

Signs of Europe: discourses, mythologies, politics of representation

Selected Proceedings

from the 12th International Conference of the Hellenic Semiotics Society



editors:

Lia Yoka

Evangelos Kourdis

Signs of Europe:
discourses, mythologies,
politics of representation

e-book (pdf)

Signs of Europe:
discourses, mythologies, politics of representation

Selected Proceedings
from the 12th International Conference
of the Hellenic Semiotics Society

editors:

Lia Yoka
Evangelos Kourdis

publisher:



The Hellenic Semiotics Society
Ελληνική Σημειωτική Εταιρεία

© Thessaloniki, 2023

for the publication

the Hellenic Semiotics Society

for the proceedings

the authors

isbn 978-618-82184-3-7

Signs of Europe: discourses, mythologies, politics of representation

Selected Proceedings

from the 12th International Conference of the Hellenic Semiotics Society



editors:

Lia Yoka

Evangelos Kourdis

Contents

INTRODUCTION

Signs of Europe: discourses, mythologies, politics of representation 9

I. MEDIA DISCOURSES

Anna Khalonina

Does being a European mean being a citizen of the world? The interaction between European and global identities within a cosmopolitan public discourse 22

Christopher Lees

Racist discourse in the press during times of crisis:
The Greek 2012 elections and the Brexit debate 34

Lyudmyla Zaporozhtseva

Code of woman: transformation of femininity strategies in Russian mass culture ... 46

Νικολέττα Παναγάκη, Αργύρης Αρχάκης, Βίλλυ Τσάκωνα

Η αναπαράσταση των προσφύγων σε τηλεοπτικά αποσπάσματα της επικαιρότητας ... 58

Anna Iegorova

Conceptualizing Europe in Ukrainian News Media Discourse 72

II. VALUES AND TECHNIQUES OF CONNECTIVITY

Δήμητρα Σαρακατσιανού, Λουκία Κωστοπούλου

Η πολιτική συνοχής της Ευρωπαϊκής Ένωσης σε οπτικοακουστικό κείμενο:
Σημειωτική ανάλυση της θεματικής δομής και των χρωμάτων 92

Θωμάς Μπαρδάκης

Η έννοια της ευρωπαϊκότητας στα διδακτικά εγχειρίδια Νεοελληνικής Γλώσσας και Κοινωνικής και Πολιτικής Αγωγής Γ' Γυμνασίου: Μια σημειωτική προσέγγιση .. 108

Παναγιώτης Κατσαρός

Ενδεικτικά σημεία εκφωνήσεων με ρητορική μίσους στη σύγχρονη Ευρώπη:
η περίπτωση των υποκοριστικών επιθημάτων
της νέας ελληνικής και της ιταλικής 132

Χουπλιδίς Panayotis

Coining 2 Euro myths in united Europe 146

III. GRANDER NARRATIVES

Karin Boklund-Lagopoulos, Alexandros Ph. Lagopoulos

The Lord of the Rings: An imaginary geography of Europe 160

Lia Yoka

Political narratives of modern art in the European museum 174

Miguel Fernández Belmonte

The House of European History: Shaping contradiction 196

Alexandros Teneketzis

Imagining Europe:

Myth, Memory and Identity in the German Historical Museum, 1989-2019 206

IV. REPRESENTATIONS AND ALLEGORIES

Ελένη Γκίνη

Χουάν Μαγιόργκα: *Νυκτόβια Ζώα*

ή ο ξένος στο επιφατικό τοπίο μιας υπέρπουσας απειλής 226

Αθανασία Μαναζή

Σημεία της κρίσης στην Ευρώπη: Η περίπτωση του *La casa de papel* 240

Loukia Kostopoulou

Europe between Utopia and Dystopia: Jean-Luc Godard's *Socialisme* (2010) 254

Nicos Terzis

Week-end (1967), an epitome of bourgeois modernist cinema deconstructing

Europe via reconstructed metaphoric signs of its traumas 264

V. VISUAL ARTS AND THEIR POLITICS

Παναγιώτης Μπίκας

Πολιτική και Βρετανική/Ευρωπαϊκή ταυτότητα στο καλλιτεχνικό έργο

και την εκθεσιακή στρατηγική του Mark Wallinger 282

Θέμις Βελένη

Αναπαραστάσεις του μύθου της Αρπαγής της Ευρώπης στη νεοελληνική τέχνη

πριν και μετά την ένταξη της Ελλάδας στην Ευρωπαϊκή Ένωση 298

Δέσποινα Γιαλατζή

Ευρώπης αρπαγή και σημείον Ευρώπης: Ιδεολογική διάσταση του μύθου 328

John Tzortzakakis

Signs of Sublimity in *The Antiquities of Athens* 342

VI. SOCIAL PRACTICES AND THEIR MYTHOLOGIES

Myrto Chronaki

Shifting meanings and common perspectives: maternity care practices
and birth spaces in Greece and in Europe 358

Konstantinos Michos

Envisioning and visualizing nanotechnology in the European Union 374

Christos Th. Kousidonis

Porsche Cayennes and other material indices.
Constructing narratives on the Greek membership to the EU 388

Αναστασία Τόλιου

Η κατάκτηση του Παγκόσμιου Κυπέλλου Ποδοσφαίρου από τη Γαλλία
ως νέα μυθολογία της σύγχρονης γαλλικής κοινωνίας στην Ευρώπη της κρίσης ... 405

Aspasia Papadima

From *κουρείον* to barber shop 416

ORGANIZING & SCIENTIFIC COMMITTEE 432

Introduction:

Signs of Europe: discourses, mythologies, politics of representation

Lia Yoka, Evangelos Kourdis

Aristotle University of Thessaloniki

The theme of the *12th International Conference on Semiotics* (Thessaloniki, 1-3/11/2019, organized by the Hellenic Semiotic Society, the School of French Language and Literature and the Laboratory of Semiotics at the Aristotle University of Thessaloniki) was dictated by a flood of changes in the 21st century that, among other things, radically redefined what one might understand as “signs of Europe”. Sadly, the current situation (2023), political, social and economic, only reaffirms the radical fragility of signs, as well as the importance of tracking and tracing the shifting values within the European semiosphere.

Since Antiquity, Europe has been both a political geography, as well as a series of cultural mythologies. Imagined in several forms by scholars, artists and travellers, regulated with various strategic intentions by rulers and businessmen, home to the most radical forms of both particularism and universalism, exceptionalism and cosmopolitanism, (Mark 1998; Swedberg 1994), Europe has been consistently challenged by fragmentation, hegemonic expansionism, antagonism, and contestation, as well as by the recurring question of its identity as a ruthless colonizer or an exporter of humanist education and high culture (Wolf 1984; Davies 2011).

Since their inception, in 1979, the International Conferences of the Hellenic Semiotic Society, have addressed topics directly relevant to the concerns and challenges of the day. True to this tradition, this Conference aimed to reaffirm the importance of semiotics as an analytical-critical approach to socio-cultural phenomena and encourage the investigation and understanding of the semiotic practices involved in both the making and the current unmaking of the European integration project.

The European integration project has been conceived as a standstill in the tumultuous history of Europe, offering an internationally unique experiment in transnational governance and cooperation (Kaiser and McMahon 2020). However, the European integration narratives of reconciliation, solidarity and ‘unity-in-diversity’ have proved inadequate, bearing a controversial relationship to actual political realities. They were contested both from without, by geopolitical conceptions such as the Global South and emancipatory visions of the Global Justice movement, as well as from within, especially during the recent crisis of the Eurozone, of Brexit, of the politics of Fortress Europe, and of the unprecedented challenges to health systems and patterns of sociality during the COVID pandemic. Their survival -as well as any trace of the Enlightenment values of equality, self-determination and humanism in the political rhetoric- is becoming more and more uncertain., in the face of nationalism, racism, and the acceptance of war and escalating pauperization and ecocide across Europe.

This edited volume includes selected studies presented at the 12th *International Conference on Semiotics: Signs of Europe* and complements volume 6, issue 2 of *Punctum-International Journal of Semiotics*, edited by Gregory Paschalidis (2020), which was dedicated to the *Semiotics of Political Communication*, and in which are including important articles presented to the conference too. The volume is divided into six chapters: *media discourses, values and techniques of connectivity, grander narratives, representations and allegories, visual arts and their politics and social practices and their mythologies.*

I. MEDIA DISCOURSES

The first section hosts papers dedicated to *media discourses*. The first study in the section is titled “Does being a European mean being a citizen of the world? The interaction between European and global identities within a cosmopolitan media discourse” by **Anna Khalonina**. Khalonina investigates the specificity of contemporary cosmopolitan discourse in British and French media and particularly the interaction between European and global identities displayed in this discourse. Her research is based on discourse analysis and combines the theoretical basis of French discourse analysis with Critical Discourse Studies, as well as analytical categories from Contrastive Discourse Analysis. Khalonina argues that, while promoting cosmopolitan ideas, contemporary European media discourse remains an example of the realisation of the exclusivist, Eurocentric character of cosmopolitan identification.

The second study in this section is titled “Racist discourse in the press during times of crisis: The Greek 2012 elections and the Brexit debate” by **Christopher Lees**. Lees highlights how the Press in both Greece and the United Kingdom use a variety of linguistic devices, such as syntactic structures and pragmatic presuppositions which served the dissemination of racist discourse in the period leading up to and immediately after the Greek general elections of 2012 and in the years following the “Brexit referendum”

of 2016 in the United Kingdom. Lees finds that the topics in which reference is made to foreign nationals and immigration typically revolve around criminality, social unrest and threatened national security in the Greek case, and social problems arising from an increase in the population and changing demographics in the case of the UK. Moreover, foreign nationals are often negatively portrayed in the Press, while in both cases there are metaphors alluding to States as “containers” of “unwanted” populations; in other words, this rhetoric constructs an idea of national entities “protected” by means of borders that are now being “threatened”. He also points to how pragmatic devices such as collective implications and presuppositions are used to subtly present “the foreigner” in a negative light.

The third paper in this section, on the “Code of woman: transformation of femininity strategies in Russian mass culture” is by **Lyudmyla Zaporozhtseva**. In her article, the author tries to build a meta-model of cultural analysis based on the notion of semiosphere by Yuri Lotman and ideas of interpretive codes by Williams. The model becomes a basis for a case study of communicative strategies of femininity in the Russian mass media. An extended corpus of texts demonstrates transformations in several aspects, namely, the treatment of body and appearance, of relationships, and of the treatment of children. Zaporozhtseva demonstrates that there is a shift from body shaming to body positivity, a trend towards self-acceptance, and a proliferation aesthetics of diversity of appearance types. Her analysis notes a shift from a universal type of beauty towards a more unique, even grotesque, beauty, and towards a notion of beauty as a process. She also finds that there are more and more images demonstrating the consciousness and the need to defend one’s own borders, including psychological borders.

The next paper in the section, by **Nikoleta Panagaki, Argiris Archakis and Villy Tsakona**, is about “the representation of refugees in TV news clips” [Η αναπαράσταση των προσφύγων σε τηλεοπτικά αποσπάσματα της επικαιρότητας]. The authors investigate, in the context of critical discourse analysis, the way refugees are represented in television news clips and the extent to which this representation approaches or deviates from the official State discourse. They focus on two clips that reflect the views of citizens and local actors on the settlement of refugees in their area or the attendance of refugee children in their children’s schools. Their research has shown that TV texts reproduce the State discourse either by representing refugees as a “threat” or by placing them on the margins of society by projecting the hegemonic majority-refugee relationship.

The section concludes with **Anna Iegorova’s** “Conceptualizing Europe in Ukrainian News Media Discourse”. Iegorova examines the subtle connection between European and Ukrainian identities and analyses a large corpus of data collected from Ukrainian weekly news items starting from the so-called Revolution of Dignity (November 2013) until November 2019 and offers insights into the features of how Europe was conceptualized in the Ukrainian news media of the period up until before the cur-

rent war. She concludes that the perception of Europe and separate European member states in the Ukrainian news may vary, depending on a constantly fluctuating political situation. She also argues that the images produced may also vary, depending on the media company producing them, which raises the question of media company' ownership.

II. VALUES AND TECHNIQUES OF CONNECTIVITY

The second section of the volume concerns *values and techniques of connectivity*. **Dimitra Sarakatsianou** and **Loukia Kostopoulou** examine “the European Union cohesion policy in an audiovisual text: A semiotic analysis of thematic structure and colours” [Η πολιτική συνοχής της Ευρωπαϊκής Ένωσης σε οπτικοακουστικό κείμενο: Σημειωτική ανάλυση της θεματικής δομής και των χρωμάτων]. Their research aims at examining a Greek audiovisual text which is available on the official website of the European Commission, a kind of “narrative of Europe” that informs Greek citizens on the cohesion policy of the E.C. through the analysis of the syntagmatic structure of the narrative and the exploration of color schemes. The authors find that the emphasis is on results, on the implementation of current policies of cohesion, and on the efficient allocation of resources for these policies. As concerns colour, the authors find that the colour in the video's background plays the role of a *non-narrative narrator* directing the plot of the narrative and also that of a *mediator* decoding verbal messages, therefore the colour is a *retochrome* and is used to imply specific meanings.

The second paper in the section, by **Thomas Bardakis**, explores “the notion of Europeanness in the school textbooks of Modern Greek Language and Social and Political Education in the third grade of lower secondary education: A semiotic approach has a teaching and a learning aspect” [Η έννοια της ευρωπαϊκότητας στα διδακτικά εγχειρίδια Νεοελληνικής Γλώσσας και Κοινωνικής και Πολιτικής Αγωγής Γ' Γυμνασίου: Μια σημειωτική προσέγγιση]. Bardakis is interested in the notion of Europeanness in visual messages in the school textbooks of Modern Greek Language (2018) and of Social and Political Education (2018) in the third grade of lower secondary education. According to his study, the values advocated by the European Union are promoted in the context of building and perpetuating solid relations between the EU member countries.

Panagiotis Katsaros continues with a semio-linguistic study of “indicative signs of hate speech in contemporary Europe: the case of diminutive suffixes in Modern Greek and Italian” [Ενδεικτικά σημεία εκφωνήσεων με ρητορική μίσους στη σύγχρονη Ευρώπη: η περίπτωση των υποκοριστικών επιθημάτων της νέας ελληνικής και της ιταλικής.]. His paper concentrates on the theoretical model of *morphopragmatics* and attempts to explore the extent to which diminutive suffixes can be a strategic choice in modern Greek and Italian through speech act and speech situations for upgrading the illocutionary force of the intolerant intentions of speakers. Katsaros finds that the theoretical tool of mor-

pho-pragmatics enables to address in a comprehensive way the problems of detecting hate speech, since not only offensive words but also words used in our everyday vocabulary, e.g., in diminutive form, may appear in speech. He also stresses that the criteria for classifying an expression as hate speech are subjective and require particular care and precision in order for these criteria not to infringe the principles of freedom of expression.

In “Coining 2 Euro myths in united Europe”, **Panayotis Xouplidis** attempts a visual socio-semiotic approach of the common side of the Greek €2 coin which depicts the geographical image of Europe, and its national flipside, which depicts a scene from a mosaic in Sparta showing Europa being abducted by Zeus, in the form of a bull. Xouplidis argues that this imagery is a carefully planned coexistence of supranational and national imagery on metal money signs and reinforces political identities within the European Union. Xouplidis concludes that Europa’s myth about Europe becomes the Euro’s myth about the EU, a monetary myth for a continent’s prosperity disguised as a maiden’s myth from ancient Greece.

III. GRANDER NARRATIVES

The third section involves *grander narratives* within the semiotics of Europe. The section opens with a joint paper by **Karin Boklund-Lagopoulou** and **Alexandros Ph. Lagopoulos** on “The Lord of the Rings: An imaginary geography of Europe”. In their study, Karin Boklund-Lagopoulou and Alexandros-Phaidon Lagopoulos examine Tolkien’s original fictional geography of reshaping Europe. Then they analyse the distribution of the semiotic values in the spaces of Middle-earth and how the spatial level reflects the logic of the narrative as a whole. Finally, they attempt to identify Tolkien’s views on the political structure of his fictional Europe. They conclude that the various peoples of Middle-earth are not seen as subjects of the king, but rather as close allies and confederates. This federalism, they suggest, represents a pretty good metaphor for the principle behind the EEC of Tolkien’s times.

Lia Yoka, in the second paper of the section, traces the history of the 20th century European emancipatory and oppositional social movements and their relationship to art movements as represented in three important art exhibitions in Europe. Dissecting “political narratives of modern art in the European museum”, **Lia Yoka** follows a trajectory of the artistic Left, from the “alternative colony” of *Monte Verita* in Harald Szeemann’s exhibition that challenges formerly established narratives of the European avant-gardes, through to the “organized artists’ front” presented in a well-received *Novembergruppe* exhibition that reevaluates the oeuvre of artists who are considered abstract or obscure, to the Eastern bloc artists (both official and dissident) of the Cold War period, who are organically placed within the narrative of European modern art for the first time in a recent ZKM exhibition by Peter Weibel.

The third paper of the section by **Miguel Fernández Belmonte** discusses the results of his *in situ* study on “The House of European History: Shaping contradiction” examining the House of European History”, an exhibition project inaugurated in Brussels in 2017. Belmonte is interested in museological and museographical characteristics of the permanent exhibition of the House of European History (as displayed in 2019). He concludes that neither the institutional mission nor the declared vision of the House of European History are satisfactorily communicated in its permanent exhibition.

Alexandros Teneketzis’s article “Imagining Europe: Myth, Memory, and Identity in the German Historical Museum, 1989-2019” explores how a cultural institution interprets and displays the idea of Europe. It examines the political use of Europe in the cultural field and in public history, as well as how symbols and artefacts address an ambiguous and divided historical past, in order to accomplish social and political cohesion in Germany and Europe. Teneketzis is also concerned with how the arts and museology, at different times and during periods of crisis, can become part of the public sphere and public history, through a museum’s exhibition policy and how the interpretation of Europe is reflected in the permanent exhibition of the German Historical Museum. During the last decade there has been a change in the museum’s interpretation and visualization of the idea of Europe, downsizing its role and emphasizing German history itself. Attention is now focused on the German past, without direct European references and without online presentations of Europe, except for when the German topic addressed has an unavoidable European dimension.

IV. REPRESENTATIONS AND ALLEGORIES

The fourth section concerns the broad analytical level of *Representations and allegories* in literature and film. **Eleni Gini** reads “Juan Mayorga: *Nocturnal Creatures* or the Stranger in the Nightmare Landscape of a Creeping Threat” [Χουάν Μαγιόργκα: *Νυκτόβια Ζώα* ή ο ξένος στο εφιαλτικό τοπίο μιας υπέρπουσας απειλής]. The author relies mostly on the French semiotic tradition and arrives at three main findings: First, that this work constitutes a dramatic exercise, a kind of metonymy for how one being can turn another into its slave without any apparent element of violent, tangible subjugation. Second, that *Nocturnal Animals* uses the complex tool of language to illuminate the axiom that speech is action, to affirm the performative power and function of simple verbs in theatrical writing and acting. Thirdly, that the text demonstrates a complex anthropological truth: on the one hand, that the *uncomfortable* provokes the need for control, and on the other hand that *fear* sustains enclosure and loss of freedom.

The second paper, by **Athanasia Manazi**, concerns “Signs of the crisis in Europe: The case of the *La casa de papel*” [Σημεία της κρίσης στην Ευρώπη: Η περίπτωση του *La casa de papel*]. Manazi investigates the place of the series within popular culture, namely its influence in the form of intertextual references from other works about resistance to op-

pressive regimes, and how the signs created for the TV series (most notably Dali's mask) were adopted as a means of expressing political beliefs. For Manazi, the producers of the series intended to address the issue of the European Financial Crisis and therefore found fertile ground with the Spanish Indignados, whose *indignation* they expressed through the series. Also, the author makes an interesting observation that the great commercial success of the series and the fact that the Netflix distribution platform is part of popular culture should not lead us to consider the series in the light of a simple evolution of the popular novel. It has all the hallmarks of a myth.

Loukia Kostopoulou explores "Europe between Utopia and Dystopia: Jean-Luc Godard's *Socialisme* (2010)". She delineates the characteristics of a genre which emphasizes the notion of utopia/dystopia in Europe in reference to Godard's late film *Film Socialisme* (2010), where both the concept of utopia in digital film, and the issue of utopia in Europe are raised. *Film Socialisme* is Godard's first film that was shot in digital format. The film is a triptych, and the second part raises the question of Europe's deconstruction. In the film allusions to authors, concepts, philosophers, filmmakers, abound. The analysis focuses on the synergy of semiotic systems and explores the cinematic techniques employed to convey the notion of decay. Kostopoulou concludes that the concept of *dissonant resonances* does not apply solely to the montage of *Film Socialisme* but it applies also to the broader *problematique* of the cinematic genre.

The last article of section is also dedicated to Godard. **Nicos Terzis** finds "*Week-end* (1967), an epitome of bourgeois modernist cinema deconstructing Europe via reconstructed metaphoric signs of its traumas". *Week-end* is a metaphorical critical portrait of everyday terrors and unresolved contradictions and traumas in French capitalist society of the 1960s and exhausts the boundaries of the bourgeois cinema of the spectacle, epically signaling its end. For Terzis, the film appears prophetic even today as nothing of what it reveals as traumas has yet been cured.

V. VISUAL ARTS AND THEIR POLITICS

The fifth section specializes on the *visual arts and their politics*. **Panagiotis Mpikas** researches the "Politics and British/European identity in Mark Wallinger's artistic work and exhibition strategy" [Πολιτική και Βρετανική/Ευρωπαϊκή ταυτότητα στο καλλιτεχνικό έργο και την εκθεσιακή στρατηγική του Mark Wallinger]. The author studies three characteristic works by the artist, in which issues related to British and European identity as well as the political situation in the post-9/11 world dominate. He then explores the meaning of these works as public works, within the specific political trajectory of the artist's exhibition practices.

The second paper of the section, by **Themis Veleni**, deals with "Representations of the myth of the Rapture of Europe in modern Greek art before and after Greece's accession to the European Union" [Αναπαραστάσεις του μύθου της Αρπαγής της Ευρώ-

νης στη νεοελληνική τέχνη πριν και μετά την ένταξη της Ελλάδας στην Ευρωπαϊκή Ένωση”]. The article examines works by Greek artists that represent the myth of the Rapture of Europe, focusing on the historical conditions of the works’ creation in relation to the narrative function they serve and to the semantic codes they constitute. Veleni concludes that the construction of the myth of the EU with verbal, visual and other patterns, emerges as a necessity in times of crisis, producing new cultural units on top of received schemata and either reinforces the narrative of cultural continuity or criticizes and subverts it.

The Greek myth of Europa’s rape is further discussed in the next paper of the section. **Despina Gialatzi** discusses “Europe’s rapture as sign of Europe: Ideological dimension of the myth the article” [Ευρώπης αρπαγή και σημείον Ευρώπης: Ιδεολογική διάσταση του μύθου]. Gialatzi focuses on the European currency as a sign. Using Roland Barthes’ *Mythologies*, she asks if there really is a united Europe, whether the ancient Greek myth is enough to unite the peoples of the old continent in a new identity, or whether the ancient myth can be fulfilled by a modern myth. The author concludes that there is a semiotic path from the mythological tradition to the iconization of the myth with the relief figures on the coin, to the family matrix of the European Union and from the foundation of a united Europe to its re-“symbolicisation”, now captured on the cover of a book during the years of the Greek economic crisis.

The next article is by **John Tzortzakakis** who studies “Signs of Sublimity in The Antiquities of Athens” and suggests a semiotic model of narrative-making mechanisms in the framework of 18th century travel literature. Employing the example of the *Choragic Monument of Lysicrates*, being part of first volume of *The Antiquities of Athens* (1762) by James Stuart and Nicholas Revett, he demonstrates that two different and distinct semiotic sign systems contribute to the production of a single narrative. Reading the description of the Monument, he notices a linguistic and a pictorial narrative, since the Monument is discussed both linguistically and pictorially. The author concludes that, informed by *The Antiquities of Athens* through the example of *The Choragic Monument of Lysicrates* and through the lens of its contemporary philosophical theory of the *sublime* as expressed by Burke, the 18th century narrative seeks to establish that the architectural monuments of the Greek Antiquity combined both the *beautiful* and the *sublime*.

VI. SOCIAL PRACTICES AND THEIR MYTHOLOGIES

The fifth section of the collective volume concerns *social practices and their mythologies*. The first paper examines “Shifting meanings and common perspectives: maternity care practices and birth spaces in Greece and in Europe”, where **Myrto Chronaki** explores maternity care and its social significations, from hospital birth into the midwifery model emerging in Europe. The theory of the social production of space, the concept of ritual, the philosophy of the midwifery model, and feminist concepts of agency form the

theoretical framework of her research, revisited through the lens of semiotics. The author concludes that established maternity care in Greece, just as in Europe, is characterized by a common medicalised approach. However, there is a trend for a change of attitude in perinatal care of women and babies towards a less medicalised and interventive approach. The research suggests that this alternative conceptualisation is the result of focused and dedicated action of many agents, scientific collaborations, voluntary, vocational, and professional associations, and individuals across Europe.

The second paper in the section, by **Konstantinos Michos**, on “Envisioning and visualizing nanotechnology in the European Union”. Based on the EU report *Nanotechnology: the invisible giant tackling Europe’s future challenges*, Michos investigates the use of the visual elements and their success in the creation of a specific view of nanotechnology. Michos groups the verbal elements of the document in semantic isotopies that facilitate a comparison with the narrative used by the visual elements to provide useful insight into the discourse of nanotechnology, as well as into the communication and promotion of science breakthroughs in general. Michos, by studying the various kinds of nanotechnology-themed texts, has shown that all of them face similar obstacles, since researchers from various disciplines are concerned that nanotechnology is failing to deliver upon its promises. Thus, the narratives employed over the years have exposed a gap between the European and global marketing and feasibility of nanotechnology projects.

Christos Kousidonis contributes a study of “Porsche Cayennes and other material indices. Constructing narratives on the Greek membership to the EU”. Kousidonis argues that the Porsche Cayenne became the centre of a narrative revolving around commercial products attaining a symbolic status during the recent Greek economic (banking, financial and national debt) crisis. His paper focuses on the development and use of instrumental narratives structured on the Cayenne and the pawnshop. Kousidonis concludes that during the Greek crisis the Cayenne became charged with yet another shift in signification, the connotation now being careless spending, heavy suspicion of tax evasion, and morally and socially irresponsible behaviour. On the contrary, the media narratives on the pawnshop and pawnbrokers, although clearly sustaining the politics of distraction from the real problem of poverty, avoid embracing the stereotype of careless spending and flamboyant lifestyle embedded in the Cayenne narrative.

The fourth paper of the section, by **Anastasia Toliou** looks at “France’s World Cup win as a new mythology of contemporary French society in crisis Europe” [H κατάκτηση του παγκοσμίου κυπέλλου ποδόσφαιρου από τη Γαλλία ως νέα μυθολογία της σύγχρονης γαλλικής κοινωνίας στην Ευρώπη της κρίσης]. Against the methodological background of Roland Barthes’ *Mythologies*, Toliou attempts to interpret the sign of the victory of the French national football team in July 2018 in contrast to the military salute of the black boy on the cover of *Paris Match* magazine in 1955. The author confirms how pio-

neering and insightful Barthes was in predicting that racial and stereotypical discrimination would not stop.

The final paper, “From *κουρείον* to barber shop”, by **Aspasia Papadima**, argues that, following its accession to the European Union in 2004, Cyprus underwent several transformations in its visual language, which have been noticeably influenced by intercultural trends. Based on empirical research, using primary as well as secondary data, she examines the shift in the local typographic landscape. Papadima concludes that the abrupt increase of modern barbershops in recent years reflects an equally fast and mostly uncritical adoption of Western trends, involving hasty adjustments not only to physical appearances and general aesthetics, but also to key cultural indices such as habits and behaviour, language, and visual communication.

Concluding remarks

The studies in this volume confirm that the European semiosphere has entered a process of sealing its external borders¹, which makes it difficult for foreign cultural texts to move inwards and to be productively adapted. How can we understand this in the light of Tzvetan Todorov’s position that “European civilization [...] is ‘allocentric’ rather than egocentric [...] The center is elsewhere, which opens up the possibility for the Other to become, someday, central” (Todorov, 1992 [1982]: 109) It is true that signs are (still) translated and transposed in the European semiosphere at a much faster rate than in other semiospheres, with the exception of the “North American” semiosphere, formerly the basic “customs clearance” and mediator of cultural values (Sonesson 2003). Nevertheless, the rhetoric of European humanist values remains somehow constant within the European educational semiosphere and seems to be a criterion for its accessibility.

This insulation of the “European semiosphere at large” has been particularly evident after the war in the Ukraine. Certain European cultural systems were either institutionally banished or pushed out of this (idea of a) European semiosphere due to revisionist nationalism². As editors of this volume we are fully aware that everything positive, life-affirming and socially emancipatory in the European cultural value system is not only a product of collective cultural contributions by all peoples and societies in Europe’s geographies, but has also been crucially inspired by non-European cultural systems (especially indigenous American cosmologies and practices that European colonists came in-

1. Lotman (2005: 2008) mentions that “[i]nsofar as the space of the semiosphere has an abstract character, its boundary cannot be visualised by means of the concrete imagination”.

2. Hedetoft (2000: 114) argues that “nationalism was once a partly realistic, partly progressive movement, which filled a vital function in civilization’s history and the accommodation of contradictory material interests. now, sadly, it can only be described as a collective fantasia of despair”.

to contact with³, as well as Southeast Asian and African ideas of communitarianism and respect towards nature⁴. The Moscow-Tartu School of Semiotics is an obvious academic case in point, as is the evidence from the global literature that is rewriting European history and redefining European self-conceptions as we speak.

We would like to cordially thank Despina-Alexandra Konstantinidou for her help with proofreading several of the drafts of the papers after they were peer-reviewed, as well as Karin Boklund-Lagopoulou, Titika Dimitroulia, Dimitrios Charalambous, Maria Papadopoulou, Villy Tsakona, Anastasia Stamou, Tiit Remm, Yannis Skarpelos, and Andreas Ventsel for their contribution at various stages of the preparation of this volume. We finally thank Nikos Nikolaidis for his highly efficient and consequent response to our demanding and often erratic editorial demands.

References

- Davies, Norman. 2011. *Vanished Kingdoms: The History of Half-Forgotten Europe*. London: Penguin.
- Graeber, David and David Wengrow. 2021. *The Dawn of Everything: A New History of Humanity*. London: Allen Lane.
- Hedetof, Ulf. 2000. First time as a historical driver, second as fantasy: nationalism's Second coming and the paradoxes of populism. *Punctum* 6 (2): 101–115.
- Kaiser, Wolfram and Richard McMahon (eds.) 2020. *Transnational Actors and Stories of European Integration*, Oxon and New York: Routledge.
- Mark, Leonard. 1998. *Europe: The Search for European Identity*. London: Demos.
- Lotman, Juri. 2005. On the semiosphere. *Sign Systems Studies* 33 (1): 205–229.
- Mignolo, Walter. 1995. *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality, and Colonization*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Paschalidis, Gregory, ed. 2020. *Semiotics of Political Communication*. *Punctum*, 6(2). Thessaloniki: Hellenic Semiotic Society.
- Scott, James. 2009. *The Art of Not Being Governed: An Anarchist History of Upland Southeast Asia*. New Haven: Yale University Press.
- Sonesson, Goran. 2003. The Globalisation of Ego and Alter: An Essay in Cultural Semiotics. *Semiotica* 148: 153–173.
- Swedberg, Richard. 1994. The Idea of "Europe" and the Origin of the European Union - A Sociological Approach', *Zeitschrift für Soziologie* 23: 378–387.
- Todorov, Tzvetan. 1992 [1982]. *The Conquest of America: The Question of the Other*. New York: Harp-ercollins. Europe and the People Without History
- Wolf, Eric R. 1982. *Europe and the People without History*. Berkeley: University of California Press.

3. Graeber and Wengrow. (2021) convincingly refute the best-selling accounts of world history (and European humanist exceptionalism) by Francis Fukuyama, Yuval Noah Harari, and Jared Diamond, and challenge the origin of the "social contract" in Rousseau and Hobbes. See also Mignolo (1995): 69.

4. Scott (2009) offers a study of the Zomia highlands and the century old practices of advanced cultural and social organization and "state avoidance".

Signs of Europe: discourses, mythologies, politics of representation

MEDIA DISCOURSES



*Selected Proceedings from the
12th International Conference of the Hellenic Semiotics Society*

Does being a European
mean being a citizen of the world?

The interaction between European and global identities within a cosmopolitan public discourse

Anna Khalonina UNIVERSITÉ PARIS CITÉ, EDA anna.khalonina@parisdescartes.fr

Abstract

This paper aims to investigate the specificity of contemporary cosmopolitan discourse in British and French online public spaces and particularly the interaction between European and global identities displayed in this discourse. Being a part of a larger research, the paper contributes to understanding of the “conceptual conflicts”, namely public debates focusing on a complex political concept such as, in this case, “citizenship (of the world)”. The research is based on a discourse analysis methodology combining the theoretical basis of French discourse analysis and Critical Discourse Studies as well as analytical categories from the Contrastive Discourse Analysis by von Münchow (2016, 2017). It is argued that while promoting cosmopolitan ideas, contemporary European public discourse remains an example of the realisation of the Eurocentric, exclusive character of cosmopolitan identification. This more or less conscious assimilation of global and European identities may, however, be challenged in rare cases, as shown through the analysis of a reflexive contribution within the debate.

Keywords

media discourse, conceptual conflict, cosmopolitanism, eurocentrism

Introduction

It has become commonplace to say that the European Union is one of the more concrete projects inspired by the cosmopolitan vision of society, with all its benefits and difficulties. European identity is, therefore, perceived as being “on the way to” the global one as it transcends national borders and helps to recognise another form of allegiance and responsibilities, beyond those to the nation-state and to one’s compatriots.

Nevertheless, reality might be more complex, as shown by Duchesne (1998), when it comes to the variety of ordinary representations of European identity. Indeed, as her study involving French citizens shows, European identity is often constructed much more as a national rather than a global one. Instead of representing themselves as Europeans in a perspective of international solidarity or global challenges, Duchesne’s responders use this identification to protect themselves from the potential loss of identity linked to increasing globalisation. Hence, Europe is not seen as a transnational scale of citizenship but as “a saver, a defense against the complete dissolution of particularisms that the idea of humanity without borders represents” (Duchesne 1998: 73, here and further the translation is mine – A.K.).

Is this also true for cosmopolitan discourse? How do European and global cosmopolitan identities interact? Is feeling European sufficient to pretend to be a global citizen? These are several questions I will try to answer in this article from a discursive point of view.

