Ο θεσμός του Προέδρου για τους ίδιους τους Αμερικανούς αποτελεί τον υπέρτατο πολιτικό και κοινωνικό θεσμό και ο άνθρωπος που βρίσκεται στον προεδρικό θώκο εκπροσωπεί το λαό και κάθε πολίτη ξεχωριστά. Η σχέση μεταξύ Προέδρου και αμερικανικού λαού είναι τόσο στενή που παραπέμπει άμεσα στη βρετανική μοναρχία, αλλά και κάθε μοναρχικό καθεστώς, ιδίως ευρωπαϊκό, στο οποίο οι υπήκοοι δίνουν σχεδόν θεϊκές ιδιότητες στο βασιλιά τους. Για τον απλό αμερικανό πολίτη, όταν θα πάει σε μια συγκέντρωση ή μια εκδήλωση όπου θα βρίσκεται ο Πρόεδρος και καταφέρει να τον χαιρετήσει και να του σφίξει το χέρι αποτελεί την κορυφαία στιγμή στη ζωή του. Θα λέει για πάντα πως «ο Πρόεδρος έσφιξε το χέρι μου και με χαιρέτησε».

⁸¹ Greenstein, Fred, *The Presidential Difference: Leadership Style From FDR to Clinton*, Martin Kessler, New York 2000, σ.3.

⁸²Binkley Wilfred E., *The Man in the White House: His Powers and Duties*, Johns Hopkins Press, Baltimore 1968³, σ. 288.

Κάποτε ο Πρόεδρος Herbert Hoover, μετά από μια σειρά εκδηλώσεων, είπε χαρακτηριστικά πως μετά από αυτές τις καθημερινές δοκιμασίες και χαιρετισμούς, το χέρι του ήταν τόσο πρησμένο που δε μπορούσε να γράψει για μέρες⁸³.

Αντίστοιχα, ο Πρόεδρος είναι αναγκασμένος, από το Πρωτόκολλο, σε κάποιες εκδηλώσεις και τελετές, οι οποίες δείχνουν πως βρίσκεται κοντά στο λαό. Ενδεικτικά, κάποιες από τις αρμοδιότητές του είναι να απονέμει μετάλλια σε πυροσβέστες, αναπήρους πολέμου και βετεράνους στρατιώτες, να αγοράζει τον πρώτο ανθό⁸⁴ στην ετήσια γιορτή των βετεράνων, να αναγγέλλει την έναρξη της ετήσιας γιορτής της οργάνωσης March of Dimes, μιας γυναικείας οργάνωσης υπέρ των δικαιωμάτων των γυναικών, διανέμει τρόφιμα, στο Λευκό Οίκο, την Ημέρα των Ευχαριστιών⁸⁵ και είναι αυτός που ανάβει το λαμπάκια στο Χριστουγεννιάτικο δέντρο που βρίσκεται στον προαύλιο χώρο του Λευκού Οίκου.

Είναι εκείνος ο οποίος θα ρίξει την πρώτη μπαλιά στο εναρκτήριο παιχνίδι baseball της χρονιάς και θα δώσει την πρώτη πάσα στον τελικό του Super Bowl⁸⁶. Φυσικά, το γεγονός που περιμένουν με ιδιαίτερη προσμονή οι πολίτες και που καταδεικνύεται από την αθρόα προσέλευση κόσμου, είναι ο λόγος του προέδρου στον προαύλιο χώρο

⁸³ Hoover Herbert, *The Memoirs of Herbert Hoover. The cabinet and the presidency, 1920-1933* (1952), σ. 323.

⁸⁴ Είναι πάντοτε μια παπαρούνα, η οποία συμβολίζει την Άνοιξη, την ελευθερία της ψυχής των βετεράνων, ενώ ταυτόχρονα το κόκκινο χρώμα της θυμίζει το αίμα των νεκρών και των τραυματιών του πολέμου και τιμάται, έτσι, η μνήμη τους.

⁸⁵ Binkley, Wilfred E., *The Man in the...*, σ. 290.

⁸⁶ Ο τελικός του Super Bowl αποτελεί ένα από τα κορυφαία αθλητικά γεγονότα της χρονιάς. Πρόκειται για τον τελικό αγώνα του αμερικανικού πρωταθλήματος rugby (ή American football, όπως ονομάζεται στις Ηνωμένες Πολιτείες) και συγκεντρώνει τα βλέμματα όλης της χώρας. Σύμφωνα με τα στοιχεία που παρέχει τόσο η επίσημη ιστοσελίδα της Ομοσπονδίας (NFL), όσο και το δίκτυο NBC που κάλυψε τον τελικό του 2012, τον αγώνα παρακολούθησαν 111,3 εκατομμύρια τηλεθεατές, σε αντίθεση με τα 111 εκατομμύρια του 2011, τα 106,5 εκατομμύρια του 2010 και τα 98,7 εκατομμύρια του 2009.

του Λευκού Οίκου την 4^η Ιουλίου, κατά τη διάρκεια του εορτασμού της Ημέρας Ανεξαρτησίας της Αμερικής.

Ταυτόχρονα, υπάρχει μια σειρά εκδηλώσεων, πολιτικής φύσεως, στις οποίες ο Πρόεδρος οφείλει να συμμετέχει, όπως το να δέχεται πρωθυπουργούς, υπουργούς και γενικότερα ηγέτες άλλων χωρών, ακόμη και μονάρχες, ενώ τοποθετεί στεφάνι στο μνημείο του Αγνώστου Στρατιώτη, κίνηση η οποία παραπέμπει στην αντίστοιχη της βασιλικής οικογένειας της Αγγλίας, όπου η βασίλισσα τοποθετεί στεφάνι στο Κενοτάφιο την Ημέρα Μνήμης (*Remembrance Day*) στις 11 Νοεμβρίου⁸⁷.

Αυτές οι δραστηριότητες αποτελούν, στα μάτια ενός πολίτη μιας άλλης χώρας, τυπικές υποχρεώσεις του αρχηγού ενός κράτους. Στην περίπτωση του αμερικανού Προέδρου, κάθε κίνηση και κάθε εμφάνιση και δράση του είναι προκαθορισμένη και απόλυτα εισηγμένη σε έναν τρόπο ζωής ο οποίος θα ικανοποιεί το λαϊκό αίσθημα. Δεν παρευρίσκεται σε εκδηλώσεις επειδή το θέλει, αλλά επειδή το ίδιο το αξίωμα το απαιτεί. Ο πρόεδρος, ο θεσμός και όχι το πρόσωπο, λατρεύεται από τους πολίτες και αυτός με τη σειρά του, παίρνει μέρος σε εκδηλώσεις υψίστης σημασίας για τον αμερικανικό πολιτισμό και την κουλτούρα του Έθνους. Έτσι, γίνεται ένα με εκείνους, τους πολίτες.

Παράλληλα, ο Αμερικανός Πρόεδρος, έχει επτά βασικούς, θεσμικούς, ρόλους:

- Αρχηγός του Κράτους (Chief of State). Αποτελεί, σε αντίθεση με ότι συμβαίνει στις περισσότερες ευρωπαϊκές χώρες, όχι μόνο τον «Πρώτο

⁸⁷ Η Ημέρα Μνήμης (*Remembrance Day*) πρόκειται ετήσια εκδήλωση, η οποία γιορτάζεται σε πολλές χώρες του κόσμου, σε όλες τις ηπείρους του κόσμου, από την Αυστραλία και την Ινδία, μέχρι την Κένυα, τις περισσότερες ευρωπαϊκές χώρες, τον Καναδά και τις Ηνωμένες Πολιτείες. Αποτελεί ημέρα μνήμης και φόρου τιμής στα θύματα του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου. Αν και η ημερομηνία διαφέρει από χώρα σε χώρα, τόσο στη Μεγάλη Βρετανία όσο και στις Ηνωμένες Πολιτείες γιορτάζεται στις 11 Νοεμβρίου.

Πολίτη» του Κράτους, αλλά και αυτόν που ηγείται της κυβέρνησης. Είναι το σύμβολο του Έθνους και οφείλει να φέρεται αναλόγως, απονέμει μετάλλια και αποδίδει τιμές σε αριστούχους μαθητές και φοιτητές, καθώς, επίσης, υποδέχεται τους αστροναύτες κατά την επιστροφή τους από τις διαστημικές αποστολές.

- Γενικός Διευθυντής (Chief Executive). Ο Πρόεδρος είναι το «αφεντικό» των κυβερνητικών και ομοσπονδιακών υπαλλήλων και εκείνος που επιλέγει όσους θα εργαστούν για την κυβέρνηση με στόχο τη σωστή λειτουργία του κράτους. Με τη δικαιοδοσία που του παρέχεται, προτείνει τον Αρχηγό της Κεντρικής Υπηρεσίας Πληροφοριών (CIA), ηγείται των συμβουλίων για τα Ομοσπονδιακά θέματα και παρεμβαίνει, έστω και ανεπίσημα, στη δράση του FBI. Παράλληλα, όταν θέλει να τοποθετήσει κάποιο πρόσωπο σε κάποια κυβερνητική θέση, προτείνει το πρόσωπο αυτό και απαιτείται η κύρωση από τη Γερουσία.
- Αρχηγός του Στρατού (Commander in Chief). Είναι ο απόλυτος διοικητής του Στρατού, της Αεροπορίας και του Ναυτικού. Κάθε απόφαση που λαμβάνεται, για το που θα βρίσκονται ή που θα σταλούν τα εκάστοτε εκστρατευτικά σώματα, λαμβάνεται από τον ίδιο τον Πρόεδρο, οι στρατηγοί και οι ναύαρχοι προτείνουν και περιμένουν την έγκριση από τον ίδιο τον Πρόεδρο για την οποιαδήποτε εντολή που θα δοθεί.
- Επικεφαλής του Διπλωματικού Σώματος (Chief Diplomat). Ο εκάστοτε πρόεδρος αποφασίζει τι θα πουν και πως θα αντιμετωπίσουν το οποιοδήποτε γεγονός οι πρέσβεις των Ηνωμένων Πολιτειών, χαράσσοντας, ουσιαστικά, την εξωτερική πολιτική της χώρας.

- Επικεφαλής του Νομοθετικού Σώματος (Chief Legislator). Παρά το γεγονός πως μόνο το Κογκρέσο έχει τη δικαιοδοσία να νομοθετεί, το Σύνταγμα δίνει τη δυνατότητα στον Πρόεδρο να «επηρεάζει» το νομοθετικό έργο του Κογκρέσου. Δεν έχει τη δυνατότητα να νομοθετήσει, αλλά να προτείνει νόμους και να ασκήσει *βέτο* σε εκείνους που διαφωνεί. Στα πλαίσια αυτά, είναι σύνηθες να καλεί τα μέλη του Κογκρέσου στο Λευκό Οίκο, παραθέτοντας δείπνο, ενώ σημαντικές είναι οι ομιλίες του κατά τη διάρκεια κρίσιμων συνεδριάσεων για την κύρωση νόμων. Επικεφαλής του Κόμματος που ανήκε (Chief of Party). Μέρος των αρμοδιοτήτων του είναι να επιλέγει τους συνεργάτες του, οι οποίοι συνηθίζεται να είναι πρόσωπα του κόμματος. Η «βοήθεια» αυτή γίνεται στα πλαίσια μιας αμφίδρομης σχέσης μεταξύ των μελών του κόμματος και του προέδρου, καθώς οι πρώτοι οδηγούνται, μελλοντικά, σε ανώτερα αξιώματα (π.χ. Γερουσιαστές, Κυβερνήτες Πολιτειών) και ο πρόεδρος αποκτά ισχυρούς συμμάχους στην προσπάθεια επανεκλογής του.
- Διευθυντής της ευημερίας (Manager of Prosperity). Ο πρόεδρος δεν ελέγχει την οικονομία, αλλά οφείλει να βοηθά στην ομαλή κατάσταση του οικονομικού - κοινωνικού συστήματος. Ασχολείται με την ανεργία, τους φόρους, τις υψηλές τιμές και γενικότερα κάθε πτυχή της οικονομίας, με σκοπό την ευημερία του κράτους. Στα πλαίσια αυτά, κάνει αλλεπάλληλες συνεδριάσεις και συναντήσεις, όποτε κρίνεται αναγκαίο, με τους οικονομικούς συμβούλους του, αλλά και αντιπροσώπους κοινωνικών ομάδων για την επίλυση των όποιων προβλημάτων.

Εκτός από αυτούς τους επτά βασικούς ρόλους που έχει ο αμερικανός πρόεδρος, είναι επίσης:

- Η φωνή του λαού (Voice of the People). Μιλά εκ μέρους του λαού των Ηνωμένων Πολιτειών στα εκτελεστικά όργανα της χώρας, ενώ είναι και ο «καθρέπτης» του στο εξωτερικό.
- Προστάτης της Ειρήνης (Protector of the Peace). Οφείλει να κάνει ότι περνά από το χέρι του, με τη δύναμη που του παρέχει η ίδια η χώρα, οικονομικά-πολιτικά-στρατιωτικά, για να διασφαλίζει, με κάθε μέσο, την ειρήνη στην Υφήλιο.
- Παγκόσμιος Ηγέτης (World Leader). Όντας ο αρχηγός της μεγαλύτερης στρατιωτικής και, ίσως, οικονομικής δύναμης του πλανήτη, παίζει ηγετικό ρόλο στα τεκταινόμενα και τις αποφάσεις σε παγκόσμιο επίπεδο.

Ο ΑΜΕΡΙΚΑΝΟΣ ΠΡΟΕΔΡΟΣ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Η πολιτική και η ιστορία υπήρξαν τα δύο βασικότερα θέματα με τα οποία ασχολήθηκε ο αμερικανικός κινηματογράφος, ήδη από τα πρώτα κιόλας χρόνια της ύπαρξής του, στις αρχές του προηγούμενου αιώνα. Το γεγονός αυτό οδήγησε στην παρουσία των αμερικανών Προέδρων στη μεγάλη οθόνη, από τα πρώτα κιόλας φιλμ που εμφανίστηκαν.

Ο Πρόεδρος, είτε αφορά κάποιο πραγματικό είτε κάποιο φανταστικό πρόσωπο, αποτελεί κεντρικό και αναπόσπαστο κομμάτι των ταινιών, ως ο συνδετικός κρίκος της ιστορίας του αμερικανικού έθνους. Αντικατοπτρίζει τις φιλοδοξίες, τις προσδοκίες και την εν γένει κουλτούρα του έθνους, είναι εκείνος ο οποίος, μόνος, ένας άνθρωπος, θα κάνει τη διαφορά και θα δώσει τη μάχη απέναντι στο «κατεστημένο», για το καλό του αμερικανικού λαού. Ανάγεται, έτσι, σε ένα σύμβολο όχι μόνο εθνικό, αλλά και ηθικό, πνευματικό και ιστορικό. Γνωρίζει τη δόξα, αλλά, ταυτόχρονα, φλερτάρει με την πλήρη απαξίωση, όταν διαλέγει τον αντίθετο δρόμο⁸⁸. Οφείλουμε να λαμβάνουμε υπόψη μας πως οι ίδιες οι Ηνωμένες Πολιτείες προβάλλονται ως μια «ιδέα», ως χώρα, κυρίως λόγω της ταχύτητας, χρονολογικά, ανάπτυξης που έχουν σε όλα σχεδόν τα επίπεδα, αλλά και της ανάδειξης τους ως το έθνος της ελευθερίας, των προσδοκιών και της επιτυχίας.

⁸⁸ Ήταν Δεκέμβρης του 1998, με το σκάνδαλο που είχε ξεσπάσει για την παράνομη σχέση του προέδρου Clinton με τη Monica Lewinski και την αμερικανική κοινωνία να παρακολουθεί με αγωνία τις εξελίξεις. Τα λεγόμενα του δημοσιογραφικού και πολιτικού κόσμου δεν στάθηκαν αρκετά να αλλάξουν δραματικά την εικόνα του προέδρου. Αυτό συνέβη, όταν γνωστοί ηθοποιοί (Tom Hanks, Barbara Streisand, Michael Douglas) και σκηνοθέτες (Steven Spielberg, Ron Howard), οι οποίοι ήταν υποστηρικτές του προέδρου, δήλωσαν την αντίθεση και δυσαρέσκειά τους για τις πράξεις του. Τότε, μεγάλο μέρος της κοινωνίας στράφηκε εναντίον του, κατανοώντας την ανήθικη συμπεριφορά του.

Αναφορές σε φιλμ έχουμε για όλους τους Προέδρους, κάτι το οποίο θα αναλυθεί στη συνέχεια, υπάρχουν, όμως, κάποιες βασικές αρχές και θέματα, τα οποία φαίνεται να διέπουν τις ταινίες αυτές⁸⁹ και βοηθούν στον τρόπο που τις παρακολουθούμε και τις αντιμετωπίζουμε, κυρίως εκείνες οι οποίες παρουσιάζουν Προέδρους, οι οποίοι θεωρούνται ιδιαιτέρως σημαντικοί για την αμερικανική ιστορία. Οι αρχές αυτές είναι οι εξής⁹⁰:

1. Η εικόνα, το μήνυμα και η μυθοπλασία αποτελούν προτεραιότητα έναντι της ιστορικής ακρίβειας και πολυπλοκότητας.
2. Οι Πρόεδροι του 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα παρουσιάζονται από τους παραγωγούς, περισσότερο βάσει των όρων, των αντιλήψεων και της εποχής που γυρίζεται η ταινία, παρά αυτών της εποχής που έζησαν.
3. Το ενδιαφέρον εστιάζεται στον Πρόεδρο ως πρόσωπο και όχι τόσο στον ίδιο το θεσμό, θέλοντας να δώσουν έμφαση στο χαρακτήρα του ατόμου και όχι στις οργανωτικές δομές και τις ευρύτερες πτυχές της αμερικανικής πολιτικής.
4. Για την πλειοψηφία, οι Πρόεδροι θεωρούνται περισσότερο ως ιδεολογικοί, σοφοί και αξιόπιστοι φύλακες του εθνικού συμφέροντος, παρά ως φιλόδοξοι,

⁸⁹ Βασικό στοιχείο των ταινιών, αλλά και των πολιτικών σειρών, σύμφωνα με τον Robert Entman, αποτελεί το λεγόμενο *framing* (όταν κάποιος βάζει πλαίσιο), δηλαδή η εκείνη χρήση των κατάλληλων λέξεων και φράσεων, ώστε να περάσει ο ομιλητής τις ιδέες και τα πιστεύω του, να προωθήσει ένα συγκεκριμένο ορισμό του προβλήματος, αυτό που αποκαλείται αιτιώδης ερμηνεία, μια ηθική αξιολόγηση και θεραπεία σύστασης για το στοιχείο που περιγράφηκε, δίνοντας βαρύτητα στα θέματα τα οποία ο ίδιος επιθυμεί. Τα *frames* (πλαίσια), που χρησιμοποιεί ένα πρόσωπο, αντανακλούν και αντανακλώνται μέσα από τις λέξεις και τις πράξεις του, αλλά και από τον τρόπο με τον οποίο οι άλλοι αντιδρούν προς αυτόν.

⁹⁰ Morgan, *Presidents in the Movies: American...*, σ.2.

εγωκεντρικοί/ιδιοτελείς και υλιστές. Με τον τρόπο αυτό, προωθείται η οπτική μιας Αμερικανικής Δημοκρατίας χωρίς προβλήματα και μειονεκτήματα, αρκεί η δύναμη αυτή να βρίσκεται στα χέρια ανθρώπων με ευφυΐα και διορατικότητα.

5. Από τα πρώτα κιόλας χρόνια του Hollywood, ως και τη δεκαετία του 1960, οι Πρόεδροι δοξάζονται ως εκείνοι οι οποίοι ενσαρκώνουν την αποστολή της Αμερικής να γίνει ένα «Έθνος Λυτρωτής», έχοντας ως μοίρα, δοσμένη από το Θεό, να δρα ως ο φάρος της ελευθερίας και της δημοκρατίας για όλη την ανθρωπότητα. Οι καταστροφικές συνέπειες της ήττας στο Βιετνάμ, οι πόλεμοι στο Ιράκ και το σκάνδαλο Watergate, δημιούργησαν μια πιο σκοτεινή εικόνα του Προέδρου, η οποία παρουσιάζεται στα φιλμ μετά τη δεκαετία του 1960.

Δημοφιλείς και μη, για το Hollywood, προεδρικές φιγούρες

Σε ένα σύνολο σαράντα τεσσάρων (44), έως τώρα, Προέδρων, στην ιστορία των Ηνωμένων Πολιτειών, είναι ιδιαίτερα σημαντικό και χαρακτηριστικό της σημασίας που έχει ο θεσμός, πως ελάχιστοι από αυτούς είτε απουσιάζουν είτε εμφανίζονται ελάχιστα στα φιλμ. Πιο συγκεκριμένα, ο William Henry Harrison (1841), ο John Tyler (1841-1845), ο Millard Fillmore (1850-1853), ο Franklin Pierce (1853-1857) και ο James Buchanan (1857-1861), δε συναντώνται σε κάποιο φιλμ. Όλοι, όπως γίνεται κατανοητό, βρίσκονται στον προεδρικό θώκο κατά την εικοσαετία 1841-1861, μια περίοδο που δείχνει να μη γοητεύει το Hollywood, ούτε από ιστορικής απόψεως, ούτε από πλευράς προσώπων. Ο μόνος που εξαιρείται είναι ο Zachary Taylor (1849-1850), ο οποίος εμφανίζεται ως στρατηγός στην ταινία *Distant Drums* (1951), στην περίοδο που προηγήθηκε της προεδρίας του.

Αντίστοιχα, ο John Adams (1797-1801), αν και υπήρξε ο δεύτερος Πρόεδρος των Ηνωμένων Πολιτειών, η δράση του επισκιάστηκε τόσο από τον προκάτοχό του, George Washington, όσο και από τον Thomas Jefferson, ο οποίος τον διαδέχθηκε. Ως αποτέλεσμα αυτού, παρατηρείται, επίσης, η απουσία του από τον κινηματογράφο, όχι, όμως, και από την τηλεόραση, με την ομώνυμη τηλεσειρά *John Adams* (2008).

