



Η Ελπίδα σε Κρίση

Κουλτούρα και Τέχνη στην εποχή της παγκοσμιοποίησης

γιώργος μιχελακάκης

Οι Καλλιτέχνες

Ένας από τους συγγραφείς και ακτιβιστές, που λειτούργησαν τότε στα πλαίσια του ρεύματος αυτού της πολιτικής τέχνης της διαμαρτυρίας ήταν όπως προείπαμε και ο Έλληνας την καταγωγή Αλέκος Δούκας, ο οποίος είχε έρθει στην Αυστραλία το 1927. Τα δύο μυθιστορήματα που έγραψε και δημοσίευσε μετά τον πόλεμο, Στην Πάλη στα Νιάτα 1953, και το Κάτω από ξένους ουρανοί 1963, πέρα από το μεταφραστικό του έργο που δημοσιεύθηκε σε διάφορα περιοδικά στην Ελλάδα και την Αυστραλία, τον ξεχωρίζουν από την υπόλοιπη λογοτεχνική παραγωγή των ελλήνων μεταναστών τότε. Γιατί αυτός –σε αντίθεση με τους άλλους που απέφυγαν να περιγράψουν τη ζωή τους στην Αυστραλία– προσπάθησε να εκφράσει την εμπειρία που απόκτησε στην μετανάστευση με ένα στιλ παρόμοιο με το στιλ του κοινωνικού ρεαλισμού που αναπτύχθηκε εκείνη την εποχή.

Η διαφορά του λογοτεχνικού έργου του Α. Δούκα από τους άλλους Έλληνες μετανάστες λογοτέχνες του καιρού του, φαίνεται και από την έρευνα που έχει γίνει επάνω στην καλλιτεχνική παρουσία των ελλήνων μεταναστών στην Αυστραλία, από τον Γιώργο Καναράκη, «Η λογοτεχνική παρουσία των Ελλήνων στην Αυστραλία», 1985. Αν και βγαίνει στην επιφάνεια μια αδύναμη, πολύ περιορισμένη λογοτεχνική παρουσία την προπολεμική εποχή, αυτή η παρουσία ήταν συνδεδεμένη με τις συντηρητικές ελληνοφώνες εφημερίδες που από το 1913 άρχισαν να εμφανίζονται σποραδικά. Τα λογοτεχνικά έργα δημοσιεύονταν μέσα από τις σελίδες των εφημερίδων αυτών, οι οποίες επενέβαιναν καταλυτικά στο περιεχόμενο και το στιλ των κειμένων. Τα λογοτεχνικά κείμενα ήταν αναγκαστικά δεμένα με τη συντηρητική ιδεολογία των εφημερίδων, οι οποίες εξέφραζαν τις αξίες που πρόβαλλαν οι εθνικοθρησκευτικές αρχές και τα συμφέροντα των ελλήνων καταστηματαρχών που διαχειρίζονταν τότε τις μικρές σε ελληνισμό κοινότητες. Τα συμφέροντα αυτά προωθούσαν από τη μια τον ραγιαδισμό προς στις αρχές, και υποταγή και δουλοπρέπεια προς τα αφεντικά από την άλλη. Επειδή οι Έλληνες μετανάστες δεν μπορούσαν λόγω του έντονου ρατσισμού να εργαστούν σε χώρους που έλεγχε ο συνδικαλισμός, γίνονταν αντικείμενο στυγνής εκμετάλλευσης, από τους Έλληνες μαγαζάτορες για τους οποίους δούλευαν, μέχρι και ογδόντα και εκατό ώρες επί επτά ημέρες συνεχώς με μεροκάματα που δεν έφταναν ούτε στο μισό με τα επίσημα μεροκάματα των Αυστραλών.