This paper aims to investigate, by means of discourse analysis, the specificity of the contemporary cosmopolitan discourse in British and French online public sphere and particularly the interaction between European and global identities in construction. The main hypothesis is that this cosmopolitan discourse remains an example of the sometimes unconscious Eurocentric character of contemporary global citizens’ identification.

The cosmopolitan discourse I am dealing with emerged in media in response to Theresa May’s remark: “If you believe you are a citizen of the world, you are a citizen of nowhere”. Following numerous researchers, among which Le Bart (2004: 204), I consider the media as one of the strongest constructors of national and transnational spaces and Europe being one of them: it “make[s] Europe exist as a social reality or even as the foundation of a possible identity”. The specificities of the construction of European identity within a cosmopolitan discourse are precisely my focus in this paper.

After a brief presentation of my theoretical framework and the justification of my study aim, I will present my data in a more detailed and contextualised way. I will then focus on my methodology, followed by the analysis and the discussion of the results.

Discourse as a “conceptual struggle”: towards the study aim

I will start with a theoretical consideration prior to the definition of my study aim. This consideration is based on the conflictual nature of public discourse that has been point-

ed out in discourse-based studies. Considered as a social practice engaged with power, domination and resistance dynamics as well as with the construction of identities and communities (Fairclough and Wodak 1997, *inter alia*), discourse is a stage for various social struggles. Debates, verbal attacks and counterattacks taking place at any time in the public sphere (political stage, (social) media etc.) clearly show that.

However, the conflictual nature of discourse is more or less universal and not specific to the contemporary public sphere. What is new about it, is the “increasingly conceptual nature of discourse” highlighted by Krzyżanowski: “rather than focusing on images of individuals and social groups, contemporary public discourse increasingly revolves around debating and redefining various social, political and indeed abstract concepts, often in lieu of re/presenting the actual society or its members” (2016: 309). This interest in conceptual nature of discourse could be considered as inherited from conceptual history (Koselleck 1979) which focuses on “semantic battles” in order to have access to the “itinerary” of a political concept through times.

What are these concepts? They are not predefined as such but result from struggles about their use and meanings: “concepts come into existence in the process of signification that is essentially a process of discursive struggle of several meanings for a primate of signification of social events and actions” (Krzyżanowski 2016: 312).

Following these considerations, I am conducting a study in order to offer a methodological proposition of analysis of “conceptual conflicts”. The concept at the heart of the semantic “struggle” I am dealing with is “citizen of the world”. Working on this concept allows me, at the same time, to investigate the specificities of the construction of contemporary cosmopolitan discourse. This paper, in fact, questions one of its aspects, i.e. its “obvious” eurocentrism.

Context and corpus

On October 5, 2016, the British Prime minister Theresa May delivered a speech at the Conservative party conference in Birmingham presenting her development plan for the country, which had recently voted to leave the European Union. This one particular sentence of the speech made a deep impression on British people and Europeans: “If you believe you’re a citizen of the world, you’re a citizen of nowhere. You don’t understand what the very word citizenship means”. The assertion provoked an immediate reaction from the civil society and created space for debate: some people actively supported the idea while it seemed repulsive to others.

Based on the previously exposed theoretical considerations, this study deals with a conceptual conflict about the notion of “citizen of the world” at the intersection of the political and media sphere, always engaged in a close interaction with each other (Guilbert 2012: 387). A political discourse and a media counter-discourse engaged in the conflict constitute a discursive space, resulting from their interaction. Indeed, as Maingueneau

puts it, “interdiscourse prevails over discourse. That is to say that the most relevant item of analysis is not the discourse but a space of exchange between several correctly chosen discourses” (1984: 11).

Working on a “conceptual conflict” implies dealing with a heterogeneous corpus which in my case is made up of the transcription of Theresa May’s discourse of about one hour and a set of media productions such as articles (opinion pieces) from national, regional and specialized newspapers and magazines, as well as articles from blogs (personal, collective and institutional ones) and from online media with no paper version. As I was interested in the transnational dimension of the conceptual conflict, I collected a corpus from both the British and French public spheres in order to work on data coming from not only the United Kingdom but also a country, like France, that is still a part of the European Union. The corpus starts on the day following May’s speech, October 6th, 2016, and ends in early June 2019 when Theresa May resigns. The data collection was realised through media databases such as Europresse and Factiva by means of searches with key words such as “citizen of the world”, “citizen of nowhere”, “citoyen du monde”, “citoyen de nulle part”, as well as “Brexit” and “Theresa May” in various combinations.

Methodological framework

My framework lies at the intersection of several approaches in discourse analysis, i.e., “French” discourse analysis and Contrastive Discourse Analysis (von Münchow 2017) as well as the Discourse-Conceptual Approach which is one of the perspectives of CDS (Critical Discourse Studies) as theorised by Krzyżanowski (2016).

Both French discourse analysis and CDS are interested, from their very establishment, in what is not explicitly expressed in a sentence. The first name to be given to this phenomenon by Henry and Pêcheux is the *préconstruit*, the preconstructed. It refers to a widely shared knowledge and connects to the interdiscourse, to something that has already been articulated and, hence, is taken for granted (Malidier 1990: 26). In fact, some information seems more “obvious” to us than other information and depending on this, the speakers choose to explicit it or not.

Von Münchow in her recent work (2016, 2018a,b) within the framework of Contrastive Discourse Analysis offers a reflection on the importance for a discourse analyst to work both on what is said and on what is practically unsaid or not said at all. The analysis of “social actors and actions associated with the ones who are mentioned in an utterance”, “making the argumentative premises explicit”, as well as “looking for ‘instabilities’ within a data set” and by “comparing different data sets” (2017 : 224) all give access to the degree of acceptance of the representations within a group, classified as “dominant”, “emerging” or “declining” (“sensible”, “challenged”), “unutterable”, “obvious” and “inexistent” (*op.cit.*: 226).

In this paper, I intend to focus especially on discursive “instabilities” (the co-occur-

rence of different, often opposed representations in discourse) and argumentative premises in order to understand how different identities interact in cosmopolitan discourse and what kind of representations underlie this interaction. Guilbert's work (2009) will also be taken into account, providing me with a specific focus on the construction of "obviousness" in discourse, even though I will be working not only on the more or less conscious constructions, but also, in von Münchow's perspective, on the representations which can totally escape the speakers' control.

Analysis

While legitimizing the notion of "citizen of the world" within a cosmopolitan counter-discourse, participants (journalists, bloggers, scholars) use numerous references to European history and to their European identities. Namely, they legitimate their image of citizens of the world (and delegitimize its negative representation given by May) through the topos of *Historia Magistra Vitae*. This "cultural construction" attributed first to Cicero is a "claim" to know 'the lessons' from the past", able to "offer guidance" for the present (Forchtner 2014: 19). While reactivating this topos, speakers provide almost exclusively examples from the European past. Similarly, the endorsement of the "citizen of the world" status is sometimes correlated to those of the European citizen (/I am European, so I am citizen of the world/). Why do those examples and references to a contemporary European identity seem sufficient to legitimize and positively re-signify the concept of "citizen of the world"?

I will try to address the subject by paying attention to the historical events or personalities which are mentioned in these examples and to the way in which the participants make their European and global identities interact. I will proceed from the more explicit, linguistically marked association between the two to the more implicit, unmarked one which produces an "effect of obviousness" (Guilbert 2009).

A strong link between European and global identities is firstly tangible at the level of the selection of historical examples. Indeed, the participants are more than likely to choose epochs, events and personalities which are a part of the common European myth, the common European historical memory.

Typically, Ancient Greece comes up as the first historical reference of the notion and the practice of citizenship; its origins are clearly defined here:

Citizenship, despite the Home Office's farcical attempts to rebrand it as a "British value", is a notion that originates in Greece. You see it being molded and honed in the comedies of Aristophanes, the tragedies of Euripides and Sophocles (McCarthy 2017)

The names of classics are opposed to May's attempt to monopolise the notion in favor of her nation-state idea of citizenship (the marketing vocabulary – "to rebrand" – seeks to

devalue May's discourse). Her way of using the notion is opposed to that of the classical Greek authors. The Age of Enlightenment constitutes another strong reference:

In attacking world citizenship in her dictum, "If you believe you are a citizen of the world, you're a citizen of nowhere", Theresa May is in effect repudiating Enlightenment values as a whole, for cosmopolitanism is the apex and indeed the glory of Enlightenment philosophy, encompassing liberty, equality, fraternity, and all our human rights. The greatest of all Enlightenment thinkers, Immanuel Kant, proposed the ideal of world citizenship as a means to achieve perpetual peace (Letters 2016).

Here, citizenship of the world represents the values which also construct the contemporary European myth. By saying so, the speaker classifies world citizenship as a European invention, here synecdochally represented by Kant's work. The notion of "citizen of the world" hence acquires a European "inventor"

The third historical example is one which recalls events of WWII, fundamental for European construction. Here, May's discourse is compared to an antisemitic one and thus marked as dangerous:

The very different, pejorative sense of cosmopolitanism adopted by Ms May, however, originates in German antisemitic discourse. It emerged in the 19th century: the "rootless Jew" was seen as a "cosmopolitan" citizen from "nowhere". (Letters, 2016)

My second point consists of observing that cosmopolitan identity is seen as a logical outcome of a European one:

In short, our theological unitarianism (God/Nature — however so defined — is one and so all creation is also one) and our theological universalism (salvation — however so defined — is for all people without exception and for each one in particular) led us during the Enlightenment powerfully to contribute and commit to the development in our culture of the idea of a European and, more recently, a global cosmopolitanism [...] Here she articulates her visionary hope that this widespread European experience of becoming a refugee and migrant would help the whole of the continent begin to develop a sense that what it is to continue to be the person they truly are, to be treated with respect and compassion and to have certain inalienable rights and responsibilities was not something which relied upon being born in this or that territorial space (nation) but simply because they were humans sharing a transnational, cosmopolitan experience of being European rather than German, Austrian, French, Italian, Spanish, British etc., etc. (Brown 2017)

Here, the adjective “European” characterizes “cosmopolitanism” and is situated on a sort of temporary scale, which is marked using an adverb in the comparative form (“more recently”). Thus, European identity is explicitly represented as a previous stage to the global one. The whole second paragraph is dedicated to the description of the guidelines of cosmopolitan philosophy (sense of “respect and compassion”, the recognition of the “inalienable” human rights, the relativity of birthplace and of territorial attachment). The paragraph concludes with an unmarked assimilation of cosmopolitanism to “Europeanness”, within a construction of obviousness (Guilbert 2009) by means of the objectivised presentation of facts and aims to build up a “shared” knowledge, prior to the speaker’s point of view and thus difficult to question. The ideological construction /being European is being cosmopolitan/ is manifested in his text through the sequence “a transnational, cosmopolitan experience of being European [...] » in which the qualification “cosmopolitan” and the predication “being European” co-occur.

This hybrid example with both a marked and an unmarked assimilation of the two identities leads me to the final point of this contribution in which I examine the most unmarked assimilation of the European identity to the global one, which is represented as natural, *déjà là*.

The following example comes from a blog which presents the results of a scientific research. It illustrates the direct link established between being European and cosmopolitan, in other words, the idea that feeling European (and practicing “EU solidarity”) is sufficient to represent oneself as cosmopolitan and vice versa:

When it comes to EU solidarity, do cosmopolitans practice what they preach? What does it mean to be cosmopolitan – to be the kind of ‘global citizen’ whom Theresa May famously described as ‘citizens of nowhere’? Does it really make people care as much for people in other countries as they do for those of the same nationality, or do cosmopolitans pay only lip service to EU solidarity? (Taylor, 2017)

As they are interested in « practices » of cosmopolitanism as opposed to “discourses” (“do cosmopolitans practice what they preach?”, “do cosmopolitans pay only lip service?”), the authors automatically associate citizens of “other countries”, for which a cosmopolitan should care, with those of European countries. Indeed, the syntagma “EU solidarity” functions here as the reformulation and, thus, the contextual synonym of “care as much for people in other countries as they do for those of the same nationality”, presuming that such cosmopolitan activity could only be displayed within the European Union. If the latter is indeed a transnational community, it does not, however, represent the whole of humanity.

Hence, the cosmopolitan idea loses its humanist dimension, which consists of promoting equal rights and possibilities for all without any national distinction (Policar

2018). In our examples, indeed, cosmopolitanism is represented as a strictly European desire, unknown (or inaccessible?) to other countries and communities, and Europe is presumed to be the cradle of this idea which is very positively connotated in all samples analyzed here.

While in the previous examples this “unquestionable” assimilation seems “natural”, it can also seem somehow incoherent whilst keeping the “effect of obviousness”. In the following example, the assimilation of global and European identity results from the juxtaposition of two representations of the same person, who is the article’s protagonist. Two “voices” can be heard in this text: the journalist’s and the protagonist’s (which is however potentially rearranged by the journalist). The journalist’s voice describes the protagonist as “English” and “British” but above all “European”, while several lines later, the protagonist’s voice intervenes arguing that he is a “citizen of the world” scandalized by Theresa May’s statement:

Il faut dire que Sam Owens a une histoire personnelle bien européenne. Anglais diplômé en Français et en Allemand, il a vécu et travaillé à Chamonix en France ainsi qu’en Allemagne. Il a fondé Le Verre Gourmand dans les Alpes françaises en 2005, une activité de grossiste en vins français et du monde entier pour des clients britanniques des stations de ski de France, de Suisse, d’Autriche et d’Italie ! De fait, le seul moment où il se sent plus britannique qu’eupéen, c’est lorsque l’Angleterre affronte la France au rugby... [...] « En tant que citoyen du monde, j’ai trouvé cela [l’énoncé de Theresa May - AK] insultant et scandaleux. C’est pour moi un grand plaisir que d’adapter ses propos épouvantables en un nom pour notre beau projet de collaboration sur la bière... », rapporte le brasseur des rives de l’Avon. (Hamieau 2019)

It must be said that Sam Owens has a very European personal history. As an Englishman who graduated in French and German, he has lived and worked in Chamonix, France and Germany. He founded Le Verre Gourmand in the French Alps in 2005, a wholesale of French and international wines for British customers in ski resorts in France, Switzerland, Austria and Italy! In fact, the only time he feels more British than European is when England faces France in rugby... [...] “As a citizen of the world, I found it [Theresa May’s statement - AK] insulting and outrageous. It gives me great pleasure to adapt her dreadful words into a name for our beautiful collaborative beer project...”, said the Avon river-sides brewer (my translation from French).

The co-occurrence of the two overlapping identifications may surely be explained by the fact that global identity is conceived as inclusive following the idea of having necessarily both local (national as part of European) and global attachments within a cosmopol-

itan identity (Calhoun 2003, Policar 2018, *inter alia*). However, the unmarked, “obvious” character of this representation suggests that this kind of assimilation has an ideological foundation, namely a eurocentric conception of citizenship and the idea of “civilizational” superiority of Europe, which persists years after decolonization.

I would like to conclude my analysis with an example which confirms this interpretation “from inside”, through the reflexive discourse by a participant writing his contribution on a platform of citizens’ expression:

Je le dis au risque de déplaire : si être citoyen du monde c’est se croire supérieur et considérer le reste du monde comme moins évolué, alors cette philosophie pourtant si belle au préalable s’autodétruit pour n’être plus qu’une revendication prétentieuse de ceux qui pensent que leur mode de vie est le meilleur et qu’il doit s’imposer partout et pour tous. Cela transforme cette idéologie humaniste en vision suprématiste et c’est dangereux [...] Qui sommes-nous pour affirmer que notre philosophie est supérieure et que seul le mode de vie Occidental mérite de perdurer ? [...] Partant de ce principe je me sens donc français ET citoyens [sic – A.K.] du monde. Cela n’a rien d’incompatible bien au contraire. (Chroniques humaines 2017).

I say this at the risk of displeasing you: if being a citizen of the world means believing oneself to be superior and considering the rest of the world as less evolved, then this philosophy, which was so beautiful beforehand, is self-destructive and becomes nothing more than a pretentious claim by those who think that their way of life is the best and that it must be imposed everywhere and for everyone. This transforms this humanist ideology into a supremacist vision and that is dangerous [...] Who are we to say that our philosophy is superior and that only the Western way of life deserves to endure? [...] Based on this principle, I feel French AND a citizen of the world. There is nothing incompatible in this, quite the contrary (my translation from French).

This contributor endorses several identities such as national (“French”), European (more indirectly expressed by including himself in a Western “we” in “who are we to say that our philosophy is superior and that only the Western way of life deserves to endure?”) and global (“citizen of the world”). They are represented as complementary and not exclusive, and this representation is strongly marked by the conjunction “and” written in uppercase letters. However, an important reflexive discourse, absent from other examples I have analyzed, is rolled out in his text in order to question the cosmopolitan idea and its assimilation to European universalism which he describes as “dangerous”. His criticism is aimed at the fact that cosmopolitanism is automatically related to the “Western way of life” and is deaf to any other point of view and tradition. The assimilation that is tak-

en for granted in other examples is questioned and clearly rejected here. By highlighting the compatibility of several identities, as shown above, the contributor is trying to offer a cosmopolitan idea that would be equally open to all humans and not only to Europeans. The further discussion will help me to reflect on possible interpretations of the assimilation of the two identities and of its rejection.

Discussion

By recalling the first analytical point, it can easily be argued that the reason for an abundant presence of European references in this cosmopolitan discourse could be explained by the origins of the participants and the political context of the debate, which takes place soon after the Brexit referendum and then during the negotiations. Even if one assumes to be a citizen of the world, she/he is more familiar with some cultural references than with others. It can also, doubtlessly, be explained by the participants' desire to re-establish connections between the UK and Europe, separated in May's speech, and to re-affirm one's multiple identifications (/I am a national, a European and a global citizen/. Finally, the representation of Europe as the most successful transnational project could have a strong influence on how Europeans think about cosmopolitanism. However, this explanation seems insufficient. At least two more reasons for this can be identified drawing on my analysis.

First, what seems to determine the prevalence of European references is the eurocentric point of view on citizenship that has been demonstrated through the analysis of the selection of historical examples. When the participants argue that citizenship originates in Greece and that cosmopolitan ideas come from the Stoic school or from the Enlightenment philosophers, they are not wrong, but exclusive. Moreover, Kymlicka and Norman (2000: 8) remind us that contemporary citizenship is very different from the Ancient Greek one, and Heater (1990: 8) suggests that cosmopolitan ideas are not the exclusive property of European philosophy. Hence, my first argument is that by being convinced of the European origins of citizenship and democracy, the speakers monopolise the notion of "citizenship (of the world)" by situating it exclusively in Europe. There is no surprise: the Western-centered nature of cosmopolitan discourse has already been identified (Calhoun 2003). Nevertheless, I tried to show how that specificity works in discourse.

Moreover, the "obvious" assimilation of European and global identities highlights the ideological character of such a representation, probably linked to the presumably "civilizational" role of Europe, which however "cannot pretend to have the monopoly over cultural cosmopolitanism anymore" (de Wrangel and Bousquet 2011: 30). The relevance of such interpretations can be confirmed by the reflexivity and criticism expressed in several contributions while discussing the allegiances of the participants themselves as well as the general idea of cosmopolitanism. If "citizens of the world" question the contemporary cosmopolitan vision, it is precisely for its universalistic ambitions and the perpetua-

tion of a domination which contradicts the contemporary cosmopolitan idea as promoted by philosophers. Calhoun (2003) writes: “a soft cosmopolitanism that doesn’t challenge capitalism or Western hegemony may be an ideological diversion”. The presence of critical reflection in some contributions shows, however, that this hegemony can be challenged within the cosmopolitan discourse.

Conclusions

The analysis of contemporary (European) cosmopolitan discourse has shown that the Eurocentric idea of cosmopolitanism is extremely perennial and goes hand-in-hand with the conception of citizenship as a strictly European “invention”. However, this idea comes to be challenged by the reflexive discourse questioning the “automatisms” and the “obviousness” of cosmopolitanism as European reality. Despite its relative minority in my corpus, reflexivity about the ideological problematics of cosmopolitan discourse deserves to be studied in a deeper way.

However, this brief approach of the representations underpinning contemporary cosmopolitan discourse already gives us some elements to reflect about the current status of this discourse in the public sphere and especially within conceptual conflicts that oppose nativist and cosmopolitan discourses. While facing the depreciation of its core concept, the cosmopolitan discourse, even though strongly linked to the now dominating discourse of diversity, is constrained to struggle to maintain its position. This explains the massive presence of strongly marked identifications to the notion of “citizen of the world” and its compatibility with any other national identification (“I am French AND citizen of the world”). In the meantime, some unmarked, probably unconscious representations are revealed, showing that the cosmopolitan discourse is struggling to break free from some exclusive representations which contradict its participants’ declared position.

References

- Calhoun, Craig. 2003. ‘The Class Consciousness of Frequent Travelers: Toward a Critique of Actually Existing Cosmopolitanism’. *South Atlantic Quarterly*, 101(4): 869–897.
- De Wrangel, Catherine, and Emmanuelle Bousquet. 2011. ‘Europe Culturelle, Cultures Européennes ?’, in *Regards sur le cosmopolitisme européen : frontières et identités*, Muriel Rouyer, Catherine de Wrangel, Emmanuelle Bousquet, and Stefania Cubeddu, eds. Bruxelles: Peter Lang, 25–36.
- Fairclough, Norman and Ruth Wodak. 1997. ‘Critical Discourse Analysis’, in *Discourse as Social Interaction*, Teun A. van Dijk, ed. London: Sage, 258–284.
- Forchtner, Bernhard., 2014. ‘Historia Magistra Vitae: The Topos of History as a Teacher in Public Struggles over Self and Other Representation’, in *Contemporary Critical Discourse Studies*, Christopher Hart and Piotr Cap, eds. London: Bloomsbury Academic, 19–44.
- Guilbert, Thierry. 2009. ‘Discours d’évidence : constitution discursive des normes et des connaissances’, in *Normativités du sens commun*, Claude Gautier and Sandra Laugier, eds. Paris: PUF, 275–300.
- Guilbert, Thierry. 2012. ‘Transdisciplinarité et analyse du discours médiatique’, in *L’analyse de discours dans la société : engagement du chercheur et demande sociale*, Frédéric Pugnière-Saavedra, Fré-

- dérique Sitri, and Marie Veniard, eds. Paris: Honoré Champion, 385–401.
- Heater, Derek. 1990. *Citizenship: The Civic Ideal in World History, Politics and Education*. London: Longman.
- Koselleck, Reinhart. 2016. *Le futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, 2nd ed. Paris: Éditions de l'EHESS.
- Krzyżanowski, Michał. 2016. 'Recontextualisation of Neoliberalism and the Increasingly Conceptual Nature of Discourse: Challenges for Critical Discourse Studies'. *Discourse & Society*, 27(3): 308–321.
- Kymlicka, Will, and Wayne Norman. 2000. 'Citizenship in Culturally Diverse Societies: Issues, Contexts, Concepts', in *Citizenship in Diverse Societies*, Will Kymlicka and Wayne Norman, eds. New York: Oxford University Press, 1–14.
- Le Bart, Christian. 2004. 'L'invention du lecteur européen : La revue de presse européenne d'Alex Taylor sur France Inter', in *En quête d'Europe: Médias européens et médiatisation de l'Europe*, Dominique Marchetti, ed. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 203–229.
- Maingueneau, Dominique. 1984. *Genèses du discours*, 2nd ed. Bruxelles : P. Mardaga.
- Maldidier, Denise. 1990. *L'inquiétude du discours. Textes choisis de Michel Pêcheux*. Paris: Editions des Cendres.
- Policar, Alain. 2018. *Comment peut-on être cosmopolite ?*. Lormont : Le bord de l'eau.
- Von Münchow, Patricia. 2016. 'Quand le non-dit n'est pas l'implicite : comment rendre visibles les silences dans le discours ?'. *Signes, Discours et Sociétés*, 17. Available at: <https://bit.ly/3nv9Nzs> (accessed 26th February 2020).
- Von Münchow, Patricia. 2018. 'Penser le non-dit en Critical Discourse Analysis, Analyse du Discours Française et Analyse du Discours Contrastive', in *Texte et discours en confrontation dans l'espace européen*, Driss Ablali, Guy Achard-Bayle, Sandrine Reboul-Touré et Malika Temmar, eds. Berne: Peter Lang, 431–445.
- Von Münchow, Patricia. 2018. 'Theoretical and Methodological Challenges in Identifying Meaningful Absences in Discourse', in *Exploring Silence and Absence in Discourse. Empirical Approaches*, Melani Schröter et Charlotte Taylor, eds. London: Palgrave Macmillan, 215–240.

Corpus

- Brown, Andrew James. 2017. 'The Vanguard of Their Peoples – A Meditation on Hannah Arendt's 1943 Essay, "We Refugees" for Hope Not Hate's "One Day With(out) Us"', *CAUTE*. Available at: <https://bit.ly/3npe47s> (accessed 30th June 2022).
- Chroniques humaines. 2017. 'Des citoyens du monde et un type qui se demande si le monde est une république ?', *AgoraVox*, 6 April 2017. Available at: <https://bit.ly/3NtKVm1> (accessed 30th June 2022).
- Hamieau, Ch.. 2019. 'La brasserie artisanale européenne unie contre le Brexit', *Malts et Houblons*, 29 January 2019. Available at: <https://bit.ly/3y7l0e9> (accessed 30th June 2022).
- Letters. 2016. 'Theresa May's Rejection of Enlightenment Values', *The Guardian*, 9 October 2016. Available at: <https://bit.ly/3NyWVTt> (accessed 30th June 2022).
- McCarthy, Tom. 2017. 'Does Theresa May Really Know What Citizenship Means?', *The Guardian*, 21 January 2017. Available at: <https://bit.ly/3ucPRoO> (accessed 30th June 2022).
- Taylor, Ros. 2017. 'When It Comes to EU Solidarity, Do Cosmopolitans Practise What They Preach?', *LSE Brexit*. Available at: <https://bit.ly/3AePM7H> (accessed 30th June 2022).

Racist discourse in the press during times of crisis

The Greek 2012 elections and the Brexit debate¹

Christopher Lees

ARISTOTLE UNIVERSITY OF THESSALONIKI

cjlees@auth.gr

Abstract

The financial crisis and political turbulence in Europe has seen the rise of extremism and far-right political parties across the continent. This paper intends to highlight how the press in both Greece and the United Kingdom use a variety of linguistic devices, such as syntactic structures and pragmatic presuppositions which led to the dissemination of racist discourse in the period leading up to and immediately after the Greek general elections of 2012 and in the years following the “Brexit referendum” of 2016 in the United Kingdom. The paper uses van Dijk’s socio-cognitive approach to Critical Discourse Analysis to show how discourse devices in articles featured in Greece’s Kathimerini and Ethnos and the UK’s The Times and Daily Mail newspapers can be linked to the wider socio-political unrest in the country at the time.

Keywords

Racist discourse

Critical Discourse Analysis

Greek elections

Brexit

Introduction

The examination of racist discourse, particularly through the lens of Critical Discourse Analysis (CDA), is a well established area of study in linguistics (Fairclough 1989, van Dijk 1991, 1993, Teo 2000, Richardson 2007, Wodak 2013), while there is a growing body of work which examines racist discourse in the Greek context (Polymeneas 2010, Serakioti 2012, Lees & Alfieris 2019, Archakis 2020). The advantage of using a CDA approach in examining racist discourse is that it enables the researcher to link discourse with hegemonic migrant-related ideology and perceptions in the wider social context (cf. Van Dijk 2009). For example, Teo (2000) has shown how Australian newspapers create a social dichotomy between the privileged white class and the ethnic minorities subject to stereotyping and “othering.” In the Greek context, Polymeneas (2010) has shown how the Greek word for migrant, *μετανάστης* is used in highly negative contexts in both the Greek and Cypriot press, thus allowing the researcher to gain insight into how migrants are viewed by wider society. Serakioti (2012) has looked at how word choices in Greek newspapers can influence social perceptions and promote social inequality. Archakis (2020) has also demonstrated how national Greek discourse, which often presents Greece as a homogenous society, influences the identity of migrant children articulated in their school texts.

In this paper, my focus will be on how the press in particular employs a variety of linguistic devices, such as pragmatic presuppositions and syntax structures with the effect of ‘othering’ foreign nationals and presenting them as problems for the well-being and prosperity of their host countries.² Following van Dijk’s socio-cognitive approach to Critical Discourse Analysis, I shall argue that such devices have the potential to influence readers by further establishing racist sentiment in public conscience as a result of the unequal balance of power that exists between the media and ordinary people (Fairclough 1989, van Dijk 1993). Since it has been observed that the closer news stories are to a subject related to the perceived national interest of a country, the less likely it is for the rules of professional journalism to apply (Nossek 2004), it is more likely that social dichotomies and inequality become even more apparent during times of national crisis. For this reason, I shall focus on two such defining in Greece and the UK: the 2012 Greek elections and the UK’s decision to leave the European Union in 2016.

Since the focal point of this paper is on racist discourse in the press, a concrete definition of racism will be useful. The following definition provided by van Dijk (1993: 5) is the one upon which the ensuing analysis shall be based:

[...] the everyday, mundane, negative opinions, attitudes, and ideologies, and the seemingly subtle acts and conditions of discrimination against minorities, namely, those social cognitions and social acts, processes, structures, or institutions that directly or indirectly contribute to the dominance of the white group and the subordinate position of the minorities.

I find van Dijk's definition particularly relevant for a linguistic study of racist discourse for two reasons: Firstly, it stresses that racism can be expressed through negative opinions and attitudes, thus explicitly, as well as social acts that can indirectly contribute to racist sentiment; in other words, the perpetuation of a dominant group and inferior minority groups. Secondly, its emphasis on social cognition lends itself to the approach to racist discourse I feel most comfortable with, namely the idea that specific uses of language and text structures can (re)generate xenophobic mental schemata in public conscience. Of course, it is important to clarify that the 'white group' referred to in van Dijk's definition in the context of the privileged majority no longer applies to all people of white origin in the context of our discussion. In 21st century Greek and UK societies, there exists a considerable number of migrants from white European backgrounds who have made their homes in each respective country and who have been or continue to be targets of racist discourse, both in the press and among members of the general public. The Poles and Romanians are a good example of this in the UK, whereas in Greece people of Albanian origin continue to face discrimination in Greek society (Aggelidis 2010).

Socio-historical context: The Greek 2012 elections and Brexit

The newspaper articles that will be examined within the scope of this paper in particular were published at two very challenging times for both Greece and the United Kingdom. In Greece's case, 2012 was a year of rising unrest due to continued austerity measures brought in during Papandreou's PASOK government and a sharp decline in income and living standards, which saw 25% unemployment at the height of the crisis and 50% youth unemployment (Zeitchik 2015). The situation caused increasing social unrest and, as is usually the case in such instances (Kaika 2012, Loch & Norocel 2015), a rise in racial hate crimes and negative attitudes towards ethnic minorities living in Greece, who became a target for disillusioned citizens (see Kasimis et al. 2015). This tension perhaps explains the reason the controversial *Ragousis Law* was put at the forefront of Samaras's pre-election campaign. Samaras claimed that the law, which enabled children of legally residing immigrant parents in Greece, had turned the country into a "magnet for illegal immigrants" (TA NEA 2012) and this resonated with many supporters of right wing politics at the time.

In the United Kingdom, austerity brought with it a growing sentiment of Euroscepticism, which saw immigration from the European Union be cited as a central problem in the debate before the referendum of 2016. EU migrants were often cited as taking work from UK citizens, because they were willing to do the job for less money (Dathan 2016) and political figures as senior as the Prime Minister referring to migrants as a "swarm" (Elgot 2016). Such increased resentment resulted in 52% of British voters opting to leave the European Union as opposed to 48% who opted to remain. Since the referendum, the country has continued to be divided, just as immigration has continued to dominate the headlines with successive Prime Ministers and their ministers vowing to end freedom

of movement for EU citizens after the UK formally leaves the European Union. Theresa May's famous references to "citizens of the world" being "citizens of nowhere" (Crace 2016) and EU migrants being "queue jumpers" (Sparrow 2018) putting would-be non-EU migrants at a disadvantage being indicative of this trend.

Data and Methodology

The data in my analysis derives from a total number of 24 articles on related topics of immigration and non-nationals from two Greek newspapers (*Kathimerini* and *Ethnos*) and two UK newspapers (*Daily Mail* and *The Times*). A total number of six articles was analysed from each newspaper to form the content of a personally compiled corpus. The total number of words in each newspaper and the total number of words corresponding to the entire corpus are presented in Table 1 below.

Table 1: Corpus of newspapers

Newspaper	Number of articles	Number of words
Kathimerini	6	2,795
Ethnos	6	3,573
Total	12	6.368
Daily Mail	6	4,294
The Times	6	3,640
Total	12	7,934

These particular newspapers were selected due to their opposing political affiliations in both countries. In Greece, *Kathimerini* is a more conservative newspaper with an educated readership and a following from the centre-right of Greek politics, whereas *Ethnos* is aligned to a more centre-left liberal audience. In the UK, *Daily Mail* is a tabloid newspaper, aligned to the centre-right and whose journalism is not held in the highest regard. On the other hand, *The Times* is considered to be a newspaper with an educated readership and prides itself on being a highly trusted newspaper among the British public. The rationale behind these choices was that differences in how immigration is portrayed may arise owing to the different political affiliations of each newspaper (see van Dijk 1993 and Richardson 2007).

The articles from the Greek newspapers were taken from the period between January and November of 2012, the period running up to the victory of New Democracy's Antonis Samaras and immediately afterwards. On the other hand, the articles taken from the British newspapers derive from the period following the 2016 referendum (2016-2019) on related topics of immigration. The paper's intention is not to conduct a corpus-based statistical analysis, hence explaining the relatively small size of the corpus; rather, it will carry out a qualitative investigation of the linguistic and discourse features used in the press of both countries that can be connected to anti-immigrant racist discourse of the time.

Since the aim of the paper is to highlight the relationship between the hegemonic anti-migrant discourse during the two periods mentioned and the language used in the press during the same period, van Dijk's (1993, 2009, 2014) socio-cognitive approach is used in an attempt to draw parallels between hegemonic public discourse and the language of the press. Moreover, the linguistic features and devices presented in this paper should not be confused with racist devices; merely, how they may be adopted in order to facilitate racist discourse. As van Dijk (1993: 12) points out, "these structures are not racist as such: They may have a racist function only within specific contexts; in other contexts the same structures may well have different and even anti-racist functions." Therefore, discourse was deemed to be anti-migrant or racist in instances where non-Greek or non-British minorities were presented as 'others' (see van Dijk 1993, Triantafyllidou 1998 and Richardson 2007) or discriminated against on the basis of their non-indigenous origin.