Με τον Washington (1789-1797) και τον Jefferson (1801-1809), παρατηρείται μια κάποιου είδους ασυλία από πλευράς παραγωγών, καθώς είναι λίγα τα φιλμ, βιογραφικά και μη που αναφέρονται σε εκείνους, πάρα τη σημαντική θέση που κατέχουν στην αμερικανική ιστορία. Ίσως, αυτός και να είναι ο λόγος της άτυπης αυτής ασυλίας. Θα ήταν δύσκολο, εξάλλου, να παρουσιάσουν τις δύο αυτές ηγετικές μορφές, όταν υπήρξαν πρότυπα και φορείς της ιδέας της ελευθερίας και της ισότητας, ενώ την ίδια στιγμή οι ίδιοι είχαν σκλάβους. Σκλάβους, βέβαια, είχαν και ο Andrew Jackson (1829-1837) και ο Andrew Johnson (1865-1869), όμως αυτή η πτυχή δεν αναφέρεται στα φιλμ όπου παρουσιάζονται οι δύο αυτοί πρόεδροι. Έτσι, στο φιλμ *The Far Horizons* (1955), που εμφανίζεται ο Thomas Jefferson, αποφεύγεται κάποια αναφορά στην κατοχή σκλάβων από μέρους του, ενώ η μόνη ταινία στην οποία γίνεται λόγος, με τίτλο *Jefferson in Paris* (1995), είναι γαλλοαμερικανικής παραγωγής και, μέσω της υπόθεσης των σκλάβων, ερευνά τη διπλή όψη της αμερικανικής Προεδρίας και πολιτικής, δηλαδή, την ιδέα της ελευθερίας με την ταυτόχρονη ύπαρξη της δουλείας.

Παράλληλα, σε φιλμ που παρουσιάζεται ο Andrew Jackson, όπως τα *Man of Conquest* (1939), *Lone Star* (1952), αλλά και τα *Presidents Lady* (1953) και *The Buccaneer* (1958), όπου το ρόλο του Προέδρου είχε ο κορυφαίος, την εποχή εκείνη, ηθοποιός Charlton Heston, δε γίνεται καμία αναφορά σε σκλάβους.

Άλος ένας Πρόεδρος, ο οποίος εμφανίζεται λίγες φορές, είναι ο James Monroe (1817-1825), όπου παρουσιάζεται, κυρίως, σε φιλμ του βωβού κινηματογράφου, με εξαίρεση την ταινία *The Monroe Doctrine* (1939).

Μία ακόμη περίοδος, για την οποία εμφανίζεται μια σχετική «αδιαφορία» προς τους Προέδρους, είναι αυτή μεταξύ των ετών 1877-1933, δηλαδή από την προεδρία του Rutherford B. Hayes (1877-1881) ως εκείνη του Herbert Hoover (1929-1933), όπου πέρα από τις σπάνιες εμφανίσεις και αναφορές, συνηθίζεται να διαδραματίζουν δευτερεύοντα ρόλο. Εξαίρεση αποτελεί ο Theodore Roosevelt (1901-1909), με χαρακτηριστικότερη την ταινία *The Wind and the Lion* (1975).

Υπάρχουν, όμως, και προεδρικές φιγούρες ιδιαίτερα αγαπητές στους παραγωγούς του Hollywood, οι οποίες κέντρισαν εξ αρχής το ενδιαφέρον τους. Κορυφαίο παράδειγμα αποτελεί ο Abraham Lincoln, ο πλέον ιστορικός και αγαπητός Πρόεδρος των αμερικανών, αλλά, όπως φαίνεται, και του Hollywood.

Το ιδεολογικό υπόβαθρο

Ο Πρόεδρος των Ηνωμένων Πολιτειών δεν είναι μόνο, όπως έχει αναφερθεί, η εικόνα του αμερικανικού λαού, αλλά πάνω απ' όλα ο καθρέπτης της ίδιας της ιδεολογίας του Έθνους. Μια ιδεολογία, η οποία αντικατοπτρίζεται, κυρίως, στην εξωτερική πολιτική και την τάση για οικονομικό-πολιτικό έλεγχο του πλανήτη. Μια ιδεολογία που βασίζεται στην ατομικότητα και την απόρριψη κάθε ιδεολογίας, απόρριψη που αποτελεί το συνεκτικό στοιχείο του εθνικισμού του λαού, αυτά που, όπως τόσο γλαφυρά και περιεκτικά αναφέρει ο Walt Whitman, αποτελούν τα

χαρακτηριστικά της ιδεολογίας του αμερικανικού έθνους, δηλαδή «Πίστη στο άτομο, άρνηση του ιστορικού παρελθόντος, αποδοχή του πραγματικού»⁹¹.

Από τις απαρχές, ακόμη, της ίδρυσης του νέου κράτους, υπάρχουν φαινόμενα εθνικισμού (*nationalism*), με τις διάφορες έννοιες του όρου. Το τέλος του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου βρίσκει τις Ηνωμένες Πολιτείες στο σημείο που πάντοτε επιθυμούσαν να βρίσκονται. Είχαν συμβάλει καθοριστικά στην εξόντωση του Ναζιστικού κινδύνου, είχαν οδηγήσει, μαζί με τους συμμάχους, στον τερματισμό του πολέμου και ήταν μία παγκόσμια υπερδύναμη, η οποία είχε τη δυνατότητα να ελέγχει τις αποφάσεις παγκοσμίως.

Τις δεκαετίες που ακολούθησαν τον πόλεμο, η ιδεολογία και η προσέγγιση, σε θέματα εσωτερικής και εξωτερικής πολιτικής, της αμερικανικής κυβέρνησης έγινε καθαρά εθνοκεντρική, με τα αποτελέσματα που όλοι γνωρίζουμε⁹². Η αποτυχία αυτού του τρόπου σκέψης αποτυπώθηκε έμπρακτα και οδυνηρά, για τους Αμερικανούς, στον καταστροφικό γι' αυτούς πόλεμο στο Βιετνάμ. Το τέλος του οδήγησε στα πρώτα σημάδια κριτικής απέναντι σε αυτήν την πολιτική, με τα λόγια του Earl C. Ravenal⁹³, για μια πιο «συγκρατημένη» εξωτερική πολιτική να αποτυπώνουν όχι μόνο τις αντιρρήσεις που είχαν γεννηθεί, αλλά και την προϋπάρχουσα ιδεολογία. Γράφει, λοιπόν, πως «πρέπει να ανακτήσουμε μια αίσθηση των ορίων της εξωτερικής πολιτικής σε έναν κόσμο, ο οποίος δεν είναι, πλέον, εύπλαστος/σφυρηλατήσιμος. Η εξωτερική πολιτική δεν πρέπει να θεωρείται ως λόγχη, αλλά ως ασπίδα. Δεν αποτελεί όχημα για την μετάδοση των αξιών μας, ούτε πρόσχημα για να προβάλλουμε τις φαντασιώσεις μας, αλλά ένα σύνολο ελαχίστων προϋποθέσεων για τη διατήρηση των

⁹¹ Διαμαντής Απόστολος, Καρδάσης Βασίλης και Κωστής Κώστας, *ο.π.*, σ.157.

⁹² Hunt, Michael H., *Ideology and U.S. Foreign Policy*, Yale University Press, New Haven 1987, σ. 2.

⁹³ Ravenal, Earl C., *Never Again: Learning from America's Foreign Policy Failures*, Temple University Press, Philadelphia 1978, σ. 15.

ζωτικής σημασίας εσωτερικών διαδικασιών μας... Πρωτεύον είναι να λειτουργεί το, μοναδικό μας, πολιτικό σύστημα, να απολαμβάνουμε και να ενισχύουμε τις οικονομικές δραστηριότητές μας, να διορθώνουμε και να τελειοποιούμε την κοινωνία μας».

Λίγα χρόνια αργότερα, ο Richard Feinberg, μιλά για τον εθνικισμό που υπάρχει στην αμερικανική κοινωνία. Αναγνωρίζει το γεγονός πως ο εθνικισμός μπορεί να είναι «μια υγιής δύναμη, η οποία διεγείρει την πολιτιστική υπερηφάνεια και την κοινωνική συνοχή και ενισχύει τις δημοκρατικές δομές. Στα χέρια μιας υπερδύναμης, όμως, μπορεί να οδηγήσει σε αλαζονεία και επιθετικότητα, με αποτέλεσμα σοβινιστικές και άκαμπτες εκδηλώσεις εξωτερικής πολιτικής»⁹⁴.

Η αλλαγή αυτή στις συνειδήσεις των Αμερικανών έγινε πράξη, παροδικά, όμως, καθώς δύο δεκαετίες αργότερα και , ενώ ο Ψυχρός Πόλεμος είχε τελειώσει, ένας νέος «εχθρός», η παγκόσμια τρομοκρατία, είχε γεννηθεί και απειλούσε τον κόσμο, αλλά και τις ίδιες τις Ηνωμένες Πολιτείες. Η επίθεση της 11^{ης} Σεπτεμβρίου 2001 στους Δίδυμους Πύργους στη Νέα Υόρκη και το Πεντάγωνο, στην Ουάσινγκτον, πέρα από τα χιλιάδες θύματα που είχε, άνοιξε το δρόμο στις ΗΠΑ για ένα νέο, επεκτατικό, πόλεμο. Αυτή τη φορά, είχε πληγεί κάτι πολύ περισσότερο από τα κτίρια.. Ήταν το ηθικό του Έθνους. Οι πολίτες είχαν την αίσθηση μιας χώρας που είναι αδύνατον να δεχθεί κάποιο χτύπημα, άλλωστε κατά τη διάρκεια του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου δεν έγινε καμία επίθεση, εκτός από τη Χαβάη, σε αμερικάνικο έδαφος. Η ασφάλεια, η ψυχολογία και ο «εγωισμός» ενός ολόκληρου έθνους είχε πληγεί και απαιτούνταν απάντηση.

⁹⁴ Feinberg, Richard E., *The Intemperate Zone: The Third World Challenge to U.S. Foreign Policy*, Norton, New York 1983, σσ. 25, 191.

Ο όρος εθνικισμός έχει λάβει, στις μέρες μας, μια καθαρά αρνητική έννοια. Έχει συνδεθεί με πράξεις ακραίου, πολλές φορές, ρατσισμού και βίας, ταυτιζόμενος με το φασισμό. Στις Ηνωμένες Πολιτείες, όμως, η αγάπη προς την πατρίδα και το Έθνος, το οποίο θεωρείται κυρίαρχο, είναι βασικά συστατικά της αμερικανικής κουλτούρας. Από τις απαρχές, ήδη, του νέου κράτους, το 1776, αυτό έγινε φανερό. Όπως γράφει, τον Ιανουάριο του 1776, ο Thomas Paine, στο έργο του *Common Sense*, η απελευθέρωση από τον Αγγλικό ζυγό και την κουλτούρα είναι επιτακτική, όχι μόνο γιατί ζητούν την ελευθερία τους, αλλά και επειδή «οι δύο λαοί ανήκουν σε δύο διαφορετικές “σφαίρες”.. οι Άγγλοι στο Ευρωπαϊκό σύστημα και η Αμερική στο δικό της»⁹⁵.

Η συγκρότηση ενός Έθνους

Τα πρώτα χρόνια μετά την ανεξαρτησία τους, οι Ηνωμένες Πολιτείες πέρασαν σε μία μεταβατική περίοδο συγκρότησης ενός έθνους-κράτους. Δε θα ήταν υπερβολικό να ειπωθεί πως ο πρώτος, περίπου, αιώνας της ύπαρξης του νεοσύστατου αυτού κράτους, ήταν γεμάτος εντάσεις και συγκρούσεις, σε πολιτικό, κοινωνικό, θρησκευτικό και κυρίως, φυλετικό επίπεδο. Η περίοδος, από τη διακυβέρνηση του George Washington ως και εκείνη του Abraham Lincoln και, δευτερευόντως, των διαδόχων του, Andrew Johnson και Ulysses S. Grant, οι οποίοι «κλείνουν» την πρώτη, αυτή, εκατονταετηρίδα και την περίοδο του διχασμού, αποτυπώνεται έντονα αποσπασματικά και, μάλλον, στοχευμένα στο Hollywood, καθώς μοιάζουν να εξυπηρετούν περισσότερο έναν ιδεολογικό, παρά έναν ιστορικό, σκοπό. Αυτό,

⁹⁵ Hunt, Michael H., *ο.π.*, σ. 19.

άλλωστε, γίνεται φανερό και από το γεγονός πως είναι λίγες οι αναφορές, με εξαίρεση τον Πρόεδρο Lincoln, στους προέδρους της περιόδου.

Ο Washington παρουσιάζεται σε κάποια φιλμ των αρχών του 20^{ου} αιώνα, όπως τα *The Dawn of Freedom* (1915) και *The Spirit of '76* (1917). Αν και η φιγούρα του υπάρχει σε κάποια ακόμη φιλμ (*Sons of Liberty*, 1939), τον συναντούμε ξανά στο *The Patriot* (2000) και, σε πρωταγωνιστικό ρόλο, στο φιλμ *The Crossing* (2000), με τον Jeff Daniels στον ομώνυμο ρόλο. Το φιλμ παρουσιάζει, με ιδιαίτερα δραματικό τόνο, το πέρασμα του ποταμού Delaware από μονάδες του στρατού των Ηνωμένων Πολιτειών, υπό τις οδηγίες του Washington, έξι μήνες μετά τη Διακήρυξη τη Ανεξαρτησίας, με σκοπό να επιτεθούν σε δυνάμεις του βρετανικού στρατού που βρίσκονταν στο Trenton.

Όπως έχει, ήδη, αναφερθεί, το Hollywood προτίμησε να προσπεράσει το διάδοχο του Washington John Adams, ενώ ο Thomas Jefferson, παρά τη σχετικά μικρή παρουσία του, παρουσιάζεται ιδιαίτερα ικανός. Το συμπέρασμα που μπορούμε με ευκολία να εξάγουμε, είναι πως μέσω των τριών αυτών προσώπων, επιχειρείται να παρουσιαστεί η ταύτιση και η πίστη, τόσο της ηγεσίας όσο και του λαού, τουλάχιστον κατά τα πρώτα χρόνια, στην ιδέα της ανεξαρτησίας, της ελευθερίας και της δημιουργίας ενός νέου, μοναδικού, έθνους.

Το φιλμ *1776* (1972), βασισμένο στο ομώνυμο μιούζικαλ του 1969, παρουσιάζει τους πρωταγωνιστές της αμερικανικής ανεξαρτησίας. Το σκηνικό τοποθετείται την περίοδο που οι στρατιές του George Washington μάχονταν εναντίον των Άγγλων, ενώ στη Philadelphia το Κογκρέσο, με ηγέτη τον John Adams, από τη Μασαχουσέτη, συζητούσε το θέμα της ανεξαρτησίας. Το φιλμ παρουσιάζει τους πρωτεργάτες της κίνησης αυτής, πραγματεύεται την περίοδο αυτή και αποδίδει την ένταση και τα

συναισθήματα των εκπρόσωπων των πολιτειών, λίγο πριν την υπογραφή και έκδοση της Διακήρυξης της Ανεξαρτησίας.

Μέχρι και τον Abraham Lincoln, το ενδιαφέρον που δείχνει το Hollywood είναι μικρό. Είναι μια περίοδος που δείχνει να έχει να προσφέρει πολλά, αλλά με προσωπικότητες κατώτερες των περιστάσεων, που προσπαθούν να βρουν το δρόμο προς την επίτευξη των όποιων στόχων και του γενικού καλού⁹⁶. Ο μόνος, ίσως, που ξεχωρίζει είναι ο John Quincy Adams, ο οποίος, παρά τη γενικότερη πεποίθηση πως η διακυβέρνησή του δεν πρόσφερε τίποτα το ιδιαίτερο, παρουσιάζεται, στο φιλμ *Amistad* (1997), ως ένας πραγματικός ήρωας και «γίγαντας» ηθικής, στην περίοδο που έπεται της προεδρίας του. Κάνει αυτό που ελάχιστοι τολμούσαν εκείνη την εποχή, υπερασπίστηκε σκλάβους στο Ανώτατο Δικαστήριο.

Παρουσίες ή αναφορές σε προέδρους, όπως ο James Monroe, ο Martin Van Buren, ο James Knox Polk ή ο Zachary Taylor, έχουμε και σε κάποια ακόμη φιλμ. Όλα, όμως, μοιάζουν να κινούνται στην ιδεολογική βάση που αναφέρθηκε νωρίτερα και, ουσιαστικά, να προετοιμάζουν το έδαφος για την πραγματική έκρηξη πατριωτισμού, σθένους και ηθικού μεγαλείου, που θα παρακολουθήσουμε στις ταινίες που αναφέρονται στον 16^ο Πρόεδρο των Ηνωμένων Πολιτειών, Abraham Lincoln. Για το λόγο αυτό θα γίνει ξεχωριστή αναφορά στο πρόσωπό του και τις ταινίες στις οποίες παρουσιάζεται, καθώς θεωρείται, από τους ίδιους τους αμερικανούς ως ο κορυφαίος Πρόεδρος στην ιστορία του Έθνους.

⁹⁶ Iwan W. Morgan, ο.π., σσ. 10-12.

Abraham Lincoln (Αβραάμ Λίνκολν)

Ο Αβραάμ Λίνκολν, όπως έχει ήδη αναφερθεί, αποτελεί τον σημαντικότερο Πρόεδρο στην ιστορία των Ηνωμένων Πολιτειών. Η επιρροή που άσκησε από, πολιτικής και όχι μόνο, πλευράς, υπήρξε σημείο αναφοράς για την εποχή του και ως τις μέρες μας. Δεν είναι, άλλωστε, τυχαίο το γεγονός πως όχι μόνο άνθρωποι του κινηματογράφου, αλλά και της πολιτικής, της λογοτεχνίας και άλλων τεχνών συνηθίζουν να αναφέρονται στο όνομά του, με πολύ γνωστές και βαρύνουσας σημασίας δηλώσεις, ίσως όχι τόσο στα όρια της Ελλάδος, αλλά σίγουρα στις Ηνωμένες Πολιτείες και όχι μόνο. Είναι οι διάφορες βιογραφίες και συλλογές με τα γράμματα του ίδιου του Προέδρου κατά την περίοδο του Εμφυλίου⁹⁷. Ήταν εκείνος που έμοιαζε ο περισσότερο ικανός, για να βγάλει τις Ηνωμένες Πολιτείες από το δύσκολο δρόμο του εμφυλίου σπαραγμού, ενώ η δολοφονία του όχι μόνο δε στάθηκε εμπόδιο στα σχέδια για ένωση, αλλά παρουσιάστηκε ως θυσία του Προέδρου και οδήγησε στη λήξη του πολέμου. Αποτέλεσε και συνεχίζει να αποτελεί σύμβολο ενότητας και ευημερίας.

Τα πρώτα φιλμ κάνουν την εμφάνισή τους ήδη από τις αρχές του 20ού αιώνα, παρουσιάζοντάς τον ως μια απλή και συμπονετική φιγούρα, έναν άνθρωπο απλό που έβρισκε τη χαρά με το να συναναστρέφεται απλούς ανθρώπους, συμπολίτες του, και να συζητά μαζί τους τα προβλήματα που τους απασχολούσαν. Φιλμ όπως τα *The Reprieve* (1908), *Abraham Lincoln's Clemency* (1910), *One Flag at Last* (1911), *When Lincoln Was President* (1913) και *The Songbird of the North* (1913), τον παρουσιάζουν ως ήρωα και μεγάλοψυχο⁹⁸. Το υπέρτατο μεγαλείο του Λίνκολν, όμως,

⁹⁷ Χαρακτηριστική είναι η συλλογή *The Lincoln mailbag : America writes to the President, 1861-1865* (επιμ. Harold Holzer).

⁹⁸ Iwan W. Morgan, *Presidents in the Movies: American...*, σσ. 47-48.

παρουσιάζεται στην ταινία *The Toll of War* (1913), όπου ο πρόεδρος εμφανίζεται να δίνει χάρη και να απελευθερώνει μια κοπέλα, η οποία είχε καταδικαστεί σε θάνατο με την κατηγορία πως κατασκόπευε τους Βορείους για λογαριασμό των Νοτίων.

Κατά το πρώτο μισό του αιώνα η παραγωγή ταινιών με θέμα τον Λίνκολν ήταν σημαντική, με ταινίες όπως το *The Battle Hymn of the Republic* (1911) των J. Stuart Blackton και Laurence Trimble, το *The Copperhead* (1919) του Charles Maine, το *The Land of Opportunity* (1920) και το *The Dramatic Life of Abraham Lincoln* (1924)⁹⁹ του Phil Rosen.

Το ενδιαφέρον των παραγωγών για τον Αβραάμ Λίνκολν παρατηρείται εντονότερο, ιδιαίτερα σε περιόδους κοινωνικής, οικονομικής ή πολιτικής κρίσης στο εσωτερικό των Ηνωμένων Πολιτειών και παγκοσμίως. Έτσι, παρατηρούμε πως οι ταινίες που αναφέρθηκαν παραπάνω τοποθετούνται στην περίοδο, που έχει ξεσπάσει ο Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος, με την τελική νίκη των Συμμάχων, ενώ στην Αμερική έχουν αρχίσει να διαφαίνονται τα πρώτα δείγματα οικονομικής πτώσης. Το ξέσπασμα του Πολέμου, τον Αύγουστο του 1914, ανέδειξε τις διαφορές που ενυπήρχαν στο εσωτερικό των Ηνωμένων Πολιτειών, εξαιτίας των πολλών διαφορετικών εθνών που κατοικούν στη χώρα. Είναι χαρακτηριστικό πως το ένα τρίτο ($\frac{1}{3}$) των αμερικανών πολιτών ήταν μετανάστες πρώτης ή δεύτερης γενιάς, με ό,τι αυτό συνεπάγεται για τον «πατριωτισμό» που θα επεδείκνυν¹⁰⁰. Έτσι ο Αβραάμ Λίνκολν εμφανίζεται ως το πρόσωπο-σύμβολο που θα πράξει το καθήκον του και θα οδηγήσει ένα Έθνος στο δρόμο της συμφιλίωσης.

⁹⁹ Roman, Robert C., "Lincoln on the Screen", *Films in Review*, 12 (February 1961): σσ. 91-93.

¹⁰⁰ Jones, Maldwyn A., *The Limits of Liberty: American History, 1607-1980*, Oxford University Press, New York 1983, σ. 412.