Υπήρχε ένα καθεστώς πραγματικής δουλείας, που οι εφημερίδες και η εκκλησία το ευλογούσαν ουσιαστικά, καθώς οι μαγαζάτορες τότε, ήταν αυτοί που επηρέαζαν τις μικρές «παροικίες». Το συντηρητικό αυτό κλίμα, και με τις εφημερίδες να αποτελούν το μόνο μέσο δημοσίευσης κειμένων, επηρέασε και την λογοτεχνική έκφραση της εποχής εκείνης, και δεν επέτρεψε να εμφανιστούν κείμενα που να δείχνουν την πραγματική ζωή μέσα στις μικρές παροικίες και τον ρατσισμό της αυστραλιανής κοινωνίας. Ήταν κείμενα ρομαντικά ή ευθυμογραφικά που καθόλου δεν απηλούσαν τα βιώματα των μεταναστών και δεν έδιναν καμία πραγματική εικόνα της ζωής στην Αυστραλία. Φωτεινή εξαίρεση αποτελεί το έργο του Μιχάλη Μαλαχία 1901-1958, ο οποίος με το ψευδώνυμο



Ο Ζωγράφος και συγγραφέας Γιώργος Μιχελακάκης (φωτό: Γιάννης Δραμινός)

Μίχος δημοσίευσε μια σειρά κείμενα στην εφημερίδα που εργάστηκε τότε, τον Πανελλήνιο Κήρυκα, με τίτλο Αναμνήσεις ενός μετανάστου το 1931-1932.

Η φιλολογική προσέγγιση που έχει γίνει στα κείμενα που δημοσιεύθηκαν στον ελληνοφώνο τύπο εκείνης της εποχής, δεν έχει επισημάνει τις κοινωνικές αιτίες που τα κείμενα αυτά δεν περιγράφουν τη ζωή στη μετανάστευση. Οι κοινότητες, η εκκλησία, και οι μαγαζάτορες μαζί με την μυστική υπηρεσία της Αυστραλίας, λειτούργησαν ως μια «μαφία» για να κρατήσουν τους Έλληνες μετανάστες στα ιδεολογικά καλούπια της ελληνικής και αυστραλιανής μοναρχίας, και σαν εργάτες έξω από το συνδικαλισμό, χωρίς απαιτήσεις και κοινωνικά δικαιώματα, και με την αντίληψη ότι επειδή είναι «ξένοι» πρέπει να υπομένουν κάθε εξευτελισμό.

Αυτό το καθεστώς τρομοκρατίας, άρχισε να αλλάζει από το 1936 και μετά, όταν Έλληνες εργάτες άρχισαν να ιδρύουν τους δικούς τους εργατικούς συνδέσμους, να ενθαρρύνουν τους μετανάστες να συνδικαλιζούνται, να διεκδικούν κοινωνικά δικαιώματα, και να εκφράζουν έναν διαφορετικό λόγο από αυτόν που οι εφημερίδες μέχρι τότε πρόβαλλαν μέσα στις παροικίες. Αυτό το τμήμα των ελλήνων μεταναστών καθώς συνδέθηκε με το αυστραλέζικο εργατικό κίνημα, συμπορεύτηκε στους αγώνες για καλύτερες συνθήκες εργασίας και ζωής, και τα μέλη του συσχετίστηκε ακόμα με την μικρή επανάσταση που έγινε τότε στον τομέα των τεχνών και των γραμμάτων στην Αυστραλία εκείνη την εποχή.

Ο Δούκας λοιπόν ως ακτιβιστής και λογοτέχνης κινείται μέσα σε έναν τέτοιο κοινωνικό τοπίο, γράφει τα μυθιστορήματά του τη δεκαετία του 1950 με την αγωνία και την ελπίδα, ότι ο κόσμος θα γίνει καλύτερος και στα πλαίσια μιας καλλιτεχνικής παράδοσης η οποία αντιλαμβάνονταν τον καλλιτέχνη στρατευμένο, και με την αρχή ότι με το έργο του «πρέπει» να λειτουργεί ως φορέας «ελπίδας» μέσα στο κοινωνικό χάος που επικρατεί, διαβεβαιώνοντας

ότι στο τέλος του σκοτεινού τούνελ υπάρχει φως, ότι τελικά, οι ανισότητες θα εκλείψουν και ένας νέος κόσμος πιο ισορροπημένος από τον καπιταλιστικό θα αναδυθεί. Η μαχητικότητα, και η ελπίδα που διαπερνά αυτό το κοινωνικό ρεύμα στην τέχνη, το οποίο εκπροσωπήθηκε μέσα στην ελληνική παροικία από τον Αλέκο Δούκα, μας επιτρέπει να το ονομάσουμε ρεύμα της Ελπίδας και την τέχνη αυτή, Τέχνη της Ελπίδας. Όμως με το τέλος της δεκαετίας του 70, το ρεύμα αυτό της πολιτικής τέχνης της ομαδικής απελευθέρωσης, θα υποχωρήσει για να αναδειχτεί έκτοτε εντυπωσιακά το άλλο ρεύμα της τέχνης, της ατομικής απελευθέρωσης. Οι αιτίες και οι λόγοι είναι πολλοί και σύνθετοι.