Analysis

In this section, we shall look at examples of the four main discourse devices which were identified during the qualitative analysis of all 24 articles: thematic content, where immigration or migrants are typically presented in a negative light; syntax, where migrants are typically "foregrounded" (see Langacker 2008) in subject position, so as to assume the thematic role of agent and, by extension, the individuals responsible for any negative activity, vocabulary, including words that characterise immigration or migrants, and finally, pragmatic devices, such as presuppositions and implicatures that indirectly present immigration as a general problem for both countries.

In both Greek newspapers, the articles related to immigration selected topics that were related to criminality, threats to security, and to the well-being of the nation. This is common practice in newspapers and has been well documented (van Dijk 1993, Richardson 2007, Polymeneas 2010). The same also applies to the British paper, *Daily Mail*, although *The Times* noticeably adopts a more balanced and seemingly impartial stance.³ As Bell (1991) points out, article headlines are a good indication of the stance of a newspaper on a specific topic. The following headlines are indicative of the trends outlined above.

1. «Ανοιξε ξανά η «πύλη» του Αιγαίου»
(*Kathimerini*, 29th August 2012)
2. «Νυχτερινό λουκέτο στο Πεδίον του Αρεως μετά την περιφραξη»
(*Kathimerini*, 3rd November 2012)
3. «Σαμαράς: Μαζικές απελάσεις παράνομων μεταναστών»
(*Kathimerini*, 13th June 2012)
4. "Migration is 'behind 82% of UK's population growth' as Labour's open door policy added 5.4m new arrivals in just 15 years, says report"
(*Daily Mail*, 23rd August 2018)

5. “Hostile environment: Home Office makes £500m from immigration fees”
(*The Times*, 11th August 2019)
6. “We missed 240,000 EU migrants, admit the people who count them”
(*The Times*, 22nd August 2019)

It is quite apparent from the headlines above that the dichotomy between ‘us’ and ‘them’ (Richardson 2007, Triantafyllidou 1998) is a prevalent one. In all examples, with the exception perhaps of 4 and 6, the headlines generate a sense of fear, the idea that immigration poses a threat. The use of the noun *πύλη*, ‘gateway’ in Greek is particularly interesting, as, in terms of semiotics, it connotes (cf. Barthes 1967) the idea of an entity, in this case a country, protected by a gate which, when open, allows the country to be infiltrated by unwanted intruders, or, as they have been described recently in the context of the Greek-Turkish border crisis by senior members of the Greek government, *εισβολείς*, ‘invaders’ (Demetis 2020). The term ‘gateway’ also invokes the ‘state as containers’ metaphor (cf. Lees & Alferis 2019). For instance, McEntee-Atalianis and Zappettini (2014) refer to this metaphor to talk about representations of ‘Europeanness’ in political discourse and how the deconstruction of the container metaphor represents nation states opening up their borders to embrace one of the key pillars of European integration, freedom of movement.⁴ This metaphor is also present in Example 2 with the use of the nouns *λουκέτο*, ‘lock’ and *περίφραξη*, ‘fence,’ referring to the need to “lock up” one of Athens’s central parks, where many migrants congregated during the early years of the economic crisis. The same notion of protection is created through the explicit use of the word *ασφάλεια*, ‘security’ in Example 3, where Samaras is assigned the thematic role of agent, thus being presented as the person who will offer security to Greek citizens against “illegal” immigrants.

The British *Daily Mail* also adopts a similar stance, choosing topics that see immigration as a problem for the country’s well-being. It should perhaps be noted that the *Daily Mail*, aside from being a tabloid newspaper with conservative affiliations, was well documented as being a staunch supporter of the Leave campaign and, following the 2016 referendum, the government’s approach to Brexit. In fact, in November 2016, it even branded the judges behind the High Court’s decision that the UK needed parliament’s backing to legislate to leave the European Union as the “enemies of the people.” As we have already discussed, immigration was and remains at the heart of the Brexit debate, and, as a result, the headline in Example 4 is perhaps not surprising, in effectively “blaming” migrants for the increase in the UK’s population and criticising the previous former Labour government’s “open door policy,” again invoking the container metaphor. The reference to the Labour government as responsible for the “problem” of immigration is also a clear hint at the newspaper’s political allegiance. The newspaper’s opposition to Labour, and the invocation of the container metaphor can clearly be seen in Example 7:

7. “The number of children born in England and Wales with at least one parent born overseas has soared to a record 33 per cent – up from just 21.2 per cent in 2000, when Tony Blair’s government was opening the gates to mass migration from Eastern Europe.”
(*Daily Mail*, 1st December 2016).

In this example, Tony Blair’s Labour government is criticised for ‘opening the gates to mass migration.’ Aside from invoking the container metaphor by presenting the UK as a vulnerable entity, whose security was comprised by supposedly detrimental politics on Labour’s part, there is a specific reference to migration from Eastern Europe, one of the main points raised during the Brexit debate related to uncontrolled migration from EU-migrants, particularly from Eastern European countries. The negative hegemonic discourse and social cognition of the general public is, in this way, recycled and reinforced. Conversely, *The Times* makes reference to the UK’s “hostile environment,” a term used to describe the former Prime Minister, Theresa May’s policies which created a feeling of anti-immigrant sentiment and led to a great deal of public discourse on how EU migrants to the UK were being made to feel unappreciated and unwelcome. Similarly, in Example 6, as opposed to blaming the migrants, the newspaper creates a dichotomy of “us and them,” by using the pronoun *we*⁵ together with *migrants* and *them*, but to portray the UK as being the responsible party for the increase in immigration which is being cited as a key social problem.

As we saw in Example 3, syntax plays an important role in the meaning of a message. As Richardson (2007: 54) notes regarding transitivity, ‘transitivity forms the very heart of representation, describing the relationships between participants and the roles they play in the process described in reporting.’ Examples 8 and 9 are indicative of this.

8. «Επεισόδια, για μία ακόμη φορά, σημειώθηκαν σήμερα το μεσημέρι έξω από το Οικονομικό Πανεπιστήμιο, με συνέπεια να κλείσει η Πατησίων και να σημειωθούν κυκλοφορικά προβλήματα. Πρωταγωνιστής αυτή τη φορά ήταν Αλβανός υπήκοος και ο ανιψιός του, οι οποίοι συνεπλάκυσαν με άτομα τα οποία «πείραξαν» τη σύζυγο του πρώτου».
(*Ethnos*, 22nd May 2012)
9. “‘Get to Britain before Brexit’: 21 MORE migrants are caught trying to cross Channel in tiny dinghys a day after record 93 made the journey as people smugglers tell them border will close after UK leaves the EU.”
(*Daily Mail*, 11th September 2019)

In Example 8, The Albanian citizen and his nephew are presented in subject position in the second sentence. As a result, they form the focal point of the reader and take on the thematic role of agents, therefore, those responsible for the ensuing fight. On the other hand, the people whose origin is not disclosed and who allegedly insulted the Albanian citizen’s wife are placed in secondary, or landmark, position (see Langacker 2008 & Panaretou 2011). Their role in the fight therefore connotes reduced importance, even though it could easily be assumed by means of careful and critical reading, that the un-

disclosed participants in the fight, who could easily be Greek citizens, were actually the instigators and not the Albanian citizen himself. However, the fact that the ‘other people’ are not identified could easily lead the reader to conclude that these people are also Albanian citizens, who were all involved in a fight with the ‘protagonist’ and his nephew, thus reinforcing the notion that foreigners are problematic and pose a threat to social cohesion (Lees & Alfieris 2019). In a similar way, Example 9 makes use of the passive voice to place the migrants, the patients in terms of syntax, in subject position, thereby focusing attention on them in conjunction with the past form of the verb *catch*, which cognitively reinforces the idea of migrants association with criminality. The same applies with the placing of ‘people smugglers’ in subject position in the subordinate clause.

The choices of vocabulary and pragmatic devices used in the articles are also indicative of anti-immigrant and racist sentiment, particularly in the way that they characterise immigrants themselves.⁶ Examples 10 and 11 illustrate this point.

10. «[...] ο δημόσιος χώρος **καταλαμβάνεται** από **περιθωριακά στοιχεία**, ιδίως τις βραδινές ώρες. Χρήση ναρκωτικών ουσιών από παρέες, **κυρίως αλλοδαπών** και ανδρική πορνεία είναι φαινόμενα των τελευταίων ετών.» (Kathimerini, 3rd November 2012)

11. “Immigration is **responsible** for more than four fifths of the **unprecedented surge** in Britain’s population this century.” (Daily Mail, 23rd August 2013)⁷

As far as Example 10 is concerned, two details are worth noting. Firstly, the juxtaposition of the phrase *δημόσιος χώρος*, ‘public space’ and *περιθωριακά στοιχεία*, ‘people from the fringes of society’ reaffirms the ‘us and them’ narrative (van Dijk 1993, Teo 2000, Richardson 2007) and serves to reinforce the notion of Greek public space being threatened by *αλλοδαπούς*, ‘foreigners,’ who are characterised here as being on the fringes of society; in other words, dangerous and undesirable. Secondly, the use of the word ‘foreigners’ is used in this context could be regarded as unnecessary, as the subject of interest is the use of the park in question for illegal activities. There are also pragmatic devices at play here. For example, the qualifier *κυρίως*, ‘mainly’ implies (see Levinson 1983) that it is not just foreigners who make use of the park, but “non-foreigners” as well. In that sense, the use of the word here could be seen as an example of *over-lexicalisation* (see Talbot et al 2003), in other words, a seemingly redundant use of a word. However, the context in which it is used here has the potential to influence the social cognition of the papers readers (cf. Van Dijk 1993) and to reinforce the association of foreign nationals with criminality. Example 11 shows similar features, in that the adjective *responsible* presents immigration, and by extension, migrants as blameful for the *unprecedented surge* in the population. Of course, the use of these words implies a social problem that has never been faced before in the country and one for which immigration and immigration alone is responsible. Moreover, the use of the definite article *the* functions as a presupposition that presents the “unprec-

edented surge” as an undisputable fact. As Richardson (2007: 63) notes, ‘A presupposition is a taken-for-granted, implicit claim embedded within the explicit meaning of a text or utterance.’ He goes on to say that definite articles, as well as possessive articles, trigger presuppositions. Once again, then, such contextualised uses of vocabulary further reinforces the negative hegemonic discourse surrounding immigration and migrants and has the potential to contribute to negative public attitudes.

Conclusions

The purpose of this paper was to show how various discursive and linguistic devices are used in the press to present foreign nationals in an unfavourable light. Specifically, we saw how the topics in which reference is made to foreign nationals and immigration typically revolve around criminality, social unrest and threatened national security in the Greek case, and social problems arising from an increase in the population and changing demographics in the UK’s case. A common theme that runs throughout the articles of both countries’ newspapers is the discourse of fear. This fear is achieved through a variety of devices, such as specific syntactic choices, where foreigners are assigned the thematic role of agent, thus presenting them as culpable of a variety of crimes and social problems, such as the ones we saw in Examples 8, 9, and 10. Moreover, foreign nationals are often negatively characterised in the press, where characterisations such as ‘fringes of society’ and ‘surge’ are used. Metaphors are also used, a common one in the press of both countries being the allusion to states as containers; in other words, protected entities by means of borders that are now threatened as a result of immigration. Finally, we saw how pragmatic devices such as implicatures and presuppositions are used to subtly imply things that portray foreigners in a negative way. For instance, we saw how the use of the definite article in the phrase ‘the unprecedented surge’ portrays the ‘surge’ as an undisputed taken-as-given fact. Such devices may be challenged by the reader, but may easily be taken at face value, serving to further reinforce negative perceptions of foreigners and, as a result, fuel further racist discourse.

We also saw how, in the Greek case, the different political allegiances of the two newspapers had no bearing on the extent to which racist discourse was present in the respective articles. However, this was not the case in the UK newspapers, as *The Times*, was notably impartial in its journalism, avoiding language that be construed as biased and, despite its supposed conservative affiliation, holding the government to account over matters of immigration management and the treatment of migrants, such as in Examples 5 and 6.

However, there are some practical limitations to this paper which make generalisations impossible. For instance, owing to the small size of the corpus and the selection of articles on the topic of immigration, this paper cannot present an overall picture of the Greek and UK press in connection with racist discourse –indeed, this was not the intention. That said,

a larger corpus-based study incorporating randomly selected articles over a longer period of time would be useful in outlining the frequency of any trends in racist discourse. In the case of this paper, the examples discussed provide an insight into the discourse associated with specific socio-historical events. A diachronic corpus study, which would produce a combination of quantitative and qualitative data, would be able to shed light on any potential changes to discourse in the press and hegemonic public discourse. Finally, another area that should be explored is the reception of some of the linguistic and discursive devices presented in this paper by the newspapers' readers. This is easier to do nowadays than in the past, particularly in the case of online newspapers, as readers are able to comment on the content they have read. Such an investigation would provide us with a valuable insight into how readers critically analyse the content they read and to what extent the devices outlined here influence readers. Finally, it would help us provide some robust findings of how social cognition really is formed by analysing the language of the producer and the receiver. As Richardson (2007: 39) notes, 'this aspect of CDA remains the most under-developed.'

Endnotes

1. The theoretical framework of this article, including the data presented in relation to racist discourse in the Greek press, is based on research published in Lees & Alfieris (2019).
2. In the Greek context in particular, Triatntafyllidou (1998) sees this example of 'othering' as an integral part of national identity, postulating that an any one time a nation has a 'significant other,' which forms a conflict situation between the 'in-group' and the 'other.'
3. If we subscribe to Nossek's (2004) position concerning the links between topics of national interest and a tendency for less professional journalism, we could say that *The Times* adopts a professional and impartial stance to its journalism, even on matters of perceived national interest.
4. In discourse on Brexit, it is precisely this "opening up" of borders that has been criticised, while discourse on "taking back control of our borders" invokes the container metaphor again; in this case to assert the necessity of being a protected container.
5. The use of the pronoun *we* here shows that the writer indexes themselves as a member of the group which 'missed' the migrants, therefore sharing responsibility (see Bucholtz & Hall 2005 for a related discussion).
6. In the framework of Appraisal Theory, such characterisations could be said to fall into the category of judgement, in that they effectively evaluate the migrants and their behaviour (see Martin & White 2005).
7. The bold wording is my own and has been used to highlight the words of interest.

References

- Aggelidis, Dimitris. 2010. 'Ratsistika minimata apo OYK stin parelasi tis 25^{is} Martiou.' [Racist messages from navy seals at the 25th March parade]. *Eleftherotipia*. 26th March 2010. Available at: <https://bit.ly/3KYnJvV> (Accessed 15 January 2020).
- Archakis, Argyris. 2020. Apo ton ethniko ston meta-ethniko logo: Metanasteutikes tautotites kai kritiki ekpaideusi. [From National to Post-national Discourse: Migrant Texts and Critical Pedagogy]. Athens: Patakis.
- Barthes, Roland. 1967. *Elements of Semiology*. London: Jonathan Cape.
- Bell, Allan. 1991. *The Language of the News Media*. Oxford: Blackwell.

- Bucholtz, Mary & Hall, Kira. 2005. 'Identity and interaction: A sociocultural linguistic approach'. *Discourse Studies*, 7(4): 585–614.
- Crace, John. 2016. Theresa May treads the Brexit path of empathy and righteousness. *The Guardian*. 5th October 2016. Available at: <https://bit.ly/3vvxjzE> (Accessed 31st May 2020).
- Dathan, Matt. 2016. The true cost of our open borders revealed: EU migrants are MORE likely to have a job in the UK than British citizens. *Daily Mail*. 7th June 2016. Available at: <https://bit.ly/3uS6O8E> (Accessed on 31st May 2020).
- Demetis, Christos. 2020. Den einai eisboleis einai anthropoid [They're not invaders; they're human beings]. *News247*. 3rd March 2020. Available at: <https://bit.ly/37n73zK> (Accessed 31st May 2020).
- Elgot, Jessica. 2016. How David Cameron's language on refugees has provoked anger. *The Guardian*. 27th January 2016. Available at: <https://bit.ly/3JVwdCv> (Accessed 31st May 2020).
- Fairclough, Norman. 1989. *Language and power*. London: Longman.
- Kaika, Maria. 2012. 'The economic crisis seen from the everyday: Europe's nouveau poor and the global affective implications of a 'local' debt crisis'. *City: analysis of urban trends, culture, theory, policy, action*, 16(4): 422–430.
- Kasimis, Charalambos, Papadopoulos, Apostolos and Zografakis, Stavros. 2015. 'The Precarious Status of Migrant Labour in Greece: Evidence from Rural Areas', in *The new social division: making and unmaking precariousness*, Donotella della Porta, Sakari Hänninen, Martti Siisiäinen and Tiina Silvas-ti, eds. New York: Palgrave Macmillan: Palgrave studies in European political sociology, 101–119.
- Loch, Dietmar and Norocel, Ov Christian. 2015. 'The Populist Radical Right in Europe: A Xenophobic Voice in the Global Economic Crisis', in *Europe's Prolonged Crisis: The Making or the Unmaking of a Political Union*, Hans-Jörg Trenz, Carlo Ruzza and Virginie Guiraudon, eds. London: Springer, Palgrave Macmillan, 251–69.
- Langacker, Ronald. 2008. *Cognitive Grammar: A basic introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Lees, Christopher and Alfieris, Antonis. 2019. 'Racist discourse in the years of the Greek financial crisis: Evidence from the Greek press'. *Journal of Greek Media and Culture*, 5 (1): 45–67.
- Levinson, Stephen. 1983. *Pragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Martin, James and White, Peter. 2005. *The Language of Evaluation: Appraisal in English*. Basingstoke & New York: Palgrave Macmillan.
- McEntee-Atalianis, Lisa and Zappettini, Franco. 2014. 'Networked identities: Changing representations of Europeaness'. *Critical Discourse Studies* 11(4): 397–415.
- Nossek, Hillel. 2004. Our News and their News: The Role of National Identity in the Coverage of Foreign News. *Journalism*, 5(3): 343–368.
- Panaretou, E. 2011. *Zitimata gnosiakias glossologias* [Themes in cognitive linguistics]. Athens: Papazisis.
- Polymeneas, Giorgos. 2010. 'Simasiologiki protimisi kai prosodia tou METANASTIS ston elliniko kai kupriako tipo.' [Semantic preference and prosody of METANASTIS in the Greek and Cypriot press]. *Proceedings of the 5th Athens Postgraduate Conference of the Faculty of Philology*, 243–253.
- Richardson, John. 2007. *Analysing Newspapers: An Approach from Critical Discourse Analysis*. Houndsmills: Palgrave Macmillan.
- Serakioti, Dimitra. 2012. 'Kritiki analisi logou se keimena pou proothoun tis koinonikes anisotites.' [Critical Discourse Analysis in texts which promote social inequalities]. Available at: <https://bit.ly/3BM0lh7> (Accessed 12th October 2020).
- Sparrow, Andrew. 2018. Corbyn claims EU will be willing to renegotiate Brexit deal at 11th hour - as it happened. *The Guardian*. 19th November 2018. Available at: <https://bit.ly/3xEH8yc> (Accessed 19th May 2020).
- TA NEA 2012. Ta dodeka metra tis ND gia tin asfaleia [New Democracy's twelve measures for security]. *TA NEA*. 12th June 2020. Available at: <https://bit.ly/3UoXlAy> (accessed 31st May 2020).

- Talbot, Mary, Atkinson, Karen, Atkinson, David. 2003. *Language and Power in the Modern World*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Teo, Peter. 2000. Racism in the News: A Critical Discourse Analysis of News Reporting in Two Australian Newspapers. *Discourse & Society*, 11(1): 7–49.
- Triandafyllidou, Anna. 1998. National identity and the “other”. *Ethnic and Racial Studies*, 21(4): 593–61.
- vanDijk, Teun. 1991. *Racism and the Press*. London: Routledge.
- van Dijk, Teun. 1993. *Elite Discourse and Racism*. Newbury Park, CA: Sage.
- van Dijk, Teun. 2001. ‘Critical discourse analysis.’, in *Handbook of discourse analysis*, Deborah Tannen, Deborah Schiffrin, and Heidi Hamilton, eds. Oxford: Blackwell, 352–371.
- van Dijk, Teun. 2009. *Society and Discourse: How Social Contexts Influence Text and Talk*. Cambridge: Cambridge University Press.
- van Dijk, Teun. 2014. *Discourse and Knowledge: A Socio-Cognitive Approach*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wodak, Ruth. 2013. ‘Anything Goes’ - The Haiderization of Europe’, in *Rightwing Populism in Europe: Politics and Discourse*, Ruth Wodak, Majid Khosravini and Brigitte Mral, eds. London: Bloomsbury, 23–38.
- Zeitchik, Steven. 2015. ‘With jobless rate above 50%, disillusioned Greek youths becoming a ‘lost generation.’ *Los Angeles Times*. 2nd June 2015. Available at: <https://lat.ms/3BnUEGF> (accessed 31st May 2020).

Newspaper references

- Daily Mail 2016. 70 per cent of newborns in London have at least one foreign parent - and the figure is 33 per cent across the rest of England and Wales. *Daily Mail*. 1st December 2016. Available at: <https://bit.ly/3xuXaCL>. (Accessed 31st May 2020).
- Daily Mail 2018. Migration is ‘behind 82% of UK’s population growth’ as Labour’s open door policy added 5.4m new arrivals in just 15 years, says report. *Daily Mail*. 23rd August 2018. Available at: <https://bit.ly/3dnn4bE> (Accessed on 31st May 2020).
- Daily Mail 2019. Get to Britain before Brexit’: 21 MORE migrants are caught trying to cross Channel in tiny dinghys a day after record 93 made the journey as people smugglers tell them border will close after UK leaves the EU. *Daily Mail*. 11th September 2019. Available at: <https://bit.ly/3LrndYd> (Accessed 31st May 2020).
- Ethnos 2012. Episodiaexo apo to OikonomikoPanepistimio [Trouble outside the University of Economics]. *Ethnos*. 22nd May 2012. Available at: <https://bit.ly/3LrnHr> (accessed 2 January 2015).
- Kathimerini 2012. Anixexanai “pili” tu Egeo: Meta th “sfragisi” ton sinoron ston Evro, i lathro metanastes erxonte apo ti thalassa. [The Aegean sea gateway opens again: After closing the boarders at Evros, the illegal immigrants come via the sea]. *Kathimerini*. 29th August 2012. Available at: <https://bit.ly/3Swuk4b> (accessed 3rd September 2012).
- Kathimerini 2012. Nichterino luketo sto Pedion tu Areos meta thn perifraxi. [Pedion tu Areos Park to be closed at night after being fenced off]. *Kathimerini*. 3rd November 2012. Available at: <https://bit.ly/3DAFbWc> (accessed 31st May 2020).
- Kathimerini 2012. Samaras: Mazikes apelaseis paranomon metanaston [Samaras: Mass deportations of illegal immigrants]. *Kathimerini* 13th June 2012. Available at: <https://bit.ly/3RV9jQF> (Accessed 31st May 2020).
- The Times 2019. Hostile environment: Home Office makes £500m from immigration fees. *The Times*. 11th August 2019. Available at: <https://bit.ly/3Ukmaxl> (Accessed on 31st May 2020).
- The Times 2019. We missed 240,000 EU migrants, admit the people who count them. *The Times*. 22nd August 2019. Available at: <https://bit.ly/3Bt0A0R> (Accessed on 31st May 2020).

Code of woman: transformation of femininity strategies in Russian mass culture. A case study

Lyudmyla Zaporozhtseva

NATIONAL RESEARCH UNIVERSITY "HIGHER SCHOOL OF ECONOMICS"

lyudmylazaporozhtseva@gmail.com

Abstract

The paper presents the results of a recent cultural-semiotic study. The author makes an attempt to build a meta-model of cultural analysis based on the notion of semiosphere by Lotman, and of interpretive codes by Williams. The model becomes a basis for the following case study of communicative strategies of femininity in Russian mass media. More than 300 samples of Russian and global mass culture were analyzed. The material included popular TV series, movies, TV shows, advertising campaigns of beauty, fashion, technologies, FMCG brands, images of celebrities, images and articles in magazines. By means of narrative, visual, discourse analysis, and the authorial meta-model of analysis, all texts were arranged according to three types of codes (residual, dominant, and emergent) showing relevancy of different communicative strategies of femininity within the current Russian cultural context. The corpus of texts demonstrates transformations in several aspects, namely, treatment of body and appearance, relationships, self-realization attitude, and treatment of children.

Keywords

codes of culture

femininity

semiosphere

mass culture

Introduction

While studying Russian culture of the 18th-19th centuries, Juri Lotman pointed out in his essay "Women's world" that the character of women is one of "the most sensitive barometers of social life", because "woman vividly and directly absorbs peculiarities of her time, to a large extent pulling it ahead. At the same time, woman, mother, wife are particularly connected to the archetypal nature of mankind" (Lotman 1994:46). During the 20th century, life circumstances have evidently provided historically new models of femininity, and they have been evolving constantly. In today's culture, cinema, the Internet, TV, fashion, literature, and social media constitute, an anthology reflecting upon multiple strategies, models of behavior, and inspiring new choices. This research is dedicated to the segment of culture which is related to entertainment and leisure; namely, mass culture. More specifically, this paper focuses on the strategies of femininity that appear in contemporary Russian mass culture.

This paper presents a case study on mass culture samples of the past 10 years. The main research questions of this case study were: *What strategies of femininity does Russian mass culture demonstrate?* and *How have these strategies been changing over the last 20 years?* For this purpose, more than 300 samples of Russian and global mass cultural texts have been analyzed (the ones which are relevant to a Russian context, besides the local ones). Those samples included popular TV series, movies, TV shows, advertising campaigns of beauty, fashion, technology, FMCG brands, images of celebrities, bloggers, images and articles in women magazines, and other similar items.

Methodology

This research demonstrates a result of the combination of the theoretical grounds of cultural semiotics and practical experiments, with different models of analysis that were undertaken by the author during years of practice in applied semiotic research. The theoretical framework of this research is based on developments by the Tartu-Moscow school of cultural semiotics, the notions of *semiosphere* and its attributes, *text of culture* and *translation* (Lotman 1994, 2005 [1992], Ivanov 2007 [1996], Torop 2005, Lotman and Uspensky 1971, and others). Another important grounding basis of the method is French semiotics and *narrative* studies (Barthes 1957, Floch 1990, Greimas 1996). Last but not least, a dialectical model of three types of interpretive codes of the British social critic Raymond Williams (1950) is an important part of the methodological research presented in this paper. However, Williams' model is further discussed as a mere meta-model of representation of the study results, not an algorithm for samples analysis.

Given that culture is not a static entity, and that it constantly transforms, one of the aims of the research was to trace what constitutes the dialectical changes and renewal through revision and classification of cultural patterns. This dialectical change can be

represented by the linear dialectical model of residual, dominant, and emergent codes of culture. Williams (1950) claimed that there are three types of cultural patterns coexisting at the same historical moment. Mainstream culture is based on a dominant interpretive code and includes residual and emerging tendencies at the same time. If, in order to elaborate on his idea and apply it to the semiosphere model of culture expounded by Lotman (2005[1992]), we can say that the dominant ideas constitute the *core* of culture and are the most influential ideas and images within it, the residual ones are the patterns that become obsolete and move from the center to the periphery of the semiosphere. The emergent ones are the new, fresh ideas and images appearing at the periphery of culture and outlining the vectors of cultural dynamics.

As soon as the semiosphere model of culture was used for the analysis, the first step was to find out what images, words, and strategies of femininity constitute the center: the core of mass culture (dominant codes). This being done, the most charged particles of the periphery of culture were tracked down, those which strive to gravitate towards the center, and substitute central forms in the near future (emergent codes). Finally, the last step was to detect the entities moving to the periphery, or which are not, at least, so central anymore, and are weaker than other ones (residual codes). By taking those three steps, the vectors of cultural dynamics became evident.

The unit of analysis was an image, a description or a role of a woman in some fictional world, a narrative. The two main methods of analysis were: 1) visual and linguistic analysis, and 2) narrative analysis (Greimasian actant scheme (1966)) for extended texts of culture, like movies, TV shows, magazine, and newspaper articles, etc.

The first approach was applied to static units of analysis, like magazine covers or advertising prints (images, websites of brands, etc.). The second approach was useful for analysing the complex texts, where femininity strategies could be interpreted only in correlation with other actants and inner contextual elements of the narrative (movies, TV series, bloggers' live streams).

All commercial samples were organized into three subgroups: a) cheap mass market (mostly FMCG) brands using stereotypical images; b) advertising of the most popular and influential, lifestyle, beauty, fashion brands, constituting a coherent image of a woman; c) luxury fashion brands, youth brands, innovative brands, bringing some provocative, controversial, fresh ideas. A hypothesis was formulated, namely that each group can represent each type of cultural patterns: residual, dominant, and emergent.

The second approach applied in the case of complex texts (movies, TV commercials) provided assistance in detecting particular images of heroines within the narratives. These were separated into three subgroups, where the main subgroup consisted of the protagonists of contemporary movies – women. The first hypothesis was that they are bearers of dominant cultural codes. Another hypothesis was that residual codes can be found within a subgroup containing images of protagonists of older movies (ear-

ly 2000s); funny characters in supporting roles; senior characters in supporting roles; strategies which are blamed upon within the narrative, e.g. a negative main character in a contemporary movie. Finally, there was another subgroup consisting of positive supporting characters within the narrative and contradictory protagonists-women in author movies. The hypothesis was made that images of this subgroup bore emergent codes respectively.

Research and comparative analysis resulted in tracing and describing 32 coherent communicative codes of femininity in four (4) semantic aspects: *body*, *career*, *relationship*, and *children*. After the analysis, conclusions were drawn about the transformation of femininity strategies in Russian mass culture. The next sections will focus on the most important outcomes.

Results

Ideal body vs. Grotesque beauty

There is a famous stereotype that Russian women are always trying to look their best at any occasion: they have perfect make-up, they wear high heels every day, they have ideal haircuts, and they wear tight dresses. It comes close to the strategy of a femme fatale, who looks perfect every day, and tries to impress others. When she takes photos, she shows off her silhouette from an advantageous angle. This strategy is particularly common amongst bloggers. They construct the idea of female beauty as youth, expressive eyes with artificial eyelashes, augmented lips and breasts. This visual strategy of femininity representation is supported by the idea that woman is a piece of property of her society (family, husband), and that she has to be attractive, but only for the locals (a special word which is widely used in Russian mass culture discourse translates as “readily agreeable to sex” in English). It means that sexual relations before marriage, as well as intercultural sexual relations are prohibited. With regard to the latter, a well-known social outrage happened in Russian media after public statements of several deputies and governmental figures in the days of the 2018 World Cup hosted by Russia. That was a reaction to statements that women “should behave well and not embarrass Russia”, and that “offspring of foreign football fans would not be welcome”. This very case demonstrates a transformation of an idea about property regarding the boundaries of a woman’s body, as well as her of psychological boundaries (fig. 1).

Another text of culture, a new Internet-series “Chicks” (2020), sharply demonstrates this problem in a small town in south Russia and tries to challenge this idea by showing an alternative image of women who know their own limits and stay within them. Together with an idea about ideal beauty, an idea that a woman is a piece of property of others is transformed into a residual code.

However, the idea about the natural beauty of a woman has become dominant quite recently. A woman can feel attractive with wild hair when going out, wearing nude make-



Figure 1: Wonderzine article “Bigotry World Cup: Who is shaming Russian women for sex with foreigners?”¹



Figure 2: *Glamour* magazine cover without retouching, April 2019.

up, oversized apparel, and sneakers instead of high heels. Neither should she be “photo-shopped” for a cover of a magazine (fig. 2). It also correlates with the idea of “my body my rules”. Hashtags, such as #metoo, #янебоюсьсказать (#notscaredtospeakout), speak of this, as well as new terms in language: “mansplaining”, “manspreading”, “upskirting”. Giving names to these very phenomena demonstrates the need of pointing out the problems which were not considered problematic before. In April 2019, a Russian edition of the *Glamour* magazine presented its first-time in Russia cover without any retouching of the model’s face. The claim “without retouching” was located just under the magazine title, which created the meaning of a new norm for a glamorous picture as natural. That is what Barthes (1957) would call a *myth* created by popular media, one educating society about what is glamorous, what is beautiful, and what is conventional today in general.

The emergent code of female attractiveness can be called Grotesque Beauty. It includes aesthetics of diversity and beauty as transformation. We can see women’s beauty through some asymmetry of their outfit, make-up, accessories, which distorts the classic proportion of body and face. Moreover, it includes the display of freckles, scars, and burns, which are not considered defects but beauty manifestations. Body positivity is not regarded as political action but as a beauty code. In fact, the beauty industry constructs mythology, translating it through mass culture language. Wolf (1990: 14) notes that “the

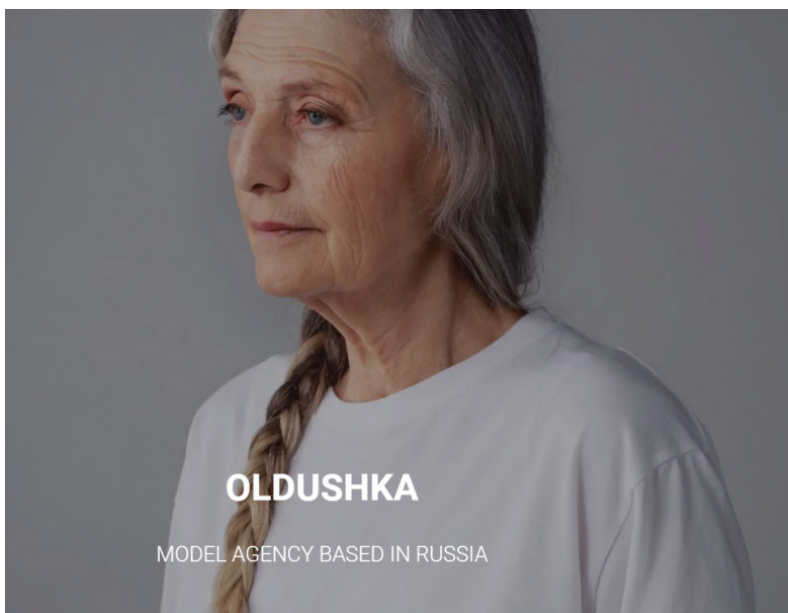


Figure 3: Valentina Yasen, model of the agency "Oldushka".³

beauty myth is always actually prescribing behavior not appearance". Deconstructing "the beauty myth" within the framework of feminist studies, she claims that the beauty myth in the mass cultural industry consists of unacceptability of "natural" or "raw" codes of women in culture (ibid., 269), so that those codes should be transformed into appropriate "cooked" ones (as Levi-Strauss would say) in diverse aspects. This anthropological observation by Wolf gives an important perspective to the cultural/natural aspect of myth within mass culture (social reality), and to how social expectations have been transforming in that plane.