Τη διετία 1939-1940 έχουμε δύο πολύ σημαντικά φιλμ, τα οποία αντανακλούν την ψυχολογία των ίδιων των Αμερικανών την εποχή εκείνη. Είναι η περίοδος, κατά την οποία οι Ηνωμένες Πολιτείες έχουν ξεπεράσει το οικονομικό κραχ του 1929 και με πρόεδρο τον Franklin Delano Roosevelt, όδευαν σε μια νέα εποχή, ενώ ταυτόχρονα είχε ξεσπάσει ο Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος, στον οποίο οι ΗΠΑ δεν είχαν ακόμη πάρει μέρος. Το φιλμ του John Ford *Young Mr. Lincoln* (1939) αναφέρεται στη νιότη του μετέπειτα προέδρου και το δρόμο που χρειάστηκε να διανύσει, εκθειάζοντας παράλληλα το χαρακτήρα του, μέχρι την άνοδό του στον προεδρικό θώκο. Το φιλμ του John Cromwell *Abe Lincoln in Illinois* (1940) φαντάζει ως η λογική συνέχεια εκείνου του John Ford, με τον Cromwell, οπαδό και θαυμαστή του τότε προέδρου Roosevelt, να αποδίδει στον Λίνκολν όλες εκείνες τις αξίες που θα οδηγούσαν τις Ηνωμένες Πολιτείες μακριά από την κρίση των προηγούμενων ετών και θα ένωναν το Έθνος.

Ο κοινός παρονομαστής των περισσότερων από τα φιλμ αυτά και που μοιάζει να αποτελεί, υποσυνείδητα ίσως, μια «γραμμή», η οποία ακολουθείται από τους παραγωγούς στο πως παρουσιάζουν τον 16^ο πρόεδρο των Ηνωμένων Πολιτειών, είναι η «αποφυγή» παρουσίασης κάποιων πλευρών του χαρακτήρα του, αλλά και ιδεών που εξέφραζε. Ο Λίνκολν συνηθίζεται να παρουσιάζεται από τους παραγωγούς του Χόλυγουντ ως ένας πραγματικός ήρωας και πατριώτης, ίσως ο κορυφαίος πολιτικός άνδρας στην ιστορία των Ηνωμένων Πολιτειών και εκείνος, ο οποίος οδήγησε στον τερματισμό, έστω και αν αυτός έγινε μετά τη δολοφονία του, του Εμφυλίου Πολέμου. Η εικόνα αυτή δεν απέχει πολύ από την πραγματικότητα και από την ιδέα που έχει ο αμερικάνικος λαός για τον Λίνκολν, δεν παρουσιάζονται, όμως, κάποιες απόψεις του, ιδιαίτερα εκείνες που αφορούν το θεσμό της δουλείας. Εμφανίζεται, λοιπόν, η πλευρά εκείνη του προέδρου που είναι πολέμιος της δουλείας, ενός από τους βασικότερους,

αν όχι ο βασικότερος, λόγους που ξέσπασε ο Εμφύλιος Πόλεμος και που προσπάθησε, με κάθε μέσο και οποιοδήποτε κόστος, να την καταργήσει.

Οι προσπάθειές του, είναι αλήθεια, υπήρξαν πολλές. Όχι, όμως, με κάθε κόστος. Σε μία απάντησή του τον Αύγουστο του 1862 στον εκδότη της εφημερίδας *New York Tribune*, Οράτιο Γκρίλι, ο Αβραάμ Λίνκολν έγραψε:

Αγαπητέ κύριε,

Δεν είχα την πρόθεση να δημιουργήσω αμφιβολίες σε κανέναν... Ο κυρίαρχος στόχος μου σε αυτόν τον αγώνα που δίνουμε είναι να σώσω την Ένωση και όχι να προστατεύσω ή να αφανίσω τη δουλεία. Αν μπορούσα να σώσω την Ένωση χωρίς να απελευθερώσω κανέναν σκλάβο θα το έκανα. Αν με το να απελευθερώσω όλους τους σκλάβους θα μπορούσα να τη σώσω, θα το έκανα επίσης... Αν, τέλος, μπορούσα να τη σώσω απελευθερώνοντας μερικούς κι αφήνοντας κάποιους άλλους, και πάλι θα το έκανα. Αν προβώ σε οποιαδήποτε ενέργεια που αφορά τη δουλεία και τη μαύρη φυλή, θα το πράξω επειδή θα ωφελήσει την Ένωση. Ομοίως, αν αποφύγω ορισμένες πράξεις, θα το κάνω επειδή δεν Πιστεύω ότι θα περισώσουν την Ένωση... Διά της παρούσης γνωστοποιώ τις προθέσεις μου, όπως υπαγορεύονται από τον τρόπο που αντιλαμβάνομαι το δημόσιο καθήκον μου, σε καμία περίπτωση όμως δεν προτίθεμαι να αλλάξω τη συχνά εκπεφρασμένη προσωπική επιθυμία μου για απελευθέρωση όλων των απανταχού σκλάβων.

*Δικός σας, Α. Λίνκολν*¹⁰¹

¹⁰¹ Zinn Howard, *Ιστορία του λαού...*, σσ. 214-215.

Ο πρώτος, ο οποίος ασχολήθηκε προσωπικά με την προσωπικότητα του Αβραάμ Λίνκολν και που ουσιαστικά πάνω σε αυτή βασίστηκε η καριέρα του, ήταν ο D.W. Griffith . Είναι παραγωγός δύο πολύ γνωστών φιλμ, των *The Birth of a Nation* (1915) και *Abraham Lincoln* (1930), με το πρώτο να αποτελεί ταινία σταθμό στην ιστορία του κινηματογράφου.

Ο D.W. Griffith γεννήθηκε το 1875, δέκα χρόνια μετά τη δολοφονία του προέδρου Λίνκολν, στην επαρχία Oldham County της πολιτείας του Kentucky, λίγα μόλις χιλιόμετρα από τη γενέτειρα του 16^{ου} προέδρου, επαρχία Hardin County, η οποία βρίσκεται στην ίδια πολιτεία. Επηρεασμένος από την, κατά κάποιον τρόπο, κοινή τους καταγωγή και το μύθο που είχε δημιουργηθεί¹⁰² γύρω από το όνομα και τις πράξεις του Λίνκολν, οδηγήθηκε στο να κινηματογραφήσει τη ζωή και το έργο του.

Κινούμενος στο πνεύμα της εποχής προσπάθησε, παράλληλα, να αναδείξει και να προσδώσει μια πιο ανθρώπινη πλευρά του προέδρου, παρουσιάζοντας την πλευρά εκείνη του χαρακτήρα του που τον έκανε συμπαθή στους πολίτες της εποχής.

Στο φιλμ *The Birth of a Nation* κάθε άλλο παρά πετυχαίνει το στόχο αυτό. Ο πρόεδρος Λίνκολν παρουσιάζεται ως ένα θύμα των συμφερόντων και όσων διακυβεύονταν με μια πιθανή λήξη του εμφυλίου πολέμου, ενώ ταυτόχρονα ανάγεται σε μια βιβλική φιγούρα, ως ένας άλλος Μωυσής, όπου το όνειρο που είχε, να δει τις Ηνωμένες Πολιτείες ως ένα, ενωμένο, έθνος και που ήταν τόσο κοντά στο να το πετύχει, δε γίνεται πραγματικότητα με τη δολοφονία του στο θέατρο Ford.

¹⁰² Στα τέλη της δεκαετίας του 1880, είχε δημοσιευτεί από δύο πρώην γραμματείς του Λίνκολν, τους John Nicolay και John Hay μια βιογραφία του Αβραάμ Λίνκολν, στην οποία ο πρόεδρος εμφανιζόταν ως ήρωας και έφτανε να παίρνει μυθικές διαστάσεις, παρουσιαζόταν σχεδόν ως ημίθεος και λυτρωτής του Έθνους..

Πρόκειται, όμως, για ένα φιλμ, το οποίο αποτελεί σταθμό στην ιστορία του κινηματογράφου. Αν και είναι πολλοί αυτοί που κατηγόρησαν τον Griffith για το ρατσιστικό περιεχόμενο της ταινίας¹⁰³, είναι άξιο αναφοράς το γεγονός πως ποτέ δεν αμφισβητήθηκε η τεχνική και καλλιτεχνική της αξία.

Αντίθετα, στο φιλμ *Abraham Lincoln*, καταφέρνει να δώσει μια πιο ρεαλιστική πλευρά του προέδρου, παρουσιάζοντάς τον και εδώ ως το σύμβολο της εθνικής συμφιλίωσης και εγγυητή της ειρήνης, όμως σε καμία περίπτωση δε φτάνει το επίπεδο και την επιτυχία που γνώρισε το *The Birth of a Nation*. Αυτό, ίσως, οφείλεται στο ότι «δεν έδωσε τον πρωταγωνιστικό ρόλο στο πρόσωπο, αλλά στην εικόνα, στο ίδιο το φιλμ, δίνοντας έναν έντονο ρεαλισμό, αντίθετο με το επίπεδο, σχεδόν μυθικό, που είχε παρουσιάσει τον Αβραάμ Λίνκολν στο *The Birth of a Nation*».¹⁰⁴

Ο αμερικανός Πρόεδρος την εποχή του Ψυχρού Πολέμου: Ένα σύμβολο της Δύσης

Ο Σοβιετικός «κίνδυνος» εμφανίστηκε στις Ηνωμένες Πολιτείες ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1920, με την «έκρηξη» να γίνεται κατά τη διάρκεια του Ψυχρού Πολέμου. Στις περισσότερες ταινίες αντικομμουνιστικού περιεχομένου, όπως αντίστοιχα γινόταν και σε εκείνες που μέμφονταν τον καπιταλισμό, η αντιπαράθεση καπιταλισμού-κομμουνισμού ταυτιζόταν τις περισσότερες φορές με την αντιπαλότητα των καπιταλιστικών χωρών με τις χώρες του ανατολικού μπλοκ ή σχετιζόταν με το δίκαιο από την μεριά των ΗΠΑ στον πόλεμο του Βιετνάμ, όπως π.χ. ο Rambo ή ο

¹⁰³ Στο πρώτο μέρος της ταινίας οι σκλάβοι και οι υποστηρικτές της κατάργησης της δουλείας, εμφανίζονται ως η πραγματική αιτία του εμφυλίου σπαραγμού, ενώ στο δεύτερο μέρος, τα μέλη της Κου Κλουξ Κλαν εμφανίζονται ως ήρωες και σωτήρες του Έθνους.

¹⁰⁴ Richard Schickel, *D.W. Griffith and the Birth of a Nation*, Pavilion, London 1984, σ. 558.

James. Βασικό στοιχείο των ταινιών αυτών ήταν πως τονιζόταν η «ιερότητα του έθνους» και η «ιερή υποχρέωση του ελεύθερου κόσμου να σώσει τον σκλαβωμένο».

Στα πλαίσια αυτά, η λογοκρισία και η παραγκώνιση, αν όχι ο διωγμός, καλλιτεχνών και παραγωγών που ήταν ή φέρονταν να είναι οπαδοί του κομμουνισμού, ήταν ιδιαίτερα σκληρή¹⁰⁵. Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα αποτελεί η λεγόμενη «Μαύρη Λίστα του Χόλυγουντ», η οποία αποτελούσε έναν άτυπο κατάλογο, που κυκλοφορούσε μυστικά στις ΗΠΑ κατά τα μέσα του 20ού αιώνα, προγράφοντας καλλιτέχνες που θεωρούνταν μέλη του Κομμουνιστικού Κόμματος. Όσοι συμπεριλαμβάνονταν στον κατάλογο αποκλείονταν από κάθε εργασία στον κινηματογράφο και από τα περισσότερα θέατρα, οδηγούμενοι σε επαγγελματική εξόντωση¹⁰⁶. Η αρχή έγινε στις 25 Νοεμβρίου 1947 με την απόλυση των Δέκα¹⁰⁷.

Η περίοδος του Ψυχρού Πολέμου, η διαμάχη μεταξύ κομμουνισμού και καπιταλισμού/ιμπεριαλισμού πέρασε, όσο ποτέ άλλοτε, στον κινηματογράφο. Η πολιτική προπαγάνδα ήταν μέρος της καθημερινότητας και, μέσω του κινηματογράφου, η κάθε χώρα περνούσε τα μηνύματα που επιθυμούσε. Αγαπημένοι χαρακτήρες του Hollywood δεν υπήρξαν μόνον οι αμερικανοί στρατιώτες, ήρωες και υπερασπιστές της πατρίδας και της ελευθερίας, αλλά και η παρουσίαση του εχθρού ως «το απόλυτο κακό». Οι μυστικοί πράκτορες και οι κατάσκοποι των Σοβιετικών, που προσπαθούσαν να εισχωρήσουν στην αμερικανική κοινωνία και, εκτός των μυστικών που ήθελαν να μάθουν, επεδίωκαν τη διάβρωση της, είναι η μία όψη. Η

¹⁰⁵ Neve, Brian, *Film and Politics in America: A Social Tradition*, Routledge, New York 2005, σσ. 183-184.

¹⁰⁶ Humphries, Reynold, *Hollywood's Blacklists: A Political and Cultural History*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2008, σ. 184.

¹⁰⁷ Πρόκειται για δέκα σεναριογράφους και σκηνοθέτες που την προηγούμενη είχαν κατηγορηθεί για περιφρόνηση προς το Κογκρέσο, αρνούμενοι να καταθέσουν ενώπιον της Επιτροπής με το επιχείρημα ότι δεν έχουν να δώσουν εξηγήσεις για τις προσωπικές πολιτικές επιλογές τους.

άλλη είναι οι αποστάτες, οι οποίοι έψαχναν την ελευθερία στις χώρες του δυτικού κόσμου, μακριά από τις απάνθρωπες συνθήκες του κομμουνισμού.

Κεντρικό πρόσωπο σε αυτόν τον «πόλεμο» ενάντια στον κομμουνισμό που εισχωρούσε στο εσωτερικό των Ηνωμένων Πολιτειών ήταν ο Γερουσιαστής της πολιτείας του Wisconsin, Joseph R. McCarthy. Ως αρχή του αντικομμουνιστικού παραληρήματος του Ρεπουμπλικάνου γερουσιαστή αναγνωρίζεται η 9η Φεβρουαρίου του 1950, όταν ο McCarthy κατηγορεί χωρίς στοιχεία, σε μια ομιλία του στην πόλη Wheeling της Δυτικής Βιρτζίνια, 205 υπαλλήλους του υπουργείου των Εξωτερικών ως κομμουνιστές, χρεώνοντάς τους τις αποτυχίες του Υπουργείου. Η κατηγορία του McCarthy, αν και ήταν αβάσιμη, βρήκε πρόσφορο έδαφος στην τρομαγμένη, από τον «κόκκινο εφιάλτη», αμερικανική κοινωνία.¹⁰⁸ Αργότερα η τακτική αυτή, *η πρακτική, δηλαδή, του να κατηγορείς άλλους χωρίς ισχυρές αποδείξεις*, ονομάστηκε *Μακαρθισμός*.

Η ομιλία του και οι τριγμοί που προκάλεσε, σύντομα, τον οδήγησαν στην προεδρία της Επιτροπής κατά των Αντιαμερικανικών Ενεργειών (HUAC, House Committee on Un-American Activities), η οποία είχε συσταθεί, ήδη, από το 1938¹⁰⁹. Ο McCarthy ξεκίνησε ένα σκληρό πόλεμο εναντίον του κομμουνισμού, κατηγορώντας, από τη θέση που κατείχε, τον οποιοδήποτε για κομμουνιστικά αισθήματα ή σχέσεις με το σοβιετικό καθεστώς. Έφτασε, μάλιστα, στο σημείο να κατηγορήσει ακόμη και το στρατηγό George Marshall, Υπουργό Αμύνης και εμπνευστή του «Σχεδίου Marshall», αλλά και τον Πρόεδρο Truman.

¹⁰⁸ Fitzgerald, Brian (ed.), *McCarthyism: The Red Scare*, Compass Point Books, Minneapolis 2007, σσ. 8-13.

¹⁰⁹ Fried, Richard M., *Nightmare in Red: The McCarthy Era in Perspective*, Oxford University Press, New York 1990, σ.18.

Γεγονός είναι πως Ο McCarthy αναγνωρίζει παντού κομμουνιστές, ενώ αυτή του η μανία σαρώνει ιδιαίτερα τον χώρο της τέχνης, καθώς εκεί πίστευε ότι ο κομμουνισμός ανθίζει. Η λογοκρισία, οι ανακρίσεις και οι αυτοεξορίες αποτελούν γνωρίσματα της εποχής του μακαρθισμού. Ηθοποιοί, σκηνοθέτες, παραγωγοί, ακόμη και επιστήμονες, συνθέτες, πολιτικοί, στρατιωτικοί και πολίτες κάθε τάξης καλούνται να πιστοποιήσουν τα αντικομμουνιστικά φρονήματά τους. Ορισμένοι «συμμορφώνονται», άλλοι, όπως ο Τσάρλι Τσάπλιν, αρνούνται και διαφεύγουν στο εξωτερικό, ενώ άλλοι συνεργάζονται καταδίδοντάς τους «κομμουνιστές» συναδέλφους τους.

Σταδιακά, όμως, η αμερικανική κοινωνία αρχίζει να αγανακτεί από την υπερβολική και δίχως τέλος συνωμοσιολογία του McCarthy. Έγγραφα που είδαν το φως της δημοσιότητας, εμφανίζουν τον τότε πρόεδρο των ΗΠΑ Dwight Eisenhower, «ενοχλημένο» από επίθεση που εξαπέλυσε ο McCarthy προς τον στρατηγό Ralph W. Zwicker, έναν παρασημοφορημένο ήρωα του Δευτέρου Παγκοσμίου πολέμου¹¹⁰. Το συγκεκριμένο περιστατικό, το οποίο έλαβε χώρα το 1954, αποτέλεσε και την αρχή του τέλους για το McCarthy.

Πέρα από το τι συνέβαινε στο εσωτερικό της χώρας και τις ενέργειες του McCarthy, πρωταγωνιστής στη μάχη για έναν ελεύθερο κόσμο, είτε με ιδία συμμετοχή είτε κινώντας τα νήματα, υπήρξε πάντοτε ο Πρόεδρος των Ηνωμένων Πολιτειών. Άλλωστε δε θα μπορούσε να συμβεί κάτι διαφορετικό, καθώς ο ίδιος

¹¹⁰ *McCarthyism: The Red Scare...*, σσ. 70-71.

αντιπροσωπεύει και έχει ιερό καθήκον τη διαφύλαξη της ειρήνης της ελευθερίας και της ευδαιμονίας¹¹¹, πρωτίστως στις ΗΠΑ και, έπειτα, σε όλον τον κόσμο.

Το Hollywood επιδιώκει να προσδώσει και να τονίσει, κάποιες φορές αποκλειστικά, την εικόνα αυτή του Προέδρου, ως αντιστάθμισμα στους ηγέτες των Κομμουνιστικών χωρών. Μυθοποιείται και ανάγεται σε έναν «παγκόσμιο προστάτη», ενώ το ίδιο το κράτος των Ηνωμένων Πολιτειών αναλαμβάνει την «ιερή» υποχρέωση να προστατεύσει τους πολίτες όλου του κόσμου και να τους οδηγήσει στην ελευθερία, την οποία επιδιώκει να τους στερήσει το κομμουνιστικό καθεστώς. Έτσι, τα φτερά του αμερικανικού *Φαλακρού Αετού*¹¹² θα έχουν υπό την προστασία τους όλη την Υφήλιο.

Είναι η εποχή, όπου η μάχη για την κατάκτηση του Διαστήματος είναι σκληρή και συνεχής. Το ίδιο μοιάζει να συμβαίνει και στον κινηματογράφο, στον οποίο παρακολουθούμε πληθώρα φιλμ για το διάστημα, ως επίδειξη δύναμης των δύο χωρών, με φιλμ όπως *Star Trek* και *Star Wars* να δεσπόζουν και να αποτελούν σημεία αναφοράς. Το 1983 προβάλλεται η ταινία *The Right Stuff*, βασισμένη στο ομότιτλο βιβλίο του Tom Wolfe. Η ταινία πραγματεύεται την πορεία της εκπαίδευσης των πιλότων της αποστολής Mercury, οι οποίοι προορίζονταν για την πρώτη επανδρωμένη αποστολή των Ηνωμένων Πολιτειών με το διαστημόπλοιο Mercury 7.

Το πιο γνωστό, ίσως, φιλμ είναι το αριστούργημα του Stanley Kubrick, *2001: A Space Odyssey* (1968). Η βάση του σεναρίου της ταινίας υπήρξε το διήγημα *Ο*

¹¹¹ Paterson, Thomas G., *Meeting the Communist Threat: Truman to Reagan*, Oxford University Press, New York 1988, σσ. 18-19.

¹¹² Ο *Φαλακρός Αετός* (Bald Eagle) επιλέχθηκε στις 20 του Ιουνίου του 1782 ως το έμβλημα των Ηνωμένων Πολιτειών, λόγω της μακράς ζωής του, της μεγάλης δύναμης και της μεγαλοπρεπούς εμφάνισής του, αλλά και επειδή πιστευόταν πως υπάρχουν μόνο σε αυτήν την ήπειρο.

Φρουρός, του γνωστού συγγραφέα επιστημονικής φαντασίας Arthur Clarke. Δεν αποτελεί ένα κλασσικό «διαστημικό» φιλμ, αλλά χρησιμοποιεί την έννοια του διαστήματος, που αποτελούσε κυρίαρχο θέμα στα τέλη της δεκαετίας του 1960¹¹³, για να παρουσιάσει στο κοινό την, με τρόπο αριστοτεχνικό, την εξέλιξη του ανθρωπίνου είδους, από τους πιθήκους στον «άνθρωπο του διαστήματος».

Από καθαρά πολιτικής πλευράς, ένας από του προέδρους που συνδέθηκε, όσο κανείς, με την περίοδο του Ψυχρού Πολέμου και θεωρείται πως είναι εκείνος που έδειξε τα λιγότερα εχθρικά αισθήματα απέναντι στους Σοβιετικούς, ήταν ο John Fitzgerald Kennedy. Ως προσωπικότητα είναι, ίσως, η πιο αμφιλεγόμενη ανάμεσα σε όλους τους προέδρους των Ηνωμένων Πολιτειών. Ήταν τόσο έντονη που απέκτησε φανατικούς φίλους, αλλά και ορκισμένους εχθρούς. Ο Kennedy είχε πάρει μέρος στον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, ενώ οι χειρισμοί του στην Κρίση της Κούβας τον Οκτώβριο του 1962 υπήρξε, παράλληλα με την τεράστια σημασία του ίδιου του γεγονότος, η απαρχή για την πολιτική και ηθική καταξίωσή του.