Με την έναρξη του «ψυχρού πολέμου» καθώς οι Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής κυριαρχούν στις συμμαχίες που δημιούργησαν στον Ατλαντικό και στον Ειρηνικό, μεθοδεύουν και επιβάλουν την δική τους αλλαγή πολιτιστικής πολιτικής και στην σύμμαχο Αυστραλία. Ενώ μέχρι τότε στις Ηνωμένες Πολιτείες δεν υπήρχε επίσημη κυβερνητική γραμμή στα αισθητικά ζητήματα, από καθαρά αντιπολιτευτική πολιτική προς τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό των Σοβιετικών αποφασίζουν να αντιπαραθέσουν τον μοντερνισμό και ότι έδειχνε πρωτοποριακό τότε στις τέχνες. Αν και οι περισσότεροι πρωτοποριακοί καλλιτέχνες εκείνη την εποχή στην Αμερική ανήκαν στον αριστερό χώρο, η άποψη των ιθυνόντων της CIA για την κουλτούρα ήταν, ότι η τέχνη τους, αντανάκλα την «ελεύθερη επιχειρηματικότητα» και ότι αν και «αριστεριστές» η αναγνώρισή τους από το σύστημα θα βοηθήσει για να αποβάλουν τις επαναστατικές τους απόψεις. (Frances Stonor Saunders).

Η μονόπλευρη υποστήριξη της «αφηρημένης τέχνης» σε όλο τον κόσμο που έγινε μεθοδευμένα και αθέατα από την CIA, είχε ως αποτέλεσμα την εξαφάνιση της ανθρώπινης φιγούρας από την τέχνη, με αποτέλεσμα να ξεσηκωθούν οι καλλιτέχνες μέσα στην ίδια την Αμερική και να δημιουργήσουν το κίνημα των Ρεαλιστών του 1952, στο οποίο συμμετείχαν δεκάδες γνωστά ονόματα μεταξύ των οποίων οι Edward Hopper, Charles Burchfield, Yasuo Kuniyoshi, Jack Levine. Το ίδιο επαναλήφθηκε και στην Αυστραλία το 1959, με το κίνημα των Αντιποδιστών και το μανιφέστο τους, που το υπόγραψαν καλλιτέχνες όπως, οι Charles Blackman, Arthur Boyd, David Boyd, John Brack, Bob Dickerson, John Percival, Clifton Pugh, Sidney Nolan, και ο κριτικός Bernard Smith. Ήταν ένα κίνημα που βασικά αντιτασσόταν όχι μόνο στην μονοπώληση της αφηρημένης τέχνης, και την εξαφάνιση της αναπαράστασης της ανθρώπινης φιγούρας, αλλά και στον εξαμερικανισμό γενικά της κοινωνικής ζωής. Αλλά η αντίσταση αυτή δεν κράτησε πολύ. Τα κινήματα των Ρεαλιστών και των Αντιποδιστών που αντιστάθηκαν εντός και εκτός Αμερικής, θα υποχωρήσουν, όχι τόσο εξ' αιτίας της πολιτιστικής προπαγάνδας των Η.Π.Α., που τότε μέσω των ιδιωτικών πολιτιστικών ιδρυμάτων (Rockefeller, Farfield, Hoblitzelle, Mellon κα.) κινητοποίησε τεράστια κεφάλαια για να προωθήσει την αφηρημένη τέχνη παγκοσμίως, αλλά από τη σύμπλευση πολλών άλλων αιτιών που έρχονταν από διαφορετικές αφετηρίες.

Η συνέχεια την άλλη Παρασκευή