Another emergent code reconsidering previous strategies is the one challenging an idea of ageism toward seniors. In the recent past, we can find examples of 60+ women that keep an active lifestyle beyond the household, which is still dominantly considered to be the only space for senior women. For example, the model agency *Oldushka*² provides opportunities for senior women to participate in activities within professional spheres previously available only to women of young age (the modeling business, cinema) (fig. 3). A very important point is that women should not have done any plastic surgery or colored their hair. They should keep their authentic natural look, which is revolutionary for Russian contemporary media culture. In late 2018, the *Glamour* magazine made a 64-year-old model, Valentina Yasen, a model of the year 2018.

Workaholic, perfect hostess or successful blogger?

In late 1990s to early 2000s, there were several strong images of heroines of popular series on Russian TV. Those female characters struggled against criminals, and injustice and evil, they were super heroines, such as detective Anastasiya Kamenskaya (“Kamenskaya” TV Series), and prosecutor officer Maria Shekhovtseva (“Tajny sledstviya” TV Series). The uniting feature of those women was a sacrifice of their private life for the sake of society and law, in principle, for the sake of some high ideals. Self-realization at work was their main goal. They worked in male professions and helped people by resolving the problems of others. Their mind was stronger than their emotions, and their professional expertise was higher than that of men at the same profession. They were women-soldiers in uniform, even though they looked attractive (Ideal Beauty residual code). The usual context of such women was an office environment, not a household or family.

Alongside a workaholic, there existed and still exists another image, that of a Perfect Hostess demonstrating self-realization of a woman as focusing only on family and the desire to please her husband and household. She doesn’t have any hobbies and other interests besides family, she doesn’t build a career (at least we don’t know of it). Her context consists of a kitchen and a living room, where she serves dinner for the whole family. She is always beautifully dressed, and in a good mood. She has a traditional family, in which the man works, and they have an adorable kid/kids (fig. 4).



Figure 4. Danone yoghurt TV commercial.⁴

Both of those abovementioned codes, that of the Workaholic and the Perfect Hostess, are residual images for Russian mass culture. A Cinderella code is the same: a narrative

about a girl moving from a village to a city and enhancing her social status by way of her virtues and a miracle. In this code, there is always a figure of a “prince” to whom she is married in the end.

What are, then, the dominant codes regarding self-realization? One of them is a code of Hostess-Superhero. It consists of an image of a contemporary Russian woman, who “would enter a burning house and would stop a stampeding horse” in the words of a famous Russian poet Alexey Nekrasov. The same goes for the Perfect Hostess, because for this very woman her husband and her family are the most important things in life. But, unlike the previous Hostess-Superhero, she does not hide behind her husband’s back. Indeed, it is her husband who feels safe behind her back. She does not look perfect, rather more realistic and, again, she has no regard for herself, she does not have her own wishes or interests. This code is aptly demonstrated in the song “Not a Paris” by Russian band “Leningrad”.⁵ This image can be found in a TV-series which became very popular in Russia with the ironic title “An ordinary woman” (2018), starring Anna Mikhalkova. This series portrays the life of a 39-year-old married Russian woman, who is pregnant with her third child. While her husband serves high ideals as a doctor, and, at the same time, cheats on her, Anna starts an illegal and dangerous business, in order to protect her husband from the mafia, and earn money for the whole family (fig. 5).



Figure 5: “An ordinary Woman” Series (2018).

A variety of this image is another dominant code of Mother-Freelancer, which opens the perspective on an image of a young mother trying to strike a balance between work and family. She runs her own startup, is a blogger/vlogger, or just works remotely. And her main goal is a continuous search for balance between being a perfect mother and a perfect worker at the same time.

What are the emergent codes of femininity regarding self-realization? One of them expresses the topic of self-realization of women in the most unpredictable professions, which were not prohibited by law, but were culturally tabooed for Russian women. After Xenia Sobchak had announced her decision to run for president in 2018, she released an official candidate’s video filmed in her kitchen, which emphasized a symbolic gulf between a traditional role of a woman in Russian culture, and her courageous attempt to win the presidency, which is stereotypically considered to be “only for men” (fig. 6).



Figure 6: X. Sobchak's campaign commercial for presidency, 2017-2018.

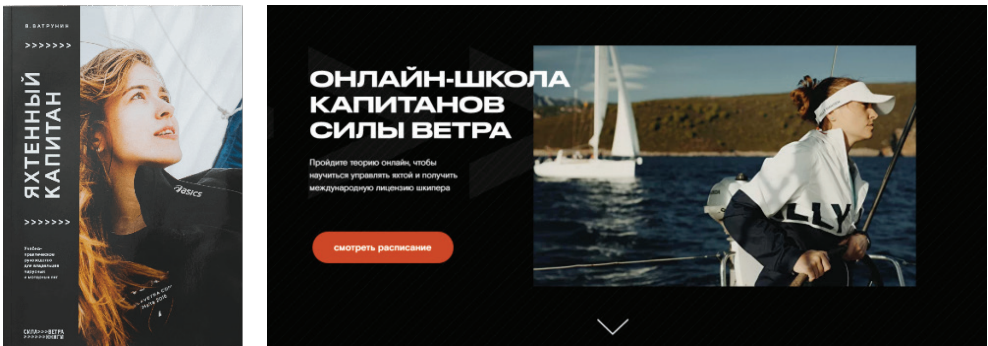


Figure 7: “Sila Vetra” Bareboat Skippers’ manual and sailing school website.⁶

However, besides presidency, there are many other professions that were mostly tabooed for women, as they “do not look sexy in those professions” (e.g. a boxer, a footballer), or because there was the cultural stereotype that one cannot rely upon a woman in stressful situations, as in the case of a captain of a boat/ship, aircraft (hence a well-known proverb: “a woman on board (a ship) is a recipe for disaster”). Recently, many brands have launched campaigns to support women in their own style of doing things, regardless of the fact that men can do them in another way. For example, “Always” has launched the global campaign “Like a girl”, thereby challenging stereotypes that girls do things in a different way than boys. One of the most famous Russian communities of bareboat skippers has started

using images of women at the cover of their manuals and on their skippers' school website, regardless of the fact that the school caters for both men and women. At the book cover, one can see an image of a girl alongside the title "Bareboat skipper", and at the website there is another depiction of a girl at the helm (fig. 7). Those combinations constitute a new meaning of the norm or idea of who can be a skipper.

Moreover, the analysis of texts has showed a wave of application of feminine nouns in Russian media discourse, mostly for professions that initially had masculine noun forms ("author", "director", etc.).

Relationships and children

The prestige of a relationship in which a young and beautiful wife is a trophy (Trophy Wife, as a variation of the Cinderella narrative) for a man who is older, richer, and who has higher social status is eventually being substituted by an image of a woman who challenges patriarchal attitudes in personal relationships. Instead, mass culture offers two different kinds of desired models of relationship for women. The first is equal partnership in the relationship, and common interests of both partners. Another one is the inversion of the traditional female and male attitudes in Russian culture, e.g. legitimization of a woman's betrayal, the possibility for a woman to be permanently single (and not to desire having a family); these were previously considered mostly patterns of male behavior. Dominant codes demonstrate femininity strategies of thinking and acting primarily on a woman's own interest.

Emergent codes of mass culture also show examples of gender identity, and sexual preferences choice as possibilities for a woman to choose the type of relationships she finds the most appropriate for her, regardless of public opinion. That includes polyamorous families, where all members of the family are happy, or the type of family where a woman is much older than her husband, and is not ashamed of this union, and not scared of losing him just because of the age difference.

Indirectly, what can be noticed is the transformation of a wedding ritual from a traditional wedding, keeping to all canons, into an idea of wedding as a unique event, without regard to social opinion. The main point is to keep wedding unique and interesting for the couple. As long as wedding was always considered to be an event where a bride/woman is a central subject, one can see the turn from the external plane towards the inner needs and desires of a woman.

The most conservative semantic field is children. A child is still considered the greatest achievement for a Russian woman. At the same time, there is a change in the presentation of the pregnancy period from ideal to more realistic. Intensive Motherhood is replaced by Relaxed Motherhood, and a woman is more open to acknowledge her mistakes as a young mother, that is to acknowledge that she cannot be an ideal mother. The corresponding idea is embedded in the representation of a child. There is an emergent

code of public pride of kids with special needs, who, until recently, were not represented in the media so often and remained invisible in media culture (fig. 8).

At the same time, an emergent code of culture is a thoughtful fatherhood code, where a man can become a houseman, raising children, or thoughtfully sharing parenthood duties with a woman. A baby-food brand “Agu-sha” has released a TV-ad with the song “Dad is around”, where famous and successful actors who are young fathers spend the whole day with their babies singing lullabies to them.



Figure 8: Famous actress and blogger Evelina Bļodans often publishes family photos with her son with special needs

Conclusions

This case study demonstrates that there is a remarkable shift in communicative strategies of femininity in Russian mass culture. There is transformation from body shaming to body positivity, a trend towards self-acceptance, and an increase in the aesthetics of diversity of appearance types. Analysis has shown a shift from displaying a universal type of beauty towards more unique, grotesque beauty, and beauty as a process. There are more and more images demonstrating consciousness and defense of one’s own boundaries, including psychological boundaries.

The sexual freedom of women is reconsidered. There are more public/media images of women who can freely speak about cheating, sex, and who can leave their partner when relationships do not work, and who do not cling to their partner in order not to be alone because it is “shameful”.

The idea of a woman’s dignity, and of the possibility to say “no” to any occasion that is not acceptable and does not work for her is growing. There is also a shift of the paradigm regarding the desirability of marriage of convenience, where a young and beautiful woman becomes the trophy of a rich successful man who is old and of higher social status. This model is substituted, eventually, with alternative models in cases when, for example, a woman is in a relationship with a man who is younger and more successful. Other new models of family, like polyamorous families, are increasingly making their appearance in public discourse.

In addition, images of women after 55 emerge, whose life is as fulfilled as it was in their 20s. Such a woman does not necessarily have to become a granny (“babushka”), but can indeed start a career as a model, an actress, a blogger or a singer.

The topic of children in a woman’s life is less present in comparison to all other aspects of her life. At the same time, contemporary Russian mass culture vindicates young mothers who do not refrain from self-development, if they do not want to; the same goes

for their sexual life. Furthermore, the idea that children, and especially teenagers, are smarter than their parents, and that the latter should learn from the kids is on the rise.

Last but not least, this research explores a model of applied semiotic analysis for a wide range of contemporary texts focusing on a precise topic. The RDE-model of cultural codes as a model of meta-analysis based on results of primary visual, linguistic, and narrative analysis of cultural texts can indeed help to trace dialectical changes in culture and to detect cultural trends. At the moment, Russian mass culture is manifesting a variety of new emerging strategies of femininity representation, which can be considered an evident signal of social reconsideration of the idea of family, gender roles, and responsibilities in society, personal boundaries, and freedom. There emerges an acute and corresponding question about the range of male heroes represented by contemporary mass culture, which might become an interesting topic for future research.

Endnotes

1. <https://bit.ly/2tCfW0u> (last access July 15, 2022).
2. The name of the agency is a combination of two words: *old* and *babushka*, meaning *grandmother* in Russian.
3. <http://oldushka.tilda.ws/> ((last access July 15, 2022).
4. <https://bit.ly/3aMzMQ2>(last access July 15, 2022).
5. <https://bit.ly/2D9WF9d> (last access July 15, 2022).
6. <https://bit.ly/3uRgklR> (last access July 15, 2022).

References

- Barthes, Roland. 1957. *Mythologies*. In: Barthes, R. *Image. Music. Text*. London: Fontana Press.
- Floch, Jean-Marie. 1990. *Sémiotique, marketing et communication: sous les signes, les stratégies*. Paris: Presses universitaires de France.
- Greimas, Algirdas Julien. 1966. *Structural semantics: Search of method*. Moscow: The Academic project.
- Ivanov, Viacheslav 2007 [1996]. "Semiosfera i istorija". In *Izbrannye trudy po semiotike i istorii kul'tury. Semiotika kul'tury, iskusstva, nauki*, vol.4, ed. by Viacheslav Ivanov. Moscow: Shkola "Jazyki russkoj kul'tury", 180–184.
- Lotman, Juri & Boris Uspensky. 1971. "O semioticheskom mekhanizme kul'tury" [On the Semiotic Mechanism of Culture]. In *Semiosfera*, Jurij Lotman 2000. Saint-Petersburg: Iskusstvo-SpB, 485–504.
- Lotman, Juri. 2005. "On Semiosphere". *Signs Systems Studies*, 17: 5–23.
- Lotman, Juri. 1994. *Besedy o russkoj kul'ture: Byt i traditsii russkogo dvoryanstva (18- 19 cc)*. Saint-Petersburg: Iskusstvo.
- Torop, Peeter, 2005. "Semiosphere and/as the research object of semiotics of culture". *Sign Systems Studies* 33 (1): 159–173.
- Williams, Raymond. 1950. *Reading and criticism*. London: Frederick Muller.
- Wolf, Naomi. 1990. *The beauty myth: How images of beauty are used against women*. New York: HarperPerennial.

Η αναπαράσταση των προσφύγων σε τηλεοπτικά αποσπάσματα της επικαιρότητας¹

Νικολέττα Παναγάκη ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΑΤΡΩΝ nikoletta.pan@gmail.com

Αργύρης Αρχάκης ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΑΤΡΩΝ archakis@upatras.gr

Βίλλυ Τσάκωνα ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ villytsa@otenet.gr

Abstract

The coexistence of different cultural, social, and linguistic identities in contemporary societies gradually leads to questioning symbolic national, linguistic, and cultural boundaries (Blommaert and Rampton 2012). As a reaction to this situation, national discourse is reinforced, as it enhances cultural and linguistic homogeneity, and constructs relations of inequality among immigrants/refugees and majorities (Archakis 2016). The present study aims to investigate the way in which refugees are represented in television news extracts, and the extent to which this representation converges to or deviates from national discourse. This article focuses on two excerpts that reflect the views of majority members and local institutions on refugees settling in their area or refugee children attending Greek schools. Following the framework of critical discourse analysis, we draw on Reisigl and Wodak's (2001) discourse strategies to bring to the surface and interpret the way refugees are represented. The findings of this study suggest that the analyzed television extracts reproduce the national discourse either by representing refugees as a 'threat' or by marginalizing them through promoting a relation of inequality among majority members and refugees.

Keywords refugees, representation, television extracts, national discourse

Εισαγωγή

Στις σύγχρονες παγκοσμιοποιημένες κοινωνίες η δυνατότητα έντονης κινητικότητας, η ανάπτυξη της τεχνολογίας και, τα τελευταία τριάντα χρόνια, οι μεταναστευτικές και προσφυγικές ροές οδηγούν σταδιακά στην αμφισβήτηση των συμβολικών εθνικών ορίων (Blommaert και Rampton 2012). Η Ελλάδα ήδη από το 1990 δέχεται μετανάστες/τριες, κυρίως από την Αλβανία, ενώ την τελευταία πενταετία έχει γίνει χώρα υποδοχής προσφύγων από χώρες, όπως η Συρία, η Παλαιστίνη, το Ιράκ κ.ά., στις οποίες βρίσκονται σε εξέλιξη πολεμικές διαμάχες (Archakis 2016, Υπηρεσία Ασύλου 2019).

Λαμβάνοντας υπόψη τα παραπάνω, στόχος της παρούσας έρευνας είναι η μελέτη του τρόπου με τον οποίο αναπαριστάνονται γλωσσικά οι πρόσφυγες σε τηλεοπτικά αποσπάσματα ειδησεογραφικών εκπομπών. Ειδικότερα, θα εσιτάσουμε την προσοχή μας σε αποσπάσματα που παρουσιάζουν αντικρουόμενες απόψεις πολιτών για την υποδοχή προσφύγων στην Ελλάδα και τη φοίτησή τους στα δημόσια σχολεία.

Στις ενότητες που ακολουθούν, αναφερόμαστε στους τρόπους αναπαράστασης και κατασκευής της πραγματικότητας που προωθούνται από τα κείμενα των μέσων μαζικής ενημέρωσης και τις στάσεις που διαμορφώνονται σε σχέση με την κινητικότητα και την επαφή διαφόρων εθνοτικών ομάδων. Έπειτα, παρουσιάζουμε τα εργαλεία με τα οποία θα αναλύσουμε το υλικό μας. Στη συνέχεια, παραθέτουμε τα υπό ανάλυση αποσπάσματα και την ανάλυσή τους. Τέλος, καταλήγουμε στη συζήτηση των αποτελεσμάτων.

Θεωρητικό πλαίσιο

Ο εθνικός λόγος στα τηλεοπτικά κείμενα

Ο λόγος (discourse) αποτελεί τον τρόπο με τον οποίο, από τη μία, κατανοούμε και, από την άλλη, κατασκευάζουμε την πραγματικότητα, τις κοινωνικές σχέσεις και τις ταυτότητες, δηλαδή τον κόσμο που μας περιβάλλει (Fairclough 1993, Jørgensen και Philips 2002). Κάθε λόγος αποτελεί φορέα αξιών, πεποιθήσεων, εμπειριών και συμβόλων που αναγνωρίζονται ως συστατικά του (Gee 1999).

Τα τηλεοπτικά κείμενα διαμορφώνουν και διαμορφώνονται από συγκεκριμένους λόγους, διότι αποτυπώνουν και ταυτόχρονα επηρεάζουν τον τρόπο με τον οποίο οι αποδέκτες τους αντιλαμβάνονται τα διάφορα μηνύματα, ενώ παράλληλα οικοδομούν κοινωνικές πραγματικότητες για ένα ευρύ κοινό (Johnson και Ensslin 2007). Καθώς συχνά τα κείμενα αυτά αναπαράγουν κυρίαρχους λόγους, μπορούν να συμβάλουν στον αποκλεισμό περιθωριοποιημένων ομάδων και στην άσκηση πίεσης με σκοπό την αφομοίωσή τους (Busch 2012). Σε τέτοια κείμενα αναδεικνύεται, μεταξύ άλλων, ο εθνικός λόγος (national discourse), ο οποίος συμβάλλει στην ενίσχυση της εθνικής ομογενοποίησης (Blommaert και Rampton 2012, Archakis 2016).

Πιο συγκεκριμένα, ο εθνικός λόγος αφορά τον τρόπο με τον οποίο αναπαριστάνεται το έθνος ως μια σταθερή και ομοιογενής, γλωσσικά και πολιτισμικά, οντότητα. Μέσω του

εθνικού λόγου επιβάλλονται η γλώσσα και ο πολιτισμός της κυρίαρχης ομάδας στις υπόλοιπες και αποτρέπεται η παρουσία άλλων πολιτισμών και γλωσσών. Ο εθνικός λόγος, λοιπόν, αναπαράγει ανισότητες σε διάφορα πεδία, περιθωριοποιώντας ή αποκλείοντας οτιδήποτε αποκλίνει από το κυρίαρχο και παγιωμένο (Archakis 2016).

Η αναπαράσταση των προσφύγων στα τηλεοπτικά κείμενα

Όσον αφορά την κατασκευή του «εθνικού άλλου», τα τηλεοπτικά κείμενα συχνά ενισχύουν τις προκαταλήψεις και προωθούν τον ρατσισμό με άμεσο ή έμμεσο τρόπο (van Dijk 2012, Gilbert 2013). Για τους πρόσφυγες, λοιπόν, παρατηρούνται στα μιντιακά κείμενα συνήθως αρνητικές αναπαραστάσεις:

- Εγκληματική και παραβατική συμπεριφορά
- Συνεργασία με τη μαφία
- Ανηθικότητα
- Έλλειψη παραγωγικότητας, μη ωφέλιμη παρουσία για την κοινωνία
- Οικονομική επιβάρυνση για τη χώρα υποδοχής
- Αύξηση της ανεργίας
- Επικινδυνότητα λόγω διαφορετικής θρησκείας (π.χ. μουσουλμάνοι)
- Μεταφορά ασθενειών
- Διευκόλυνση εισροής τρομοκρατών

(βλ. ενδεικτικά: Haynes, Devereux και Breen 2006, Crespo Fernández και Martínez Lirola 2012, van Dijk 2012, Gilbert 2013, Goodman, Sirriyeh και McMahon 2017, Οικονόμου 2017).

Οι παραπάνω αναπαραστάσεις προκαλούν έλλειψη ανεκτικότητας, φόβο και ανασφάλεια, ενώ κλονίζεται η αυτοεικόνα των πλειονοτικών ως ομοιογενούς, ηγεμονικής ομάδας (Haynes, Devereux και Breen 2006, Hanson-Easey και Augoustinos 2012). Η παρουσία των προσφύγων, των πολιτισμών και των γλωσσών τους βιώνεται ως «απειλή» που «πρέπει» να αντιμετωπιστεί άμεσα (Σκούρτου 2002).

Ως απάντηση στη διαβλεπόμενη «απειλή» επιχειρείται η δικαιολόγηση, ακόμα και η νομιμοποίηση της άνισης μεταχείρισης των προσφύγων, των τιμωρητικών πράξεων εναντίον τους και του περιορισμού της πρόσβασής τους σε κοινωνικά αγαθά (π.χ. στέγαση, παροχή υπηρεσιών) και ευκαιρίες (π.χ. εργασία, εκπαίδευση), ενώ γίνονται αποδεκτοί/ές μόνο στην περίπτωση αφομοίωσης (Hanson-Easey και Augoustinos 2012, van Dijk 2012).

Προσεγγίζοντας κριτικά τα τηλεοπτικά κείμενα

Οι λόγοι, οι αξίες, οι ιδεολογίες, οι ταυτότητες και οι κοινωνικές συμβάσεις που (ανα)παράγονται μέσα από τα κείμενα εξετάζονται από διάφορες προσεγγίσεις της *κριτικής ανάλυσης λόγου* (critical discourse analysis, στο εξής ΚΑΛ). Ειδικότερα, η ΚΑΛ «μελετά τον τρόπο με τον οποίο η κοινωνική ισχύς, κυριαρχία και ανισότητα διαμορφώνονται αναπα-

ράγονται και αμφισβητούνται από τα κείμενα και το λόγο σε κοινωνικά και πολιτικά συμφραζόμενα» (van Dijk 2001: 352, βλ. επίσης Fairclough 1993). Στο πλαίσιο αυτό, μας απασχολεί η δυνατότητα του λόγου (discourse) να περιθωριοποιήσει κάποια ομάδα ή να περιορίσει τα δικαιώματά της (Jørgensen και Philips 2002).

Πιο συγκεκριμένα, στην παρούσα έρευνα, με βάση τις στρατηγικές λόγου που προτείνουν οι Reisigl και Wodak (2001) προσπαθήσαμε να περιγράψουμε και να ερμηνεύσουμε τον τρόπο αναπαράστασης των προσφύγων και, ειδικότερα, τον τρόπο με τον οποίο επιχειρείται η διάκριση και εντέλει ο αποκλεισμός τους. Ως στρατηγική, σύμφωνα με τη Wodak (2011: 62-63), ορίζεται «ένα (περισσότερο ή λιγότερο ακριβές και περισσότερο ή λιγότερο εσκεμμένο) σχέδιο πρακτικών, το οποίο περιλαμβάνει πρακτικές λόγου (discursive practices), που υιοθετούνται για να πετύχουν έναν συγκεκριμένο κοινωνικό, πολιτικό, ψυχολογικό ή γλωσσικό στόχο». Θεωρούμε, ότι τέτοιες στρατηγικές θα μας βοηθήσουν να εντοπίσουμε στα υπό ανάλυση κείμενα στοιχεία που ενδεχομένως συντονίζονται με τον εθνικό-ομογενοποιητικό λόγο ή αποκλίνουν από αυτόν. Παρακάτω παρουσιάζονται συνοπτικά οι στρατηγικές που αξιοποιούμε στην ανάλυσή μας (βλ. σχετικά Reisigl και Wodak 2001: 45-83, Wodak 2011: 63-64):

1. *Στρατηγικές αναφοράς* (referential/nomination strategies): με αυτές αναπαριστώνται γλωσσικά τα πρόσωπα, τα αντικείμενα, τα γεγονότα ή οι ενέργειες. Εδώ π.χ. περιλαμβάνονται λέξεις τις οποίες χρησιμοποιεί κάποιος/α για να αναφερθεί στους/στις πρόσφυγες: *πρόσφυγας, λαθρομετανάστης, ξένος κλπ.*
2. *Στρατηγικές κατηγορήσης* (predicational strategies): με αυτές αποδίδονται σε κάποιον/α ορισμένα θετικά ή αρνητικά χαρακτηριστικά ή αξίες, συνήθως με στερεοτυπικό τρόπο (π.χ. *οι πρόσφυγες μεταφέρουν αρρώστιες*). Οι στρατηγικές αναφοράς και κατηγορήσης συχνά επικαλύπτονται, καθώς σε κάποιες στρατηγικές αναφοράς ενυπάρχει και το στοιχείο της κατηγορήσης.

Μέσω των στρατηγικών αναφοράς και κατηγορήσης προκύπτουν συγκεκριμένες πρακτικές αναπαράστασης του «άλλου». Μια τέτοια πρακτική αποτελεί ο *αποκλεισμός* (exclusion), ο οποίος περιλαμβάνει, μεταξύ άλλων, τις παρακάτω στρατηγικές:

- i) *Ομαδοποίηση* (collectivization): οι κοινωνικοί δράστες αναφέρονται ως μέλη μιας ομάδας με τη χρήση του πληθυντικού, δεικτικών και περιεκτικών (π.χ. *εμείς, αυτοί, έθνος, κοινωνία*).
 - ii) *Κοινωνική προβληματικοποίηση* (social problematization): οι κοινωνικοί δράστες αναπαριστώνται ως πρόβλημα, εμπόδιο ή απειλή.
3. *Επιχειρηματολογικές στρατηγικές* (argumentation strategies): μέσω των στρατηγικών αυτών επιστρατεύονται επιχειρήματα με σκοπό να πειστούν οι δέκτες για τις διακρίσεις και τους αποκλεισμούς που προτείνονται. Η ανάλυση των επιχειρημάτων αυτών στηρίζεται στους *λογικούς τόπους* (topoi), οι οποίοι, σύμφωνα με τους Reisigl και Wodak

(2001: 74-75), αποτελούν μέρος του επιχειρήματος και ανήκουν στη ρητή ή συναγόμενη προϋπόθεση που νομιμοποιεί τη σύνδεση του επιχειρήματος με το συμπέρασμα. Οι λογικοί τόποι προκύπτουν από το περιεχόμενο και συχνά αποτελούν απόρροια προκαταλήψεων. Στον πίνακα 1 παρουσιάζονται οι λογικοί τόποι που εντοπίστηκαν στα υπό ανάλυση αποσπάσματα:

Πίνακας 1: Λογικοί τόποι που εντοπίζονται στο υπό ανάλυση υλικό

Λογικοί τόποι	Επιχειρήματα
Τόπος κινδύνου ή απειλής (topos of danger or threat)	Αν κάποια ενέργεια ή απόφαση εγκυμονεί κάποιον κίνδυνο, πρέπει να σταματήσει ή να απορριφθεί.
Τόπος ανθρωπισμού (topos of humanitarianism)	Αν μια απόφαση συνάδει ή όχι με τα ανθρώπινα δικαιώματα, θα πρέπει να εφαρμόζεται ή όχι, αντίστοιχα.
Τόπος ευθύνης (topos of responsibility)	Αν το κράτος ή μια ομάδα ανθρώπων είναι υπεύθυνο/η για κάποιο συγκεκριμένο πρόβλημα, οφείλει να το διαχειριστεί και να βρει τις κατάλληλες λύσεις.
Τόπος επιβάρυνσης (topos of burdening)	Αν κάποιο άτομο, κάποιος θεσμός ή μια χώρα επιβαρύνεται από ορισμένα προβλήματα, πρέπει να τα περιορίσει και όχι να τα αυξήσει προσθέτοντας νέα.
Τόπος αριθμών (topos of numbers)	Αν οι αριθμοί αποδεικνύουν έναν συγκεκριμένο λογικό τόπο (από τους παραπάνω), πρέπει να γίνουν ή να μη γίνουν συγκεκριμένες ενέργειες.

4. Στρατηγικές ενίσχυσης ή μετριασμού (intensifying or mitigation strategies): μέσω των στρατηγικών αυτών επιδιώκεται η ενίσχυση ή η άμβλυνση της έντασης των (συχνά ρατσιστικών) θέσεων.

Οι παραπάνω στρατηγικές ανάλυσης λόγου θα μας βοηθήσουν να κατανοήσουμε τον τρόπο με τον οποίο αναπαριστούνται οι πρόσφυγες στα υπό ανάλυση τηλεοπτικά αποσπάσματα και μέσα από την αναπαράσταση αυτή να εντοπίσουμε τον βαθμό στον οποίο τα εν λόγω αποσπάσματα συνδέονται με τον εθνικό-ομογενοποιητικό λόγο.²

Ανάλυση τηλεοπτικών αποσπασμάτων

Για τις ανάγκες της μελέτης αυτής εντοπίσαμε 103 τηλεοπτικά αποσπάσματα, που προβλήθηκαν στην τηλεόραση από τον Οκτώβριο του 2015 έως τον Μάρτιο του 2019. Τα αποσπάσματα αυτά προέρχονται από ειδησεογραφικές εκπομπές, έχουν τη μορφή ρεπορτάζ και αποτυπώνουν απόψεις πολιτών ή τοπικών φορέων για την εγκατάσταση των προσφύγων στην περιοχή τους ή τη φοίτηση των προσφυγόπουλων στα σχολεία των παιδιών τους. Διαπιστώσαμε ότι στα 61 από αυτά προβάλλονται αρνητικές οπτικές των μελών της πλειοψηφικής ομάδας για τους/τις πρόσφυγες, ενώ τα υπόλοιπα 42 προβάλλουν θετικές ή

καλύτερα ανεκτικές, τουλάχιστον εκ πρώτης όψεως, θέσεις. Το εύρημά μας αυτό επιβεβαιώνει προηγούμενες συναφείς έρευνες (βλ. ενδ. van Dijk 2012, Gilbert 2013, Goodman, Sirtiyeh και McMahon 2017). Εδώ θα παρουσιάσουμε ένα αντιπροσωπευτικό απόσπασμα από την κάθε κατηγορία. Ακολουθεί η μεταγραφή και η ανάλυση των δύο αυτών αποσπασμάτων (Flash TV 2019, Sinanis 2016).³

Στο απόσπασμα 1, γονείς είναι συγκεντρωμένοι έξω από ένα δημοτικό σχολείο, όπου πρόκειται να φοιτήσουν προσφυγόπουλα. Ένας γονιός προχωρεί προς την αυλόπορτα του σχολείου, στέκεται μπροστά της και κοιτά την κάμερα:

(1) Δημοσιογράφος: Τι πρόκειται να κάνετε εδώ;

Γονέας 1: Δεν είναι ρατσιστικό αυτό που θα κάνουμε, αλλά επιτέλους η πολιτεία πρέπει να βρει μια λύση. Το σχολείο κλειδώνει τώρα.

((Ο ομιλητής περνάει μια αλυσίδα στην αυλόπορτα του σχολείου και κλειδώνει με λουκέτο. Οι υπόλοιποι γονείς χειροκροτούν.))

Γονείς: [Έτσι. Έτσι. Μπράβο. Μπράβο.]

Γονέας 2: Έχουμε αποφασίσει όλοι οι γονείς ομόφωνα: να βάλουμε λουκέτο στο σχολείο. Κανένας δε θα φέρει τα παιδιά: του μέχρι να λυθεί το θέμα:.

[...]

Γονέας 3: Δεν έχουμε πρόβλημα με τα παιδάκια που είναι για να έρθουν. Το πρόβλημα μόνο είναι ότι η πολιτεία έχει αφήσει όλο αυτό το βάρος στο νησί μας. Εμείς ό,τι μπορούμε κάνουμε και: πρέπει να δοθεί άμεσα μία λύση. Δεν είναι η λύση να έρθουν όλα τα παιδιά αυτά σε κάθε ένα από αυτά τα σχολεία και πρώτο το δικό μας που επέλεξαν.

Γονέας 2: Δεν έχουμε ενημερωθεί, όπως α: ούτε οι γονείς: ούτε εγώ σαν πρόεδρος έχω ενημερωθεί. Έπρεπε πριν γίνει οτιδήποτε: να: μας καλέσουνε και θα βρίσκαμε μία λύση:.

[...]

Γονέας 2: Καλό: ήτανε να μην μας πιάσουν προ τετελεσμένου γεγονότος.

Γονέας 1: Το σχολείο μας έχει εκατόν σαράντα δύο παιδιά και έχει μόνο τέσσερις τουαλέτες, προσφυγικές τούρκικες και βρύσες. Μιλάμε για θέμα υγιεινής. Τα παιδιά μας θα αρρωστήσουνε, θα πεθάνουν τα παιδιά μας.

Γονέας 3: Δεν υπάρχει το: εμβόλιο της φυματίωσης. Τα παιδιά μας εδώ και τρία χρόνια δεν μπορούμε εμείς οι ίδιοι οι γονείς να το βρούμε για να εμβολιάσουμε τα δικά μας τα παιδιά. Αυτά τα παιδιά πώς θα έρθουν;

Γονέας 2: Δεν έχουμε κάποιο πρόβλημα με τα παιδιά:.. Προς θεού:.. μά:να είμαι κι εγώ: τους καταλαβαί:νω, αλλά: προφυ/οφείλω να διαφυλάξω τα δικά μας παιδιά:..

Στρατηγικές αναφοράς και κατηγορήσης:

Αναφορά/κατηγορήση μέσω της ομαδοποίησης: Τα προσφυγόπουλα που πρόκειται να φοιτήσουν στο συγκεκριμένο σχολείο αναφέρονται και κατηγοριοποιούνται εδώ ως *παιδιά ή παιδάκια*. Ακόμα, χρησιμοποιείται το τρίτο πρόσωπο για την εξω-ομάδα (*για να έρθουν, όλα τα παιδιά αυτά, θα έρθουν*), σε αντιδιαστολή με το πρώτο πληθυντικό πρόσωπο που χρησιμοποιείται για την εσω-ομάδα (*Έχουμε αποφασίσει, Εμείς ό,τι μπορούμε κάνουμε, δεν μπορούμε εμείς οι ίδιοι, να εμβολιάσουμε τα δικά μας τα παιδιά κλπ.*). Να σημειωθεί, ότι οι ομιλητές/τριες αποφεύγουν την αναφορά της λέξης «προσφυγόπουλα», ενώ οι πρόσφυγες συνολικά χαρακτηρίζονται ως *βάρος* για το νησί, παραπέμποντας σε μια δύσκολα διαχειρίσιμη κατάσταση. Με τις παραπάνω επιλογές δημιουργείται απόσταση μεταξύ της εσω-ομάδας και της εξω-ομάδας και ενισχύεται η πόλωση των δύο αυτών ομάδων, παραπέμποντας στον πλήρη διαχωρισμό τους. Η εσω-ομάδα οριοθετείται αυστηρά και διατηρεί την ομοιογένειά της, προωθώντας τον εθνικό λόγο.