Δύο είναι τα φιλμ τα οποία έχουν συνδεθεί και, εν πολλοίς, παρουσιάζουν τον Kennedy όπως οι ίδιοι οι αμερικανοί τον βλέπουν ή θα ήθελαν να είναι. Το πρώτο είναι το φιλμ του Oliver Stone, *JFK* (1991), το οποίο πραγματεύεται την περίοδο της προεδρίας του και, ουσιαστικά, δίνει βαρύτητα στη δολοφονία του, προσπαθώντας να δώσει τη δική του εξήγηση για το ποιος κρύβεται πίσω από αυτή. Χωρίς να υπάρχει η δυνατότητα να υποδείξει τους πραγματικούς ενόχους, κινείται πάνω στη θεωρία που ήθελε πίσω από αυτή να βρίσκεται μια ομάδα ατόμων, μέλη του στρατού, με τους οποίους ο πρόεδρος είχε έρθει πολλές φορές σε ρήξη, ειδικότερα στον τρόπο

¹¹³ Στις 12 Απριλίου του 1961 ο Ρώσος κοσμοναύτης Γιούρι Γκαγκάριν έγινε ο πρώτος άνθρωπος που ταξίδεψε στο διάστημα και μπήκε σε τροχιά γύρω από τη Γη, ενώ στις 21 Ιουλίου του 1969, ο Αμερικανός κοσμοναύτης Neil Armstrong έγινε ο πρώτος άνθρωπος που πάτησε στη Σελήνη.

αντιμετώπισης της Κρίσης της Κούβας¹¹⁴. Κεντρικός χαρακτήρας της ταινίας είναι ο εισαγγελέας της Νέας Ορλεάνης, τον οποίο υποδύεται ο Kevin Costner, Jim Garrison, ο οποίος αποτελεί το μοναδικό άνθρωπο στην Αμερική που ερευνήσε σε βάθος την υπόθεση, θέλοντας να βρει την αλήθεια. Ο Stone παραθέτει κάποιες από τις θεωρίες του Garrison, έχοντας ως εφελτήριο, το οποίο αποτελεί και το τελικό μήνυμα της ταινίας, πως μοιάζει απίθανο ο Lee Harvey Oswald να έδρασε μόνος.

Πρόκειται για μια ταινία με ξεκάθαρο πολιτικό και κοινωνικό στόχο. Την εποχή που γίνονται τα γυρίσματα και που προβάλλεται έχει τελειώσει ο Ψυχρός Πόλεμος, το Τείχος του Βερολίνου έχει πέσει και, ενώ θα έπρεπε οι Ηνωμένες Πολιτείες να βρίσκονται σε περίοδο ειρήνης, έχει ξεσπάσει ο Πόλεμος του Κόλπου, η πολυπόθητη κατάπαυση πυρός δεν έχει γίνει και το φάσμα μιας ευρύτερης, παγκόσμιας, κρίσης, είναι κοντά. Για το λόγο αυτό, ο Oliver Stone αρκείται στο να παρουσιάσει τα πολιτικά χαρίσματα του προέδρου Kennedy, τους χειρισμούς του και τις ρήξεις που είχε με τους στρατηγούς, με μοναδικό στόχο να αποφύγει τις πολεμικές συγκρούσεις και να οδηγήσει τον κόσμο στην ειρήνη. Παρουσιάζεται ως ένας ηγέτης-ήρωας που είναι έτοιμος να κάνει τα πάντα και να συγκρουστεί με όποιον χρειαστεί, ακόμη και αν αυτό του στοιχίσει στο τέλος τη ζωή του, για να πετύχει την παγκόσμια ειρήνη.

Σχεδόν μία δεκαετία αργότερα βγαίνει στις αίθουσες το φιλμ *Thirteen Days* (2000, Roger Donaldson), το οποίο πραγματεύεται τις μέρες του Οκτώβρη του 1962, όπου ο κόσμος έφτασε πιο κοντά από ποτέ στο να δοκιμαστεί από έναν τρίτο Παγκόσμιο Πόλεμο. Το φιλμ παρουσιάζει έναν πρόεδρο ήρωα, ηγέτη, πιστό υπηρέτη της ειρήνης και, συνάμα, δημιουργεί έναν μύθο γύρω από την προσωπικότητά του, τον ανάγει σε

¹¹⁴ White, “The Cinematic Kennedy” στο Iwan W. Morgan, *Presidents in the Movies...* σ.136.

έναν από τους κορυφαίους, αν όχι τον κορυφαίο, προέδρους των Ηνωμένων Πολιτειών.

Μέσα από τις απαντήσεις που προσπαθούν να δοθούν για το πώς οδηγήθηκαν τα γεγονότα στο σημείο κείνο, όπου μια λεπτή γραμμή χώριζε την ειρήνη από τον όλεθρο, παρόμοια με εκείνη που διαφαινόταν με τον πόλεμο κατά της τρομοκρατίας, που είχε ήδη ξεκινήσει την εποχή που η ταινία βγήκε στις αίθουσες, οι παραγωγοί προσπάθησαν να περάσουν ένα σαφές πολιτικό μήνυμα. Παράλληλα με τη μυθοποίηση του Kennedy ως χαρακτήρα και πολιτικό, ήρθε και η κριτική προς τους χειρισμούς της κυβέρνησης.

Ο Kennedy υπήρξε διορατικός και αποφασιστικός στις αποφάσεις που χρειάστηκε να πάρει ως πρόεδρος¹¹⁵. Αυτό αποδεικνύεται από τις αποφάσεις που πήρε σε άλλες περιπτώσεις κρίσεων, αλλά και από το γεγονός πως ήταν έτοιμος να προχωρήσει σε μια πιο επιθετική δράση αν τελικά, βάσει συνθηκών, κρινόταν αναγκαίο. Δεν ήταν απόλυτα αντίθετος σε μια εμπόλεμη κατάσταση¹¹⁶, γεγονός το οποίο δεν εμφανίζεται στην ταινία.

Τα δύο φιλμ, πέραν του προέδρου Kennedy, έχουν έναν κοινό παρανομαστή, μέσω του οποίου διαφαίνεται η θεματική τους σύνδεση. Ο λόγος που απηύθυνε ο πρόεδρος Kennedy, στις 10 Ιουνίου του 1963 στο Πανεπιστήμιο (*American University*) της Ουάσινγκτον, σχετικά με τη *Συνθήκη Απαγόρευσης Πυρηνικών Δοκιμών* (Nuclear Test-Ban Treaty), αποτελεί την εναρκτήρια σκηνή στο φιλμ *JFK* και παράλληλα την τελευταία στο *Thirteen Days*. Ο λόγος αυτός θεωρείται κομβικός, καθώς αντανakλά όσα οι δύο ταινίες πραγματεύονται, η μία την εξωτερική πολιτική του και η άλλη το

¹¹⁵ Lawrence Freedman, *Kennedy's Wars: Berlin, Cuba, Laos, and Vietnam*, Oxford University Press, New York 2000, σ.207.

¹¹⁶ White, Mark J., *The Cuban Missile Crisis*, Macmillan, London 1996, σ. 121-127.

θάνατό του, άρρηκτα συνδεδεμένο με την πολιτική που ακολούθησε γύρω από τον Ψυχρό Πόλεμο.

Ένας ακόμη Πρόεδρος που συνδέθηκε στενά με την περίοδο αυτή και επί της προεδρίας του έληξε ο Ψυχρός Πόλεμος, με την αυτόματη πτώση του Κομμουνισμού, είναι ο Ronald Reagan. Το 1981 διαδέχθηκε τον Jimmy Carter και έγινε ο 40^{ος} πρόεδρος των Ηνωμένων Πολιτειών. Παράλληλα, έγινε και ο γηραιότερος πρόεδρος που εξελέγη, σε ηλικία 69 και 73 ετών αντίστοιχα.

Ο Reagan υπήρξε μια ιδιαίτερη προσωπικότητα που, παρά τα λάθη και τις γκάφες που έκανε, για τις οποίες ήταν γνωστός, κατάφερε να θεωρείται ένας από τους πιο πετυχημένους προέδρους.

Στις 30 Μαρτίου του 1981, δύο, μόλις μήνες μετά την ανάληψη των καθηκόντων του, ο πρόεδρος Reagan έπεσε θύμα απόπειρας δολοφονίας, έξω από το ξενοδοχείο Washington Hilton Hotel. Το γεγονός αυτό, σε συνδυασμό με το παρελθόν του ως ηθοποιός και την εν γένει πολιτική του, οδήγησαν το Hollywood να ασχοληθεί με το πρόσωπό του. Αν και θα περίμενε κάποιος να έχουν γίνει αρκετές ταινίες που να αναφέρεται ή να παρουσιάζεται ο Reagan, έχοντας στο νου την εποχή της διακυβέρνησής του, εντούτοις έχουμε δεκάδες ντοκιμαντέρ, όπως *Battle for the Soul of Russia* (1992), *Assassinations That Changed The World* (1996), *Secrets of the CIA* (1998), *The American President* (2000), *We Get to Win This Time* (2002), *Britain's Closest Encounter* (2003), *The Presidents* (2005), *Love, Hate and Propaganda: The Cold War* (2011) και πολλά άλλα¹¹⁷.

¹¹⁷ <http://www.imdb.com/name/nm0001654/>, 02/01/2013.

Ακόμη, όμως και σε ταινίες που προβλήθηκαν στη μεγάλη οθόνη, όπως *The Sleep Room* (1998), *Die Hard IV* (2007), *Milk* (2008), *The Iron Lady* (2011), εμφανίζονται μέρη από τις ομιλίες του και, ουσιαστικά, παρουσιάζεται ο ίδιος στα φιλμ αυτά. Το φιλμ *The Iron Lady* παρουσιάζει τη στενή σχέση που είχε ο Reagan με την πρωθυπουργό της Βρετανίας, Margaret Thatcher, με την οποία είχαν σχεδόν απόλυτα ταυτισμένες ιδεολογικές και πολιτικές αντιλήψεις.

Ο Πρόεδρος «ήρωας»

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, ο αμερικανός Πρόεδρος είναι ο αρχηγός και εκπρόσωπος μιας παγκόσμιας υπερδύναμης, ενώ ταυτόχρονα οφείλει να είναι προστάτης της παγκόσμιας ειρήνης και ευημερίας. Ίσως, πάλι, όπως αναφέρει ο Gary Susman στο άρθρο του *Why Do We Make Presidents Into Action Heroes?*, «είμαστε μια νέα, βιομηχανική χώρα, χωρίς οργανική μυθολογία, γι 'αυτό πρέπει να επινοήσουμε μία»¹¹⁸.

Σε αυτή τη βάση στηρίχθηκε, πολλές φορές, το Hollywood και τοποθετεί τον αμερικανό Πρόεδρο στο επίκεντρο των γεγονότων και, ενίοτε, των μαχών. Είναι έτοιμος να θυσιαστεί, για να σώσει την πατρίδα ή/και την οικογένειά του και, ανάλογα την περίπτωση, όλον τον κόσμο.

Η ταινία *PT-109* προβάλλεται στις αίθουσες το 1963. Αποτελεί ένα βιογραφικό φιλμ του τότε Προέδρου Kennedy, πέντε μήνες πριν τη δολοφονία του στο Dallas, το οποίο αναφέρεται στην περίοδο της νιότης του, όταν και πήρε μέρος, ως διοικητής της μηχανοκίνητης τορπιλακάτου PT-109, κατά τη διάρκεια του Δευτέρου

¹¹⁸ Susman, Gary, «*Why Do We Make Presidents Into Action Heroes?*» στο <http://news.moviefone.com/2012/06/18/presidents-as-action-heroes>, 07/03/2013.

Παγκοσμίου Πολέμου. Στο ρόλο του νεαρού John Fitzgerald Kennedy βρίσκουμε τον *Cliff Robertson*. Με τη βοήθεια της οικογένειάς του, ο Kennedy προσπαθεί να μπει στο Πολεμικό Ναυτικό των ΗΠΑ και να πάρει μέρος στις μάχες που γίνονταν στον Ειρηνικό Ωκεανό και, συγκεκριμένα, στα Νησιά του Σολομώντα. Το φιλμ παρουσιάζει δύο γεγονότα στα οποία πρωταγωνίστησε ο Kennedy. Αρχικά, βλέπουμε τη διάσωση, από την τορπιλάκατο PT-109, μιας περιπόλου, η οποία είχε εγκλωβιστεί σε ένα από τα νησιά και την εναγώνια προσπάθεια, λόγω έλλειψης καυσίμων, σωτηρίας από τα Ιαπωνικά πυρά. Το δεύτερο επεισόδιο, έχει ως άμεσο πρωταγωνιστή τον ίδιο τον Kennedy, ο οποίος μετά από την ξαφνική επίθεση ενός Ιαπωνικού βομβαρδιστικού, το οποίο καταστρέφει ολοσχερώς το PT-109, βρίσκεται στη θάλασσα, ψάχνοντας τους διασωθέντες συντρόφους του¹¹⁹, αψηφώντας του έντονους πόνους στην πλάτη και οδηγώντας τους σε ένα έρημο νησί και, τελικά, στη σωτηρία.

Η ταινία είναι, αναμφίβολα, συμβολική της ίδιας της προεδρείας του John Kennedy, καθώς η συμμετοχή του και ο ηρωισμός που επέδειξε κατά τη διάρκεια του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου ήταν βασικά στοιχεία της πορείας του προς την εξουσία και της εκτίμησης που έτρεφε ο αμερικανικός λαός προς το πρόσωπό του.

Το 1996, προβάλλεται στις αίθουσες η ταινία *Independence Day* («Ημέρα Ανεξαρτησίας», Roland Emmerich). Ο ίδιος ο τίτλος προδιαθέτει για τον έντονο συμβολισμό του φιλμ. Καθώς ένας εξωγήινος στόλος εισβάλλει στη Γη με σκοπό να κυριαρχήσει και να την καταστρέψει και, ενώ έχει ήδη εξαπολύσει την επίθεσή του, ο αμερικανικός στρατός αντεπιτίθεται με σκοπό τη σωτηρία του πλανήτη. Εξωγήινα σκάφη βρίσκονται σε όλες τις μεγάλες πόλεις και η ανθρωπότητα μοιάζει

¹¹⁹ Ο Πρόεδρος Kennedy ήταν γνωστός για τα πολλά προβλήματα υγείας που είχε, με τους πόνους στην πλάτη να τον ταλαιπωρούν κατ' άλλους από νεαρά ηλικία και κατ' άλλους μετά την Ιαπωνική επίθεση.

καταδικασμένη, μετά τις πρώτες επιθέσεις¹²⁰. Η αντεπίθεση ξεκινά στις 4 Ιουλίου, ημέρα εορτής και μνήμης του αμερικανικού λαού για την ανεξαρτησία του. Εκατοντάδες μαχητικά αεροπλάνα της αμερικανικής αεροπορίας εφορμούν κατά των διαστημικών σκαφών, με τον αμερικανό Πρόεδρο όχι μόνο να βρίσκεται ανάμεσά τους, αλλά να ηγείται της επίθεσης. Η ομιλία του, λίγο πριν την έναρξη της επίθεσης, βαθιά συμβολική, προσπάθησε να ξυπνήσει το πατριωτικό και ελεύθερο πνεύμα των αμερικανών, οι οποίοι ως εκείνη τη στιγμή είχαν χάσει κάθε ελπίδα. Ήταν μια ομιλία, η οποία θύμιζε σε όλους, αμερικανούς και μη, τη δύναμη και τις δυνατότητες των Ηνωμένων Πολιτειών και τόνιζε το ρόλο τους ως παγκόσμιας ηγετικής δύναμης.

Η εποχή που προβλήθηκε το φιλμ δεν είναι τυχαία, καθώς είναι το έτος όπου ξεκίνησε η δεύτερη θητεία του Bill Clinton ως Προέδρου των Ηνωμένων Πολιτειών και ενώ ο πόλεμος στην πρώην ενωμένη Γιουγκοσλαβία μαινόταν, με τη, γνωστή σε όλους, παρέμβαση των Ηνωμένων Πολιτειών και την αμφισβήτηση του δικαιώματος για μια τέτοια παρέμβαση. Από την προεκλογική του, κιόλας, εκστρατεία, ο Clinton θέλησε να συνδέσει το όνομά του και την πολιτική που θα ακολουθούσε, με αυτή του προέδρου Kennedy. Ο Kennedy ανήκε στο κόμμα των Δημοκρατικών και αποτέλεσε, όπως έχει αναφερθεί, σημείο αναφοράς, κατά τον Ψυχρό Πόλεμο και έπειτα, ενώ η δολοφονία του δημιούργησε ένα μύθο γύρω από το όνομά του.

Εκτός των άλλων, ο Clinton χρησιμοποίησε και κάποια άλλα χαρακτηριστικά, κατά τη διάρκεια της θητείας του, για να περάσει στον αμερικάνικο λαό την πεποίθηση της ομοιότητας, σε πολλά επίπεδα, με τον Kennedy. Ήταν νέος, είχε πάθος και όρεξη για δουλειά, ήταν αποφασισμένος να πάρει οποιαδήποτε απόφαση ήταν καλή για τη χώρα

¹²⁰ Η πρώτη επίθεση γίνεται στην Washington, με τη σκηνή της καταστροφής του Λευκού Οίκου να αποτελεί σήμα κατατεθέν, καθώς ήταν το θέμα της αφίσας και της γενικότερης καμπάνιας γύρω από την ταινία.

και, κυρίως, θεωρούσε πως η δουλειά του αμερικανού προέδρου είναι «η πιο σημαντική δουλειά στον κόσμο»¹²¹. Ο Clinton έδειχνε την αγάπη του προς το Hollywood με κάθε τρόπο, δεν παρέλειπε να επισκέπτεται τα κινηματογραφικά στούντιο, όχι μόνο στο Los Angeles, αλλά και στις υπόλοιπες πόλεις που βρισκόταν. Ήταν παρών κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων πολλών ταινιών, ενώ υπάρχει η φήμη πως είναι αυτός που επηρέασε και οδήγησε στην επιλογή της Glenn Close στο ρόλο της Αντιπροέδρου Kathryn Bennett στο φιλμ *Air Force One* (1997, Wolfgang Petersen).

Το τελευταίο είναι ένα ακόμη παράδειγμα φιλμ, το οποίο παρουσιάζει την ηρωική πλευρά του αμερικανού Προέδρου. Μετά από ένα δείπνο στη Μόσχα, για τον εορτασμό της σύλληψης του τρομοκράτη και δικτάτορα από το Καζακστάν, Στρατηγού Ivan Radek (*Jürgen Prochnow*), ο Πρόεδρος των Ηνωμένων Πολιτειών James Marshall (*Harrison Ford*), μαζί με την οικογένειά του, φεύγουν με το προεδρικό αεροπλάνο, *Air Force One*¹²², για να επιστρέψουν στις ΗΠΑ. Κατά τη διάρκεια της πτήσης, τρομοκράτες «σύντροφοι» του Ivan Radek καταλαμβάνουν το αεροσκάφος και πιάνουν ομήρους τον Πρόεδρο και την οικογένειά του, ζητώντας την άμεση απελευθέρωση του Στρατηγού.

¹²¹ Luc Herman, “Bestowing Knighthood”, στο Peter C. Rollins & John E. O’Connor, *Hollywood’s White House: The American Presidency in Film and History*, University Press of Kentucky, Kentucky 2003, σ. 317.

¹²² Το *Air Force One* αποτελεί το αεροπλάνο, το οποίο μεταφέρει τον Πρόεδρο των Ηνωμένων Πολιτειών, θεωρείται το πλέον ασφαλές μεταφορικό μέσο, ενώ πέραν όλων των άλλων, είναι το μόνο μαχητικό-μεταγωγικό αεροσκάφος, το οποίο έχει αμυντικά και επιθετικά συστήματα, με σκοπό την προστασία του Προέδρου. Τα επιθετικά συστήματα τίθεντο εκτός λειτουργίας στις πτήσεις εντός των Ηνωμένων Πολιτειών, κάτι, όμως, που άρχισε να αλλάζει επί της προεδρείας Reagan και αργότερα μετά την επίθεση της 11^{ης} Σεπτεμβρίου, όταν ένα χτύπημα στο εσωτερικό της χώρας εμφανίζεται ως πιθανό.

Ο Πρόεδρος Marshall είχε τη δυνατότητα να φύγει από το αεροσκάφος με μια ειδική κάψουλα διαφυγής, το παρελθόν του , όμως, ως βετεράνου του πολέμου στο Βιετνάμ και κατόχου του Μεταλλίου της Τιμής (*Medal of Honor*), δεν του το επέτρεψε. Η γενναιότητα και αυτοθυσία του Προέδρου τονίζονται στο μέγιστο βαθμό, ανάγεται σε εθνικό σύμβολο, τη στιγμή που καταφέρνει να εξουδετερώσει τους τρομοκράτες και να μην επιτρέψει τη διαφαινόμενη απελευθέρωση ενός άκρως επικίνδυνου κακοποιού. Η έννοια της οικογένειας, της επιβίωσης, της ανδρείας, αλλά και του δίκαιου του αγώνα, απέναντι στους τρομοκράτες-δικτάτορες παρουσιάζεται με τον πλέον γλαφυρό τρόπο.

Τέλος, αξίζει να γίνει αναφορά και σε έναν χαρακτήρα, ο οποίος έδειξε ηρωισμό και γενναιότητα ψυχής και όχι πράξεων παρόμοιων με εκείνες που αναφέρθηκαν. Αυτός είναι ο Πρόεδρος Thomas Wilson (*Danny Glover*) στην ταινία *2012* (2009) όπου εμφανίζεται ως ένας γνήσιος αμερικανός ήρωας, παρά το επικείμενο «τέλος του κόσμου», παραμένει στην Washington, δίπλα στους ανθρώπους που δεν έχουν ελπίδα σωτηρίας και πεθαίνει από το τσουνάμι που χτυπά την πρωτεύουσα¹²³.

Ο πόλεμος κατά της τρομοκρατίας

Όταν στις 11 Σεπτεμβρίου 2001 λάμβανε χώρα η επίθεση στους Δίδυμους Πύργους και το Πεντάγωνο, μία παλιά υπόθεση, κατά της παγκόσμιας τρομοκρατίας, αναζωπυρωνόταν. Μαζί με τον πόλεμο αυτό εκκινούσε μια νέα περίοδος για το Hollywood, περισσότερο πολιτικοποιημένη από κάθε άλλη φορά. Η αντίδραση στην πολιτική του Προέδρου George W. Bush ήταν σφοδρή και ήρθε να προστεθεί στις,

¹²³ Σε μια αλληγορική σκηνή, ένα από τα πλοία που «χτυπάνε» την πρωτεύουσα είναι το αεροπλανοφόρο John F. Kennedy.