Αναφορά/κατηγορήση μέσω της κοινωνικής προβληματικοποίησης: Οι ομιλητές/τριες φαίνεται να θεωρούν την κατάσταση προβληματική λόγω του μεγάλου αριθμού των προσφύγων που έχουν φτάσει στο νησί τους και των προσφυγόπουλων που πρόκειται να φοιτήσουν στο σχολείο των παιδιών τους (*όλο αυτό το βάρος, όλα τα παιδιά αυτά*). Η κατάσταση, λοιπόν, που περιγράφεται νομιμοποιεί την έντονη ανησυχία των γονέων για την υγεία των παιδιών τους.

Επιχειρηματολογικές στρατηγικές:

Τόπος κινδύνου ή απειλής: Όπως αναφέρθηκε και πιο πάνω τα προσφυγόπουλα θεωρούνται απειλή για την υγεία και τη ζωή των πλειονοτικών παιδιών. Ειδικότερα, η έλλειψη υγιεινής και οι μεταδοτικές ασθένειες θεωρείται ότι καθιστούν επικίνδυνη την επαφή των πλειονοτικών παιδιών με τα προσφυγόπουλα (βλ. πίνακα 2α).

Πίνακας 2α: Τόπος κινδύνου ή απειλής

Τόπος κινδύνου ή απειλής	Αν κάποια ενέργεια ή απόφαση εγκυμονεί κάποιον κίνδυνο, πρέπει να σταματήσει ή να απορριφθεί
Προκείμενες	<i>έχει μόνο τέσσερεις τουαλέτες, προσφυγικές τούρκικες και βρύσες.</i>
	<i>Μιλάμε για θέμα υγιεινής. Τα παιδιά μας θα=αρρωστήσουνε, θα πεθάνουν τα παιδιά μας</i>
	<i>δεν υπάρχει το::: εμβόλιο της φυματίωσης</i>
Συμπέρασμα	<i>πρέπει να δοθεί άμεσα μία λύση</i>

Τόπος ευθύνης: Οι ομιλητές/τριες του αποσπάσματος φαίνεται να θεωρούν πώς η πολιτεία φέρει την ευθύνη για την κατάσταση που έχει δημιουργηθεί. Επομένως, είναι αυτή που θα πρέπει να βρει τις κατάλληλες λύσεις και να απαλλάξει αποτελεσματικά το σχολείο από τις απειλές και τους κινδύνους που ελλοχεύουν (βλ. πίνακα 2β). Στο πλαίσιο του τό-

που αυτού φαίνεται να δίνεται έμφαση στην αναπαράσταση των προσφύγων ως προβλήματος που χρήζει άμεσης αντιμετώπισης, κάτι που ενισχύει την αντίληψη περί καθαρότητας και ομοιογένειας του έθνους και εν τέλει τον εθνικό λόγο.

Πίνακας 2β: Τόπος ευθύνης

Τόπος ευθύνης	Αν το κράτος ή μια ομάδα ανθρώπων είναι υπεύθυνο/η για κάποιο συγκεκριμένο πρόβλημα, οφείλει να το διαχειριστεί και να βρει τις κατάλληλες λύσεις.
Προκείμενες	<i>η πολιτεία έχει αφήσει όλο το βάρος στο νησί μας</i> <i>Δεν είναι η λύση να έρθουν όλα τα παιδιά αυτά σε κάθε ένα από αυτά τα σχολεία και πρώτο το δικό μας που επέλεξαν</i>
Συμπέρασμα	<i>επιτέλους η πολιτεία πρέπει να βρει μια λύση</i>

Τόπος επιβάρυνσης και τόπος αριθμών: Οι γονείς επικαλούνται τον μεγάλο αριθμό των μαθητών/τριών που ήδη φοιτούν στο σχολείο σε συνάρτηση με τον δυσανάλογα μικρό αριθμό χώρων υγιεινής. Έτσι, αν έρθουν περισσότεροι/ες μαθητές/τριες -και μάλιστα φορείς ασθενειών, η κατάσταση θα επιβαρυνθεί ακόμα περισσότερο (βλ. πίνακα 2γ και πίνακα 2δ). Επομένως, ο τόπος των αριθμών επιβεβαιώνει τον τόπο επιβάρυνσης και ενισχύει την άποψη ότι τα προσφυγόπουλα πρέπει να μείνουν μακριά από το σχολείο.

Πίνακας 2γ: Τόπος επιβάρυνσης

Τόπος επιβάρυνσης	Αν κάποιο άτομο, κάποιος θεσμός ή μια χώρα επιβαρύνεται από ορισμένα προβλήματα, πρέπει να τα περιορίσει και όχι να τα αυξήσει προσθέτοντας νέα.
Προκείμενες	<i>Το σχολείο μας έχει εκατόν σαράντα δύο παιδιά και έχει μόνο τέσσερις τουαλέτες, προσφυγικές τούρκικες και βρύσες</i>
Συμπέρασμα	<i>Δεν είναι η λύση να έρθουν όλα τα παιδιά αυτά σε κάθε ένα από αυτά τα σχολεία και πρώτο το δικό μας που επέλεξαν</i>

Πίνακας 2δ: Τόπος των αριθμών

Τόπος των αριθμών	Αν οι αριθμοί αποδεικνύουν έναν συγκεκριμένο λογικό τόπο, πρέπει να γίνουν ή να μη γίνουν συγκεκριμένες ενέργειες.
Προκείμενες	<i>Το σχολείο μας έχει εκατόν σαράντα δύο παιδιά και έχει μόνο τέσσερις τουαλέτες, προσφυγικές τούρκικες και βρύσες</i>
Συμπέρασμα	<i>Δεν είναι η λύση να έρθουν όλα τα παιδιά αυτά σε κάθε ένα από αυτά τα σχολεία και πρώτο το δικό μας που επέλεξαν</i>

Στρατηγικές ενίσχυσης ή μετριασμού:

Στο συγκεκριμένο απόσπασμα μπορούμε να πούμε ότι η ενίσχυση των δηλώσεων κατά της φοίτησης των προσφυγόπουλων στο σχολείο επιτυγχάνεται με τις επευφημίες και τα χειροκροτήματα των γονέων για το κλείδωμα της αυλόπορτας του σχολείου (*Έτσι, Έτσι, Μπράβο, Μπράβο*). Ακόμα, στρατηγικές ενίσχυσης των παραπάνω θέσεων αποτελούν οι

απόλυτες δηλώσεις (*Κανένας δε θα φέρει τα παιδιά: του, Δεν υπάρχει το::: εμβόλιο της φυματίωσης*), οι ποσοδείκτες (*όλοι, ό:::λο*) και τα τροπικά επιρρήματα (*ομό::φωνα, άμεσα*) η έμφαση στην επιτακτική ανάγκη για διευθέτηση του θέματος με τη χρήση του ρήματος «πρέπει» που δηλώνει το δέον και το επίρρημα *επιτέλους*, η μεταφορική αναπαράσταση των προσφύγων ως βάρους (*ό:::λο αυτό το βάρος*) και η αναφορά στον αιφνιδιασμό των κατοίκων (*προ τετελεσμένου γεγονότος*). Επιπλέον, στρατηγικές ενίσχυσης αποτελούν η αναφορά στο ενδεχόμενο θανάτου των παιδιών και κυρίως η κλιμάκωση με τα ρήματα *αρρωστήσουνε-πεθάνουν* και η χρήση της οριστικής έγκλισης που παρουσιάζει το μελλοντικό γεγονός ως αμετάκλητο. Τέλος, ως στρατηγική ενίσχυσης μπορούμε να εκλάβουμε την έμφαση στο «καθήκον» των γονέων να προστατέψουν τα παιδιά τους με τη χρήση του ρήματος *οφείλω* (*οφείλω να διαφυλάξω τα δικά μας παιδιά:*). Με τους παραπάνω μηχανισμούς οι ομιλητές/τριες ενισχύουν την αναπαράσταση των προσφύγων ως απειλή για τα μέλη της πλειονοτικής ομάδας.

Στρατηγική μετριασμού των ρατσιστικών δηλώσεων αποτελεί η *αποποίηση* του ρατσισμού (*disclaimer*, Hewitt και Stokes 1975) (*Δεν είναι ρατσιστικό αυτό που θα κάνουμε, αλλά...*) στην προσπάθεια του πρώτου ομιλητή να νομιμοποιήσει την πράξη του, δηλαδή το κλείδωμα του σχολείου. Αντίστοιχη προσπάθεια γίνεται, αλλά με πιο έμμεσο τρόπο, από τις ομιλήτριες που δηλώνουν ότι δεν έχουν πρόβλημα με τα παιδιά που πρόκειται να έρθουν στο σχολείο. Μάλιστα, η μία από αυτές αναφέρει ότι ως μητέρα καταλαβαίνει τη θέση των προσφύγων (*Δεν έχουμε πρόβλημα με τα παιδάκια που είναι για να έ:::ρθουν, Δεν έχουμε κάποιο πρόβλημα με τα παιδιά: Προς θεού:: Μά:::να είμαι κι εγώ:: τους καταλαβαίνω, αλλά...*). Στην πραγματικότητα, αποποιούμενοι/ες τον ρατσισμό, οι ομιλητές/τριες αποκαλύπτουν την προκατάληψή τους απέναντι στους/στις πρόσφυγες. Καταλαβαίνουν, δηλαδή, ότι οι δηλώσεις τους μπορούν να εκληφθούν ως ρατσιστικές και προσπαθούν να προλάβουν τέτοιες ερμηνείες. Ακόμα, στον μετριασμό των δηλώσεων ενάντια στην φοίτηση των προσφυγόπουλων στο συγκεκριμένο σχολείο συμβάλλει η φράση *Καλό: ήτανε να μην...*, που μετριάζει κάπως την ένταση των προβαλλόμενων επιχειρημάτων.

Αναλύοντας το πρώτο απόσπασμα, διαπιστώνουμε ότι οι ομιλητές/τριες χρησιμοποιούν διάφορες στρατηγικές με σκοπό να πείσουν ότι η φοίτηση των προσφυγόπουλων στο σχολείο των παιδιών τους πρόκειται να προκαλέσει δυσεπίλυτα προβλήματα. Σε αυτή την προσπάθεια αναπαριστάνουν με στερεοτυπικό τρόπο τους/τις πρόσφυγες ως βάρος για το νησί συνολικά και ειδικότερα ως φορείς μεταδοτικών ασθενειών και μικροβίων που θα επιβαρύνουν την υγεία των παιδιών τους (πρβλ. Gilbert 2013, Haynes, Devereux και Breen 2006). Ο παραπάνω κίνδυνος σε συνδυασμό με την αδιαφορία της πολιτείας και την έλλειψη ενημέρωσης επιστρατεύονται ως επιχειρήματα για να νομιμοποιήσουν τις διαμαρτυρίες των γονέων και την ανάληψη πρωτοβουλιών εκ μέρους τους. Επομένως, οι γονείς αξιοποιούν στρατηγικές που συντελούν στον αποκλεισμό και την περιθωριοποίηση των προσφύγων συντονιζόμενοι με τα προ(σ)τάγματα του εθνικού-ομογενοποιητικού λόγου (πρβλ. Archakis 2016).

Σε αρκετά διαφορετικό κλίμα, στο απόσπασμα 2, ο πρόεδρος ενός άλλου χωριού μιλά για την επικείμενη φιλοξενία ασυνόδευτων προσφυγούπων:

(2) Δημοσιογράφος: Κύριε Χονδροκώστα βρισκόμαστε έξω από τη μαθητική εστία Πενταλόφου που διαχρονικά φιλοξενεί (.) πολύ κόσμο.

Πρόεδρος: Ακριβώς όπως το λέτε. Φιλοξενεί παιδιά που φοιτούν στα σχολεία του Πενταλόφου. (.) Α::: αυτή τη στιγμή φιλοξενούμε παιδιά από τη γειτονική χώρα, την Αλβανία. Ως κοινοτικό συμβούλιο, όμως, αποφασίσαμε πριν τρία χρόνια περίπου να φιλοξενήσουμε και παιδιά προσφυγόπουλα. (.) Είμαστε στο τέλος αυτής της διαδικασίας και είμαστε ευτυχείς που το πετύχαμε, ένα:: έργο δύσκολο, ήθελε πολλές μελέτες. Αγωνιστήκαμε πάρα πολύ αλλά τα καταφέραμε όμως, πάντα με τη στήριξη όλων και θα φιλοξενήσουμε σε λίγες μέρες, πιστεύω σε δεκαπέντε με είκοσι μέρες, σαράντα προσφυγόπουλα. [...]

Δημοσιογράφος: Και να πούμε ότι τα σαράντα προσφυγόπουλα θα είναι από τη Συρία ή:: δε γνωρίζουμε ακόμη τη χώρα;

Πρόεδρος: Δεν ξέρουμε από ποια χώρα θα είναι, αλλά δε: δε μας ενδιαφέρει, η κοινωνία του Πενταλόφου στηρίζει όλα τα παιδιά: Ήδη το έχει αποδείξει έμπρακτα και με τα παιδιά που φέραμε από την Αλβανία, τα 'χει αγκαλιάσει αυτά τα παιδιά: Πιστεύω και είναι συγκινητικό που το λέω ότι έτσι θα αγκαλιάσουμε και τ' άλλα να 'ναι δικά μας παιδιά.

Στρατηγικές αναφοράς και κατηγορήσης:

Αναφορά/κατηγορήση μέσω της ομαδοποίησης: Στο παρόν απόσπασμα, ο ομιλητής προβάλλει την εξω-ομάδα ως μια ενιαία ολότητα, χαρακτηρίζοντάς την *παιδιά, παιδιά προσφυγόπουλα και προσφυγόπουλα*. Για την εσω-ομάδα χρησιμοποιείται κυρίως το πρώτο γραμματικό πρόσωπο (*να φιλοξενήσουμε, Είμαστε, Αγωνιστήκαμε, τα καταφέραμε, Δεν ξέρουμε, δε μας ενδιαφέρει κλπ.*), ενώ η ίδια αναφέρεται ως *κοινοτικό συμβούλιο* και ως *κοινωνία του Πενταλόφου*. Έτσι, τα μέλη της εσω-ομάδας αναπαριστάνονται να υιοθετούν συνολικά θετική στάση απέναντι στα προσφυγόπουλα και γενικά απέναντι σε άτομα διαφορετικής καταγωγής (όπως φαίνεται και από την πολύχρονη φιλοξενία παιδιών από την Αλβανία). Ωστόσο, οι δύο ομάδες είναι εμφανώς διαχωρισμένες και αυστηρά οριοθετημένες, εξυψηπώντας τελικά τον εθνικό-ομογενοποιητικό λόγο.

Επιχειρηματολογικές στρατηγικές:

Τόπος ανθρωπισμού: Φαίνεται ότι οι κάτοικοι του χωριού αντιλαμβάνονται τις δυσκολίες που αντιμετωπίζουν τα παιδιά αυτά και προσπαθούν να τα ανακουφίσουν και να τους προσφέρουν καλύτερες συνθήκες διαβίωσης και εκπαίδευση (βλ. πίνακα 3α). Ωστόσο, η έμφαση στη φιλανθρωπία, με την έννοια της ευκαιριακής προσφοράς σε ανθρώπους που βρίσκονται σε μια δεδομένη δύσκολη κατάσταση, ενισχύει τις άνισες κοινωνικές σχέσεις

μεταξύ εσω-ομάδας και εξω-ομάδας (Γκόβας και Κύρδη 2014). Οι πρόσφυγες παρουσιάζονται ως αδύναμοι και ευάλωτοι, ενώ οι πλειονοτικοί ως ισχυροί και κυρίαρχοι.

Πίνακας 3α: Τόπος ανθρωπισμού

Τόπος ανθρωπισμού	Αν μια απόφαση συνάδει με τα ανθρώπινα δικαιώματα, θα πρέπει να εφαρμοστεί.
Προκείμενες	<i>αποφασίσαμε πριν τρία χρόνια περίπου να φιλοξενήσουμε και παιδιά προσφυγόπουλα</i>
	<i>Αγωνιστήκαμε πάρα πολύ</i>
	<i>η κοινωνία του Πενταλόφου στηρίζει όλα τα παιδιά</i>
	<i>Πιστεύω και είναι συγκινητικό που το λέω ότι έτσι θα αγκαλιάσουμε και τ' άλλα να 'ναι δικά μας παιδιά</i>
Συμπέρασμα	<i>είμαστε ευτυχείς που το πετύχαμε, θα φιλοξενήσουμε σε λίγες μέρες, πιστεύω σε δεκαπέντε με είκοσι μέρες, σαράντα προσφυγόπουλα</i>

Στρατηγικές ενίσχυσης ή μετριασμού:

Στο συγκεκριμένο απόσπασμα αξιοποιούνται στρατηγικές ενίσχυσης για να δοθεί έμφαση κυρίως στην κατασκευή των κατοίκων του συγκεκριμένου χωριού ως φιλόνητων. Για τον σκοπό αυτόν, γίνεται χρήση χρονικών επιρρημάτων: *διαχρονικά, πάντα, Ήδη*, τροπικών και ποσοτικών επιρρημάτων: *Ακριβώς, έμπρακτα, πάρα πολύ*, εμφιατικών επιθέτων: *δύσκολο, ευτυχείς, συγκινητικό* και ποσοδεικτών: *πολύ, πολλές, όλα* καθώς και ρημάτων που υποδηλώνουν προσπάθεια: *Αγωνιστήκαμε, τα καταφέραμε, το πετύχαμε* ή φροντίδα: *στηρίζει, τα 'χει αγκαλιάσει, θα αγκαλιάσουμε*. Με αυτόν τον τρόπο, δίνεται έμφαση στις μεγάλες προσπάθειες που έκανε το κοινοτικό συμβούλιο του χωριού, καθώς, όπως φαίνεται, πρόκειται για μια χρονοβόρα διαδικασία, η οποία απαίτησε κόπο και συλλογική προσπάθεια.

Αναλύοντας το δεύτερο απόσπασμα, διαπιστώνουμε ότι ο πρόεδρος του χωριού διατείνεται ότι ο ίδιος και οι συντοπίτες του επιθυμούν και κάνουν προσπάθειες να φιλοξενήσουν προσφυγόπουλα στη μαθητική εστία του χωριού. Ωστόσο, η προσέγγιση των προσφυγόπουλων γίνεται με όρους φιλανθρωπίας, κάτι που επιβεβαιώνει τις άνισες κοινωνικές σχέσεις μεταξύ εσω-ομάδας και εξω-ομάδας, όπου η πρώτη ως πιο ισχυρή είναι σε θέση να προσφέρει βοήθεια στα αδύναμα μέλη της δεύτερης, ενισχύοντας τη θέση ισχύος της εσω-ομάδας. Επομένως, αν και φαινομενικά ο ομιλητής αποστασιοποιείται από τον εθνικό λόγο, σε κάποιο βαθμό φαίνεται να συντονίζεται μαζί του. Ο έμμεσος τρόπος με τον οποίο ο ομιλητής φαίνεται να υπηρετεί τον εθνικό-ομογενοποιητικό λόγο παραπέμπει στο φαινόμενο του *ρευστού* ή *αμφίσημου ρατσισμού* (*liquid racism*, βλ. Weaver 2011), ο οποίος αποτελεί ένα είδος ρατσισμού που δεν πραγματώνεται άμεσα με τη χρήση ρατσιστικού λόγου αλλά συγκαλυμμένα στον μη ρατσιστικό ή ακόμα και στον αντιρατσιστικό λόγο.

Συζήτηση και συμπεράσματα

Συμπερασματικά, τα δύο απόσπασμα φαίνεται να ευθυγραμμίζονται με τον εθνικό λόγο, καθώς σε αυτά αναπαράγονται η εθνική ομοιογένεια, η πολιτισμική καθαρότητα, η κοινωνική ανισότητα και η σαφής διάκριση εσω- και εξω-ομάδας. Συγκεκριμένα, στο πρώτο απόσπασμα, αξιοποιούνται η ομαδοποίηση και η κοινωνική προβληματικοποίηση: οι πρόσφυγες αναπαριστάνονται με αρνητικό τρόπο, κυρίως λόγω της υποτιθέμενης έλλειψης υγιεινής, που συνηγορεί υπέρ του αποκλεισμού των προσφυγόπουλων από την εκπαίδευση. Επιπλέον, αξιοποιούνται οι τόποι του κινδύνου ή της απειλής, της ευθύνης, της επιβάρυνσης και των αριθμών, με τους οποίους οι ομιλητές/τριες κατασκευάζουν επιχειρήματα υπέρ της ανάκλησης της απόφασης να φοιτήσουν τα προσφυγόπουλα στο σχολείο των παιδιών τους. Στα παραπάνω συμβάλλουν και οι στρατηγικές ενίσχυσης ή μετριασμού που αποκαλύπτουν την προκατάληψη και την επιφυλακτικότητα των ομιλητών/τριών. Τα παραπάνω στοιχειοθετούν την αρνητική αναπαράσταση των προσφύγων στο πλαίσιο του εθνικού-ομογενοποιητικού λόγου (βλ. Archakis 2016, Reisigl και Wodak 2001, Wodak 2011).

Στο δεύτερο απόσπασμα, προσεγγίζεται επίσης ο εθνικός ομογενοποιητικός λόγος, αλλά με πιο έμμεσο τρόπο. Ο ομιλητής δεν φαίνεται να αναπαριστάνει με αρνητικό τρόπο τα προσφυγόπουλα, αλλά αξιοποιώντας τη στρατηγική της ομαδοποίησης και τον λογικό τόπο του ανθρωπισμού, ενισχύει την απόσταση μεταξύ εσω-ομάδας και εξω-ομάδας, τοποθετώντας την πρώτη σε θέση ισχύος. Παράλληλα, με την αξιοποίηση στρατηγικών ενίσχυσης, τονίζει το ενδιαφέρον και τη συμβολή της ευρύτερης κοινωνίας στη δημιουργία κλίματος αποδοχής για τα προσφυγόπουλα. Η έμφαση, ωστόσο, στη φιλανθρωπία παγιώνει την ηγεμονική σχέση των δύο ομάδων και αυξάνει την απόσταση μεταξύ τους, προωθώντας τον εθνικό-ομογενοποιητικό λόγο, ενώ υποδηλώνει την ευάλωτη κοινωνική θέση στην οποία βρίσκονται οι πρόσφυγες (βλ. Reisigl και Wodak 2001, Wodak 2011).

Συνοψίζοντας, από την ανάλυση των παραπάνω τηλεοπτικών αποσπασμάτων της επικαιρότητας φαίνεται ότι η έντονη προσφυγική κινητικότητα βιώνεται ως «απειλή» και ενεργοποιεί μηχανισμούς άμυνας με σκοπό την υπεράσπιση της εθνικής καθαρότητας και τη διατήρηση της εθνικής ομοιογένειας (βλ. Haynes, Devereux και Breen 2006, Σκούρτου 2002). Κατασκευάζονται έτσι αρνητικές αναπαραστάσεις απέναντι στην ετερότητα και αναδεικνύεται ο εθνικός-ομογενοποιητικός λόγος, περιορίζοντας τα δικαιώματα των προσφύγων και νομιμοποιώντας τις διακρίσεις εις βάρος τους (βλ. Goodman, Sirriyeh και McMahon 2017, Hanson-Easey και Augoustinos 2012, van Dijk 2012). Παράλληλα, η φιλανθρωπία επιβεβαιώνει τις άνισες σχέσεις πλειονοτικών και προσφύγων, αναδεικνύοντας ποιοι βρίσκονται σε ισχυρή και ποιοι σε επισφαλή θέση. Άλλωστε, η απουσία της φωνής των προσφύγων από τα κείμενα αυτά είναι ενδεικτική της περιθωριοποίησής τους και του περιορισμού των δικαιωμάτων τους (βλ. Goodman, Sirriyeh και McMahon 2017, van Dijk 2001) αλλά και της έλλειψης πραγματικής ή συμβολικής ισχύος (Wodak 2011).

Με την παρούσα έρευνα ευελπιστούμε να συμβάλουμε στη συνειδητοποίηση ότι τα τηλεοπτικά κείμενα προωθούν συγκεκριμένους λόγους και συνεισφέρουν στη διαμόρφωση της άποψης του κοινού αναφορικά με την είσοδο των προσφύγων στη χώρα και τη φοίτησή τους στα δημόσια σχολεία. Κάτι τέτοιο μπορεί να συντελέσει στην ανάπτυξη της κριτικής σκέψης και της ετοιμότητας κάθε αποδέκτη/τριας, ώστε να κατανοεί τους σκοπούς των αναπαραστάσεων στα τηλεοπτικά κείμενα.

Σημειώσεις

1. Η ερευνητική εργασία υποστηρίχθηκε από το Ελληνικό Ίδρυμα Έρευνας και Καινοτομίας (ΕΛ.ΙΔ.Ε.Κ.) στο πλαίσιο της Δράσης «Υποτροφίες ΕΛ.ΙΔ.Ε.Κ. Υποψηφίων Διδασκόντων» (Αριθμός Υποτροφίας: 1098).
2. Τα παραπάνω θα μπορούσαν να εξεταστούν και υπό το πρίσμα μιας πολυτροπικού τύπου ανάλυσης (βλ. ενδ. Norris 2016), ωστόσο στο παρόν κείμενο συντονιζόμαστε με σύγχρονες κοινωνιογλωσσικές έρευνες, οι οποίες εστιάζουν κατεξοχήν στη μελέτη και ανάλυση των γλωσσικών επιλογών των ομιλητών/τριών (βλ. ενδ. Androutsopoulos 2012, Archakis et al. 2014, Saltidou και Stamou 2018).
3. Τα σύμβολα απομαγνητοφώνησης που χρησιμοποιούνται είναι τα εξής (βλ. Παυλίδου 2006: 215-217):

(())	Μεταγλωσσικά σχόλια και πρόσθετες πληροφορίες από τους/τις συγγραφείς
[...]	Παράλειψη κειμένου
[]	Επικαλυπτόμενα εκφωνήματα
(.)	Παύση
Υπογράμμιση	Εμφατικός τονισμός
:	Επιμήκυνση συλλαβής
,	Εξακολουθητική-μη τελική επιτόνιση
.	Καθοδική-τελική επιτόνιση
;	Ανοδική επιτόνιση

Βιβλιογραφία

- Androutsopoulos, Jannis. 2012. 'Repertoires, characters and scenes: Sociolinguistic difference in Turkish-German comedy'. *Multilingua: Journal of Cross-Cultural and Interlanguage Communication*, 31(2): 301–326.
- Archakis, Argyris. 2016. 'National and post-national discourses and the construction of linguistic identities by students of Albanian origin in Greece'. *Multilingua: Journal of Cross-Cultural and Interlanguage Communication*, 35(1): 57–83.
- Archakis, Argyris, Sofia Lampropoulou, Villy Tsakona και Vasia Tsami. 2014. 'Linguistic varieties in style: Humorous representation in Greek mass culture texts'. *Discourse, Context και Media*, 3(1): 46–55.
- Blommaert, Jan και Ben Rampton. 2012. 'Language and superdiversity'. *MMG Working Papers*. Göttingen: Max Planck Institute for the study of Religious and Ethnic Diversity). Available at: <https://bit.ly/3uVNvuU> (accessed 10 April 2019).
- Busch, Brigitta. 2012. 'The linguistic repertoire revisited'. *Applied Linguistics*, 33(5): 503–523.
- Γκόβας, Νίκος και Πόπη Κύρδη. 2014. *Ο εθελοντισμός στο σχολείο προκαταρκτική μελέτη*. Αθήνα: Δεσμός, Ίδρυμα Λαμπράκη. Διαθέσιμο στο: <https://bit.ly/3fzy9Hq> [accessed 3th October 2022].
- Crespo Fernández, Eliecer και Maria Martínez Lirola. 2012. 'Lexical and visual choices in the representation of immigration in the Spanish press'. *Spanish in Context*, 9(1): 27–57.

- Fairclough, Norman. 1993. 'Critical discourse analysis and the marketization of public discourse: the universities'. *Discourse και Society*, 4(2): 133–168.
- Flash TV. 6 Μαρτίου 2019. *Μέχρι τέλη Μαρτίου 40 προσφυγόπουλα στον Πεντάλοφο Βοΐου*, Youtube. Available at: <https://bit.ly/3OodldB> [πρόσβαση 27 Μαρτίου 2019].
- Gee, James Paul. 1999. *An introduction to discourse analysis: theory and method* (London, New York: Routledge).
- Gilbert, Liette. 2013. 'The discourse production of a Mexican refugee crisis in Canadian media and policy'. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 39(5): 827–843.
- Goodman, Simon, Ala Sirriyeh και Simon McMahon. 2017. 'The evolving (re)categorization of refugees throughout the "refugee/migrant crisis"'. *J Community Appl Soc Psychol.*, 1–10.
- Hanson-Easey, Scott και Martha Augoustinos. 2012. 'Narratives from the neighborhood: the discursive construction of integration problems in talkback radio'. *Journal of Sociolinguistics*, 16(1): 28–55.
- Haynes, Amanda, Eoin Devereux και Michel Breen. 2006. 'Fear, framing and foreigners: the othering of immigrants in the Irish print media'. *International Journal of Critical Phycology*, 16: 100–121.
- Hewitt, Jhon P. και Randall Stokes. 1975. 'Disclaimers'. *American Sociological Review*, 40: 1–11.
- Johnson, Sally και Astrid Ensslin. 2007. *Language in the Media: representations, identities, ideologies*. London, New York: Continuum International Publishing Group.
- Jørgensen, Marianne και Louise Phillips. 2002. *Discourse Analysis as Theory and Method*. London, Thousand Oaks και New Delhi: Sage.
- Norris, Sigrid. 2016. 'Concepts in multimodal discourse analysis with examples from video conferencing'. *Yearbook of the Poznan Linguistic Meeting*, 2: 141–165.
- Οικονόμου, Τάσος. 2017. *Έρευνα: Οκτώ στους δέκα Έλληνες αρνητικοί στους Μουσουλμάνους μετανάστες*. Available at: <https://bit.ly/3rADcug> (accessed 22 March 2019).
- Παυλίδου, Θεοδοσία Σούλα (Επιμ.). 2006. *Γλώσσα – Γένος – Φύλο*. Αθήνα: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη.
- Reisigl, Martin, και Ruth Wodak. 2001. *Discourse and Discrimination, Rhetoric of Racism and Antisemitism*. London: Routledge.
- Saltidou, Theodora και Anastasia G. Stamou. 2018. "Cool children" and "super seniors" cross into youth language: Humorous constructions of youthfulness in Greek family sitcoms, in *The Dynamics of Interactional Humor: Creating and negotiating humor in everyday encounters*. Villy Tsakona και Jan Chovanec, eds. Amsterdam: John Benjamins, 181–204.
- Sinanis, Jannis. 8 Οκτωβρίου 2016. *8 sxoleio prosfigoroula*, Youtube. Available at: <https://bit.ly/37u8Eng> (πρόσβαση 7 Φεβρουαρίου 2019).
- Σκούρτου, Ελένη. 2002. 'Δίγλωσσοι μαθητές στο ελληνικό σχολείο'. *Επιστήμες αγωγής*, Θεματικό τεύχος, 11–20.
- Υπηρεσία Ασύλου. 2019. *Στατιστικά Στοιχεία Υπηρεσίας Ασύλου (από 7.6.2013 έως 31.12.2018)*. Διαθέσιμο στο: <https://bit.ly/3EqSqV> (accessed 5 October 2018).
- van Dijk, Teun. A. 2001. 'Critical discourse analysis', in *The handbook of discourse analysis*, Deborah Schiffrin, Deborah Tannen και Heidi Hamilton, (eds. London: Blackwell, 352–371).
- van Dijk, Teun. A 2012. 'The role of the press in the reproduction of racism', in *Migration: interdisciplinary perspectives*, Michi Messer, Renee Schroeder και Ruth Wodak, eds. Wien: Springer-Verlag, 15–29.
- Weaver, Simon. 2011. 'Liquid racism and the ambiguity of Ali G.'. *European Journal of Cultural Studies*, 14(3): 249–264.
- Wodak, Ruth. 2011. "'Us" and "Them": inclusion and exclusion – discrimination via discourse', in *Identity, Belonging and Migration*, Gerard Delanty, Ruth Wodak και Paul Jones, eds. Liverpool: Liverpool University Press, 54–77.

Conceptualizing Europe in Ukrainian News Media Discourse

Anna Iegorova

NATIONAL TRANSPORT UNIVERSITY

anna_iegorova@ukr.net

Abstract

The subtle connection between European and Ukrainian identities is based on three axes: spatial, temporal and mental. Except for obvious connections existing by virtue of geographical position, historical processes, and political relations (in the past, present, and in the projected future), it is also possible to speak about shared and/or newly-adopted values and attitudes. This report is based on the analysis of a large corpus of data collected from Ukrainian weekly news starting from the Revolution of Dignity (November 2013) until November 2019, and offers insights into the features of the way Europe is conceptualized in Ukrainian news media of the period. The results of a previous research by Polegkyi (2016) are used as a basic framework for this analysis. He determined three major frames of conceptualizing Europe in Ukraine: Europe as a civilizational choice, Europe as an instrument for inner change, and Europe in geopolitical confrontation. These frames, relying on linguistic representation in news reports, are further elaborated on in the present paper, in terms of the conceptual metaphors constructing them.

Keywords

news media discourse

frame semantics

conceptual metaphor

Background

What is Europe? The question finds its universal answer for every person in the world in its encyclopaedic definition: “Europe, second smallest of the world’s continents, composed of the westward-projecting peninsulas of Eurasia (the great landmass that it shares with Asia) and occupying nearly one-fifteenth of the world’s total land area” (Berentsen, 2022). But conceptually, the answer would vary across representatives of different cultures, across adherents of different political views, ideologies, religions, and even across people with different negative or positive, purely personal experiences. The answers to this question would obviously depend on a subjective respondent, since Europe is in the eye of the beholder.

This article makes an attempt to find an answer to what Europe is, and to what being European means in the conceptual system of the Ukrainian people. Europe has always been playing a significant role in the formation of Ukrainian national identity, which has always gravitated between two powerful “Others”: the West (Europe) and the East (Russia). And since ‘any self-identification entails a struggle with alterity’, and ‘simultaneously involves a degree of self-reflection and a measure of projection onto the world of others seen as the world one wants either to associate with or dissociate from’ (Zaleska-Onyshkevych & Rewakowicz 2009: xv), this research will inevitably raise a discussion of three players in the triangle: Europe, Ukraine, and Russia.

The subtle connection between Europe and Ukraine is based on three major axes: spatial, temporal and mental, which, at the same time, is also true regarding the connection between Russia and Ukraine. The spatial dimension is self-evident: geographically Ukraine belongs to Eastern Europe, and is located between European countries and Russia.

In terms of the temporal dimension, Ukraine has a long-shared history both with Europe and with Russia. The temporal component, however, is associated not only with the historical past, but also with the present and with a projection of the future, as can be seen from geopolitical processes which started with the collapse of the USSR, and the events which have taken place over the past decades, where Ukraine had to choose which direction to follow: the West or the East. Its geographical position and long historical contacts (including the spheres of politics, economics, and culture) with the West and the East have created common ground for a degree of mental unity with both neighbours. But at the same time, the question of “choice” and the party to “associate with” or “disassociate from” remains an issue. As noted by Aaron Brantly (2019: 362), “Ukraine straddles the divide between Europe and Eurasia, and, consequently, European Union and Russian influence”.

However, there is evidence that for years Ukrainians have been in favour of the European direction. The report of the nationwide poll of public opinion of the population of

Ukraine *European Integration of Ukraine: Dynamics of Public Opinion*¹, comparing data from surveys conducted in preceding years, showed that Ukrainians tend to see their country as a member of the European Union, rather than of the Eurasian Economic Union with Russia, Belarus, and Kazakhstan. The responses of Ukrainians to the question ‘If you were to choose only one option, then which Union, in your opinion, should Ukraine join in the long run?’ are presented in Table 1, and clearly indicate that the percentage of those who favour European choice has been growing steadily.

Table 1. European Integration of Ukraine: Dynamics of Public Opinion, %

	May 2013	March 2014	May 2014	October 2017	August 2018	November 2019
European Union	41.7	45.3	50.5	49.3	50.7	52.6
Eurasian Economic Union with Russia, Belarus and Kazakhstan	31.0	21.6	21.4	10.8	10.9	12.9
Do not join either the European or the Eurasian Unions	13.5	19.6	17.4	26.3	32.5	24.0
Hard to say	13.7	13.4	10.6	13.5	5.9	10.5

At this point, it should also be stressed that the preferences of Ukrainians are not homogeneous. The same poll showed that the situation differs across regions (see Table 2): the closer to Russian borders and Crimea the more people are inclined to favour Russia; however, the European direction is still more desired.

Table 2. Public opinion by region, 2019

	West	Centre	South	East
European Union	70.6	59.9	31.6	33.7
Eurasian Economic Union with Russia, Belarus and Kazakhstan	3.2	6.8	23.8	26.8
Do not join either the European or the Eurasian Unions	17.5	22.3	31.2	29.4
Hard to say	8.7	11.0	13.4	10.1

Even though the question of who to follow or who to join has been pending for Ukraine since it gained independence in 1991, the issue became a burning one at the end of 2013. In November 2013, the Revolution of Dignity or Euromaidan Revolution broke out when,

as a result of economic and political pressure exerted by Russia, then incumbent President of Ukraine Viktor Yanukovich and his government, decided to stall the ratification of the Association Agreement between Ukraine and European Union. Upon this decision, people virtually flooded the streets demanding to reverse it, their major slogan being *"Ukraine is Europe!"* With over 1,000 people injured and killed, the President fled the country by the end of February. In March 2014, Russia annexed Crimea, and in early April the armed conflict broke out in the East of Ukraine, with the subsequent proclamation of the largely unrecognized quasi-states of Donetsk and Lugansk People's Republics with the support of the Russian Federation; the conflict has not been resolved yet.² In this turbulent period, Europe has not been standing aside, actively participating in the geopolitical game. Rich in public and political debate and confrontation, disturbing and tragic events, economic instability, this timeframe has been chosen as the background for the present analysis with the aim to show how Europe is conceptualized in Ukrainian mass media of the given period.

At this point, I would like to stress that this article does not represent any attempt at a political analysis, but solely an analysis of representation of Europe in Ukrainian news media discourse of the period stated (from November 2013 to November 2019).

Materials & Methods

The data for the present analysis were retrieved from "TSN Tyzhden" (Television Service of News Weekly) on Ukrainian channel "1+1", from a total of 44 issues (November 2013 - November 2014), and 20 issues randomly chosen from each season in the subsequent years, where a total of 256 news stories featuring Europe were found. The overall dataset is represented by 1,079 expressions subjected to frame semantics analysis.

In order to obtain the broadest picture of how Europe is conceptualized in Ukrainian mass media, it was decided to include in the analysis all references to Europe and the European Union, European organizations (and their representatives/officers), international organizations with European participation, separate European countries (and their official leaders), as well as references to European lifestyle. It should be noted here that interviews and citations of any foreign representatives were not included in the analysis; only those produced by Ukrainian journalists, politicians, experts and interviewees were eligible.

The overall framework for this analysis is based on findings from previous research conducted by Oleksii Poleykyi (2016), who has analyzed the framing of European integration in Ukrainian newspapers during the 2005-2010 period and has defined three master frames: 'Civilizational Choice', 'Instrument for Inner Change', and 'Geopolitical Confrontation'. Based on these findings, the hypothesis that these frames remain relevant today has been adopted, and that they are enriched by a further array of concepts, which are investigated here in more detail.

Overall, the analysis follows the logic of frame semantics developed by Lawrence Barsalou (1992), who suggests that frames are constructed of sets of attributes and their values. Thus, Europe would be described as, for example, a union (attribute) on a certain territory (value), of certain size (value), with certain governmental bodies (value), etc. The results of such an analysis would provide a meticulous encyclopaedic-like description of Europe. However, practical analysis of the linguistic material showed, even from the preliminary stage, that the research would not be sufficient without addressing more abstract units than attributes and values in their classical reading. Therefore, inspired by the theory developed by George Lakoff and Mark Johnson (1980), attributes in frame semantics scheme were re-thought as conceptual metaphors. Both theories were integrated into a methodology, which schematically follows the logic presented in Figure 1.

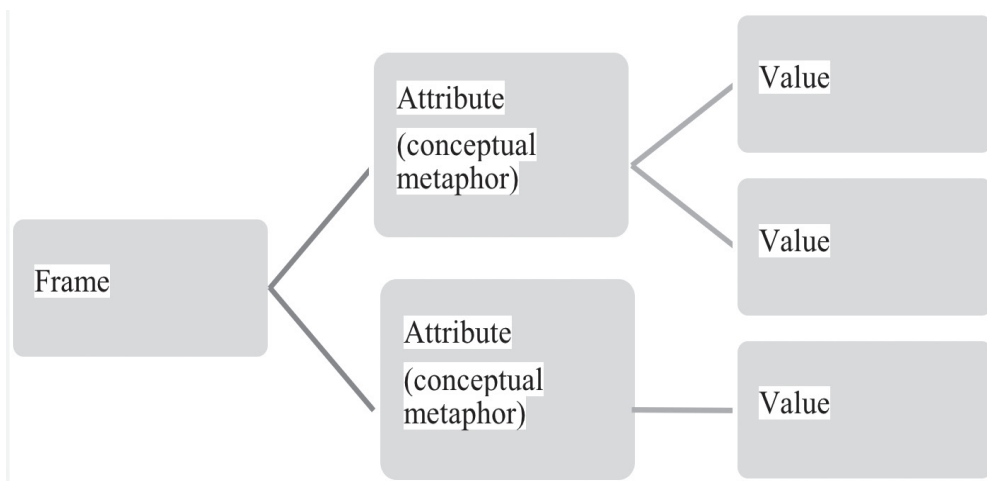


Figure 1. Integrated methodology for semantic frame analysis

It should be noted that this is just a schematic representation of the analysis followed in this paper, which means that the frames discussed below contain varying numbers of attributes (re-thought of as conceptual metaphors), which are further specified by varying numbers of values (verbalized representations of meanings).

Given that frames are dynamic relational structures consisting of attributes-values sets, which are flexible and context-dependent, at the preliminary stage it was expected that, upon completion of this research, the findings would show certain fluctuations in the way Europe is conceptualized within the boundaries of the three frames proposed above, with certain attributes and values being made salient depending on specific contexts.

The Analysis

All the conceptual metaphors found were distributed between three major frames representing Europe in Ukrainian news media discourse: Europe as a civilizational choice of Ukraine, Europe as an instrument for inner change in Ukraine, and Europe as a player in geopolitical confrontation (see Table 3). Some of the metaphors are present simultaneously in two frames (like PARTNER), or even in all three frames (PERSON). This is not pure coincidence; the frames intersect, and one and the same concept may appear in different discursive contexts and become part of a different frame. For example, the conceptual metaphor EUROPE IS DONOR/CREDITOR was found in the context of Europe making investments in Ukrainian economy, which allows placing it in the frame of instrument of inner change; at the same time, when this metaphor appears in the context of Europe providing funding for the Ukrainian army, it belongs to the frame of geopolitical confrontation.

Table 3. Framing of Europe in Ukrainian News Media Discourse & Major Conceptual Metaphors

EUROPE		
<i>Civilizational Choice</i>	<i>Instrument for Inner Change</i>	<i>Player in Geopolitical Confrontation</i>
<ul style="list-style-type: none"> • PERSON • DREAM / HOPE • JOURNEY • BUILDING • HOME • FAMILY • EXAMPLE OF GOOD PRACTICE • QUALITY / STANDARDS • VALUES 	<ul style="list-style-type: none"> • PERSON <ul style="list-style-type: none"> – MENTOR / TEACHER – PARTNER – DONOR / CREDITOR – SUPERVISOR / AUTHORITY 	<ul style="list-style-type: none"> • PERSON <ul style="list-style-type: none"> – PARTNER / ALLY – DONOR / CREDITOR – SUPERVISOR / AUTHORITY – PEACEMAKER / DIPLOMAT – VICTIM • FAMILY • EXCLUSIVE CLUB • POWER • UNION • VALUES

Another point to be made here is the relation between concepts. For example, in the frame of geopolitical confrontation, there are five attributes, and one of the attributes, namely, PERSON, has five values. Furthermore, as the discussion below will show, the attributes and values given in this table can be further subdivided into specifying values. This corresponds to the logic of George Lakoff:

A state is conceptualized as a person, engaging in social relations within a world community. Its land-mass is its home. It lives in a neighborhood, and has neighbors, friends and enemies. States are seen as having inherent dispositions: they can be peaceful or aggressive, responsible or irresponsible, industrious or lazy. (Lakoff, 1992: 465)

Here the concept of a STATE has the immediate attribute PERSON with the values of NEIGHBOR, FRIEND, and ENEMY, which in turn may further become more specific. Except for the ability to engage in social relations and have certain dispositions, as suggested by Lakoff, the metaphor of PERSON in conceptualizing states, and broader units like Europe, arises from perfectly human characteristics: emotions, mental states/activities, and even bodily features. Let's consider a few examples³: 'The European Union will now *feel offended* and will leave'; 'Europe is *shocked*'; 'Europe is *concerned*' (TSN 24.11.2013); 'Europe *has changed its opinion* of Ukraine because of the invincible will of the people'; 'Without official EU membership, *the heart of Europe started beating* in Kyiv' (TSN 23.02.2014).

Following the adopted framework, the conceptual metaphor EUROPE IS PERSON consists of the attribute PERSON and three values: emotions, mental states/activities, and bodily features.

Europe as a Civilizational Choice of Ukraine

In most general terms, the frame where Europe is conceptualized as a civilizational choice of Ukraine is closely related to the aspirations of Ukrainians to join the European Community rather than hold on to the ancestry of Russian Imperialism and the Soviet Union. Politically, the latter would mean joining Eurasian Economic Union (together with Russia, Belarus, and Kazakhstan). The overall sentiment is clearly positive, looking at the bright side (regarding Western perspective), as opposed to the grim one (which is East-oriented). It is also notable that previous research and contemplations about a civilizational choice of Ukraine, reaching back to the first decade of the 2000s (cf. Zaleska-Onyshkevych & Rewakowicz 2009, Pachlovska 2009, Yavorska & Bogomolov 2010, Polegkyi 2016), bear similar implications. This is well-supported by the citation from Zaleska Onyshkevych & Rewakowicz:

Ukrainians are not looking for a "roadmap to Europe" since they feel that they have always been there – even during the periods when parts of Ukraine were in different empires or under different political regimes. Obviously, there have been some gaps and divergences, but Ukrainians feel that they share a *common culture* and *common values* with the rest of Europe, a culture that is reflected and manifested in so many fields. (Zaleska-Onyshkevych and Rewakowicz, 2009: xiii-xiv)

The frame of civilizational choice roughly translates as follows: Ukraine has a DREAM to go back (JOURNEY) HOME (BUILDING, FAMILY), because it is an example of GOOD PRACTICE, QUALITY, and STANDARDS, and because of shared VALUES. Let's consider an example where several metaphors are activated simultaneously, namely, that of a dream, values, and standards: 'Association Agreement with the European Union for ma-

ny Ukrainians was a *hope for a better life at home*, it is *Europe in their own country: freedom, democracy and standards of living*' (TSN 23.03.2014).

Even though the metaphor of Europe as a dream or hope appeared in quite pessimistic context, e.g. EU supporters have an *ephemeral hope* of signing the association; the tone is *fatal*, they write about *the death of the hopes* of the Eastern partnership (TSN 24.11.2013), the Association Agreement was signed, albeit the process took longer than it was expected; and the focus now shifted to the dream of EU membership.⁴

Europe and European integration are also conceptualized as a JOURNEY, e.g. The European Union is our *priority way* (TSN 1.06.2014); Ukraine's European integration *path* is our undeniable strategy (TSN 24.11.2013). Moreover, this is a journey home. Even the metaphor of Europe as a BUILDING (with doors and windows) appears in the contexts suggesting that Europe is waiting and welcoming Ukraine, e.g., the *doors* to signing the Association Agreement *remain open* in the future; a new *window* appeared for the agreement (TSN 24.11.2013). The metaphor of Europe being a common HOME overlaps with the metaphor of FAMILY. As can be seen in the example from a reportage from the Vilnius Summit 2013 where Ukraine and EU were supposed to sign the Association Agreement, both metaphors are activated by phrases like "closely connected", "integral part", and "reunion", which suggest the idea of reunion with family at common home: 'It is a palace of the Grand Duchy of Lithuania, *closely connected* with Ukraine. Kyiv has been an *integral part* of its history since Prince Volodymyr. And the attempt at a *new reunion* right here in Vilnius is very symbolic' (TSN 1.12.2013).

The metaphor of Europe being an EXAMPLE OF GOOD PRACTICE is implicitly developed through stories about various aspects of life and lifestyle in Europe. Some of these stories are presented comparing the situation in Ukraine with that in Europe, and some are presented on their own; however, the implications are clear: all these stories are about those aspects of life which in Ukraine need urgent improvement, reconsideration, and reforming. For example, there are stories about efficient police, who are protecting people, namely, the stories about police action during terrorist attacks in Paris in 2015, and Barcelona in 2017 (TSN 7.06.2015, 20.08.2014), and the example of reforms implemented in Poland, which resulted in a high level of trust to police among population (TSN 16.02.2014). Regarding law and justice, numerous references are made to transparent European courts.

The rules are also transparent for business, 'small and medium business, which in Europe is the basis of economy, and democracy is supported by governments' (TSN 29.06.2014). This is exemplified, for instance, with comparing loans for businesses in Ukraine and the EU: 'If now we have loans for agricultural machinery at 27% rate, in the European Union a similar loan costs only 1-2%'.

Europeans are not spendthrifts, who would waste budget money on unnecessary luxury. As Ukrainian government claimed: 'we are moving towards *European practice*,

which means that we will have one car per ministry' (TSN 9.03.2014).

The concept of saving as a feature pertinent to Europeans appears in stories about energy-efficient and energy-saving households. A piece of advice given to Ukrainians on how to deal with rising utility costs based on experience from Germany reads as follows: '*Save. Follow the example of Europe*, where they pay only for the services they actually receive. It means *meticulously counting*, equipping every pipe and every wire with meters' (TSN 6.04.2014). Another example comes from the story about "utilities paradise" in Finland: 'the secret of the Finnish life: *save everything that is in your power*' (TSN 30.04.2017).

Multiple stories show Europe as corruption-free, with examples from countries that were able to eradicate corruption: 'Romania's experience shows that no know-how is needed; the main tool in the fight against corruption is the law' (TSN 24.06.2018). Corruption as something inadmissible refers not only to European officials, but also to businesses. Here the Ukrainian reality is used as a juxtaposition. As a Ukrainian Deputy Minister of Environment said: '[...] the misunderstanding occurred when officials (Ukrainian) were hinting at the need for a rollback, and *none European civilized business* was ready to work under such conditions' (TSN 28.08.2016). At the same time, one news story still referred to 'a long and very *scandalous corruption epic* in FIFA' (TSN 28.02.2016), however, this seemed to be an exception to the rule, since the general image of Europe vigorously constructed in Ukrainian news is overwhelmingly positive.

'People live there, but do not exist' (TSN 24.11.2013). This is the phrase showing how the quality of life and standards of living in Europe are construed by Ukrainians. The metaphor Europe is QUALITY/STANDARDS is realized through numerous references to prosperity and welfare, higher salaries, high quality and high standards of education and healthcare, high quality of food and quality control, strict rules on labeling products, convenient modern transport and safe traffic, cleanliness and order.

Europe is further conceptualized through values, such as democratic rights and freedoms, the rule of law, respect for cultural, ethnic, linguistic diversity of European countries, integrity, and solidarity.

Instrument for Inner Changes

Europe is also represented in Ukrainian news media as an instrument for inner change in Ukraine, mainly in the sphere of economics and modernization, politics, and strengthening democracy and justice. It is notable that, in this context, Europe is understood as having higher standards, and joining Europe is, therefore, seen as an impetus for Ukraine to adopt those standards by means of implementing reforms to adjust the laws and regulations in Ukraine to those of the EU.

The first metaphor which belongs to this frame is that of a MENTOR / TEACHER, who advises, teaches, gives homework, evaluates the results, rewards or criticizes:

[...] *as advised by Europe*, calls for violence, racial discrimination and intolerance will be punished (TSN 19.01.2014);

Europe does not offer anyone specific money, but *teaches* how to make one's own money (TSN 24.11.2013);

[...] but de jure Ukrainians are not able to take advantage of *the preferences that Europe has provided*, due to [...] Ukraine's *failure to complete homework* (TSN 7.06.2015);

The European Commission is waiting for the official publication of the text of the new law in order to *analyze* it and give their *assessment* (TSN 28.04.2019);

The EU will *evaluate* such successes of legislators (TSN 7.06.2015).

When more than 10 of these controversial laws that are considered by the West as restricting the rights and freedoms of Ukrainian citizens have been passed, *concern and criticism* of the very content of the laws *were expressed* (TSN 19.01.2014).

The metaphor also becomes more specific with other values. Europe is depicted as a MENTOR / TEACHER who is goal-oriented, highly-qualified, strict, objective, and just. Europe is conceptualized as a PARTNER of Ukraine, which means close involvement and cooperation in the sphere of trade and economics, security policy, and even support of church autonomy:

[...] the European Union *unilaterally introduced a free trade zone* with Ukraine by removing duties on its goods (TSN 29.06.2014);

The West [...] has already announced its *intention to overcome the Ukrainian crisis* (TSN 9.02.2014);

We appeal to our European *partners* to extend the mandate of the mission (TSN 1.12.2013);

[...] *joint security policies will be signed*, which is a symbol, a *manifestation of EU support* for Ukrainian independence and territorial integrity (TSN 9.03.2014);

Church of Cyprus *declares support* for Ukrainian autocephaly [...] We were *supported*, the Russians were criticized unprecedentedly (TSN 24.02.2019).

Even though in most cases Europe is described as increasingly loyal to Ukraine in terms of partnership, still a few news stories showed traces of disillusionment with the rhetoric and actions of some European countries. The first example, which appeared in December 2013 when the signing of the Association was still uncertain, shows the concerns Ukrainians had over a blurry European future:

Greek Prime Minister Antonis Samaras was in Brussels this week, talking

about Greece's *priorities* during the country's presidency of the European Union [...] *He remembered everything, but did not mention either the Eastern Partnership, or Ukraine* (TSN 8.12.2013).

Another example transpired in the news story about the law on education (signed in 2017), under which the language of instruction in Ukrainian schools is the state language, i.e. Ukrainian; however, national minorities are guaranteed the right to study their language in public educational facilities alongside Ukrainian. This was met with "sharp reaction" from European states, who felt that the rights of indigenous people of respective ethnicity were violated in Ukraine:

[...] our state felt the *sharp reaction* [...] Foreign Ministries of several European countries – Poland, Romania, Moldova and Hungary – *expressed their dissatisfaction* with the law [...] *Hungary's statements became sharp, the conflict moved to an unprecedented level: threats from official Budapest to block any actions of Ukraine on European integration issues are a powerful blow with the taste of blackmailing* (TSN 8.10.2017).

Europe is also conceptualized as a potential DONOR/CREDITOR who, depending on political and economic situation, may consider providing Ukraine with loans and investments, reduce or stall such cooperation, or require preliminary implementation of reforms:

EU *agrees to discuss financial compensation for possible losses* of Ukraine from signing the Association Agreement and free trade agreement (TSN 15.12.2013);

There is only one promise: money from Europe is a *long-term investment* aimed at the *economic growth* of the whole country (TSN 9.02.2014);

The European Bank for Reconstruction and Development is *reducing cooperation* with Ukraine, and the European Investment Bank *brings it at halt* (TSN 23.02.2014);

The Ukrainian government has only a few months for reforms [...] without international support, Ukraine is going to face default. And *donors* will give money *only when they see active reforms* (TSN 1.02.2015).

Furthermore, Europe is represented as a SUPERVISOR / AUTHORITY with the power to influence internal matters in Ukraine. This authority requires and demands, evaluates, recognizes, condemns or even threatens:

EU *requires* guarantees (TSN 15.12.2013);

Europe *does not offer* big money, but *requires* to work a lot (TSN 24.11.2013);

[...] the president signed the so-called «visa-free laws» this week. This is an anti-corruption package that the EU *demand*ed to introduce a visa-free regime for the Ukrainians. Now the European Commission is examining these laws (TSN 7.06.2015);

[...] Europe wanted to say that a legitimate government has *recognition*, now legally (TSN 23.03.2014);

The international community *condemned* the power dispersal of the Maidan [...] Great Britain, Sweden and Italy *summoned* Ukrainian ambassadors for *clarifications* (TSN 1.12.2013)

[...] diplomats of the democratic world [...] *will conduct an investigation* into the actions of the current government (TSN 8.12.2013);

[...] Angela Merkel [...] *should have used diplomatic levers*, now world leaders are *closely following* the political process (TSN 23.02.2014)

The West *threatens* with personal sanctions (TSN 22.12.2013).

Overall, the frame exhibiting Europe as an instrument for inner change in Ukraine shows that it is a challenging task to become part of the European community. If there is compliance with demanding Europe, and implementation of required reforms, the dream may become a reality. It is also worth mentioning that the situation has changed considerably since the early 2010s, where, as suggested by Korosteleva (2012: 83), “EU – Ukraine relations could at best be described as declaratory, binding in rhetoric but shallow in action. [...] Ukraine blames EU for the lack of adequate incentives and the EU deflects the remorse by pointing to Ukraine’s slow progress in adopting the EU regulatory *acquis*” (2012: 83).

However, on 1st September 2017, the EU – Ukraine Association Agreement entered fully into force, and it commits Ukraine to economic, financial, and judicial reforms in order to converge its legislation with the EU. The EU on its part agrees to provide Ukraine with political and financial support, access to EU markets, research and knowledge. Moreover, the agreement promotes gradual convergence toward the EU’s Common Security and Defence Policy and European Defence Agency policies, which is vital for Ukraine in the view of the threat from the Eastern neighbour.

A Player in Geopolitical Confrontation

By virtue of several interrelated factors Ukraine has found itself in the centre of geopolitical confrontation between the West and Russia in terms of politics and ideology. First and foremost, this is due to its geographical position, which has influenced demographic, socio-cultural, ideological, and economic factors within its present boundaries throughout history. In the time of the Cold War, when Ukraine (along with a number of other

states, some of which now belong to the European Union) was part of the Soviet Union, there was the derogatory term “rotting / decaying West” to define mainly the USA and Old Europe. After the USSR collapsed, the term has gradually gone out of use, however, the basis of the concept, the West, without any additional hostile propagandistic attributes, started being strongly associated with progress, democracy, freedoms, high quality of life, peace, and welfare. On the contrary, Russia is strongly associated with radically polar concepts, and the ancestry of the USSR, which explains the wish of most Ukrainians to follow in the European direction, e.g. ‘I want to go to the European Union because I really do not want to go back to the USSR’ (TSN 24.11. 2013). Furthermore, Ukraine has become a battlefield of polar ideologies, which resulted in separatism encouraged by Russia. In an interview, Mustafa Dzhemilev, the leader of the Crimean Tatar National Movement and Ukrainian politician, compares Ukraine with a battlefield between civilized and predator world:

The *battle* for Ukraine has long gone beyond its borders. The state urgently needs to somehow change its foreign policy orientation. It is impossible to be equidistant from *civilized European countries* and from *predator countries* that want to bite off a piece. (TSN 2.03.2014)

It is notable that this state of affairs was apparent and predictable long before the events in question, as Oxana Pachlovskaya suggested:

If the European code of Ukrainian culture wins, a *reintegration* of Ukraine into the European space will take place, inasmuch as the European matrix will determine the formation of the national identity of Ukrainian culture. The opposite outcome would be self-evident and does not require supposition: Ukraine can exist only as part of the European continuum. Otherwise, it simply will not exist. (Pachlovskaya, 2009: 54)

The frame of geopolitical confrontation, therefore, involves three players: Europe, Ukraine, and Russia, and Europe is represented in a wide array of concepts. The first concept presents Europe as a FAMILY. It transpires in the metaphor of a love triangle, where Ukraine was engaged to Europe, but was stolen by Russia on the wedding day:

Negotiations in the Europe-Ukraine-Russia *triangle*; Ukraine has not shown weakness by *giving itself to the EU*; Ukraine and EU *engagement broke*; Russian press compared Ukraine to a *bride that Russia stole from under the crown*. (TSN 24.11.2013)

But after annexation of Ukrainian Crimea by Russia and the threat of the same scenario in the East of Ukraine, it became clear that ‘Ukraine can only *protect* itself by becoming part of the *European family*’. (TSN 23.03.2014)

The next example continues the idea of Ukraine flirting with Europe and also introduces the concept of Europe being an EXCLUSIVE CLUB:

EU is a little *embarrassed*, as it thinks that the EU is *an exclusive club* that is very difficult to get into. For 20 years there was a queue to get to the European Union, and Ukraine is so easily addressed with a “I want, I do not want to” attitude. (TSN 15.12.2013)

Furthermore, the metaphor of an exclusive club appears after the armed conflict broke out in the East of Ukraine, facilitated by Russia, where the club expelled Russia as a member: ‘They are the Group of Seven again, but they have expelled Russia from the *elite club G8*’ (8.06.2014). This action of the West was taken in Ukraine as an action to support Ukraine, and an attempt to restrain the aggressor. Logically, Europe is further conceptualized as a PARTNER and ALLY. First and foremost, Europe acted as a partner showing economic and political support to Ukraine also by introducing sanctions against Russia, which, as can be seen in the example below, was unexpected, since Europe was seen as being cautious and hesitant before:

From *cautious* Europeans, who played the role of diplomatic mediators, the opening of a virtually *second front – the economic one, was not expected*. And this is not only a *threat of sanctions* to Russia, but also *assistance to Ukraine, support* in the International Monetary Fund, *unilateral introduction* of a free trade zone, loans, investment programs, and the *rapid* signing of a political association agreement. (TSN 9.03.2014)

However, as can be seen in the next two examples which appeared in the news a few months later, Europe is shown as still being hesitant, due to pressure from Russia:

Europe is closely watching the match from the stands, *fearing problems with the supply of blue fuel*. (TSN 15.06.2014)

Geopolitical players did not change their positions in Ukraine: Europe is *vacillating*, Russia is manipulating the media, *trying to have partners quarrel*, both within the EU and the old Europe with the States. (TSN 13.07.2014)

However, the bitterest disillusionment on the part of Ukrainians is felt with respect to the expectations of receiving military assistance according to the Budapest Memorandum on Security Assurances (1994): ‘But Europe was one of the *guarantors*, Europe along with the United States. *Why did Europe not intervene? Why did she let Ukraine get attacked?*’ (TSN 8.06.2014). Instead, ‘Ukraine is promised help with walkie-talkies and helmets, but not with the army’ (27.04.2014). The general tone is that of disappointment: ‘for the Ukrainians, who daily bury their fellow citizens, restraining Putin at the cost of their lives, the efforts of Europe and NATO seem *insufficient*’ (TSN7.09.2014).

Another example shows that Europe is not uniform in its decisions, given differing and changing attitudes of the EU member states: '*Not all EU countries are ready to sympathize with Ukraine at a high cost, but a consolidated solution is needed to impose sanctions*' (13.07.2014). Moreover, Hungary, for example, has been mentioned several times as being supportive of Russia: '*Ultra-right-wing nationalist parties have joined Putin's allies in Europe*' (TSN 13.04.2014); '*official Kyiv could never say with confidence whether Budapest is a reliable partner for us in opposing the Putin regime*' (30.04.2017); '*Sometimes it seems that the Hungarian government plays on the side of Vladimir Putin, I mean international relations*' (TSN 24.06.2018). Conversely, Poland and Lithuania have been described as being the most supportive of Ukraine.

Europe is also conceptualized as a DONOR / CREDITOR, who is ready to supply Ukraine with non-lethal weapons (TSN 31.08.2014), as well as invest money: '*NATO countries through 4 trust funds are ready to invest about 150,000,000 euros in modernization of the Ukrainian army*' (TSN 7.09.2014). At the same time, this kind of help is interpreted as a price to pay for Ukraine protecting the security of Europe:

This, perhaps, is the help of the European Union to Ukraine, which now *protects Europe* in its eastern borders today, *protects the security of Europe*; it is today that our soldiers heroes, volunteers, the national guard, the army *defend the security of Europe, and they are ready to pay for it* (TSN 14.09.2014)

Furthermore, Europe is represented in Ukrainian news media as a SUPERVISOR and AUTHORITY:

The European Union *acts as a guarantor* of the fulfillment of promises and *provides protection* from unexpected surprises from Russia, a *controller* that the price will be unchanged, gas will be supplied, and transit will operate continuously. (TSN 2.11.2014)

This authority pertains to variable values, for example, it is described as active: '*From words about concern about the situation in Crimea, Western politicians have finally passed to concrete actions*' (TSN 2.03.2014), and passive: '*it is precisely those countries that have the greatest influence who are hesitant*' (TSN 3.07.2014). This authority is restrictive: '*The civilized world is ready to freeze Moscow's assets, speaks of its complete isolation, including visa issuing*' (TSN 2.03.2014). It is demanding: '*Angela Merkel appealed to Putin not to encroach on the sovereignty of Ukraine*'; '*French President calls for everything to be done to avoid military intervention*' (TSN 2.03.2014). It is also described as pressing: '*Western diplomats seem to have exhausted the entire arsenal of verbal arguments and imposed sanctions*' (TSN 9.03.2014); '*Newspapers even called Germany's harsh tone an ultimatum to the Kremlin*' (TSN 29.06.2014).

Europe is represented as a PEACEMAKER and DIPLOMAT, who has been urging

Ukraine, Russia, and separatists in the East of Ukraine to avoid military confrontation; however, this role is often described with some skepticism:

How Europe will respond to the threat of the Kremlin will show what the values of freedom and solidarity mean here, and whether the European Union deserves the high award received – the Nobel Peace Prize. (TSN 2.03.2014)

Given the previously described concepts of authority, of a supervisor, an ally, etc., Europe is certainly associated with POWER in many manifestations: economic (being able to provide financial support to Ukraine to overcome the military crisis), political (imposing sanctions on aggressive players), and military (being a member of powerful military blocs). However, alongside its power, its vulnerabilities are presented too. First and foremost, it has been described as being dependent on Russian gas, the metaphor of the wish or necessity 'to get off the Russian gas needle' together with 'gas blackmailing' has appeared in the context of Baltic countries and the Balkans. Further, alongside numerous news about military manoeuvres and military technological advancements, NATO, for example, was called a 'toothless tiger', and experts doubted its expediency in a peaceful Europe. Moreover, Europe is often referred to as being afraid of Russia: 'Europe is *afraid* to come into conflict with Russia; here they hear well how Moscow *rattles with atomic weapons*' (TSN 7.09.2014). And finally, the concept of a VICTIM and vulnerability arises also in the context of news about terroristic attacks, and in view of the ISIL, which is said to be supported by Russia: 'What is ISIL – this is the main threat to the civilized world, it is one of the projects actively fueled by the Federal Security Service of the Russian Federation' (TSN 20.08.2017).

Europe as a UNION, which presupposes strength and integrity, joint solutions and action has also been shown as vulnerable. The overall message constantly revolves around Russia: 'Russia is trying to *undermine* the Western coalition by all means available to it' (TSN 7.06.2015). Mainly, this idea appeared in the context when, as described in Ukrainian news, pro-Russian politicians came to power in different countries of Europe. In Greece in 2015, for example:

The Trojan horse of the European Union and the horror of Europe: the European press writes about the new government in Greece. A new danger on the diplomatic front – manifested itself this week at the Council of Ministers of the European Union. At the negotiating table, where every vote has weight, another Kremlin representative actually appeared. The parliamentary elections in Greece brought to power the left-wing radicals, known for their special sympathy for present-day Moscow. (TSN 1.02.2015)

In Hungary, the news mentions that 'the pro-Russian lobby in the Hungarian parliament is 24 deputies of the Jobbik radical party; fighters for a better Hungary supported the annexation of Crimea' (TSN 30.04.2017). In the Czech Republic: 'Disappointing news from

the Czech Republic: according to preliminary data, it is a favourite of Putin, the current president of the country, Miloš Zeman, who won the presidential election' (28.01.2018).

And, last, but not least, Europe means VALUES. Within the frame of geopolitical confrontation, one of the most actively promoted concepts was solidarity. There have been numerous news reports about manifestations in countries of Europe held in support of Ukraine in the face of Russian aggression, as well as about manifestations condemning the aggressor.