λογικές όπως αποδεικνύεται, κατηγορίες προς το πρόσωπό του για «κλοπή» της προεδρείας στις εκλογές του 2000, με ενστάσεις και κατηγορίες περί αλλοίωσης των αποτελεσμάτων στην πολιτεία της Φλόριντα, την οποία κέρδισε (;) ο Bush με διαφορά 537 ψήφων¹²⁴, παίρνοντας τις ψήφους όλων των εκλεκτόρων της πολιτείας και, παρά το ότι πανεθνικά υπολειπόταν του υποψηφίου των Δημοκρατικών, Al Gore, κατά χιλιάδες ψήφους, πήρε την προεδρεία¹²⁵. Οι κατηγορίες για νοθεία¹²⁶ ήταν χιλιάδες και αποτελούν γεγονός, το οποίο συζητείται ακόμη και σήμερα.

Η οπτική αυτή ερχόταν σε πλήρη ρήξη με την αρχική αντίδραση προς το πρόσωπο του Προέδρου Bush, ο οποίος, μετά την επίθεση, τη γενικότερη κρίση και υστερία που είχε προκληθεί από το φόβο για επιθέσεις με «βιοχημικό άνθρακα», αλλά και τη στρατιωτική επέμβαση στο Αφγανιστάν, ως πράξη δικαιοσύνης για ότι είχε συμβεί,

¹²⁴ Η διαφορά αυτή αποτελεί τη μικρότερη στην ιστορία των προεδρικών εκλογών.

¹²⁵ Howard Zinn, *Η Ιστορία του Λαού...*, σ. 744.

¹²⁶ Με την καταμέτρηση να έχει ολοκληρωθεί σε όλες, σχεδόν, τις πολιτείες, τα βλέμματα όλου του αμερικανικού λαού έπεφταν στην πολιτεία της Florida, το αποτέλεσμα της οποίας θα οδηγούσε στην εκλογή του νέου Προέδρου. Το εκλογικό σύστημα των Ηνωμένων Πολιτειών δίνει την προεδρεία σε εκείνο το κόμμα που έχει τους περισσότερους εκλέκτορες και η Florida, με το μεγάλο αριθμό εκλεκτόρων που εκλέγει, αποτελεί μία από τις σημαντικότερες πολιτείες. Η νίκη, τελικά, του Bush σηματοδεύτηκε από πολλά «περίεργα» γεγονότα και παρατυπίες. Αρχικά, περίπου 36.000 νέοι ψηφοφόροι, οι οποίοι στην πλειοψηφία τους ανήκαν σε φτωχές κοινωνικές ομάδες και μειονότητες, κατηγορίες που συνηθίζουν να ψηφίζουν το Δημοκρατικό κόμμα, δεν προστέθηκαν στις λίστες, με αποτέλεσμα να μην έχουν δικαίωμα ψήφου. Υπεύθυνη ήταν η απεσταλμένη του Υπουργείου Εσωτερικών στην πολιτεία και μέλος του Ρεπουμπλικανικού κόμματος, Kathleen Harris. Εκτός αυτού, με εντολή του κυβερνήτη της Florida, Jeb Bush, αδελφού του George Bush, χιλιάδες ψηφοφόροι, σε συγκεκριμένα εκλογικά τμήματα, δεν πρόλαβαν να ψηφίσουν, καθώς γίνονταν εξονυχιστικοί έλεγχοι στους ίδιους και τα αυτοκίνητά τους. Επίσης, με νόμο, ο οποίος ψηφίστηκε λίγες μέρες πριν τις εκλογές, θα έπρεπε όσοι προσέρχονται να προσκομίζουν ταυτότητα και δίπλωμα οδήγησης, κάτι εξαιρετικά δύσκολο για τα χαμηλού εισοδήματος στρώματα και τους ηλικιωμένους, που δεν είχαν τη δυνατότητα να έχουν δίπλωμα οδήγησης. Τέλος, μετά την ένσταση που κατέθεσε το Δημοκρατικό κόμμα για επανάληψη των εκλογών στην πολιτεία, το Ανώτατο Δικαστήριο, το οποίο «ήλεγχαν» οι Ρεπουμπλικάνοι, μετά από μια θυελλώδη συνεδρίαση, απέρριψε την ένσταση γιατί «ούτε το Σύνταγμα, αλλά ούτε και το κύρος των Ηνωμένων Πολιτειών θα το επέτρεπαν» και ο George W. Bush εξελέγη ο 43^{ος} Πρόεδρος των Ηνωμένων Πολιτειών.

είχε εκτοξεύσει τη δημοτικότητα του και έμοιαζε να έχει ασυλία από κάθε είδους κριτική.

Ο σκηνοθέτης Michael Moore έχει συνδέσει, μέσω των ντοκιμαντέρ που έχει κάνει και των δημοσίων τοποθετήσεών του, το όνομα του στον αγώνα κατά του Bush. Το 2004 προβλήθηκε το ντοκιμαντέρ *Fahrenheit 9/11*, όπου παρουσιάζονται οι δραματικές στιγμές που έζησε όλη η Αμερική με την επίθεση στους Δίδυμους Πύργους, στις 11 Σεπτεμβρίου του 2001 και την προσπάθεια της κυβέρνησης να χρησιμοποιήσει το γεγονός αυτό, για να δικαιολογήσει τους πολέμους σε Αφγανιστάν και Ιράκ. Το ντοκιμαντέρ αυτό αποτελεί το πλέον παρεμβατικό φιλμ του Michael Moore, το οποίο στοχεύει ξεκάθαρα τον Πρόεδρο Bush και τον πόλεμο του Ιράκ, την περίοδο, μάλιστα που λάμβαναν χώρα οι εκλογές του 2004, με αποτέλεσμα την επανεκλογή του¹²⁷.

Στο πρώτο μέρος, ο Moore ασχολείται με το παρελθόν του πρώην κυβερνήτη του Texas, τις επιχειρηματικές αποτυχίες που είχε και τη διαδρομή μέχρι τις εκλογές του 2000. Το δεύτερο μέρος περιέχει τα σημαντικότερα γεγονότα της προεδρείας του George Bush από την επίθεση της 11^{ης} Σεπτεμβρίου. Αποτελεί ένα συνεχές «κατηγορώ» προς την αμερικανική κυβέρνηση, παρουσιάζει τις δραματικές στιγμές της επίθεσης με τρόπο σκληρό και αφήνει σαφέστατα υπονοούμενα για εμπλοκή της ίδιας της κυβέρνησης. Μάλιστα, μιλούσε για σχέσεις μεταξύ του Προέδρου Bush, αλλά και του Αντιπροέδρου Cheney, με τον ηγέτη της Αλ Κάιντα, Usama Bin Laden και άλλες οικογένειες Σαουδαραβών¹²⁸. Συμπέραине, λοιπόν, πως πίσω από όλα κρύβονταν οι πετρελαϊκές εταιρείες και η επεκτατική εξωτερική πολιτική των

¹²⁷Kellner, Douglas, *Cinema Wars: Hollywood Film and Politics in the Bush-Cheney Era*, Massachusetts 2010, σ. 147.

¹²⁸ Douglas Kellner, *ο.π.*, σελ. 149.

Ηνωμένων Πολιτειών. Όπως ήταν λογικό, το γεγονός αυτό ξεσήκωσε θύελλα αντιδράσεων, με κατηγορίες απέναντι στον Moore πως, λόγω των αριστερών πεποιθήσεών του, παρουσίασε παραποιημένη την αλήθεια, παρέθετε ψευδή στοιχεία, προσπάθησε με κάθε τρόπο να διαβάλλει το κύρος του Προέδρου και, για κάποιους, ήταν «εχθρός της Αμερικής»¹²⁹.

Ένα ακόμη φιλμ γύρω από την προεδρεία του George Bush είναι το *W.* (2008), το οποίο και αποτελεί το τρίτο μέρος της τριλογίας του Oliver Stone με θέμα τους αμερικανούς προέδρους, μετά τα *JFK* και *Nixon*. Είναι το πρώτο φιλμ του Stone που προβάλλεται, ενώ ακόμη ο Bush βρίσκεται στην προεδρεία. Είναι, μάλιστα, το πρώτο από τα φιλμ αυτής της κατηγορίας, το οποίο βρίσκεται τόσο κοντά, χρονικά, με το αντικείμενο και το πρόσωπο που πραγματεύεται.

Καθ' όλη τη διάρκεια του φιλμ παρακολουθούμε τη «μάχη» που δίνει ο Bush, για να ξεφύγει από τη σκιά του πατέρα του, George H. W. Bush, πρώην προέδρου των Ηνωμένων Πολιτειών. Αυτή η μάχη είναι το στοιχείο που κυριαρχεί και η ιδεολογική βάση του φιλμ. Παρακολουθούμε το γιο, που φαίνεται να έχει πετύχει πολύ λιγότερα από εκείνα που πέτυχε ο πατέρας του, ο οποίος θεωρείται ένας ιδιαίτερα επιτυχημένος πρόεδρος, να προσπαθεί να φτάσει στο επίπεδο αυτό.

Η ανάγκη αυτή τον οδηγεί στο να ψάχνει με αγωνία μια ευκαιρία, για να πετύχει αυτό που ο πατέρας του προσπάθησε, αλλά δεν πέτυχε. Να εκθρονίσει τον Saddam Hussein από την εξουσία στο Ιράκ¹³⁰. Η ευκαιρία του δόθηκε με την επίθεση στους Δίδυμους Πύργους και την αρχή του «πολέμου κατά της τρομοκρατίας», που οδήγησε

¹²⁹ Toplin, Robert Brent, *Michael Moore's Fahrenheit 9/11: How One Film Divided A Nation*, University Press of Kansas, Kansas 2006, σσ. 54-68.

¹³⁰ Kingsley Marshall, "Oliver Stone's Improbable W.", στο Iwan W. Morgan, *Presidents in the Movies...* σ. 178.

στους πολέμους στο Αφγανιστάν και το Ιράκ. Στο τέλος κατάφερε να πετύχει το στόχο της εκθρόνισης του Saddam Hussein και να «νικήσει» τον πατέρα του. Ο Πρόεδρος Bush ήταν γνωστός για την περίεργη και αλαζονική συμπεριφορά του. Μάλιστα, όπως αναφέρει και ο Bob Woodward, στο βιβλίο του *Bush at War*, είχε πει κάποτε πως «Είμαι ο διοικητής- δείτε, δε χρειάζεται να εξηγώ... Αυτό είναι το ενδιαφέρον του να είναι κανείς Πρόεδρος. Μπορεί κάποιος να χρειαστεί να μου εξηγήσει γιατί κάποιοι λένε κάτι, όμως εγώ δεν αισθάνομαι πως οφείλω σε κάποιον την οποιαδήποτε εξήγηση»¹³¹.

Το φιλμ προβλήθηκε τον Οκτώβριο του 2008, λίγες μέρες πριν τις εκλογές και πολλοί ήταν αυτοί που κατηγόρησαν τον Stone για πολιτικό χτύπημα κατά του Ρεπουμπλικανικού κόμματος. Το κόστος παραγωγής έφτασε τα 25,1 εκατομμύρια δολάρια και, αντίθετα από τα άλλα δύο φιλμ του Stone, στο *W*. φαίνεται πως η εσωτερική μάχη του Bush και η τάση να προβάλλονται συνεχώς οι σκέψεις του, δείχνουν να φέρνουν σε δεύτερη μοίρα την ίδια την προεδρεία του και να υπονομεύει περισσότερο παρά να βασίζεται στην ιστορική ακρίβεια¹³².

Ο Stone βασίζεται πολύ σε ομιλίες του προέδρου Bush, κάποιες ανέκδοτες δηλώσεις του και βίντεο ή άρθρα ειδήσεων, τα οποία μπορούν να ελεγχθούν για την ακρίβεια και την αυθεντικότητά τους. σκοπός του να εμφανίσει έναν πρόεδρο, ο οποίος παρουσιάζεται να δρα στο παρασκήνιο και να μην κινείται στην ιδεολογική βάση του αμερικανού προέδρου. Βάζει στο περιθώριο το λαό και με τη δικαιολογία του «πολέμου κατά της τρομοκρατίας», προσπαθεί να πετύχει τους στόχους του, οι

¹³¹ DiPaolo, Marc, *War, Politics and Superheroes: Ethics and Propaganda in Comics and Film*, McFarland & Company, Inc., Publishers, North Carolina 2011, σ. 196.

¹³² Marita Sturken, "Reenactment, Fantasy, and the Paranoia of History: Oliver Stone's Docudramas", *History and Theory* 35 (1997), σσ. 65-69.

οποίοι δε δείχνουν να είναι συνυφασμένοι με το καλό του λαού των Ηνωμένων Πολιτειών.

Τον Οκτώβριο του 2012 προβλήθηκε το ντοκιμαντέρ *The Prosecution of an American President*, το οποίο βασίζεται στο βιβλίο του Vincent Bugliosi *The Prosecution of George W. Bush for Murder*¹³³. Το βιβλίο εκδόθηκε τέσσερα χρόνια νωρίτερα, το 2008, και γρήγορα εξελίχθηκε με τις πωλήσεις να ανέρχονται σε πολλά εκατομμύρια. Η επιτυχία του βιβλίου και η απήχηση που έδειχνε να έχει στο αναγνωστικό κοινό, οδήγησαν στην οπτικοποίησή του, μέσω του συγκεκριμένου ντοκιμαντέρ. Ο συγγραφέας, μάλιστα, συμμετέχει στο φιλμ ως αφηγητής και, όπως και στο βιβλίο του, ζητά από τις αμερικανικές Δικαστικές Αρχές τη δίωξη του πρώην Προέδρου George W. Bush, με την κατηγορία πως είναι αποκλειστικά υπεύθυνος για το θάνατο τεσσάρων χιλιάδων (4.000) αμερικανών στρατιωτών και πολλών χιλιάδων Ιρακινών πολιτών, καθώς οδήγησε τη χώρα σε έναν πόλεμο παρουσιάζοντας ψευδή στοιχεία. Παρουσιάζονται, εκτός των άλλων, πολλά στοιχεία, που αποδεικνύουν πως ο πρώην Πρόεδρος και το επιτελείο του έλεγαν, συστηματικά, ψέματα στο Κογκρέσο και τον αμερικανικό λαό, με στόχο να ξεκινήσουν έναν πόλεμο με στόχο το πετρέλαιο και το κέρδος και όχι απέναντι στους «τρομοκράτες». Οι αντιδράσεις από την προβολή του ντοκιμαντέρ ήταν πολλές, μάλιστα πολλοί κατηγόρησαν το Δημοκρατικό κόμμα πως βρισκόταν πίσω από την εν λόγω παραγωγή, καθώς αυτή έλαβε χώρα ένα, μόλις, μήνα πριν τις Προεδρικές εκλογές του Νοεμβρίου και η μομφή απέναντι σε όλο το Ρεπουμπλικανικό κόμμα, για τις επιλογές, τους χειρισμούς, τα ψέματα και τα πολιτικά παιχνίδια, ήταν ξεκάθαρη.

¹³³ Bugliosi, Vincent, *The Prosecution of George W. Bush for Murder*, Vanguard Press, Massachusetts 2008.

Η απήχηση που είχε το βιβλίο, αλλά και η επιτυχία του ντοκιμαντέρ, τουλάχιστον εντός Ηνωμένων Πολιτειών, είναι ενδεικτικά της μεταστροφής του κλίματος και του τρόπου σκέψης και προσέγγισης των αμερικανών πολιτών απέναντι σε αυτό που ονομάστηκε «πόλεμος κατά της τρομοκρατίας». Οι μνήμες από το χτύπημα της 11^{ης} Σεπτεμβρίου είναι ακόμη νωπές, όμως μεγάλο μέρος, αν όχι η πλειοψηφία, του λαού δείχνει να έχει πειστεί πως τα κίνητρα του πολέμου αυτού ήταν πολύ διαφορετικά και, παράλληλα, να έχει αποδεχθεί πως ο πρώην Πρόεδρος χρησιμοποίησε ψεύδη και δικαιολογίες, για να πετύχει το σκοπό του. Ο George W. Bush «έπαιξε» με τον καθημερινό φόβο των πολιτών για τρομοκρατικό χτύπημα¹³⁴, για να μπορέσει να επιτύχει το σκοπό του.

Τέλος, αξίζει να αναφέρουμε την πληθώρα ταινιών της τελευταίας δεκαετίας, οι οποίες παρουσιάζουν τη σκληρότητα του πολέμου σε Ιράν και Αφγανιστάν και τους κινδύνους που διατρέχουν οι αμερικανοί στρατιώτες. Τα φιλμ αυτά δεν εστιάζουν αποκλειστικά στις δύο αυτές περιοχές, αλλά στην ευρύτερη περιοχή της Ανατολής, όπου, εκτός από τον εφιάλτη του πολέμου και τις μελλοντικές επιπτώσεις, μετά την επιστροφή στην πατρίδα (*Brothers*, 2009), παρουσιάζονται οι κατά τόπους τρομοκρατικές ομάδες, που στην πλειοψηφία τους αποτελούν παρακλάδια της Αλ Κάιντα. Το 2001 προβάλλεται η ταινία *Black Hawk Down*, βασισμένη στο ομώνυμο ηλεκτρονικό παιχνίδι, ενώ από το 2003 και την έναρξη του πολέμου έχουμε μια «έκρηξη» των πολεμικών ταινιών, όπως τα φιλμ *Rendition* (2007), *Battle for Haditha* (2007), *Green Zone* (2010), *Buried* (2010) και *Act of Valor* (2012).

¹³⁴ Στην ταινία *War of the Worlds* (2005), κατά τη διάρκεια της επίθεσης των εξωγήινων δυνάμεων σε μία πόλη των Ηνωμένων Πολιτειών, ένα μικρό κοριτσάκι (Dakota Fanning), εκ των πρωταγωνιστών, μην έχοντας συνειδητοποιήσει τι συμβαίνει και βλέποντας παντού, γύρω της, εκρήξεις, ρωτάει τον πατέρα της (Tom Cruise), κατά την προσπάθεια διαφυγής τους αν.. «Είναι τρομοκράτες;»!

Η ταινία *The Hurt Locker* (2008, Kathryn Bigelow) αγγίζει ευαίσθητα θέματα που απασχολούν, ακόμη και σήμερα τον αμερικανικό λαό. Το κυριότερο από όλα είναι το θέμα της επιστροφής των αμερικανών στρατιωτών στην πατρίδα και η οριστική διακοπή της παραμονής και συμμετοχής τους σε έναν πόλεμο που, πλέον, μοιάζει να μην έχει το νόημα που είχε αποκτήσει, όταν ξεκινούσε. Έτσι, στην απονομή των βραβείων Oscar το 2010 κατάφερε να κερδίσει έξι βραβεία, εκ των οποίων και αυτό της Καλύτερης Ταινίας. Το τελευταίο, χρονολογικά, φιλμ είναι το *Zero Dark Thirty* (2012, Kathryn Bigelow), όπου παρουσιάζεται στην οθόνη το ανθρωποκυνηγητό που είχαν εξαπολύσει οι αμερικανικές κυβερνήσεις των George W. Bush και Barack Obama, για τον εντοπισμό του Usama Bin Laden. Μεταφέρονται, έτσι, στην οθόνη πολλές λεπτομέρειες των επιχειρήσεων που κράτησαν για μια δεκαετία, ενώ το «περίεργο» γύρω από την ταινία είναι πως, λίγο πριν την ολοκλήρωσή της, έλαβε χώρα η επιχείρηση των αμερικανικών Ειδικών Δυνάμεων, που οδήγησε στο θάνατο του Bin Laden, γεγονός που οδήγησε και στην αλλαγή, την τελευταία στιγμή, του σεναρίου.

Η «Απόλυτη Δύναμη» υπό κρίση

Το πιο αγαπημένο, ίσως, θέμα του Hollywood είναι η πολιτική δύναμη του Προέδρου, η διαφθορά και τα διάφορα σκάνδαλα, με επίκεντρο το Λευκό Οίκο. Η δύναμη που έχει ο αμερικανός Πρόεδρος

Είναι σύνηθες να μην παρουσιάζεται ο ίδιος ο Πρόεδρος ως ο πυρήνας της διαφθοράς ή των όποιων παράνομων ενεργειών, αλλά το άμεσο περιβάλλον του. Οι απόπειρες δολοφονίας του Προέδρου, είτε με στόχο την κατάληψη της εξουσίας από τον Αντιπρόεδρο είτε προϊόν πλεκτάνης από το στρατό ή τις μυστικές υπηρεσίες των

ΗΠΑ, αποτελεί κοινό θέμα. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν τα φιλμ *In The Line of Fire* (1993, Wolfgang Petersen), *Murder at 1600* (1997, Dwight H. Little), *Absolute Power* (1997, Clint Eastwood) και *Vantage Point* (2008, Pete Travis).

Στο πρώτο, ένας πράκτορας των μυστικών υπηρεσιών (Clint Eastwood), του οποίου η καριέρα έχει διαλυθεί, καθώς ήταν ένας από τους συνοδούς του προέδρου Kennedy τη μέρα που δολοφονήθηκε. Χρόνια αργότερα, αναλαμβάνει και πάλι υπηρεσία, για να βρίσκεται στη συνοδεία του νυν Προέδρου (Jim Curley) κατά την επίσκεψή του στο Λος Άντζελες και ενώ πρόκειται να έχει μια ομιλία σε κεντρικό ξενοδοχείο της πόλης. Σύντομα, ένας παρανοϊκός δολοφόνος, ο Mitch Leary (John Malkovich), εμφανίζεται στο προσκήνιο με σκοπό να δολοφονήσει τον πρόεδρο.

Στο φιλμ *Murder at 1600*, κεντρικό πρόσωπο είναι ο ντετέκτιβ Harlan Regis (Wesley Snipes), μαζί με την πράκτορα των μυστικών υπηρεσιών Nina Chance (Diane Lane), ερευνούν τη δολοφονία μίας γυναίκας, η οποία βρέθηκε νεκρή μέσα στο Λευκό Οίκο. Η έρευνα που κάνουν τους οδηγεί, αρχικά, στο συμπέρασμα πως γίνεται προσπάθεια συγκάλυψης, όμως τελικά είναι ένα σχέδιο των μυστικών υπηρεσιών, για να «ρίξουν» τον Πρόεδρο, καθώς βρισκόταν σε κόντρα με τους στρατηγούς, οι οποίοι επιθυμούσαν το βομβαρδισμό της Βόρειας Κορέας, το καθεστώς της οποίας κρατούσε ομήρους αμερικανούς στρατιώτες.

Την ίδια χρονιά βγαίνει στις αίθουσες το φιλμ *Absolute Power*, ένα φιλμ το οποίο αποτελεί ευθεία μομφή προς την εξουσία που κατέχει ο αμερικανός Πρόεδρος και στις «συνέπειες» που μπορεί να έχει αυτή η «απόλυτη δύναμη». Ένας επαγγελματίας διαρρήκτης και κλέφτης κοσμημάτων (Clint Eastwood) γίνεται μάρτυρας της δολοφονίας μιας γυναίκας, κατά τη διάρκεια του ραντεβού της με τον Πρόεδρο των

Ηνωμένων Πολιτειών, *Alan Richmond* (Gene Hackman), και της προσπάθειας συγκάλυψής της από τις μυστικές υπηρεσίες, ώστε να μην πληγεί η εικόνα του Προέδρου. Η ταινία μπορεί, κάλλιστα, να θεωρηθεί προφητική, καθώς ένα χρόνο αργότερα ξέσπασε το «σκάνδαλο Lewinsky», το οποίο απειλούσε τις ηθικές βάσεις τη ίδιας της προεδρείας.

Ένα από τα πιο πρόσφατα φιλμ, τα οποία καταδεικνύουν τη διαφθορά που υπάρχει στις μυστικές υπηρεσίες, τις ανεξέλεγκτες, ίσως, αρμοδιότητες που έχουν και την αντιμετώπιση προς το πρόσωπο του Προέδρου, είναι το *Vantage Point*. Κατά τη διάρκεια της ομιλίας του στη Σαλαμάνκα της Ισπανίας, ο Πρόεδρος Henry Ashton (William Hurt), δολοφονείται από τα πυρά ενός ελεύθερου σκοπευτή και ακολουθεί η έκρηξη βόμβας, τοποθετημένης κάτω από την εξέδρα, όπου λάμβανε μέρος η ομιλία. Ο σκηνοθέτης δείχνει τη σκηνή από οκτώ διαφορετικές (οπτικές) γωνίες, φέρνοντας το θεατή πιο κοντά στη λύση και την ανεύρεση του ενόχου. Η δολοφονία ήταν σχέδιο ενός πράκτορα των μυστικών υπηρεσιών (Matthew Fox) σε συνεργασία με «τρομοκράτες».

Αν, όμως, υπάρχει ένας Πρόεδρος που συνδέθηκε, όσο κανείς, με σκάνδαλα και οι πράξεις του έδωσαν βάσιμο υλικό στην κινηματογραφική φαντασία, είναι ο Richard Nixon. Στις 17 Ιουνίου του 1972 έγινε διάρρηξη στο κτήριο Watergate, όπου βρίσκονταν τα γραφεία του Δημοκρατικού κόμματος. Λίγες ώρες αργότερα πέντε άτομα συνελήφθησαν στη συνέχεια κατηγορήθηκαν, όχι μόνο για απλή διάρρηξη, αλλά και πως, επίσης, επιχείρησαν να τοποθετήσουν πομπούς παρακολούθησης στο κτήριο. Η κυβέρνηση κατέβαλε κάθε δυνατή προσπάθεια ώστε να μειώσει τη σημασία του θέματος, όμως οι αποκαλύψεις ακολούθησαν η μία την άλλη, με αποτέλεσμα τα μέλη της κυβέρνησης και ο ίδιος ο πρόεδρος να εκτεθούν ανεπανόρθωτα. Δύο δημοσιογράφοι της εφημερίδας *The Washington Post*

συνεργάστηκαν με έναν άγνωστο πληροφοριοδότη, γνωστό με το ψευδώνυμο «Βαθύ Λαρύγγι» και αποκάλυψαν τις σχέσεις των δραστών με την κυβέρνηση και το Λευκό Οίκο. Μεταξύ άλλων, οι δύο δημοσιογράφοι, Carl Bernstein και Bob Woodward, υποστήριξαν ότι η επιτροπή του κυβερνώντος κόμματος, που ήταν υπεύθυνη για την προεκλογική εκστρατεία του προέδρου Nixon, με σκοπό την επανεκλογή του, προχωρούσε σε ενέργειες πολιτικής κατασκοπείας, οι οποίες χρηματοδοτούνταν μέσω μυστικών, κυβερνητικών κονδυλίων. Στενοί συνεργάτες του αμερικανού προέδρου φέρονταν να είναι πρωταγωνιστές ή έμμεσα αναμειγμένοι. Τον Απρίλιο του 1973 ο πρόεδρος Nixon δηλώνει πως αναλαμβάνει την ευθύνη για τις όποιες παράνομες πράξεις των συνεργατών του, αν και αυτός δεν τις γνώριζε¹³⁵.

Το 1976, δύο, μόλις, χρόνια μετά την παραίτησή του, βγαίνει στις αίθουσες η ταινία *All the President's Men* (1976, Alan J. Pakula). Οι βασικοί πρωταγωνιστές της ταινίας είναι οι δύο δημοσιογράφοι, Carl Bernstein και Bob Woodward, που ερεύνησαν την υπόθεση και έφεραν στο φως της δημοσιότητας το πολιτικό σκάνδαλο. Η ταινία είχε μεγάλο κοινωνικό και πολιτικό αντίκτυπο και οι δύο δημοσιογράφοι έγιναν ακόμη πιο γνωστοί μέσω της ταινίας, προϊόν και των ερμηνειών των Dustin Hoffman και Robert Redford, οι οποίοι τους υποδύθηκαν στο φιλμ. Παράλληλα, το ίδιο το φιλμ γνώρισε την αποδοχή του κόσμου, γεγονός φυσικό λόγω της μικρής χρονικής απόστασης από τα γεγονότα και της ανάγκης του κοινού να δει και να μάθει, ίσως, καλύτερα την υπόθεση. Την ίδια αποδοχή γνώρισε και από

¹³⁵ Στις 8 Αυγούστου του 1974, ο 37^{ος} πρόεδρος των Ηνωμένων Πολιτειών, Richard Nixon, στη σκιά του μεγαλύτερου πολιτικού σκανδάλου που συγκλόνισε την Αμερική, γνωστού ως *Watergate*, ανακοινώνει στον αμερικανικό λαό πως θα παραιτηθεί την επόμενη μέρα, λέγοντας πως «ποτέ δεν ήμουν άνθρωπος που εγκαταλείπει..., όμως ως πρόεδρος των ΗΠΑ πρέπει να βάλω πρώτο το συμφέρον της Αμερικής... Η συνέχιση του αγώνα μου για προσωπική δικαίωση θα απορροφούσε, αποκλειστικά σχεδόν, το χρόνο και του προέδρου και του κογκρέσου, σε μία περίοδο που η προσοχή θα πρέπει να είναι στραμμένη στη διεθνή ειρήνη και στην ευημερία εντός των τειχών...»

τους κριτικούς, καταφέροντας να κερδίσει τέσσερα βραβεία Όσκαρ (Β΄ Ανδρικού ρόλου, Καλλιτεχνικής διεύθυνσης, Ήχου και Σεναρίου βασισμένου σε άλλο μέσο)¹³⁶.

Πέρασαν δύο δεκαετίες προτού εμφανιστεί ένα φιλμ βασισμένο στον πρόεδρο Nixon, το οποίο βγήκε στις αίθουσες λίγους μήνες μετά το θάνατό του στις 22 Απριλίου του 1994. Το φιλμ *Nixon* (1995, Oliver Stone), είναι ένα βιογραφικό-πολιτικό φιλμ που προσπαθεί να προσεγγίσει την ανθρώπινή του πλευρά. Η διαφθορά που επικρατεί στην πολιτική ζωή της χώρας και η δύναμη που έχουν κάποια συμφέροντα παρουσιάζονται με τρόπο τέτοιο που δίνουν μια πιο ρεαλιστική διάσταση του θέματος¹³⁷. Από τις πρώτες, κιόλας, σκηνές διαφαίνεται το πώς αντιμετωπίζεται ο Nixon. Η μητέρα του, Hannah, θεωρεί πως η μοίρα του γιου της είναι γραμμένη για μεγαλεία και είναι ο εκλεκτός του Θεού, για να σώσει το κράτος («God has chosen thee to save»). Αυτή η φράση αντικατοπτρίζει την ιδέα του αμερικανικού λαού και τη σύνδεση του ίδιου του αμερικανικού Έθνους μαζί Του, ως το έθνος που είναι προορισμένο να εκπληρώσει μια εξαιρετική και αξιοσημείωτη μοίρα, όντας ο φάρος της ελευθερίας για όλη την ανθρωπότητα¹³⁸. Ο Oliver Stone, παραγωγός της ταινίας, επικεντρώνεται στον χαρακτήρα του Nixon και προσπαθεί να εξηγήσει τι ήταν αυτό που τον ώθησε να συμμετέχει στο σκάνδαλο Watergate και να παίρνει τις αποφάσεις που πήρε.

Το 2008 προβλήθηκε η ταινία *Frost/Nixon* (Ron Howard), η οποία αναφέρεται στη συνέντευξη που έδωσε ο Nixon στο δημοσιογράφο David Frost το 1977 και βασίζεται στο ομώνυμο θεατρικό έργο του Peter Morgan. Είναι ένα ιστορικό δράμα, το οποίο

¹³⁶ <http://www.imdb.com/title/tt0074119/awards>, 17/12/2012.

¹³⁷ Σε φιλμ όπως τα *Secret Honor* (1984) και *Dick* (1999), ο Nixon παρουσιάζεται ως ο κύριος υπαίτιος του σκανδάλου και εκπρόσωπος των όποιων ελλείψεων έχει το πολιτικό σύστημα.

¹³⁸ Iwan W. Morgan, “Tennessee Johnson and Nixon” στο Iwan W. Morgan, *Presidents in the Movies...* σσ. 160-161.

μοιάζει να συμπληρώνει την τηλεοπτική σειρά *Watergate* (1994). Το φιλμ είναι μια συνεχής μάχη μεταξύ των δύο ανδρών, του μεν David Frost να προσπαθεί να «παγιδέψει» και να οδηγήσει τον Nixon στην παραδοχή πως αυτός βρισκόταν πίσω από τη συγκάλυψη του σκανδάλου και του δε Nixon, να προσπαθεί με κάθε τρόπο, θεμιτό ή μη, να αντικρούσει το φιλόδοξο παρουσιαστή, επιχειρώντας την κάθαρση του ονόματός του και την επιστροφή στην πολιτική σκηνή.

Τηλεοπτικοί πρόεδροι

Τις δύο τελευταίες δεκαετίες έκαναν την εμφάνισή τους τηλεοπτικές σειρές, στις οποίες βασικός χαρακτήρας ήταν ο αμερικανός πρόεδρος. Η τακτική αυτή παρουσία προέδρου (σε εβδομαδιαία βάση), μέσω της TV, στα σπίτια των Αμερικανών πολιτών και άλλων ανά τον κόσμο δίνει μια άλλη δυναμική στον Πρόεδρο. Έτσι, ο Πρόεδρος παρουσιάζεται ως εκείνος, ο οποίος κατανοεί και εκφράζει τη θέληση του λαού. Παράλληλα, ο ηθοποιός που επιλέγεται για το ρόλο, οφείλει να είναι πειστικός και να κινείται στις ιδεολογικές βάσεις του προεδρικού αξιώματος, να έχει, δηλαδή, τα «προεδρικά» στοιχεία που αναφέρθηκαν παραπάνω.

Οι τηλεοπτικές αυτές σειρές ήταν τρεις και συγκεκριμένα οι *Commander in Chief* (2005), με την Geena Davis στο ρόλο της προέδρου *Mackenzie Allen, West Wing* (1999-2006), με τον Martin Sheen στο ρόλο του προέδρου *Jed Bartlet* και *24* (2001-2010), με πληθώρα διαφορετικών προσώπων¹³⁹ στο ρόλο του Προέδρου των Ηνωμένων Πολιτειών.

¹³⁹ Σε σύνολο οκτώ τηλεοπτικών σεζόν, που διήρκεσε η σειρά, παρακολουθούμε εννέα διαφορετικούς προέδρους.

Και οι τρεις χαρακτήρες, πέραν του κοινού τόπου δράσης, έχουν ένα κοινό, απόρροια του πως οι παραγωγοί και ο λαός των Ηνωμένων Πολιτειών πιστεύει πως είναι ή πρέπει να είναι ο πρόεδρος. Παρουσιάζονται, λοιπόν, ως ήρωες, οι οποίοι βρίσκονται αντιμέτωποι με πολύ δύσκολες αποφάσεις, από εκείνες που κανείς άνθρωπος δε θέλει να παίρνει, αλλά, παρά το κόστος που μπορεί να έχουν, πρέπει να παρθούν για το καλό του έθνους.

Παρουσιάζονται αποφασιστικοί και δυνατοί, να βάζουν σε πρώτο πλάνο την εθνική ασφάλεια (national security) και να μη διστάζουν να έρθουν σε ευθεία αντιπαράθεση με τα επιτελεία τους. Αν και οι πολιτικοί διαξιφισμοί δε λείπουν, η αποφασιστικότητα του προέδρου κυριαρχεί. Με τον τρόπο αυτό καλλιεργείται και εντυπώνεται στο τηλεοπτικό κοινό η εικόνα ενός προέδρου που έχει ως ύψιστο μέλημα το καλό και την ασφάλεια του αμερικανού πολίτη, δικαιολογώντας κάποιες από αυτές τις αποφάσεις.

Το *West Wing* θεωρείται το κορυφαίο παράδειγμα τηλεοπτικής σειράς πολιτικού περιεχομένου, το οποίο επηρέασε το τηλεοπτικό κοινό και έφτασε, όσο καμία άλλη σειρά, τόσο κοντά στην πολιτική πραγματικότητα. Ως σειρά, περνά μηνύματα ποιοτικά διαφορετικά από εκείνα, τα οποία οι πολίτες προσλαμβάνουν από την παρακολούθηση ή ανάγνωση εκπομπών και εφημερίδων ειδησεογραφικού περιεχομένου¹⁴⁰.

Η πραγματικότητα είναι πως στη βάση της η σειρά προσπαθεί να περάσει πολιτικά και κοινωνικά μηνύματα, αντιδρώντας στην υπάρχουσα καθεστηκυία αντίληψη, που επικρατεί για τον αμερικανό πρόεδρο, παρουσιάζοντας μια διαφορετική πλευρά της

¹⁴⁰ Holbert R. Lance, Owen Pillion, David Tschida, Greg Armfield, Kelly Kinder, Kristin Cherry, and Amy Daulton, “The West Wing As Endorsement of the U.S. Presidency: Expanding the Bounds of Priming in Political Communication.” *Journal of Communication*, 53.3 (2003), σσ. 427 – 43.

πολιτικής και του ίδιου του προσώπου. Αναγνώριση των δυσκολιών με τις οποίες μπορεί να βρεθεί αντιμέτωπος, αντίθεση, όμως, στην αγιοποίηση και την «ασυλία». Όπως αναφέρουν και οι αδελφοί Parry-Giles, το *West Wing* «αντανακλά την ιδεολογική ιστορία και αμφισβητεί τον αμερικάνικο εθνικισμό, ήδη από την ίδρυση του κράτους, μέσω των σύγχρονων συγκρούσεων»¹⁴¹.

Η περίοδος, κατά την οποία προβάλλεται η σειρά, σηματοδοτεί την αλλαγή στάσης και οπτικής του αμερικανικού λαού απέναντι σε πολλές αντιλήψεις, οι οποίες δε χωρούσαν αμφισβήτηση. Έχει προηγηθεί το «Σκάνδαλο Lewinski», με την εικόνα του Προέδρου, στα μάτια των πολιτών, να αλλοιώνεται, ενώ το χτύπημα της 11^{ης} Σεπτεμβρίου και ο πόλεμος στο Αφγανιστάν και το Ιράκ είναι πραγματικότητα, όπως πραγματικότητα είναι, πλέον, αυτό που κανείς αμερικανός δε θεωρούσε δυνατό. Ένα χτύπημα στην καρδιά του ίδιου του κράτους.

Ο πρόεδρος Jed Bartlet, λοιπόν, φαντάζει ως ο κατάλληλος άνθρωπος για το αξίωμα, εκείνος που αντικατοπτρίζει τέλεια την εικόνα που έχουν στο μυαλό και τη συνείδησή τους οι Αμερικανοί για το πώς πρέπει να είναι και τι προσόντα πρέπει να έχει ο πρόεδρος των Ηνωμένων Πολιτειών. Είναι ιδιαίτερα μορφωμένος, έχει πάρει Νόμπελ στα οικονομικά και υπήρξε Γερουσιαστής της πολιτείας του New Hampshire. Παρουσιάζεται ιδιαίτερα ικανός και επιδέξιος πολιτικά, πιστός στην ιδέα της ισότητας και, κυρίως, βαθιά θρησκευόμενος¹⁴². Η εικόνα του έρχεται να γεμίσει τα κενά που έχει δημιουργήσει, από ιδεολογικής και εθνικιστικής, ίσως, πλευράς η Κυβέρνηση και, γενικότερα, η πολιτική-κοινωνική λειτουργία του κράτους. Γεννήθηκε, λοιπόν, λόγω των γεγονότων, η ανάγκη για μία προεδρική φιγούρα, η

¹⁴¹ Shawn Parry-Giles και Trevor Parry-Giles, *The Prime Time Presidency*, UP, Chicago 2006, σ.14.

¹⁴² Το αμερικάνικο Έθνος υπήρξε, ανέκαθεν, βαθιά θρησκευόμενο. Μάλιστα, από το 1956 υιοθετήθηκε από την αμερικανική κυβέρνηση ως επίσημο ρητό του κράτους η έκφραση *In God We Trust*, η οποία υπήρχε ήδη στα νομίσματα από το 1867.

οποία θα ήταν αντίθετη σε όσα είχαν γνωρίσει οι νεώτεροι, ως επί το πλείστον αμερικανοί πολίτες¹⁴³.

Η σειρά 24 έχει μια ιδιομορφία, την οποία δε συναντούμε στις υπόλοιπες δύο και γενικότερα σε σειρές. Η τηλεοπτική σεζόν αποτελείται από 24 επεισόδια, κάθε ένα από τα οποία αντιστοιχούν σε μία ώρα του εικοσιτετραώρου, με τα γεγονότα να διαδραματίζονται εντός αυτού του χρονικού πλαισίου. Κεντρικός πρωταγωνιστής είναι ο πράκτορας της Αντιτρομοκρατικής Υπηρεσίας *Jack Bauer* (Kiefer Sutherland), ο οποίος κατά τη διάρκεια των οκτώ σεζόν, σώζει το Los Angeles από πυρηνική καταστροφή, σταμάτα την εξάπλωση ενός θανατηφόρου ιού, ονόματι Cordilla και σταματά την απόπειρα μιας ομάδας «νεο-συντηρητικών», οι οποίοι προσπάθησαν να οδηγήσουν, με ψευδή προσχήματα, τις Ηνωμένες Πολιτείες σε πόλεμο¹⁴⁴.

Η ταύτιση των γεγονότων που λάμβαναν χώρα στη σειρά, με όσα διαδραματίζονταν, παράλληλα στην πραγματικότητα, μοιάζει απόλυτη. Άλλωστε, η σειρά παρουσίαζε στην οθόνη την καθημερινότητα και τους φόβους, οι οποίοι πια ήταν ξεκάθαροι, των Αμερικανών. Ένα ακόμη σημείο που οφείλουμε να σταθούμε, καθώς πρόκειται για έμμεση κριτική προς το πρόσωπο του Προέδρου Bush, είναι ο τρόπος δράσης του Jack Bauer. Την περίοδο της προεδρείας Bush, πολλοί ήταν εκείνοι που κατηγορήσαν τον ίδιο και την Κυβέρνησή του, πως είχε δώσει το ελεύθερο στη CIA, να δρα με όποιον τρόπο εκείνη θεωρούσε σωστό, για να αποσπάσει «πολύτιμες» πληροφορίες, με σκοπό την προστασία του έθνους. Δεν ήταν λίγοι, λοιπόν, εκείνοι οι οποίοι είχαν κατηγορήσει ανοιχτά, τόσο τον Πρόεδρο όσο

¹⁴³Holbert R. Lance, Owen Pillion, David Tschida, Greg Armfield, Kelly Kinder, Kristin Cherry, and Amy Daulton, *ο.π.*, σσ. 427 – 43.

¹⁴⁴DiPaolo, Marc, *ο.π.*, σσ. 196-197.

και την Υπηρεσία¹⁴⁵, για βασανιστήρια και τακτικές που κάθε άλλο παρά σέβονταν τα ανθρώπινα δικαιώματα.

Στα πλαίσια αυτά, παρακολουθούμε στη σειρά τον πράκτορα Jack Bauer, να χρησιμοποιεί, αντίστοιχα, ακραίες μεθόδους, για να αποσπάσει πληροφορίες. Δε διστάζει, λοιπόν, να βασανίσει ή ακόμη και να σκοτώσει υπόπτους και απλούς πολίτες, για να πετύχει το σκοπό του. Στις πρώτες πέντε σεζόν, μάλιστα, παρακολουθούμε εξήντα επτά (67) σκηνές βασανιστηρίων¹⁴⁶.

Τέλος, όσων αφορά τους προέδρους. Ο πρόεδρος Palmer (Dennis Haysbert), είναι ένας από τους βασικούς χαρακτήρες της δεύτερης σεζόν της σειράς και, παρότι η χρονική διάρκεια των γεγονότων περιορίζεται σε ένα εικοσιτετράωρο, παρουσιάζονται πολλές πτυχές της προσωπικής ζωής και της πολιτικής αντίληψής του. Με το έτος παραγωγής, της δεύτερης σεζόν, να είναι το 2002, ο David Palmer, αποτελεί τον πρώτο μαύρο πρόεδρο στην ιστορία των Ηνωμένων Πολιτειών, δύο χρόνια πριν αυτό γίνει πραγματικότητα με την εκλογή του Barack Obama. Γνωρίζοντας τη διαδρομή του από τη Γερουσία στο προεδρικό αξίωμα¹⁴⁷, έρχεται αντιμέτωπος με μία τρομοκρατική απειλή και συγκεκριμένα με την ύπαρξη πυρηνικής βόμβας, έτοιμης να εκραγεί σε αμερικάνικο έδαφος. Μέσω αυτών παρουσιάζονται στο κοινό οι αγωνίες και οι συζητήσεις που γίνονται, κυρίως στο παρασκήνιο, για να ληφθούν αποφάσεις που θα κρίνουν το μέλλον του προέδρου και της χώρας.

¹⁴⁵ Sullivan, Andrew. "One tortured lie: that's all it took for war. Bush needed 'evidence' and used techniques designed to produce lies to get it." The Sunday Times, 26/04/2009, στο http://www.timesonline.co.uk/tol/comment/columnists/andrew_sullivan/article6168270.ece, 02/03/13.

¹⁴⁶ DiPaolo, Marc, *ο.π.*, σ. 198.