Interestingly, on several occasions, the reaction of many world leaders also showed solidarity to Ukraine and disapproval of Russia, which was manifested through actions as well as words. For example, 'Western leaders have *boycotted Putin, refusing to stand next to him* (TSN 1.06.2014). Another example comes from a news story about the 70th anniversary of D-Day in Normandy:

[...] during a personal meeting, the British Prime Minister *did not give him a hand* [...] the Queen of Great Britain Elizabeth II *disdained*. She walked away from Putin, talked with Poroshenko [...] will Putin sober up with this *cold shower*, or a visit to Normandy will be remembered [...] as the last one when he was still accepted by the leaders of the democratic world. (TSN 8.06.2014)

A similar situation took place during the G20 Summit 2014 in Australia:

The troubles for Putin began already on the way to the summit; first Canadian Prime Minister Stephen Harper, when shaking his hand, *bluntly told him to get out of Ukraine* [...] Putin had a *similar tone* with the British Prime Minister David Cameron [...] The *attitude* towards the Russian President *was not only expressed in words*: even at lunch, he was alone. (TSN 16.11.2014)

On another occasion the President was not invited to an event in commemoration of the Auschwitz-Birkenau concentration camp liberation:

The Kremlin aggressor *got another loud slap today*, this time from Poland. Putin *was not invited* to a solemn congress on the occasion of the 70th anniversary of the liberation of the Auschwitz-Birkenau. (TSN 1.02.2015)

This event is described as a 'slap', because the camp was liberated by the Red Army of the Soviet Union and, given the pride Russia takes in 'having won' WWII, this political gesture of the Polish leader must have been an insulting one.

Conclusions

The analysis provided above is an attempt to reveal how Europe is conceptualized in Ukrainian news media discourse. Major frames have been identified along with specific metaphorical concepts enriching them. It has been shown that there are certain fluc-

tuations within some of them, which proves that the perception of Europe and of different European member states may vary, depending on the constantly changing political situation. The frames of “civilizational choice” and “instrument for inner change” overall proved to be quite stable, enriched by conceptual metaphors with positive and overwhelmingly optimistic connotative values, while the frame of “geopolitical confrontation” showed that conceptual representation is not univocal, exhibiting instances of polar meanings (e.g. strength and vulnerability).

The findings related to how Europe is conceptualized in news media are important, because news projects the point of view not only of the journalists creating them, but also the way the audience perceives reality, the world, and their own selves in this world. It should be noted that frames created in news media are not *the* reflection of reality, but rather *a* reflection; as Entman suggests, framing is the selection of some aspects of reality, making them salient “in such a way as to promote a particular problem definition, causal interpretation, moral evaluation, and/or treatment recommendation for the item described” (Entman 1993: 52). Moreover, it is also true that “the lens through which we receive these images is not neutral but evinces the power and point of view of the political and economic elites who operate and focus it” (Gamson, et.al. 1992: 374). One and the same event may get a different coverage in different countries, and therefore would project different frames. The images produced may also vary depending on the media company producing them, which raises the question of media companies’ ownership. This fact creates the major limitation of this research, since all the data were collected from the news of one television channel. However, since the content of the news proved to be strongly pro-Ukrainian, and the channel producing them has the leading place in the rating of Ukrainian channels, it can be assumed that the frames produced by it have the leading impact on how reality is construed in the minds of Ukrainian viewers.

Endnotes

1. The poll was carried out by the Ilko Kucheriv Democratic Initiatives Foundation in conjunction with the Kyiv International Institute of Sociology from November 4th to 19th, 2019. The survey was conducted in 110 settlements in all regions of Ukraine, except for the Autonomous Republic of Crimea. In the Donetsk and Lugansk regions, surveys were conducted only in territories controlled by Ukraine. The survey was carried out with the financial support of the representative office of the European Union in Ukraine. For comparison, the results of nationwide surveys conducted by the Ilko Kucheriv Democratic Initiatives Foundation together with the Razumkov Center and the Kyiv International Institute of Sociology are given.
2. The article was first submitted for revision in 2020. Final version was submitted in July 2022 after Russia started a full-fledged war against Ukraine on 24th February 2022. However, no major corrections in the content of the article were made by the author.
3. All the examples provided in the paper are my translations of authentic material, which is originally in Ukrainian. All the material was transcribed from the website *TSN tyzhden* (2020). Available at: <https://bit.ly/3ZcJ5x8> (accessed 28th June, 2020).
4. EU awarded Ukraine candidate status on 23rd June 2022.

References

- Barsalou, Lawrence W. 1992. 'Frames, concepts, and conceptual fields', in *Frames, fields, and contrasts: New essays in semantic and lexical organization*, ed. by Adrienne Lehrer, Eva F. Kittay & Richard Lehrer. Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum Associates, Inc. 21–74.
- Berentsen, William H. 2022. 'Europe', in *Encyclopedia Britannica*. Available at: <https://bit.ly/3Gw1sFZ> (accessed 30th December, 2022).
- Brantly, Aaron Franklin. 2019. 'From Cyberspace to Independence Square: Understanding the Impact of Social Media on Physical Protest Mobilization During Ukraine's Euromaidan Revolution'. *Journal of Information Technology & Politics*, 16 (4):360–378.
- Entman, Robert M. 1993. "Framing: Toward clarification of a fractured paradigm". *Journal of Communication*, 43: 51–58.
- Gamson, William A., David Croteau, William Hoynes & Theodore Sasson. 1992. 'Media Images and the Social Construction of Reality' *Annual Review of Sociology*, 18: 373–393.
- Government Portal of Ukraine, *Association Agreement between the European Union and Ukraine*. Available at: <https://bit.ly/3vpnVOu> (accessed 30th December, 2022).
- IlkoKucheriv Democratic Initiatives Foundation. 2020. *European Integration of Ukraine: Dynamics of Public Opinion*. Available at: <https://bit.ly/3Q2KnXf> (accessed 30th December, 2022).
- Korosteleva, Elena. 2012. *The European Union and its Eastern Neighbours: towards a more ambitious partnership?*. London and New York: Routledge.
- Lakoff, George & Mark Johnson. 1980. *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lakoff, George. 1992. 'Metaphor and War: The Metaphor System used to Justify War in the Gulf', in *Thirty Years of Linguistic Evolution: Studies in Honour of René Dirven*, ed. by Martin Pütz. Philadelphia and Amsterdam: Benjamins, 463–481.
- Pachlovska, Oxana. 2009. 'Finis Europae Contemporary Ukraine's Conflicting Inheritances from the Humanistic "West" and the Byzantine "East" (A Triptych)', in *Contemporary Ukraine on the Cultural Map of Europe*, ed. by Larissa M. L. Zaleska-Onyshkevych & Maria G. Rewakowicz. New York and London: The Shevchenko Scientific Society and M.E. Sharpe Inc., 40–68.
- Polegkyi, Oleksii. 2016. 'Framing of European integration in Ukrainian media discourse'. *Central European Journal of Communication*, 2: 180–196.
- Yavorska, Galina M. & Alexander Bogomolov. 2010. *Nepevnyi objekt bazhannia: EVROPA v ukrainskomu politychnomu dyskursi* [Vague object of desire: EUROPE in Ukrainian political discourse]. Kyiv: Vydavnychi Dim Dmytra Burago.
- Zaleska-Onyshkevych, Larissa M.L. & Maria G. Rewakowicz (eds.). 2009. *Ukraine on the Cultural Map of Europe*. New York and London: The Shevchenko Scientific Society and M.E. Sharpe Inc.
- Zaleska-Onyshkevych, Larissa M.L. & Maria G. Rewakowicz. 2009. 'Introduction: The Mapping of Ukraine', in *Ukraine on the Cultural Map of Europe*, ed. by Larissa M. L. Zaleska-Onyshkevych & Maria G. Rewakowicz. New York and London: The Shevchenko Scientific Society and M.E. Sharpe Inc., xi–xxiii.

Signs of Europe: discourses, mythologies, politics of representation

VALUES AND TECHNIQUES OF CONNECTIVITY



*Selected Proceedings from the
12th International Conference of the Hellenic Semiotics Society*

Η πολιτική συνοχής της Ευρωπαϊκής Ένωσης σε οπτικοακουστικό κείμενο

Σημειωτική ανάλυση της θεματικής δομής
και των χρωμάτων

Δήμητρα Σαρακατσιάνου

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ dsarakatsianou@uom.edu.gr

Λουκία Κωστοπούλου

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ lkostop@frl.auth.gr

Abstract

Over the past years, the European Commission (E.C.) has multiplied the various actions taken towards the diffusion of its future policies. This is a type of institutional or corporate advertising. The present research aims at examining an audiovisual text, “a narrative of Europe”, which informs Greek citizens of the cohesion policy of the E.C., by analysing the syntagmatic structure of the narrative, and exploring color schemes.

Keywords

European Commission

cohesion policy

semiotics

color schemes

Εισαγωγή

Διεθνώς σε πολλούς οργανισμούς, φορείς και επιχειρήσεις είναι ευρύτατα διαδεδομένη η πρακτική ενημέρωσης του ευρύτερου κοινού για τις δραστηριότητες, τη φιλοσοφία, το όραμα, τις επενδύσεις και γενικότερα, για κάθε είδους πληροφορία που συνδέεται με την εκάστοτε θεσμική ή επιχειρηματική μονάδα (Kittle, 2000; Biehal & Sheinin, 1998; Clayton, Cavanagh, & Hettche, 2012; Kim, Haley, & Koo, 2009; Reich & Soule, 2016; Schumann, Hathcote, & West, 1991; Snow, 2016). Το είδος αυτής της διαφήμισης ονομάζεται *θεσμική διαφήμιση (institutional advertising)* (Ζώτος, 2008), ωστόσο, στη βιβλιογραφία, συναντάται και με έναν άλλο ισοδύναμο όρο ως *εταιρική διαφήμιση (corporate advertising)* (Spangardt, 2019). Ο ισοδύναμος αυτός όρος αναφέρεται στην κατηγορία διαφημίσεων που προωθούν την εικόνα της εταιρίας και όχι κάποιο προϊόν. Με άλλες λέξεις η εταιρική διαφήμιση δεν έχει ως στόχο την πώληση κάποιου προϊόντος αλλά επιδιώκει την πληροφόρηση του κοινού.

Σε αυτό το πλαίσιο, η Ευρωπαϊκή Ένωση (ΕΕ) αναπτύσσει τη δική της διαφημιστική εκστρατεία που στοχεύει στην ενημέρωση πρωτίστως των πολιτών της, για διάφορα θέματα που σχετίζονται με την πολιτική, το όραμα, τις επενδύσεις, τις πρακτικές και άλλα ζητήματα του θεσμού. Ένα από τα βασικότερα επικοινωνιακά μέσα που χρησιμοποιεί η ΕΕ για να διαδώσει τα πολύπλευρα μηνύματά της είναι το διαδίκτυο. Στον επίσημο ιστότοπο της ΕΕ (<https://europa.eu>) αλλά και σε άλλους επίσημους ιστότοπους των θεσμικών οργάνων της, όπως π.χ. ο ιστότοπος της Ευρωπαϊκής Επιτροπής (<https://ec.europa.eu/commission>), διατίθεται άμεσα ένα πλούσιο πολύγλωσσο ενημερωτικό υλικό (όπως: εκδόσεις, φυλλάδια, οπτικοακουστικό υλικό, χάρτες, κ.ά.).

Με βάση τα προηγούμενα δεδομένα, το αντικείμενο αυτής της εργασίας είναι η σημειωτική ανάλυση ενός οπτικοακουστικού κειμένου (βίντεο), το οποίο περιγράφει τις δράσεις της ΕΕ που αφορούν την πολιτική συνοχής της. Η ανάλυση αυτή γίνεται προκειμένου να διαπιστωθούν οι προθέσεις της ΕΕ που σχετίζονται με την σκόπιμη επιλογή των επικοινωνιακών μηνυμάτων της. Το ερώτημα που τίθεται είναι: *Η ΕΕ κατασκευάζει οπτικοακουστικά κείμενα προμελετημένα ή όχι;* Προκειμένου να απαντηθεί το εν λόγω ερώτημα θα πρέπει να ληφθούν υπόψη διάφοροι συντελεστές επίδρασης. Στο πλαίσιο αυτής της μελέτης θα ασχοληθούμε με δύο βασικούς συντελεστές επίδρασης: τα αφηγηματικά θέματα και το χρώμα του οπτικοακουστικού κειμένου. Η επιλογή αυτών των συντελεστών οφείλεται στη μορφή του εξεταζόμενου κειμένου, το οποίο εμπεριέχει σε μεγάλο βαθμό τόσο γλωσσικά μηνύματα πληροφοριακού χαρακτήρα όσο και χρώματα που συνοδεύουν την αφήγηση.

Συγκεκριμένα, η εργασία αρχικά διερευνά τη συνταγματική δομή του κειμένου έτσι ώστε να εντοπιστεί η θεματική διαδρομή της αφήγησης, αλλά και οι χρονικές αναφορές της (παρελθόν, παρόν, μέλλον), και κατά συνεπεία, να αναδειχθούν τα κύρια ζητήματα και τα χρονικά πλαίσια που συνδέονται με την πολιτική συνοχής της ΕΕ. Ακολουθεί, στη συνέχεια, η εξέταση των χρωματικών κωδίκων η οποία έχει ως στόχο την αποκάλυψη της λει-

τουργίας που διαδραματίζουν οι κώδικες αυτοί στο συγκεκριμένο οπτικοακουστικό κείμενο. Συνεπώς, τα επιμέρους ερωτήματα της έρευνας που τέθηκαν είναι τα εξής:

- E1: Ποια είναι τα αφηγηματικά θέματα που πραγματεύεται το βίντεο;
- E2: Ποιες χρονικές αναφορές γίνονται στο βίντεο;
- E3: Ποια η λειτουργία του χρώματος στο βίντεο;
- E4: Ποιος είναι ο κύριος ρόλος του εικαστικού φόντου της αφήγησης;

Για να απαντηθούν τα ερευνητικά ερωτήματα χρησιμοποιήθηκαν τρία βασικά μεθοδολογικά εργαλεία. Το πρώτο σχετίζεται με τις τυπολογίες της κινηματογραφικής συντακτικής ανάλυσης (Chandler, 2007; Tolson, 1996), το δεύτερο συνδέεται με την θεωρία της διασημειωτικής μετάφρασης (Kourdis, 2017; Leeuwen, 2011) και το τρίτο με τη θεωρία χρωμάτων και ειδικότερα την τυπολογία των χρωματικών σχημάτων (Kessler, 2012; Sawahata, 2001).

Επομένως, στις επόμενες ενότητες θα αναφερθούμε διαδοχικά: σε βασικά θεωρητικά ζητήματα, στη μεθοδολογία της μελέτης, στην περιγραφή και ανάλυση του υλικού, στα ευρήματα της μελέτης και τα συμπεράσματα αυτής.

Θεωρητικό πλαίσιο

Σύμφωνα με τον δομισμό κάθε *κείμενο* –με την ευρύτερη σημασία του όρου που αναφέρεται σε οποιοδήποτε κείμενο (όπως: γραπτό κείμενο, εικόνα, βίντεο, κ.ά.) που μεταφέρει ένα νόημα– αποτελεί ένα σύστημα σημείων, ένα σύστημα σημασίας, το οποίο δομείται πάνω σε ένα συνταγματικό και παραδειγματικό άξονα. Ειδικότερα, οι συνταγματικές σχέσεις των σημείων δημιουργούν τις συνταγματικές δομές του, οι οποίες με τη σειρά τους, δομούν την πλοκή της ιστορίας (Propp, Wagner, & Dundes, 1968). Στον κινηματογράφο η συνταγματική ανάλυση αναφέρεται στο πώς συνδέονται μεταξύ τους κάθε πλάνο, σκηνή ή σεκάνς (Chandler, 2007). Σύμφωνα με τον Tolson (1996) υπάρχουν τρεις τύποι συνταγματικών δομών σε ένα κείμενο: η αφήγηση (σειριακές σχέσεις), το μοντάζ (χωρικές σχέσεις) και το επιχείρημα (εννοιολογικές σχέσεις). Ο Metz (1991) από την άλλη πλευρά προτείνει τις δικές του συνταγματικές κατηγορίες που αφορούν την αφήγηση στον κινηματογράφο, για παράδειγμα αναφέρεται στο αυτόνομο πλάνο, στο παρενθετικό σύνταγμα, στην σκηνή, στην επεισοδιακή ακολουθία, κ.ά. Άλλη μια πιο απλή τυπολογία προτείνουν οι Hodge και Trigg στην οποία διακρίνουν τέσσερα είδη συνταγμάτων με κριτήριο τον χώρο και τον χρόνο: το σύγχρονο (έναν χρόνο), το διαχρονικό (διαφορετικές χρονικές στιγμές), το συντοπικό (ίδιος χώρος) και το διατοπικό (διαφορετικοί χώροι) (όπως αναφ. στο Chandler, 2007, σ. 120).

Ένα άλλο ζήτημα που απασχολεί την σημειωτική επιστήμη είναι το πώς προσεγγίζεται το χρώμα. Αρκετές ενδιαφέρουσες προσεγγίσεις εξετάζουν το χρώμα ως φορέα νοήματος (Caivano, 1998; Kauppinen-Räsänen & Jauffret, 2017; Koller, 2008; Kourdis, 2017; Kress & Van Leeuwen, 2002, 2002; Lee & Kim, 2007; Leeuwen, 2011). Όλες αυτές οι μελέτες προσαθούν να απαντήσουν σε ένα βασικό ερώτημα: *με ποιο τρόπο το χρώμα μεταφέρει κάποιο μήνυμα*; Σύμφωνα με τους Kress & Van Leeuwen (2002) η χρήση του χρώματος σαφώς

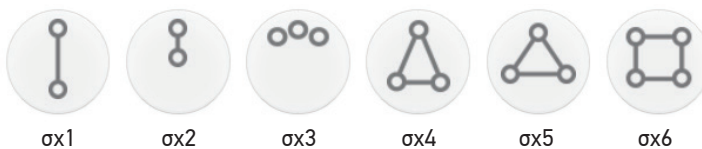
μπορεί να υποδηλώνει συγκεκριμένα πράγματα, άτομα, τόπους και ιδέες, αλλά επίσης μπορεί να χρησιμοποιείται για να δώσει συνοχή σε ένα κείμενο ή για να κάνει ευδιάκριτα διάφορα μέρη ενός συνόλου. Στο ίδιο πλαίσιο, μεγάλη έμφαση δίνεται στη σημασία που αποκτά το χρώμα σε διαφορετικές κουλτούρες και, κατ' επέκταση, διαφορετικές κοινωνίες (Gage, 1999a, 1999b; Kress & Van Leeuwen, 2002). Με άλλα λόγια η ερμηνεία του χρώματος είναι αλληλένδετη με την κοινωνικοπολιτισμική γνώση του θεατή (Kourdis, 2017).

Ειδικότερα, από την οπτική της διασημειωτικής μετάφρασης –δηλαδή της σημειωτικής πρακτικής κατά την οποία πραγματώνεται η μετάβαση από ένα γλωσσικό σημειωτικό σύστημα σε ένα άλλο μη γλωσσικό (π.χ. το χρώμα)– ο Kourdis (2017) πιστεύει ότι ο τρόπος που αντιλαμβανόμαστε την έννοια του χρώματος μπορεί να έχει τρεις διαστάσεις: την προσωπική, την κοινωνική και την ρητορική. Στην πρώτη περίπτωση πρόκειται για το *ιδιόχρωμα* (idiochrome), στην δεύτερη για το *κοινωνιόχρωμα* (sociochrome) και στην τρίτη για το *ρητορόχρωμα* (rhetochrome).

Σε ένα άλλο πλαίσιο, στην θεωρία χρωμάτων, το φάσμα των χρωμάτων μπορεί να απεικονιστεί με ένα διατεταγμένο τρόπο μέσω του *χρωματικού κύκλου* (Color wheel), ο οποίος χρησιμοποιείται ως οδηγός για την σύνθεση των χρωμάτων. Η αρχική προσέγγιση και κατασκευή του χρωματικού κύκλου οφείλεται στον Isaac Newton (Harkness, 2006; Luo, 2016 βλ. Color circle). Η επιλογή των κατάλληλων χρωμάτων και κυρίως η ισορροπία μεταξύ τους σχετίζεται με την θεωρία της *αρμονίας χρωμάτων* (Color harmony) (Luo, 2016 βλ. Color harmony; Wei, Ou, Luo, & Hutchings, 2014). Με βάση επομένως, αυτή την θεωρία, μπορούμε να παράγουμε διαφορετικές αισθητικές εμπειρίες, οι οποίες συνδέονται με την οργανωμένη επιλογή χρωμάτων, τα *χρωματικά σχήματα* (Color scheme). Τα βασικά χρωματικά σχήματα (βλ. Σχήμα 1) και οι αισθητικοί κανόνες που διέπουν τους αντίστοιχους συνδυασμούς παρουσιάζονται συνοπτικά στον Πίνακα 1 (Kessler, 2012; Luo, 2016 βλ. Color scheme; Sawahata, 2001; Wei κ.ά., 2014).

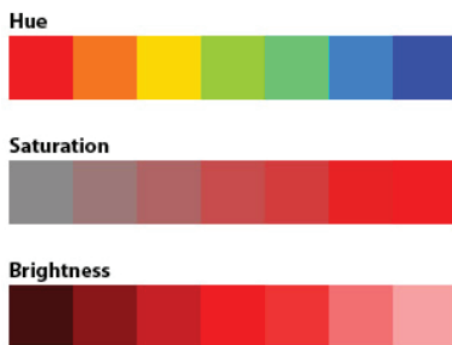
Πίνακας 1: Συνοπτική περιγραφή χρωματικών σχημάτων

A/a	Χρωματικό σχήμα [Σύντομη περιγραφή]	Αισθητικός κανόνας
σχ1	Συμπληρωματικό (Complementary) [Δύο αντικριστά χρώματα]	Υψηλή αντίθεση (ζωηρή εμφάνιση)
σχ2	Μονοχρωματικό (Monochromatic) [Ένα χρώμα με διαφορετική φωτεινότητα και κορεσμό]	Υψηλή αρμονία (ευχάριστη εμφάνιση σε μονοχρωματικό πλαίσιο)
σχ3	Αναλογικό (Analogous) [Τρία διπλανά χρώματα]	Υψηλή αρμονία (ευχάριστη εμφάνιση σε πολυχρωματικό πλαίσιο)
σχ4	Διαιρεμένο-συμπληρωματικό (Split-Complementary) [Τρία χρώματα που σχηματίζουν ένα ισοσκελές τρίγωνο]	Υψηλή αντίθεση με λιγότερη ένταση (αρκετά ζωηρή εμφάνιση)
σχ5	Τριαδικό (Triadic) [Τρία χρώματα που σχηματίζουν ένα ισόπλευρο τρίγωνο]	Μέτρια αρμονία (ζωντανή εμφάνιση)
σχ6	Τετράγωνο (Square) [Τέσσερα χρώματα που σχηματίζουν ένα τετράγωνο]	Υπό προϋποθέσεις υπάρχει χρωματική αρμονία



Σχήμα 1: Βασικά χρωματικά σχήματα

Αλλά, επίσης μπορούμε να εξετάσουμε το χρώμα με βάση τις τρεις βασικές ιδιότητές του (βλ. Σχήμα 2): (i) την *απόχρωση (hue)*: η ιδιαίτερη απόχρωση ενός χρώματος που γίνεται αντιληπτή από το ανθρώπινο μάτι (ii) τον *κορεσμό (chroma ή saturation)*: η σχετική καθαρότητα του χρώματος που προσδιορίζεται από το ποσοστό του γκριζου χρώματος που υπάρχει μέσα στην απόχρωση (ξεθωριασμένο ή ζωηρό χρώμα) και (iii) την *φωτεινότητα (brightness ή lightness)*: η σχετική φωτεινότητα που προσδιορίζεται από το ποσοστό του μαύρου χρώματος που υπάρχει μέσα στην απόχρωση (σκούρο ή ανοικτό χρώμα). Για παράδειγμα μια απόχρωση χρώματος με μηδενικό κορεσμό αντιστοιχεί σε ένα γκρι χρώμα, ενώ μια απόχρωση χρώματος με μηδενική φωτεινότητα αντιστοιχεί σε ένα μαύρο χρώμα (Sangwine & Horne, 2012; Sutton & Whelan, 2017).



Σχήμα 2: Βασικές ιδιότητες χρώματος

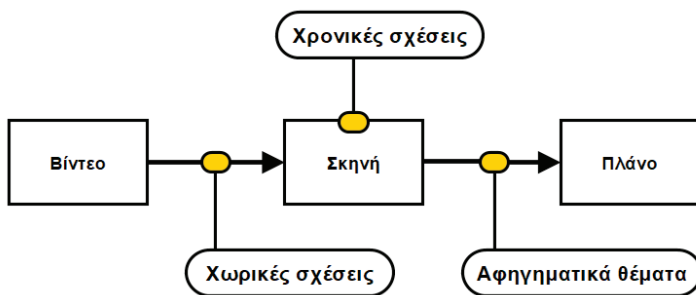
Μεθοδολογία

Όπως αναφέρθηκε στην εισαγωγή της εργασίας, το υλικό που αναλύεται αφορά ένα οπτικοακουστικό υλικό ενημέρωσης που αναφέρεται στην περιφερειακή πολιτική που εφαρμόζει η ΕΕ. Αυτό το υλικό αποτελεί ένα από τα «αφηγήματα της Ευρώπης» που αποτυπώνει κυρίως το όραμα της ΕΕ για την ευρωπαϊκή συνοχή. Πράγματι η εξέταση αυτού του αφηγήματος – το οποίο από την οπτική της σημειωτικής δύναται να αναλυθεί με διαφορετικούς τρόπους– αποτελεί ένα ενδιαφέρον υλικό, η μελέτη του οποίου πιθανώς θα αναδείξει τις προθέσεις (προμελετημένες ή μη) του διεθνούς οργανισμού.

Προκειμένου, συνεπώς, να απαντηθούν τα ερευνητικά ερωτήματα της εργασίας εφαρμόστηκαν τρεις διαφορετικές μεθοδολογικές προσεγγίσεις. Η πρώτη μέθοδος ανάλυσης

συνδέεται με την ανάλυση της συνταγματικής δομής του βίντεο. Σ' αυτό το πλαίσιο επίσης εφαρμόστηκαν τεχνικές της περιγραφικής στατιστικής (Mann, 2015) για να δούμε την κατανομή των σκηνών στη διάρκεια του χρόνου. Η δεύτερη μέθοδος είναι η διασημειωτική μετάφραση των μη λεκτικών μηνυμάτων του υλικού με έμφαση στο χρώμα. Ενώ, η τρίτη μέθοδος αφορά τη θεωρία της χρωματικής αρμονίας και τα αντίστοιχα χρωματικά σχήματα που απορρέουν από αυτή.

Συγκεκριμένα, η ανάλυση της συνταγματικής δομής του βίντεο εξετάστηκε με βάση τρία κριτήρια, τρεις συνιστώσες (βλ. Σχήμα 3): (α) τις χωρικές σχέσεις, (β) τα αφηγηματικά θέματα και (γ) τις χρονικές σχέσεις. Με βάση την κινηματογραφική γλώσσα διαχωρίσαμε το οπτικοακουστικό υλικό σε πλάνα, σκηνές και σεκάνς. Η σκηνή προσεγγίστηκε από την οπτική του μοντάζ, συγκεκριμένα από τις χωρικές σχέσεις μεταξύ των σκηνών (μιας και εξετάζουμε το χρώμα το οποίο λειτουργεί ως χώρος) και όχι από το μέγεθος του πλάνου ή τη λήψη του. Ο χώρος, το σκηνικό που εξελίσσεται η αφήγηση στην δική μας περίπτωση αναφέρεται στο χρωματικό φόντο του βίντεο. Με άλλα λόγια, κάθε φορά που αλλάζει το χρώμα του φόντου στο βίντεο έχουμε και αλλαγή στη σκηνή της αφήγησης. Η κάθε σκηνή ουσιαστικά αποτελεί ένα αυτόνομο τμήμα νοήματος (ένα αφηγηματικό θέμα) που επιμερίζεται σε μικρότερα διαδοχικά τμήματα νοήματος (αφηγηματικά υπο-θέματα), τα πλάνα. Ενώ η αφηγηματική ιστορία (όλο το βίντεο) αποτελεί τη μοναδική σεκάνς του βίντεο. Επιπλέον, μπορούμε να διακρίνουμε τρεις χρονικές στιγμές που διαδραματίζεται η αφήγηση, το παρελθόν, το παρόν (σ' αυτή τη χρονική στιγμή εντάσσονται και αφηγήσεις που φαίνονται ουδέτερες χρονικά) και το μέλλον.



Σχήμα 3: Οι τρεις συνιστώσες ανάλυσης της συνταγματικής δομής

Όσον αφορά την εφαρμογή της διασημειωτικής μετάφρασης, αρχικά εντοπίστηκαν τα δεδομένα εκείνα τα οποία συνιστούν περιπτώσεις διασημειωτικής μετάφρασης δηλαδή τα λεκτικά μηνύματα τα οποία μετασχηματίζονται σε εικονικά ή χρωματικά μηνύματα, έπειτα πραγματοποιήθηκε η ανάλυση αυτών των περιπτώσεων, με ιδιαίτερη έμφαση στον προσδιορισμό των κατηγοριών των χρωμάτων (ιδιόχρωμα, κοινωνιόχρωμα, ρητορόχρωμα), που εμφανίζονται σε κάθε περίπτωση.

Η ανάλυση του χρωματικού φόντου εξετάστηκε με βάση τα χρωματικά σχήματα. Η διαδικασία αυτή πραγματοποιήθηκε ως εξής: αρχικά τοποθετήθηκαν τα χρώματα του φόντου πάνω στον δωδεκαμερή χρωματικό κύκλο· έπειτα εξετάστηκε κατά πόσο αυτά σχηματίζουν τα διάφορα χρωματικά σχήματα (η εξέταση ήταν διαδοχική με βάση τη σειρά εμφάνισής τους στο βίντεο). Ο έλεγχος αυτός πραγματοποιήθηκε προκειμένου να διαπιστωθεί εάν τα χρώματα του φόντου δημιουργούν κάποια αίσθηση αρμονίας. Τέλος, διερευνήθηκε η φωτεινότητα και ο κορεσμός των χρωμάτων αυτών ώστε να διαπιστωθεί εάν ο «συντονισμός των χρωμάτων» (Kress & Van Leeuwen, 2002) εντείνει την συνοχή του κειμένου. Συνεπώς, οι προηγούμενες ενέργειες επιχειρούν να απαντήσουν στο γενικό ερώτημα που θέσαμε και αφορά τη σκόπιμη επιλογή των χρωμάτων.

Ανάλυση του υλικού

Περιγραφή υλικού

Το υλικό που αναλύουμε αφορά ένα οπτικοακουστικό κείμενο που αναπτύχθηκε από την Ευρωπαϊκή Επιτροπή και αποτελεί ένα μόνο μέρος της διαφημιστικής εκστρατείας που εφαρμόζεται από την ΕΕ σχετικά με την περιφερειακή πολιτική. Το βίντεο στην ελληνική γλώσσα έχει τον εξής τίτλο: *‘Η πολιτική συνοχής της Ευρωπαϊκής Ένωσης: επενδύοντας στις περιφέρειες και τις πόλεις σας’*. Η διάρκεια του βίντεο είναι 3,34 λεπτά και βρίσκεται διαθέσιμο από το έτος 2014 στο επίσημο κανάλι στο Youtube της Γενικής Διεύθυνσης Περιφερειακής Πολιτικής της Ευρωπαϊκής Επιτροπής (https://www.youtube.com/watch?v=YDL_aZyczO4). Σε επίπεδο περιεχόμενου, το οπτικοακουστικό κείμενο αναφέρεται σε επενδυτικά θέματα που αφορούν την πολιτική συνοχής, τους βασικούς πόρους χρηματοδότησης και την αποτελεσματική διάθεση αυτών, καθώς επίσης και τις προτεραιότητες των παλαιών και νέων στρατηγικών. Η μορφή επικοινωνίας του κειμένου είναι τόσο λεκτική (γραπτό και προφορικό κείμενο) όσο και μη λεκτική (εικονίδια, σχέδια, χρώματα, κίνηση). Η ομιλία αλληλοεπιδρά με τα άλλα στοιχεία και δημιουργούν μαζί την αφηγηματική διαδρομή της ιστορίας. Η ρεαλιστική αφήγηση δίνει έμφαση σε συγκεκριμένα αφηγηματικά στοιχεία, κυρίως πληροφοριακού χαρακτήρα (π.χ. χρονολογίες, αριθμητικά δεδομένα). Οι οπτικές πληροφορίες που παρέχονται είναι μη ρεαλιστικές αναπαραστάσεις, κυρίως επεξηγηματικά γραφικά ανάγνωσης, κινούμενες εικόνες και συνοπτικά κείμενα. Τα χρώματα κυριαρχούν σε όλο το κείμενο και φαίνεται, εκ πρώτης όψεως, ότι συντελούν στο πέρασμα από τη μία θεματική ενότητα στην άλλη.

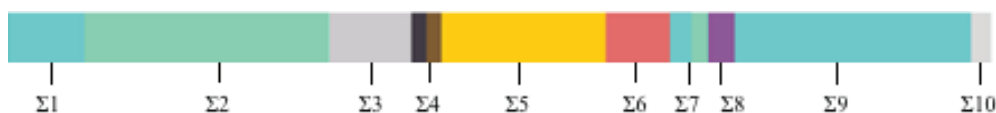
Συνταγματική ανάλυση

Με κριτήριο τις χωρικές σχέσεις του βίντεο (δηλαδή το χρωματικό φόντο) προέκυψαν δέκα (10) σκηνές, οι οποίες πράγματι συνδέονται αντίστοιχα με δέκα (10) διακριτά αφηγηματικά θέματα όπως αυτά φαίνονται στον Πίνακα 2. Επιπλέον, στον Πίνακα 2 εμφανίζεται η χρονική διάρκεια των σκηνών και η ποσοστιαία συμμετοχή τους στη χρονική διάρκεια του

βίντεο. Οι σκηνές με τη μεγαλύτερη ποσοστιαία διάρκεια είναι τρεις, η σκηνή Σ1 η οποία αναφέρεται στα αποτελέσματα της πολιτικής συνοχής (24,85%), η σκηνή Σ9 η οποία αναφέρεται στην αποτελεσματική διάθεση των πόρων (23,95%) και η σκηνή Σ5 η οποία αναφέρεται στην πολιτική συνοχής 2014-2020 (16,77%). Η αντίστοιχη γραφική αναπαράσταση της σχετικής ποσοστιαίας διάρκειας των σκηνών εμφανίζεται στο συσσωρευμένο ραβδόγραμμα (βλ. Σχήμα 4), το οποίο παρουσιάζει με πιο εύληπτο τρόπο αυτή την κατανομή. Τα χρώματα που εμφανίζονται στο ραβδόγραμμα αντιστοιχούν στα χρώματα του φόντου του βίντεο¹. Επίσης, στον Πίνακα 3 μπορεί κανείς να δει αναλυτικά τα αφηγηματικά θέματα των σκηνών και των πλάνων του βίντεο.