¹⁴⁷ Στην πρώτη σεζόν της σειράς εμφανίζεται ως Γερουσιαστής της Πολιτείας Maryland, πρωτεύουσα της οποίας είναι η Washington.

Ο Πρόεδρος James Prescott (Alen Dale), κατά τη διάρκεια της δεύτερης σεζόν, οδηγήθηκε στο να κινήσει τη 25η τροπολογία¹⁴⁸, πιστεύοντας ότι οι αποφάσεις του Προέδρου Palmer ήταν παράλογες, λόγω της απροθυμίας του να επιτεθεί σε τρεις χώρες της Μέσης Ανατολής, που θεωρούνταν ότι είναι πίσω από μια αποτυχημένη προσπάθεια, με πυρηνικά, εναντίον των Ηνωμένων Πολιτειών. Μετά την ανάληψη της προεδρείας, ο Prescott διατάσσει στρατιωτική απάντηση, η οποία, όπως αποδείχθηκε αργότερα, βασίστηκε σε κατασκευασμένα στοιχεία. Μετά την αποκάλυψη της πλαστογραφίας ο Palmer αναλαμβάνει την προεδρεία και πάλι.

Ο Πρόεδρος John Keeler (Geoff Pierson, 4^η σεζόν), τραυματίζεται μετά από πυραυλική επίθεση εναντίον του προεδρικού αεροπλάνου Air Force One, η οποία έχει ως αποτέλεσμα την κατάρριψή του. Ο Πρόεδρος Charles Logan (Gregory Itzin, 5^η σεζόν) παρουσιάζεται ως ο «κακός» και διεφθαρμένος πρόεδρος, ενώ μεταξύ των υπολοίπων που ενσαρκώνουν το ρόλο του αμερικανού Προέδρου, ξεχωρίζει η Allison Taylor (Cherry Jones), η οποία εμφανίζεται στις δύο τελευταίες σεζόν και την ομώνυμη ταινία (24: *Redemption*, 2008) και αποτελεί την πρώτη γυναίκα Πρόεδρο.

Αντίστοιχα, στη σειρά *Commander in Chief*, η οποία παίχθηκε για μία μόνο σεζόν, έχουμε την πρώτη γυναίκα πρόεδρο των Ηνωμένων Πολιτειών. Η πρόεδρος Mackenzie βρίσκεται στη θέση αυτή μετά από μια σειρά τυχαίων περιστατικών, με αποκορύφωμα ένα εγκεφαλικό επεισόδιο που έχει ο πρόεδρος Theodore Roosevelt Bridges. Οι παραγωγοί προσπάθησαν να στηριχθούν στο στοιχείο αυτό και, τελικά, απέδωσαν περισσότερο το γεγονός πως μια γυναίκα ήταν Πρόεδρος των Ηνωμένων Πολιτειών, χωρίς να τονίσουν την ίδια την προσωπικότητα και τις δυνατότητες που η ίδια είχε. Σε ένα άρθρο, μάλιστα, της εφημερίδας USA Today, τονίζεται πως «δίνεται

¹⁴⁸ Κινώντας την 25^η Τροπολογία, ο Αντιπρόεδρος μπορεί να οδηγήσει στην αποπομπή του Προέδρου από την εξουσία, λόγω ανικανότητας να ανταπεξέλθει στο «καλό του Έθνους».

περισσότερο βάση στην οικογένεια της Προέδρου Allen, παρά στα παγκόσμια πολιτικά γεγονότα»¹⁴⁹.

Οι κόντρες και οι διαξιφισμοί με το επιτελείο του Λευκού Οίκου είναι συχνό φαινόμενο, ενώ η πρόεδρος Mackenzie εμφανίζεται, όπως και ο Jed Bartlet στο *West Wing*, ιδιαίτερα δυναμική, οικονομολόγος, βραβευμένη με Νόμπελ και, πάνω απ' όλα, έτοιμη να πάρει δύσκολες αποφάσεις, βάζοντας το συμφέρον του κράτους πάνω από το προσωπικό ή πολιτικό συμφέρον.

¹⁴⁹ Keveney, Bill, "Study in leadership styles, *USA Today*", November 1, 2005.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Ο κινηματογράφος, αναδείχθηκε γρήγορα, σε λιγότερο από έναν αιώνα, ως η κυρίαρχη και, αναμφίβολα, πιο «ισχυρή» μορφή Τέχνης. Η εικόνα είναι το πιο δυνατό μέσο, για να πιστέψει ο θεατής, καθώς ο άνθρωπος, από τη φύση του, συνηθίζει να πιστεύει αυτά που βλέπει με τα μάτια του και έχει τη δυνατότητα να του εντυπώνονται.

Η δύναμη αυτή του κινηματογράφου, πολλές φορές, χρησιμοποιήθηκε λανθασμένα και με τρόπο προπαγανδιστικό. Η τέχνη που έμοιαζε γοητευτική και το μέσο καταγραφής της ανθρώπινης ζωής, χρησιμοποιήθηκε στην πολιτική και κατέληξε, στο μεγαλύτερο μέρος του 20^{ου} αιώνα, να είναι το μέσο που η εκάστοτε κυβέρνηση χρησιμοποίησε για την προπαγάνδα της απέναντι στον εχθρό.

Από τις απαρχές, ήδη, της κινηματογραφικής τέχνης στις Ηνωμένες Πολιτείες, η αμερικάνικη ιστορία και πολιτική ήταν συνυφασμένη με την κινηματογραφική βιομηχανία. Βασικός άξονας και επίκεντρο της σχέσης αυτής είναι ο αμερικανός πρόεδρος.

Ο θεσμός της προεδρείας υπήρξε πάντοτε αντικείμενο μελέτης από τους ιστορικούς, και όχι μόνο, στις Ηνωμένες Πολιτείες. Είναι ο ανώτατος πολιτικός θεσμός, ο αρχηγός του κράτους, εκπρόσωπος του Έθνους και, πρωτίστως πρέσβης του λαού των Ηνωμένων Πολιτειών, της μεγαλύτερης δύναμης παγκοσμίως, ανά τον κόσμο.

Έτσι, μέσω του προέδρου, η ίδια η Αμερική περνάει τα μηνύματα που θέλει στον υπόλοιπο πλανήτη. Είναι ξεκάθαρο πως, ανάλογα με την πολιτική, οικονομική και

στρατιωτική κατάσταση που επικρατεί, τα φιλμ που παράγονται λειτουργούν ως ένα μέσο πίεσης προς την κυβέρνηση, αλλά και προπαγάνδας προς τους «αντιπάλους». Σε μια δεκαετία, όπως αυτή του 2000, που είναι χαραγμένη από τρομοκρατικές επιθέσεις και πολεμικές συγκρούσεις (Δίδυμοι Πύργοι, Αφγανιστάν, Ιράκ), ο κινηματογράφος, ένα παγκόσμιο μέσο, έδρασε για τους αμερικανούς πολίτες¹⁵⁰.

Όσον αφορά τους προέδρους, τα πράγματα είναι πιο ξεκάθαρα. Οι ταινίες κινούνται πάνω σε ιδεολογικές «ράγες» και, ακόμη και όταν καυτηριάζουν τις πράξεις του προέδρου, επιτίθενται στον άνθρωπο και όχι το θεσμό. Έτσι, το ενδιαφέρον κινείται γύρω από το πρόσωπο και όχι τον ίδιο το θεσμό, ο οποίος θεωρείται ιερός και είναι καθήκον του εκάστοτε προέδρου να «υποτάσσεται» σε αυτά που οφείλει να πράττει ως ο ανώτατος κυβερνητικός άρχοντας.

Με αυτόν τον τρόπο, ο πρόεδρος εμφανίζεται γενναίος, ιδεαλιστής και σοφός, έτοιμος να πάρει την οποιαδήποτε απόφαση χρειαστεί, για να προφυλάξει το εθνικό συμφέρον. Είναι λίγα τα παραδείγματα εκείνα ενός προέδρου εγωκεντρικού, φιλόδοξου και διεφθαρμένου, ο οποίος χρησιμοποιεί την εξουσία που έχει στα χέρια του για προσωπικούς σκοπούς. Συνήθως, τέτοιου χαρακτήρα εμφανίζεται ο αντιπρόεδρος, ο οποίος προσπαθεί να πάρει την εξουσία, αποκαλύπτοντας, με αυτόν τον τρόπο, τη διαπλοκή του πολιτικού συστήματος και εξυψώνοντας, ακόμη περισσότερο το χαρακτήρα του προέδρου. Είναι περισσότερο ο ήρωας που

¹⁵⁰ Το φιλμ *World Trade Center* (2006), καταγράφει το δράμα της επίθεσης στους Δίδυμους Πύργους, προσπαθώντας να ξυπνήσει το πατριωτικό αίσθημα, όπως συμβαίνει και στο *United 93* (2006) και στο ντοκιμαντέρ *The Path to 9/11* (2006) ενώ οι ταινίες για τους πολέμους σε Αφγανιστάν και Ιράκ (*Jarhead*, 2005, *The Hurt Locker*, 2008), δείχνουν τη βιαιότητα του πολέμου, αλλά, ταυτόχρονα, εκθειάζουν τον ηρωισμό και το σθένος των αμερικανών στρατιωτών, περνώντας το μήνυμα μιας δύναμης που δε μπορεί να νικηθεί.

αντικατοπτρίζει το Έθνος, παρά ένας απλός πολιτικός, ο ίδιος ο θεσμός και η ιστορία του που δεν αφήνει περιθώρια για μετριότητα, η οποία δείχνει να μη συγχωρείται.

Αναμφίβολα, ο πρόεδρος των Ηνωμένων Πολιτειών, πέραν της πολιτικής δύναμης που έχει, βρίσκεται ψηλά στη λίστα των παραγωγών του Hollywood. Ο ίδιος ο λαός δείχνει να έχει ανάγκη αυτήν την προβολή, καθώς ,μέσω ενός δυναμικού, σκληρού και αποφασιστικού προέδρου, αισθάνεται δυνατός και επιβεβαιώνεται η πίστη του πως η χώρα του είναι, από κάθε άποψη, μια παγκόσμια υπερδύναμη.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Λεξικό βασικών κινηματογραφικών όρων

Αναδρομή - flashback: Η (χρονική) μετατροπή της αφηγηματικής σειράς της ιστορίας, κατά την οποία η πλοκή κινείται προς τα πίσω για να δείξει γεγονότα που συνέβησαν νωρίτερα από αυτά που έχουν ήδη περιγραφεί.

Γωνία λήψης: Η θέση από την οποία παρατηρούμε τα αντικείμενα. Π.χ. προφίλ/φας, από πάνω/από κάτω κλπ.

Εικονοληψία: Η λήψη κινούμενων εικόνων με κάμερα. Ο τεχνικός, που χειρίζεται την κάμερα λήψης κινούμενων εικόνων, ονομάζεται εικονολήπτης.

Κάμερα: Η κινηματογραφική μηχανή λήψης.

Μοντάζ: Η οργάνωση των πλάνων μιας ταινίας κάτω από ορισμένες προϋποθέσεις τάξης και διάρκειας.

Ντεκουπάζ: Η τελική διαμόρφωση του σεναρίου. Χωρισμός των σκηνών σε πλάνα με τη σειρά που θα προβάλλονται στην οθόνη, προσδιορισμός του οπτικού και ηχητικού περιεχομένου ενός πλάνου, όπως και της κίνησης της μηχανής, καθώς και προσδιορισμός του τρόπου σύνδεσης των πλάνων και της διάρκειάς τους. Κάθε πλάνο έχει αύξοντα αριθμό.

Οπερατέρ: Ο διευθυντής φωτογραφίας. Υπεύθυνος για το φωτισμό και την ποιότητα της φωτογραφίας.

Σεκάνς: Σύνολο σκηνών, που παρουσιάζουν μια ενότητα χρόνου, χώρου ή δράσης. Π.χ. 1η σεκάνς: στο σπίτι του πρωταγωνιστή, 2η σεκάνς: στο ξενοδοχείο, όπου περνά τις διακοπές του κλπ.

Σκηνή: Ένα ή περισσότερα πλάνα που αναφέρονται στον ίδιο χώρο (ντεκόρ) και στον ίδιο χρόνο. Όταν ένα από τα δύο αλλάζει έχουμε αλλαγή σκηνής. Ταυτίζουμε εδώ το χώρο με το ντεκόρ και δεν τον εννοούμε με την ευρεία του έννοια, διότι, όταν για παράδειγμα μία δράση διεξάγεται στον 5ο όροφο μιας πολυκατοικίας και μεταφερθεί στο ισόγειό της, έχουμε αλλαγή σκηνής (αφού άλλαξε το ντεκόρ), έστω και αν ο χώρος με την ευρεία του έννοια παρέμεινε ο ίδιος (η πολυκατοικία).

Φοντού: Τρόπος σύνδεσης δύο πλάνων. Όταν το σκοτεινό πλάνο σταδιακά φωτίζεται καθώς εμφανίζεται το επόμενο πλάνο έχουμε το λεγόμενο *fade-in*, ενώ, όταν ένα πλάνο αρχίζει να σβήνει σιγά - σιγά μέχρι να σκοτεινιάσει εντελώς, πριν εμφανιστεί το επόμενο, έχουμε *fade-out*.

Φοντού ανσαινέ: Όταν σβήνει το ένα πλάνο σιγά-σιγά και ταυτόχρονα εμφανίζεται το επόμενο. Στιγμιαία και μέχρι το δεύτερο πλάνο να επικρατήσει, οι δύο εικόνες συγχωνεύονται σε διπλοτυπία.

Κατάλογος Προέδρων των Ηνωμένων Πολιτειών

A/A	Όνομα	Έναρξη θητείας	Λήξη θητείας	Αντιπρόεδρος
1	George Washington	30 Απριλίου 1789	4 Μαρτίου 1797	John Adams
2	John Adams	4 Μαρτίου 1797	4 Μαρτίου 1801	Thomas Jefferson
3	Thomas Jefferson	4 Μαρτίου 1801	4 Μαρτίου 1809	Aaron Burr/ George Clinton
4	James Madison	4 Μαρτίου 1809	4 Μαρτίου 1817	George Clinton/ Elbridge Gerry
5	James Monroe	4 Μαρτίου 1817	4 Μαρτίου 1825	Daniel D. Tompkins
6	John Quincy Adams	4 Μαρτίου 1825	4 Μαρτίου 1829	John C. Calhoun
7	Andrew Jackson	4 Μαρτίου 1829	3 Μαρτίου 1837	John C. Calhoun/ Martin Van Buren
8	Martin Van Buren	4 Μαρτίου 1837	4 Μαρτίου 1841	Richard M. Johnson
9	William Henry Harrison	4 Μαρτίου 1841	4 Απριλίου 1841	John Tyler
10	John Tyler	4 Απριλίου 1841	4 Μαρτίου 1845	
11	James Knox Polk	4 Μαρτίου 1845	4 Μαρτίου 1849	George M. Dallas
12	Zachary Taylor	4 Μαρτίου 1849	9 Ιουλίου 1850	Millard Fillmore
13	Millard Fillmore	9 Ιουλίου 1850	4 Μαρτίου 1853	
14	Franklin Pierce	4 Μαρτίου 1853	4 Μαρτίου 1857	William R. King
15	James Buchanan	4 Μαρτίου 1857	4 Μαρτίου 1861	John Breckinridge
16	Abraham Lincoln	4 Μαρτίου 1861	15 Απριλίου 1865	Hannibal Hamlin/ Andrew Johnson
17	Andrew Johnson	15 Απριλίου 1865	4 Μαρτίου 1869	
18	Ulysses S. Grant	4 Μαρτίου 1869	3 Μαρτίου 1877	Schuyler Colfax/ Henry Wilson
19	Rutherford Hayes	3 Μαρτίου 1877	4 Μαρτίου 1881	William A. Wheeler

20	James A. Garfield	4 Μαρτίου 1881	19 Σεπτεμβρίου 1881	Chester A. Arthur
21	Chester A. Arthur	20 Σεπτεμβρίου 1881	3 Μαρτίου 1885	
22	Grover Cleveland	4 Μαρτίου 1885	3 Μαρτίου 1889	Thomas A. Hendricks
23	Benjamin Harrison	4 Μαρτίου 1889	3 Μαρτίου 1893	Levi P. Morton
24	Grover Cleveland	4 Μαρτίου 1893	3 Μαρτίου 1897	Adlai Stevenson I
25	William McKinley	4 Μαρτίου 1897	14 Σεπτεμβρίου 1901	Garret Hobart/ Theodore Roosevelt
26	Theodore Roosevelt	14 Σεπτεμβρίου 1901	3 Μαρτίου 1909	Charles W. Fairbanks
27	William Howard Taft	4 Μαρτίου 1909	4 Μαρτίου 1913	James S. Sherman
28	Woodrow Wilson	4 Μαρτίου 1913	3 Μαρτίου 1921	Thomas R. Marshall
29	Warren G. Harding	4 Μαρτίου 1921	2 Αυγούστου 1923	Calvin Coolidge
30	Calvin Coolidge	3 Αυγούστου 1923	3 Μαρτίου 1929	Charles G. Dawes
31	Herbert Hoover	4 Μαρτίου 1929	4 Μαρτίου 1933	Charles Curtis
32	Franklin D. Roosevelt	4 Μαρτίου 1933	12 Απριλίου 1945	John Nance Garner/ Henry A. Wallace/ Harry S. Truman
33	Harry S. Truman	12 Απριλίου 1945	20 Ιανουαρίου 1953	Allen W. Barkley
34	Dwight D.Eisenhower	20 Ιανουαρίου 1953	20 Ιανουαρίου 1961	Richard Nixon
35	John F. Kennedy	20 Ιανουαρίου 1961	22 Νοεμβρίου 1963	Lyndon B. Johnson
36	Lyndon B. Johnson	22 Νοεμβρίου 1963	20 Ιανουαρίου 1969	Hubert Humphrey
37	Richard B. Nixon	20 Ιανουαρίου 1969	9 Αυγούστου 1974	Spiro Agnew/ Gerald Ford
38	Gerald Ford	9 Αυγούστου 1974	20 Ιανουαρίου 1977	Nelson Rockefeller
39	Jimmy Carter	20 Ιανουαρίου 1977	20 Ιανουαρίου 1981	Walter Mondale
40	Ronald Reagan	20 Ιανουαρίου 1981	20 Ιανουαρίου 1989	George H.W. Bush
41	George H.W. Bush	20 Ιανουαρίου 1989	20 Ιανουαρίου 1993	Dan Quayle

42	Bill Clinton	20 Ιανουαρίου 1993	20 Ιανουαρίου 2001	Al Gore
43	George W. Bush	20 Ιανουαρίου 2001	20 Ιανουαρίου 2009	Dick Cheney
44	Barack Obama	20 Ιανουαρίου 2009		Joe Biden

Μηδενική κινηματογραφική παρουσία: 

Μικρή κινηματογραφική παρουσία: 

Μέτρια κινηματογραφική παρουσία: 

Μεγάλη κινηματογραφική παρουσία: 

ΕΙΚΟΝΕΣ



Εικόνα 1. Πάνω: Ο George Washington. Κάτω: Ο Jeff Daniels ως George Washington στο φιλμ *The Crossing* (2000).



Εικόνα 2. Πάνω: Ο Thomas Jefferson. Κάτω: Ο Nick Nolte ως Thomas Jefferson στο φιλμ *Jefferson in Paris* (1995).



Εικόνα 3. Αριστερά: Ο Abraham Lincoln. Δεξιά: Ο Daniel Day Lewis ως Abraham Lincoln στο φιλμ *Lincoln* (2012).



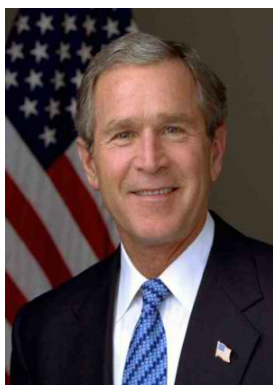
Εικόνα 4. Αριστερά: Ο Jon Voight ως Franklin Delano Roosevelt στο φιλμ *Pearl Harbor* (2000). Δεξιά: Ο Franklin Delano Roosevelt.



Εικόνα 5. Αριστερά: Ο John Fitzgerald Kennedy. Δεξιά: Ο Bruce Greenwood ως John Fitzgerald Kennedy στο φιλμ *Thirteen Days* (2000).



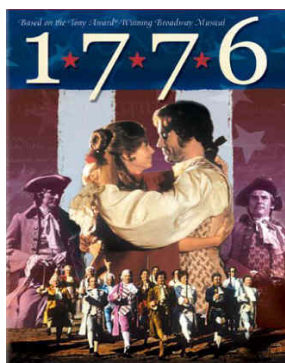
Εικόνα 6. Αριστερά: Ο Frank Langella ως Richard Nixon στο φιλμ *Frost/Nixon* (2008). Δεξιά: Ο Richard Nixon.



Εικόνα 7. Πάνω: Ο George W. Bush. Κάτω: Ο Josh Brolin ως George W. Bush στο φιλμ *W.* (2008).



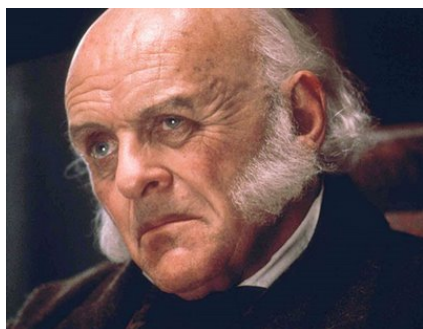
Εικόνα 8. Η ψήφιση της Διακήρυξης της Ανεξαρτησίας από το Κογκρέσο στις 4 Ιουλίου 1776.



Εικόνα 9. Η αφίσα του φιλμ 1776 (1972).



Εικόνα 10. Δευτερόλεπτα μετά τη δολοφονία του Abraham Lincoln στο θέατρο Ford. Σκηνή από το φιλμ The Birth of a Nation (1915).



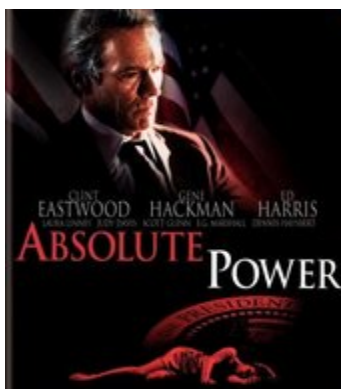
Εικόνα 11. Ο Anthony Hopkins ως John Quincy Adams στο φιλμ Amistad (1997).



Εικόνα 12. Ο «Φαλακρός Αετός» (Bald Eagle). Το απόλυτο σύμβολο της αμερικανικής ιδεολογίας και κουλτούρας.



Εικόνα 13. Το φάντασμα με την ονομασία Depression (Κατάθλιψη) από το καρτούν του 1933, Confidence.



Εικόνα 14. Η αφίσα της ταινίας Absolute Power (1997).

ΚΡΙΤΙΚΕΣ ΤΑΙΝΙΩΝ

“Πολύ μπλα μπλα, αλλά χρήσιμο για την πλοκή και δημιουργικό, μία πλήρης σύνθεση ακαδημαϊσμού, ιστορικών πληροφοριών και γόνιμης μυθοπλασίας που δίνει πάσα στον Σπίλμπεργκ να πλάσει μια αξέχαστη τριάδα πρωταγωνιστών (ο ηγετικός Πρόεδρος, η σύζυγος της καρδιάς, ο λομπίστας πολιτικός αντίπαλος στο τραχύ πρόσωπο και τον σαρδόνιο λόγο του τεταμένου, υπέροχου Τόμι Λι Τζόουνς), να ενσωματώσει με αφηγηματική άνεση πολλούς βοηθητικούς χαρακτήρες και να κλιμακώσει το έργο του τρεις φορές, στην αναγγελία της δολοφονίας, τον ενωτικό, θλιμμένο περίπατό του στο πεδίο της μάχης μαζί με το απόσπασμα του φημισμένου λόγου του, και πριν από αυτά, στην εντελώς σπιλμπεργκική σεκάνς της ψηφοφορίας, μια αρκετά τραβηγμένη επίδειξη μοντάζ και feelgood συναισθήματος.”

Lincoln (2012), www.lifo.gr, 24/01/2013

“Το Frost/Nixon αποτελεί μία ταινία «μεταμορφώσεων», η οποία εξακολουθεί να αποτελεί μια αξιόλογη κινηματογραφική εμπειρία που μένει μακριά από το συναισθηματικά εκβιαστικό και υπερ-επεξηγηματικό παρελθόν του δημιουργού της (Ron Howard), παρουσιάζοντας μια νέα, ενδιαφέρουσα πτυχή της καλλιτεχνικής προσωπικότητας του τελευταίου.”

Frost/Nixon (2008), www.cinemanews.gr, 12/02/2009

“Ο Όλιβερ Στόουν έχει πονηρό σκοπό: με τη μαύρη κωμωδία-πορτρέτο του απερχόμενου Προέδρου των ΗΠΑ Τζορτζ Μπους δεν προσπαθεί ακριβώς να σκιαγραφήσει εξαντλητικά έναν άνθρωπο που αποτελεί μυστήριο η παρουσία του και η δράση στον αρχηγικό θώκο της πιο υπεύθυνης δουλειάς του πλανήτη αλλά να στρέψει τα βλέμματα στους συμπατριώτες του, ζητώντας τους να απαντήσουν εκείνοι για ποιο λόγο επέλεξαν επί δυο συναπτές τετραετίες έναν επικίνδυνο, μικρονοϊκό, σχεδόν παρανοϊκό ηγέτη, που τους οδήγησε στη δυσμενή θέση που βρίσκονται αυτήν τη στιγμή.”

W. (2008), www.lifo.gr, Νοέμβριος 2008

“Ο Jon Voight ξεχνά τα ρεπουμπλικανικά πιστεύω του και αποδίδει πιστά και με πάθος το ρόλο του Δημοκρατικού Franklin Delano Roosevelt”.

Pearl Harbor (2000), www.reelviews.net

“ο JFK είναι πιθανώς μια από τις πιο δύσκολες, ιστορικά, προσωπικότητες, για να απεικονισθεί, με βάση την παρατεταμένη επίδραση παλαιότερων ταινιών, τηλεοπτικών σειρών και φράσεων του ιδίου («Μη ρωτάς τι μπορεί η χώρα να κάνει για σένα, αλλά τι μπορείς εσύ να κάνεις για αυτή» κλπ.). Ο Bruce Greenwood, ως Πρόεδρος Kennedy, είναι εξαιρετικός, ενώ μας δείχνει πόσο όμορφα προσεκτικός και με τι αντανakλαστικά αντιμετώπισε ο Πρόεδρος τα γεγονότα κατά τη διάρκεια της κρίσης.”

Thirteen Days (2000), www.historyplace.com

“Ο Gene Hackman καταφέρνει απλά και μόνο να γίνει αντιπαθητικός και σπαταλά άχαρα το δυναμικό του στο ρόλο του προέδρου της Αμερικής. Γίνεται λίγο διεστραμμένος, λίγο σκληρός, λίγο αδίστακτος και λίγο δολοπλόκος αφήνοντας μισές εντυπώσεις σε σχέση με αυτό που θα μπορούσε να αποκαλύψει και όχι ολόκληρη την εικόνα του”

Absolute Power (1997), www.cine.gr

“Σε αυτό το ντοκιμαντέρ, ο Vincent Bugliosi καταθέτει ένα ενδιαφέρον, αν όχι αρκετά πειστικό επιχείρημα, ότι ο Τζορτζ Μπους πρέπει να δικαστεί για φόνο”

The Prosecution of an American President (2012), www.hollywoodreporter.com

“Ακριβώς επειδή δεν έχει μεσολαβήσει το απαραίτητο διάστημα, η ταινία πάσχει από κριτική ματιά, ουσιαστικά καταγράφοντας αντί να ερμηνεύσει. Εκφράζει μια νεοϋορκέζικη ανάγκη για λυτρωτική και όσο γίνεται αντικειμενική αποτύπωση της θλίψης και της οργής γύρω από τον άνθρωπο που κατάφερε το ντροπιαστικό πλήγμα σε μια περήφανη και δυνατή πόλη”.

Zero Dark Thirty (2013), www.lifo.gr

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- **Στα Ελληνικά**

- Αντωνόπουλος Τάκης, *Κινηματογράφος Επιστήμη Ιδεολογία*, εκδ. Αντίλογος, Αθήνα 1972.
- Διαμαντής Απόστολος, Καρδάσης Βασίλης Α. και Κωστής Κώστας, *Από το Σχίσμα στην Ευρωπαϊκή Ένωση: κοινωνία, οικονομία, πολιτισμός στη Δεύτερη Χιλιετία*, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2007.
- Κοκκινάκη Φλώρα, *Κοινωνική Ψυχολογία: Εισαγωγή στη μελέτη της κοινωνικής συμπεριφοράς*, εκδ. Τυπωθήτω, Αθήνα 2006.
- Λαμπρινός Φώτος, *Ισχύς μου η αγάπη του φακού. Τα κινηματογραφικά επίκαιρα ως τεκμήρια της ιστορίας (1895-1940)*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2005.
- Λότμαν Γιούρι, *Αισθητική και σημειωτική του κινηματογράφου* (μτφ. Ζαχοπούλου-Βλάχου Πόλλα), εκδ. Θεωρία, Αθήνα 1982.
- Μαρτέν Μαρσέλ, *Η Γλώσσα του Κινηματογράφου* (μτφ. Χατζίκου Ευγενία), εκδ. Κάλβος, Αθήνα 1978².
- Μπαντιμαρούδης Φιλήμων, *Σύντομη ιστορία της επικοινωνίας: Μέσα και Πολιτισμός*, εκδ. Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2006².
- Μπλάθρας Κωνσταντίνος, *Κινηματογράφος και η νέα ηθική του 20^{ου} αιώνα*.
- Παπασωτηρίου Χαράλαμπος, *Αμερικανικό πολιτικό σύστημα και εξωτερική πολιτική: 1945-2002*, εκδ. Ποιότητα, Αθήνα 2003⁴.

- Σάντας Κωνσταντίνος, *Πώς βλέπω μια ταινία. Σπουδή στην τέχνη του κινηματογράφου*, εκδ. Γρηγόρης, Αθήνα 2006.
- Τσιρπανλής Ν. Ζαχαρίας, *Η Μεσαιωνική Δύση (5^{ος}-15^{ος} αιώνες)*, εκδ. Βάνιας, Θεσσαλονίκη 2004.
- Φερρό Μαρκ, *Κινηματογράφος και Ιστορία* (μτφ. Μαρκέτου Πελαγία, Τριανταφύλλου Σώτη), εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα 2001.
- Χατζηβασιλείου Ευάνθης, *Εισαγωγή στην ιστορία του μεταπολεμικού κόσμου*, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2004⁶.
- Bordwell David- Thompson Kristin, *Εισαγωγή στην Τέχνη του Κινηματογράφου*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2004.
- Baudrillard, Jean, Αμερική (μτφ. Χριστάκης, Νικόλας Λ.), Futura, Αθήνα 2000.
- Ferro Marc, *Ο Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος 1914-1918*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003.
- Gustave Le Bon, *Ψυχολογία των Μαζών* (μτφ. Ι.Σ. Χριστοδούλου), εκδ. Ζήτρος, Θεσσαλονίκη 1996.
- Luciano di Pietro, *Τα φοβερά ντοκουμέντα: η τραγωδία του Ντάλλας* (επιμ. Guido Gerosa, μτφρ. Αριστεΐδη Αγγελική), εκδ. Mondadori- Φυτράκης, Αθήνα 1973.
- Stam- Burgoyne- Flitterman-Lewis, *Νέες προσεγγίσεις στη σημειωτική του κινηματογράφου* (μτφ. Σταματοπούλου Ειρήνη), εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα 2009.
- Talcott Parsons- Winston White, *Τα μαζικά μέσα και η δομή της Αμερικανικής κοινωνίας, στο Λιβιεράτος-Φραγκούλης (επιμ.), Η κουλτούρα των μέσων: Μαζική κοινωνία και πολιτιστική βιομηχανία*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1991.

- Thomas, Benjamin Platt, *Αβραάμ Λίνκολν* (μτφ. Κοκκόλη Νάτα), Ίκαρος, Αθήνα.
- Wollen Peter, *Σημεία και σημασία στον κινηματογράφο* (μτφ. Πολυκάρπου Πολύκαρπος), εκδ. Κάλβος, Αθήνα 1971.
- Zimmer Christian, *Κινηματογράφος και Πολιτική*, εκδ. Εξάντας, Αθήνα 1976.
- Zinn Howard, *Ιστορία του λαού των Ηνωμένων Πολιτειών* (μτφ. Καλύβας Θεόδωρος), εκδ. Αιώρα, Αθήνα 2008².

- Στα Αγγλικά

- Abrams, Bell & Udris, *Studying Film*, Bloomsbury Publishing, New York 2010².
- Adams, Michael C.C., *The Best War Ever: America and World War II*, Baltimore 1994.
- Anderson, David L., *The Columbia Guide to the Vietnam War*, Columbia University Press, New York 2002.
- Barta, Tony, *Screening the Past: Film and the Representation of History*, Praeger, London 1998³.
- Bazin, André, Cinematic Realism, *Bazin at Work: Major essays and reviews from the forties and fifties*, Routledge, New York 1997.
- Binkley, Wilfred E., *The Man in the White House: His Powers and Duties*, Johns Hopkins press, Baltimore 1968³.
- Buckland, Warren, *The Cognitive Semiotics on Film* (A Companion to Film Theory, ed. by Toby Miller and Robert Stam), Cambridge University Press, New York 2000.

- Corrigan, Timothy. *A Cinema Without Walls: Movies and Culture After Vietnam*, Routledge, London 1991.
- Corwin, Edward, *The Presidency: Office and Powers*, New York University Press, New York 1957.
- DiPaolo, Marc, *War, Politics and Superheroes: Ethics and Propaganda in Comics and Film*, McFarland & Company, Inc., Publishers, North Carolina 2011.
- Elsaesser, Thomas, Alexander Horwarth, and Noel King (eds.), *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2004.
- Faulkner & Kepner, *America: It's History and People*, McGraw-Hill, New York 1950⁵.
- Feinberg, Richard E., *The Intemperate Zone: The Third World Challenge to U.S. Foreign Policy*, Norton, New York 1983.
- Filner, Joel W. *The Hollywood Story*, Wallflower Press, London 2003³.
- Fitzgerald, Brian (ed.), *McCarthyism: The Red Scare*, Compass Point Books, Minneapolis 2007.
- Freedman Lawrence, *Kennedy's Wars: Berlin, Cuba, Laos, and Vietnam*, Oxford University Press, New York 2000.
- Fried, Richard M., *Nightmare in Red: The McCarthy Era in Perspective*, Oxford University Press, New York 1990.
- Gaddis John Lewis, *We Now Know: Rethinking Cold War History*, Oxford University Press, New York 1997.

- Gaddis John Lewis, *The United States and the End of the Cold War: Implications, reconsiderations, Provocations*, Oxford University Press, New York 1992.
- Genovese Michael, *The Power of the American Presidency 1789-2000*, Oxford University Press, New York 2001.
- Gianos, Phillip L., *Politics and Politicians in American Film*, Praeger Publishers, Connecticut 1998.
- Greenstein Fred, *The Presidential Difference: Leadership Style From FDR to Clinton*, Martin Kessler, New York 2000.
- Grieveson, Lee, *Policing Cinema: Movies and Censorship in Early-Twentieth-Century America*, University of California Press, California 2004.
- Grogin Robert C., *Natural Enemies: The United States and the Soviet Union in the Cold War; 1917-1991*, Lexington Books, UK 2001.
- Hayward [Steven F.](#), *The Age of Reagan: The Conservative Counterrevolution: 1980–1989*, Three Rivers Press, New York 2009.
- Hering George C., *America's Longest War: The United States and Vietnam, 1950-1975*, McGraw-Hill, New York 2002⁴.
- Hoover Herbert, *The Memoirs of Herbert Hoover. The cabinet and the presidency, 1920-1933* (1952).
- Hughes-Warrington, Marnie, *History goes to the Movies: Studying History on Film*, Routledge, New York 2007.
- Humphries, Reynold, *Hollywood's Blacklists: A Political and Cultural History*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2008.

- Hunt, Michael H., *Ideology and U.S. Foreign Policy*, Yale University Press, New Haven 1987.
- Jones Maldwyn A., *The Limits of Liberty: American History, 1607-1980*, Oxford University Press, New York 1983.
- Kellner, Douglas, *Cinema Wars: Hollywood Film and Politics in the Bush-Cheney Era*, Massachusetts 2010.
- King, Geoff. *New Hollywood Cinema: An Introduction*, I. B. Tauris, London 2002.
- LaFeber Walter, *America, Russia, and the Cold War, 1945-2006*, McGraw-Hill, New York 2008¹⁰.
- Lewis, Jon (ed), *The New American Cinema*, Duke University Press, Durham 1998.
- Lipschutz, Ronnie D., *Cold War Fantasies: Film, Fiction, and Foreign Policy*, Rowman& Littlefield, Maryland 2001.
- Mc Clure, Arthur F., *The Movies: An American Idiom*, Farleigh Dickinson University Press, Rutherford 1971.
- Morgan, Iwan W., *Presidents in the Movies: American History and Politics on Screen*, Palgrave-Macmillan, New York 2011.
- Muscio Giuiliana, *Hollywood's New Deal*, Temple University Press, Philadelphia 1996.
- Neve, Brian, *Film and Politics in America: A Social Tradition*, Routledge, New York 2005, σσ. 183-184.

- Parry-Giles Shawn και Parry-Giles Trevor, *Constructing Clinton: Hyperreality and Image-making in Postmodern Politics*, Peter Lang, New York 2002.
- Parry-Giles Shawn και Parry-Giles Trevor, *The Prime Time Presidency*, UP, Chicago 2006.
- Paterson, Thomas G., *Meeting the Communist Threat: Truman to Reagan*, Oxford University Press, New York 1988.
- Powaski Ronald E., *The Cold War: The United States and the Soviet Union, 1917-1991*, Oxford University Press, New York 1998.
- Rabel Robert J., “The Realist Politics of Troy”, στο *Troy: From Homer’s Iliad to Hollywood epic* (ed. by Martin M. Winkler), Blackwell Publishing, USA 2007.
- Ravenal, Earl C., *Never Again: Learning from America’s Foreign Policy Failures*, Temple University Press, Philadelphia 1978
- Rosenbaum Jonathan, *Movies as politics*, University of California Press, Berkeley 1997.
- Rosenstone, Robert A., *History on Film/Film on History*, Pearson Education Limited, Great Britain 2006.
- Rosenstone, Robert A., *Visions of the Past: The challenge of film to our idea of history*, Harvard University Press, Massachusetts 1995.
- Rollins Peter C. & O’Connor John E., *Hollywood’s White House: The American Presidency in Film and History*, University Press of Kentucky, Kentucky 2003.
- Rossiter Clinton, *The American Presidency*, Harcourt-Brace, New York 1956.

- Schickel Richard, *D.W. Griffith and the Birth of a Nation*, Pavilion, London 1984.
- Tashiro C.S., *Pretty Pictures: Production Design and the History Film*, University of Texas Press, Austin 1998.
- Taylor Richard, *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*, I.B. Tauris, London 1998².
- Toplin, Robert Brent, *Michael Moore's Fahrenheit 9/11: How One Film Divided A Nation*, University Press of Kansas, Kansas 2006
- White Mark J., *The Cuban Missile Crisis*, Macmillan, London 1996.
- Winkler, Martin M. (ed.), *Troy: From Homer's Iliad to Hollywood epic*, Blackwell Publishing, USA 2007.
- Wood, Robin. *Hollywood from Vietnam to Reagan*, Columbia University Press, New York 2003.

ΑΡΘΡΑ – ΔΙΑΔΙΚΤΥΟ

- Γκαϊδατζής Ραφαήλ, «Frost/Nixon: Η Αναμέτρηση», στο www.contemporaryjournalism.gr/wp-content/uploads/2012/04, 17/12/2012.
- Ζουμπουλάκης Γιάννης, «Όλοι οι δρόμοι οδηγούν στη Ρώμη», *Το Βήμα*, 20/08/2000.
- Μαρούδας Γιάννης, *Η Παγκόσμια Κινηματογραφική Αγορά: απόσπασμα ευρύτερης έρευνας για τη Βιομηχανία του Κινηματογράφου στην Ελλάδα σήμερα, στα πλαίσια του μαθήματος της Οικονομίας του Πολιτισμού, Πάντειο Πανεπιστήμιο, Ακαδημαϊκό έτος 2005-2006, Πάντειο Πανεπιστήμιο.*
- Τσαγκαράκης Πάνος, «Ο κινηματογράφος, οι σταρ και η επίδραση τους στις καταναλωτικές συνήθειες των ανθρώπων», www.reporter.gr, 24/06/2009.
- Abel, Richard, “History Can Work for You, You Know How to Use It”, *Cinema Journal* 44, No. 1(Fall 2004), σσ. 107-112.
- Boggs, Carl, “Pearl Harbor: How Film Conquers History”, *New Political Science*, Volume 28, Number 4 (December 2006), σσ. 451-466.
- Ceplair Larry, Blaustein Julian: «An Unusual Movie Producer in Cold War Hollywood», *Film History: An International Journal*, Volume 21, Number 3, 2009, σσ. 257-275.
- Entman, Robert, “Framing: Toward Clarification of a Fractured Paradigm.”, *Journal of Communication*, 43.4 (1993), σσ. 51-58.
- Ernst, Wolfgang, “Distory: Cinema and Historical Discourse”, *Journal of Contemporary History*, Vol. 18, No. 3 (Jul., 1983), σσ. 397-409.

- Fiske S.T., «Attention and weight on person perception», *Journal of Personality and Social Psychology* (April 2012), 38, σσ. 893-897.
- Graninger Denver, «Γιατί το Hollywood πουλάει Αρχαία Ελλάδα;», www.thenetwar.com, 23/09/2012.
- Jan Neiß, «Η Μαφία μέσα από την ιστορία και τον κινηματογράφο», στο www.pacific.jour.auth.gr/emmeis/, 21/12/2012.
- Keveney, Bill, "Study in leadership styles", *"USA Today"*, November 1, 2005.
- Lance Holbert R., Pillion Owen, Tschida David, Armfield Greg, Kinder Kelly, Cherry Kristin και Daulton Amy. "The West Wing As Endorsement of the U.S. Presidency: Expanding the Bounds of Priming in Political Communication." *Journal of Communication*, 53.3 (2003), σσ. 427-443.
- Llácer Eusebio V. & Enjuto Esther, "Coping Strategies: Three Decades of Vietnam War in Hollywood", *Film-Historia*, Vol. VIII, No.1 (1998), σσ. 3-28.
- Mora Carl J., "The image of Ancient Rome in the Cinema", *Film-Historia*, Vol. VII, No.2 (1997), σσ. 221-243.
- Roman, Robert C., "Lincoln on the Screen", *Films in Review*, 12 (February 1961): σσ. 91-93.
- Roof, Wade Clark, "American Presidential Rhetoric from Ronald Reagan to George W. Bush: Another Look at Civil Religion", *Social Compass*, 56(2), 2009, σσ. 286-301.
- Rosenstone, Robert A., "The Historical Film as Real History", *Film-Historia*, Vol. V, No.1 (1995), σσ. 5-23.
- Salmi, Hanu, "Film as Historical Narrative", *Film-Historia*, Vol. V, No.1 (1995), σσ. 45-54

- Stokes, Melvyn, “Race, Politics, and Censorship: D. W. Griffith's *The Birth of a Nation* in France, 1916-1923”, *Cinema Journal*, 50, Number 1 (Fall 2010), σσ. 19-38.
- Sturken Marita, “Reenactment, Fantasy, and the Paranoia of History: Oliver Stone’s Docudramas”, *History and Theory* 35 (1997).
- Susman, Gary, «*Why Do We Make Presidents Into Action Heroes?*» στο <http://news.moviefone.com/2012/06/18/presidents-as-action-heroes>, 07/03/2013.
- Sullivan, Andrew. “*One tortured lie: that’s all it took for war. Bush needed ‘evidence’ and used techniques designed to produce lies to get it.*”, The Sunday Times, 26/04/2009, στο http://www.timesonline.co.uk/tol/comment/columnists/andrew_sullivan/article6168270.ece, 02/03/2013.
- http://www.imdb.com/keyword/vietnam-war/?title_type=feature, 27/09/2012.
- <http://www.imdb.com/title/tt0089927/>, 28/09/2012.
- <http://www.imdb.com/title/tt0443272/>, 22/10/2012.
- <http://www.imdb.com/title/tt0074119/awards>, 17/12/2012.
- <http://www.imdb.com/title/tt0213149/quotes>, στις 22/12/2012.
- <http://www.imdb.com/name/nm0001654/>, 02/01/2013.
- http://www.vatican.va/holy_father/pius_xi/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_31121929_divini-illius-magistri_lt.html, 26/02/2013.