Πίνακας 2: Η ποσοστιαία κατανομή των σκηνών στην χρονική διάρκεια του βίντεο

Σκηνή	Θέμα	Αρχή	Τέλος	Διάρκεια	Ποσοστό (%)
Σ1	Εισαγωγική πληροφόρηση	0,00	0,26	0,26	7,78
Σ2	Αποτελέσματα πολιτικής συνοχής	0,26	1,09	0,83	24,85
Σ3	Πόροι χρηματοδότησης	1,09	1,37	0,28	8,38
Σ4	Αναθεώρηση πολιτικής συνοχής	1,37	1,47	0,10	2,99
Σ5	Πολιτική συνοχής 2014-2020	1,47	2,03	0,56	16,77
Σ6	Προτεραιότητα επενδύσεων	2,03	2,25	0,22	6,59
Σ7	Νέα πολιτική συνοχής	2,25	2,38	0,13	3,89
Σ8	Εδαφική συνεργασία	2,38	2,47	0,09	2,70
Σ9	Αποτελεσματική διάθεση πόρων	2,47	3,27	0,80	23,95
Σ10	Δημιουργός οπτικοακουστικού υλικού	3,27	3,34	0,07	2,10
Σύνολο				3,34	100,00



Σχήμα 4: Ραβδόγραμμα κατανομής ποσοστιαίας διάρκειας των σκηνών

Σχετικά με τις χρονικές αναφορές της αφήγησης διαπιστώνουμε ότι σε γενικές γραμμές αυτές είναι σε αρκετά μεγάλο βαθμό κατανεμημένες (σχεδόν ισόποσες) όπως αυτό φαίνεται τόσο στον Πίνακα 4 όσο και στο κυκλικό διάγραμμα (βλ. Σχήμα 5). Ωστόσο, την πρώ-

1. Τα χρώματα προσδιορίστηκαν με χρήση του λογισμικού Adobe Photoshop.

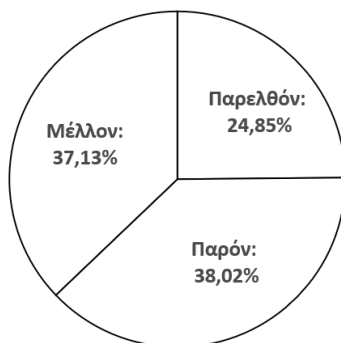
Πίνακας 3: Αφηγηματικά θέματα

Πλάνο	Θέμα	Αρχή	Τέλος
Σ1: Εισαγωγική πληροφόρηση			
Π1	Αντικείμενο του οπτικοακουστικού υλικού	0,00	0,05
Π2	Σχετικά με τις περιφέρειες της ΕΕ	0,05	0,14
Π3	Στόχος της πολιτικής συνοχής	0,14	0,26
Σ2: Αποτελέσματα πολιτικής συνοχής			
Π4	Δημιουργία θέσεων εργασίας	0,26	0,34
Π5	Επενδύσεις στην εκπαίδευση	0,34	0,42
Π6	Βελτίωση δικτύου μεταφορών	0,42	0,50
Π7	Εξασφάλιση καθαρού πόσιμου νερού	0,50	0,55
Π8	Επενδύσεις σε επιχειρήσεις	0,56	1,00
Π9	Επενδύσεις στην έρευνα	1,00	1,09
Σ3: Πόροι χρηματοδότησης			
Π10	Βασικοί πόροι χρηματοδότησης	1,09	1,18
Π11	Ποσοστό προϋπολογισμού	1,18	1,22
Π12	Συντονισμός επενδύσεων	1,22	1,37
Σ4: Αναθεώρηση πολιτικής συνοχής			
Π13	Χρονικό πλαίσιο αναθεώρησης	1,37	1,47
Σ5: Πολιτική συνοχής 2014-2020			
Π14	Αναθεώρηση και υλοποίηση	1,47	1,54
Π15	Στρατηγική Ευρώπη 2020	1,54	2,03
Σ6: Προτεραιότητα επενδύσεων			
Π16	Επένδυση σε κρίσιμους τομείς	2,03	2,25
Σ7: Νέα πολιτική συνοχής			
Π17	Επένδυση στους ανθρώπους	2,26	2,38
Σ8: Εδαφική συνεργασία			
Π18	Συνεργασία περιφερειών	2,38	2,47
Σ9: Αποτελεσματική διάθεση πόρων			
Π19	Εστίαση στους στόχους και τα αποτελέσματα	2,47	3,01
Π20	Απλούστευση διαδικασιών & εναρμόνιση κανόνων	3,01	3,14
Π21	Κοινοποίηση αποτελεσμάτων	3,14	3,27
Σ10: Δημιουργός οπτικοακουστικού υλικού			
Π22	Λογότυπο ΕΕ	3,27	3,34

τη θέση κατέχει η αναφορά στο παρόν (38,02%), την δεύτερη θέση η αναφορά στο μέλλον (37,13%) και την τρίτη θέση η αναφορά στο παρελθόν (24,85%). Η σχεδόν ισόποση κατανομή των τριών χρονικών αναφορών (παρελθόν, παρόν, μέλλον) στην διάρκεια της αφήγησης πιθανόν δείχνει την πρόθεση της ΕΕ να τονίσει την δυναμική συμβολή της, σε κάθε χρονική στιγμή, για την εκπλήρωση του στόχου της, που στην προκειμένη περίπτωση αφορά την πολιτική συνοχής της.

Πίνακας 4: Ποσοστιαία διάρκεια σκηνών σε σχέση με τον χρόνο.

Σκηνές	Χρόνος	Ποσοστό (%)
Σ1	Παρόν	7,78
Σ2	Παρελθόν	24,85
Σ3, Σ4, Σ5	Παρόν	28,14
Σ6, Σ7, Σ8, Σ9	Μέλλον	37,13
Σ10	Παρόν	2,10
	Σύνολο	100,00



Σχήμα 5: Κυκλικό διάγραμμα ποσοστιαίας διάρκειας σκηνών σε σχέση με τον χρόνο.





Χρώμα και διασημειωτική μετάφραση

Στο ερευνητικό υλικό εντοπίσαμε τέσσερις εμφανείς περιπτώσεις διασημειωτικής μετάφρασης στις οποίες συμμετέχουν διαφορετικοί κώδικες (βλ. Πίνακα 5). Αναλυτικότερα, στην πρώτη περίπτωση (δ1) παρατηρούμε ότι τα λεκτικά μηνύματα 'Ευρωπαϊκό Ταμείο Περιφερειακής Ανάπτυξης', 'Ταμείο Συνοχής' και 'Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο' μετασχηματίζονται τόσο σε εικονικά μηνύματα (νόμισμα) όσο και σε χρωματικό μήνυμα (το κίτρινο χρώμα των νομισμάτων). Σε αυτή την περίπτωση το εικονικό και χρωματικό μήνυμα χρησιμοποιείται ως πλεονασμός, αφού φαίνονται ξεκάθαρα τα λεκτικά μηνύματα.

Ενδεχομένως, αυτή η πρακτική να είναι σκόπιμη· ίσως μια νοηματική προετοιμασία και εξοικείωση για τις αμέσως επόμενες δύο (δ2 και δ3) περιπτώσεις διασημειωτικής μετάφρασης. Σε αυτές το ‘Ευρωπαϊκό Γεωργικό Ταμείο Αγροτικής Ανάπτυξης’ και το ‘Ευρωπαϊκό Ταμείο Θάλασσας και Αλιείας’ μετασχηματίζονται σε εικονικά μηνύματα αλλά και σε χρωματικά μηνύματα. Στη δεύτερη περίπτωση (δ2) διασημειωτικής μετάφρασης το εικονικό μήνυμα είναι το νόμισμα (υπονοεί το νομισματικό ταμείο) και το τρακτέρ (υπονοεί το γεωργικό), ενώ το χρωματικό μήνυμα (το πράσινο χρώμα) σαφώς υπονοεί το ‘περιβάλλον’, τη ‘φύση’, τη ‘γεωργία’. Στην τρίτη περίπτωση (δ3), το εικονικό μήνυμα (το ψάρι) υπονοεί τη ‘θάλασσα’ και το χρωματικό μήνυμα (γαλάζιο χρώμα) υπονοεί τη ‘θάλασσα’. Σε αυτές τις δύο περιπτώσεις (δ2 και δ3) πρόκειται για μια παραπληρωματική σχέση μεταξύ των διαφορετικών κωδικών. Με άλλα λόγια, διαφορετικοί σημειωτικοί τρόποι περιγράφουν μία έννοια.

Τέλος, η τελευταία περίπτωση (δ4) αναφέρεται στο μετασχηματισμό του λεκτικού μηνύματος ‘βιώσιμη ανάπτυξη’ σε εικονικό μήνυμα (φύλλο δένδρου) και σε χρωματικό μήνυμα (πράσινο χρώμα). Τα δύο μη λεκτικά μηνύματα προσπαθούν να μεταφράσουν αντίστοιχα το λεκτικό μήνυμα ‘ανάπτυξη’ με τα δένδρα που αναπτύσσονται και το λεκτικό μήνυμα ‘βιώσιμο’ με το πράσινο χρώμα που υπονοεί το φυσικό περιβάλλον που ζωογονεί όλη την πλάση. Και στις τέσσερις περιπτώσεις το χρώμα υπονοεί κάποιες

Πίνακας 5: Στοιχεία διασημειωτικότητας

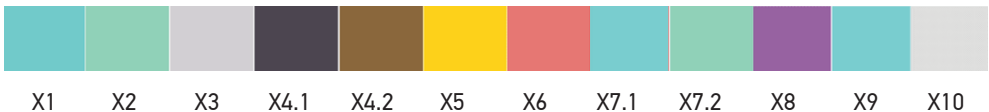
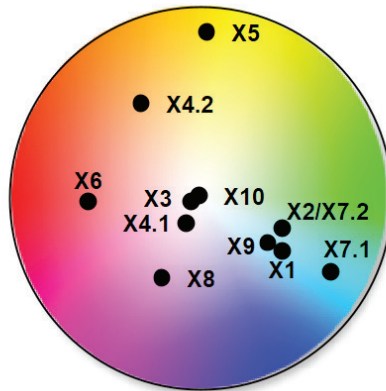
A/a	Μη-λεκτικό στοιχείο	Λεκτικό στοιχείο	Χρώμα-εικόνα-έννοια
δ1		Όλα αυτά έγιναν δυνατά χάρη στο Ευρωπαϊκό Ταμείο Περιφερειακής Ανάπτυξης το Ταμείο Συνοχής και το Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο	Κίτρινο χρώμα-νόμισμα-ταμείο
δ2		με το Ευρωπαϊκό Γεωργικό Ταμείο Αγροτικής Ανάπτυξης	Πράσινο χρώμα-τρακτέρ-γεωργία
δ3		και το Ευρωπαϊκό Ταμείο Θάλασσας και Αλιείας και συμπληρώνουν άλλες πηγές χρηματοδότησης της ΕΕ.	Κυανό χρώμα-ψάρι-θάλασσα
δ4		Για έξυπνη, βιώσιμη και χωρίς αποκλεισμούς ανάπτυξη.	Πράσινο χρώμα-φύλλο-βιώσιμη ανάπτυξη

έννοιες, συνεπώς πρόκειται για μία ρητορική ερμηνεία του χρώματος (δηλαδή για ένα ρητορόχρωμα).

Αρμονία χρωμάτων φόντου

Σε αυτό το στάδιο ελέγχθηκε αν υπάρχει κάποια σχετική αρμονία μεταξύ των χρωμάτων του φόντου του οπτικοακουστικού κειμένου. Αρχικά τοποθετήθηκαν τα χρώματα στον χρωματικό κύκλο (βλ. Σχήμα 6)², έπειτα πραγματοποιήθηκε ο έλεγχος του σχηματισμού των χρωματικών σχημάτων. Αυτό που διαπιστώθηκε είναι ότι οι συνδυασμοί των χρωμάτων δεν ακολουθούν απόλυτα (αλλά κατά προσέγγιση) τα αντίστοιχα χρωματικά σχήματα.

Τα αποτελέσματα της ανάλυσης παρουσιάζονται στον Πίνακα 6. Σε γενικές γραμμές αυτό που προκύπτει είναι ότι στο μεγαλύτερο μέρος του οπτικοακουστικού κειμένου ο συνδυασμός των χρωμάτων αναδύει μια αρμονία, η οποία αναφύεται από τα κατά προσέγγιση χρωματικά σχήματα που εφαρμόζονται στο κείμενο. Για παράδειγμα, ο συνδυασμός του Χ5 (κίτρινο χρώμα) και του Χ6 (σάπιο μήλο) παράγει ένα αναλογικό σχήμα, το οποίο παρέχει μια υψηλή αρμονία δηλαδή μια ευχάριστη εμφάνιση σε ένα πολυχρωματικό πλαίσιο. Από την άλλη, υπάρχει μόνο μία υψηλή αντίθεση μεταξύ των χρωμάτων όταν πραγματοποιείται η μετάβαση από την έκτη σκηνή στην εβδόμη σκηνή. Εδώ, ο συνδυασμός των



Σχήμα 6: Απεικόνιση χρωμάτων φόντου στον χρωματικό κύκλο

2. Για να τοποθετηθούν τα χρώματα στο χρωματικό κύκλο χρησιμοποιήθηκε τόσο το Adobe Photoshop όσο και το διαδικτυακό εργαλείο Color Calculator (<https://www.sessions.edu/color-calculator>).

αντικριστών χρωμάτων, του X6 (σάπιο μήλο) και του X7.1 (γαλάζιο), παράγει ένα συμπληρωματικό σχήμα το οποίο δημιουργεί μια ζωηρή εμφάνιση με υψηλή αντίθεση. Με βάση το θεματικό περιεχόμενο των σκηνών βλέπουμε καθαρά τον λόγο για τον οποίο υφίσταται αυτή η χρωματική αντίθεση. Ο λόγος είναι ότι οι δημιουργοί του υλικού θέλουν να τονίσουν την αλλαγή του περιεχομένου του υλικού, δηλαδή ότι πλέον το βίντεο θα αναφερθεί στη 'Νέα πολιτική συνοχής' (Σ7).

Η ανάλυση των χρωμάτων του φόντου τελειώνει με τον έλεγχο του κορεσμού (S) και της φωτεινότητας (B) τους. Όπως τεκμαίρεται από την ανάλυση (βλ. Πίνακα 7), τα περισσότερα χρώματα που έχουν επιλεγεί για το φόντο του βίντεο εμφανίζουν ένα μέτριο βαθ-

Πίνακας 6: Τα χρωματικά σχήματα του φόντου του βίντεο

Ακολουθία χρωμάτων	Χρωματικό σχήμα	Αισθητικός κανόνος
X1-X2	Αναλογικό	Υψηλή αρμονία
X3-X4.1	Μονοχρωματικό	Υψηλή αρμονία
X4.2-X5	Αναλογικό	Υψηλή αρμονία
X5-X6	Αναλογικό	Υψηλή αρμονία
X6-X7.1	Συμπληρωματικό	Υψηλή αντίθεση
X7.1-X7.2	Αναλογικό	Υψηλή αρμονία
X7.2-X8-X9	Αναλογικό	Υψηλή αρμονία
X9-X10	Μονοχρωματικό	Υψηλή αρμονία

Πίνακας 7: Φωτεινότητα και κορεσμός χρωμάτων φόντου

A/a	Κωδικός χρώματος	H	S	Βαθμός Κορεσμού	B	Βαθμός Φωτεινότητας
X1	#60cdcb	179°	53%	Μέτριος	82%	Μεγάλος
X2	#76e9bc	157°	49%	Μέτριος	91%	Μεγάλος
X3	#cdcace	285°	2%	Μικρός	81%	Μεγάλος
X4.1	#423c45	280°	13%	Μικρός	27%	Μικρός
X4.2	#7f5c33	32°	60%	Μέτριος	50%	Μέτριος
X5	#ffcc14	47°	92%	Μεγάλος	100%	Μεγάλος
X6	#e26c69	1°	54%	Μέτριος	89%	Μεγάλος
X7.1	#2dd0d5	182°	79%	Μέτριος	84%	Μεγάλος
X7.2	#76e9bc	157°	49%	Μέτριος	91%	Μεγάλος
X8	#8d5797	291°	42%	Μέτριος	59%	Μέτριος
X9	#6fc8ca	181°	45%	Μέτριος	79%	Μεγάλος
X10	#dadada	0°	0%	Μικρός	85%	Μεγάλος

μό κορεσμού και μια μέγιστη φωτεινότητα. Ουσιαστικά αυτό σημαίνει ότι ο συγκεκριμένος κορεσμός δείχνει ότι τα χρώματα δεν είναι ούτε πολύ ξεθωριασμένα άλλα ούτε και πολύ ζωνρά (μάλλον θα τα μεταφράζαμε ως ευχάριστα χρώματα)- ενώ η μέγιστη φωτεινότητα δείχνει ότι τα χρώματα που έχουν επιλεγεί είναι ανοικτόχρωμα (μάλλον θα τα μεταφράζαμε ως ελπιδοφόρα χρώματα). Ο «συντονισμός των χρωμάτων» (ο σχεδόν παρόμοιος βαθμός κορεσμού και φωτεινότητας) όπως αναφέρουν και οι Kress & Van Leeuwen (2002) ενισχύει τη συνοχή του κειμένου, επιβεβαιώνοντας για μία ακόμη φορά ότι οι απεικονίσεις είναι προμελετημένες.

Συμπεράσματα

Σε αυτή την ενότητα θα συνοψίζουμε τα κυριότερα ευρήματα της μελέτης που πραγματοποιήθηκε στην παρούσα εργασία. Ξεκινώντας την αναφορά μας στα κυρίαρχα αφηγηματικά στοιχεία που προβάλλονται στο βίντεο, διαπιστώνουμε ότι δίνεται έμφαση: στα αποτελέσματα, την εφαρμογή της τρέχουσας πολιτικής συνοχής και την μελλοντική αποτελεσματική διάθεση των πόρων. Ουσιαστικά αυτά τα στοιχεία αφορούν διαφορετικές χρονικές στιγμές, το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον αντίστοιχα της πολιτικής συνοχής της ΕΕ.

Ένα άλλο συμπέρασμα που προκύπτει είναι, ότι με βάση την τυπολογία των συνταγματικών δομών που προτείνουν οι Hodge και Tripp, η οποία αναφέρεται στην χωροχρονική διάκριση των σκηνών, συνάγεται ότι το βίντεο στο σύνολό του αποτελεί ένα διαχρονικό και διατοπικό σύνταγμα. Διότι οι σκηνές που απαρτίζουν το βίντεο εξελίσσονται σε διαφορετικές χρονικές στιγμές (παρελθόν, παρόν, μέλλον) αλλά και σε διαφορετικούς χώρους (διαφορετικά χρωματικά φόντα).

Σχετικά με τον ρόλο του χρώματος, ένα πρώτο συμπέρασμα που συνάγεται είναι ότι το χρώμα του φόντου διαδραματίζει τον ρόλο του μη διηγητικού αφηγητή δηλαδή κατευθύνει την πλοκή της αφήγησης. Με άλλους όρους, η εναλλαγή του χρωματικού κώδικα συμβάλλει στον υφολογικό ρυθμό του κειμένου. Επίσης, το χρώμα παίζει τον ρόλο του διαμεσολαβητή κατά την διαδικασία αποκωδικοποίησης των λεκτικών μηνυμάτων, επομένως είναι ένα ρητορόχρωμα που υπαινίσσεται συγκεκριμένες έννοιες. Ενδιαφέρον, παρουσίαση η αίσθηση της αρμονίας και της συνοχής που φαίνεται να υπάρχει στο εικαστικό φόντο του βίντεο. Πιθανόν η ΕΕ να θέλει μέσω αυτών των χρωμάτων να προβάλλει την ιδέα της συνοχής. Η προμελετημένη επιλογή χρωμάτων μας ενθαρρύνει να προχωρήσουμε σε μία ακόμη σκέψη: ότι το εικαστικό φόντο λειτουργεί συμβολικά μεταφράζοντας την έννοια της «πολιτικής συνοχής της ΕΕ».

Βιβλιογραφία

Biehal, Gabriel and Daniel Sheinin. 1998. 'Managing the Brand in a Corporate Advertising Environment: A Decision-Making Framework for Brand Managers'. *Journal of Advertising*, 27(2): 99-110.

- Caivano, José Louis. 1998. 'Color and semiotics: A two-way street'. *Color Research & Application*, 23(6): 390–401.
- Chandler, Daniel. 2007. *Semiotics: The basics* (2nd ed.). London & New York: Routledge.
- Clayton, Michael, Kevin Cavanagh and Matt Hettche 2012. 'Institutional branding: a content analysis of public service announcements from American universities'. *Journal of Marketing for Higher Education*, 22(2): 182–205.
- Gage, John. 1999a. *Color and culture: Practice and meaning from antiquity to abstraction*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Gage, John. 1999b. 'What Meaning had Colour in Early Societies?' *Cambridge Archaeological Journal*, 9(1): 109–126.
- Harkness, Nick. 2006. 'The colour wheels of art, perception, science and physiology'. *Optics & Laser Technology*, 38(4): 219–229.
- Kauppinen-Räisänen, Hannele and Marie Nathalie Jauffret. 2017. 'Using colour semiotics to explore colour meanings'. *Qualitative Market Research: An International Journal*, 21(1): 101–117.
- Kessler, Margaret. 2012. *Color harmony in your paintings*. Ohio: North Light Books.
- Kim, Sora, Eric Haley and Gi-Yong Koo. 2009. 'Comparison of the Paths from Consumer Involvement Types to Ad Responses Between Corporate Advertising and Product Advertising'. *Journal of Advertising*, 38(3): 67–80.
- Kittle, Bart. 2000. 'Institutional Advertising in Higher Education'. *Journal of Marketing for Higher Education*, 9(4): 37–52.
- Koller, Veronika. 2008. "Not just a colour": pink as a gender and sexuality marker in visual communication'. *Visual Communication*, 7(4): 395–423.
- Kourdis, Evangelos. 2017. 'Colour as intersemiotic translation in everyday communication: A sociosemiotic approach', in *Proceedings of the 12th World Congress of the IASS/AIS: New Semiotics. Between Tradition and Innovation*, Kristian Bankov, ed. Sofia: IASS Publications & NBU Publishing House, 736–746.
- Kress, Gunther and Theo Van Leeuwen. 2002. 'Colour as a semiotic mode: notes for a grammar of colour'. *Visual Communication*, 1(3): 343–368.
- Lee, Jee Hyun and Young-In Kim. 2007. 'Analysis of color symbology from the perspective of cultural semiotics focused on Korean costume colors according to the cultural changes'. *Color Research & Application*, 32(1): 71–79.
- Leeuwen, Theo van. 2011. *The Language of Colour: An introduction*. London, New York: Routledge.
- Luo, Ming Ronnier. ed. 2016. *Encyclopedia of Color Science and Technology*. New York: Springer-Verlag.
- Mann, Prem S. 2015. *Introductory Statistics* (9th edition). New Jersey: Wiley.
- Metz, Christian. 1991. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, M. Taylor, Trans. Chicago: University of Chicago Press.
- Propp, Vladimir, Louis Wagner and Alan Dundes. 1968. *Morphology of the Folktale*, L. Scott, Trans. (2nd ed.). Austin: University of Texas Press.
- Reich, Brandon J., and Catherine A. Armstrong Soule. 2016. 'Green Demarketing in Advertisements: Comparing "Buy Green" and "Buy Less" Appeals in Product and Institutional Advertising Contexts'. *Journal of Advertising*, 45(4): 441–458.
- Sangwine, Stephen J., and Robin E. Horne. 2012. *The colour image processing handbook*. Springer Science & Business Media.
- Sawahata, Lesa. 2001. *Η αρμονία των χρωμάτων : ένας οδηγός για δημιουργικούς χρωματικούς συνδυασμούς*. Studio Books.

- Schumann, David W., Jan M. Hathcote and Susan West. 1991. 'Corporate Advertising in America: A Review of Published Studies on Use, Measurement, and Effectiveness'. *Journal of Advertising*, 20(3): 35–56.
- Snow, Rachel. 2016. 'Photography's Second Front: Kodak's Serving Human Progress Through Photography Institutional Advertising Campaign'. *Journal of War & Culture Studies*, 9(2): 151–181.
- Spangardt, Benedikt. 2019. *Corporate Advertising*. Springer.
- Sutton, Tina and Bride Whelan. 2017. *The Complete Color Harmony, Pantone Edition: Expert Color Information for Professional Color Results*. Rockport Publishers.
- Tolson, Andrew. 1996. *Mediations: text and discourse in media studies*. London, New York: St. Martin's Press.
- Wei, Shuo-Ting, Li-Chen Ou, M. Ronnier Luo and John B. Hutchings. 2014. 'Package design: Colour harmony and consumer expectations'. *International Journal of Design*, 8(1): 109–126.
- Ζώτος, Γιώργος Χ. 2008. *Διαφήμιση* (5η εκδ.). Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Η έννοια της ευρωπαϊκότητας στα διδακτικά εγχειρίδια Νεοελληνικής Γλώσσας και Κοινωνικής και Πολιτικής Αγωγής Γ' Γυμνασίου

Μια σημειωτική προσέγγιση

Θωμάς Μπαρδάκης

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ thomasgm@frl.auth.gr

Abstract

This paper presents a semiotic analysis of visual messages in the school textbooks of Modern Greek Language (2018), and Social and Civic Education (2018) in the third grade of lower secondary education (3rd grade of Junior High School). First and foremost, the visual messages per se will be examined, and, furthermore, the aim will be to explore the relationship between the visual messages and the linguistic text they are related to. The conclusions of the analysis reveal that the teaching objectives in the specific units are accomplished by selecting specific visual messages and the way they interact with the linguistic text. Finally, the values advocated by the European Union are promoted in the context of building and perpetuating solid relations among the EU member countries.

Keywords

Semiotics, school textbooks, language, image

Εισαγωγή

Η εκπαιδευτική διαδικασία στο ελληνικό εκπαιδευτικό σύστημα έχει ως κύριο εργαλείο το διδακτικό εγχειρίδιο, καθώς αυτό αποτελεί μέσο διάχυσης γνώσεων, αλλά και εννοιών, αξιών. Η σχολική εκπαίδευση αποτελεί έναν από τους βασικούς μηχανισμούς στην πολιτικοποίηση, κοινωνικοποίηση και συγκρότηση της εθνικής ταυτότητας των μαθητών με την προώθηση ιδεών και ιδεολογιών μέσα από τα διδακτικά εγχειρίδια.

Το θέμα της παρούσας εργασίας είναι, αρχικά, η σημειωτική ανάλυση των εικονικών μηνυμάτων και, στη συνέχεια, η ανάλυση μέσα από το πρίσμα των σχέσεών τους με τα γλωσσικά μηνύματα που συνοδεύουν. Τα εικονικά μηνύματα προέρχονται από εκείνες τις ενότητες των εγχειριδίων, οι οποίες αναφέρονται στην Ευρωπαϊκή Ένωση. Πρόκειται για τα σχολικά εγχειρίδια της Νεοελληνικής Γλώσσας και Κοινωνικής και Πολιτικής Αγωγής της Γ' Γυμνασίου. Η μελέτη αυτή φιλοδοξεί να αποτελέσει μια συμβολή στο χώρο των ερευνών της σημειωτικής ανάλυσης των σχολικών εγχειριδίων στη χώρα μας. Σκοπός της εργασίας είναι η εξέταση του τρόπου προβολής της Ευρωπαϊκής Ένωσης και του έργου της, μέσω εικονικών μηνυμάτων σε σχέση με το αντίστοιχο γλωσσικό κείμενο, όπως παρουσιάζεται στις θεματικές ενότητες των συγκεκριμένων εγχειριδίων. Μέσα από τον τρόπο προβολής της Ευρωπαϊκής Ένωσης θα εξαχθούν ορισμένα συμπεράσματα για την άποψη που θεμελιώνουμε ως Έλληνες σχετικά με την Ένωση, μέσα στην οποία συνυπάρχουν πολλοί λαοί και πολιτισμοί με διαφορετικές κουλτούρες.

Η Ευρωπαϊκή Εκπαιδευτική Πολιτική

Στο πλαίσιο της εξέτασης της έννοιας της ευρωπαϊκότητας στα διδακτικά εγχειρίδια που επιλέχθηκαν, κρίνεται αναγκαία η μελέτη της εκπαιδευτικής πολιτικής της Ευρωπαϊκής Ένωσης, ώστε να ληφθούν υπόψη οι αρχές και οι θέσεις της Ένωσης για την εκπαίδευση των πολιτών των κρατών-μελών της. Η ελληνική βιβλιογραφία εξετάζει εκτενώς ζητήματα εκπαιδευτικής πολιτικής. Από διάφορες μελέτες φαίνεται ότι η συνθήκη του Μάαστριχτ, μεταξύ άλλων, έχει διαδραματίσει σημαντικό ρόλο για την εγκαθίδρυση ευρωπαϊκής εκπαιδευτικής πολιτικής. Με τη συνθήκη του Μάαστριχτ επιτυγχάνεται η «νομική αναβάθμιση της ευρωπαϊκής εκπαιδευτικής πολιτικής» (Ζμας, 2007: 80), η εκπαίδευση θεσμοθετείται «ως περιοχή ευθύνης της κοινοτικής πολιτικής» (Πασιάς, 2006: 152) και η «σχέση της Ένωσης με την Εκπαίδευση αποκτά επίσημο χαρακτήρα» (Σταμέλος & Βασιλόπουλος, 2004: 61). Έτσι, οι στόχοι της Ευρωπαϊκής Εκπαιδευτικής Πολιτικής κατά τη δεκαετία του '90, σύμφωνα με τους Σταμέλο και Βασιλόπουλο (2004), φαίνεται να «διαμορφώθηκαν ως εξής:

- Η προώθηση της ευρωπαϊκής ταυτότητας
- Η καταπολέμηση του ρατσισμού και της ξеноφοβίας
- Η συμβολή στη συγκρότηση της ευρωπαϊκής ιθαγένειας
- Η προπαρασκευή των νέων για την καλύτερη ένταξή τους στη σταδιακά διαμορφούμενη ευρωπαϊκή αγορά εργασίας. [...]» (2004: 46-47).

Στη συνέχεια, σύμφωνα με τον Πασιά (2006: 153), «η αναγνώριση της σημασίας και του ρόλου της εκπαίδευσης στον οικονομικό και κοινωνικό μετασχηματισμό των σύγχρονων κοινωνιών ενισχύθηκε ακόμη περισσότερο με τη Συνθήκη του Άμστερνταμ [1997]». Συνεπώς, φαίνεται ότι η Ευρωπαϊκή Εκπαιδευτική Πολιτική, όπως έχει διαμορφωθεί ως σήμερα, εστιάζει σε μια εκπαίδευση και «κατάρτιση υψηλού επιπέδου» (Σταμέλος & Βασιλόπουλος, 2004: 46), αλλά και στις αξίες που πρέπει να διέπουν το μαθητικό κοινό (επομένως και τους μελλοντικούς πολίτες) στο νέο κοινωνικό και οικονομικό περιβάλλον.

Η έρευνα για τα σχολικά εγχειρίδια

Αφετηρία για την έρευνα των σχολικών εγχειριδίων, όπως αναφέρει ο Μπονίδης (2004: 3), αποτέλεσε:

η διαπίστωση ότι το σχολικό βιβλίο συνιστά ένα από τα μέσα μετάδοσης της γνώσης [...] εντός και εκτός του σχολείου, και η πεποίθηση ότι αυτό επιδρά στους αποδέκτες του [...] σε γνωστικό, συναισθηματικό (διαμόρφωση στάσεων, στερεοτύπων, προκαταλήψεων, εικόνων εχθρού), κανονιστικό επίπεδο (συμπεριφορά) και [...] η θεώρησή του ως μέσου πολιτικού, πληροφοριακού και παιδαγωγικού και ως προϊόντος και παράγοντα κοινωνικών διαδικασιών.

Έτσι, ο Μπονίδης καταλήγει (2004: 195) αναφέροντας ότι «το σχολικό βιβλίο, ως μέρος του σχολείου είναι δυνατόν να αποβλέπει, κοινωνικοποιώντας αναλόγως τους/-ες νέους/-ες, εκάστοτε, στην οπισθοδρόμηση, στη συντήρηση, στη βελτίωση ή και στη μακροπρόθεσμη αλλαγή του κοινωνικού συστήματος».

Σύμφωνα με τον Τσάφο (2004: 102), απώτερος σκοπός του σχολικού βιβλίου είναι να μπορέσουν οι άνθρωποι να γνωρίσουν «την πολιτιστική, πολιτική και οικονομική ζωή της κοινωνίας τους, αλλά και να συνδιαλλαγούν μαζί της σε μια προσπάθεια να την κατανοήσουν και ίσως να την αναμορφώσουν». Οι μαθητές «μπορούν να αντιληφθούν ότι τα κάθε είδους κείμενα συνιστούν έναν τρόπο ανάγνωσης της πραγματικότητας, ο οποίος μπορεί να κινητοποιήσει ποικίλες άλλες αναγνώσεις της, παραπλήσιες, συμπληρωματικές ή ακόμα και αντίθετες κι εναλλακτικές» (Τσάφος, 2004: 103). Έτσι, οδηγούμαστε πιθανότατα στο συμπέρασμα ότι το σχολικό εγχειρίδιο τροφοδοτεί την συλλογική μνήμη και προσφέρεται στους μαθητές, ώστε να διαμορφώσουν συνειδήσεις και ταυτότητες.

Ειδικά για το σημειωτικό σύστημα της εικόνας, οι Καψάλης και Χαραλάμπους (2008: 252) θεωρούν ότι «ο μαθητής πρέπει να έχει την ικανότητα να αποκωδικοποιεί το συμβολικό σύστημα της εικόνας, για να πάρει το μήνυμα, όπως με την ανάγνωση ενός κειμένου αποκωδικοποιεί το συμβολικό μήνυμα της γραπτής γλώσσας, για να κατανοήσει το περιεχόμενό».

Θεωρητικό πλαίσιο

Τα εικονικά μηνύματα, τα οποία θα μελετηθούν, αποτελούν σημεία. Ο Chandler (1994: 8) υποστηρίζει ότι στη σημειωτική «σημεία είναι μονάδες σημασίας που παίρνουν τη μορφή

λέξεων, εικόνων, ήχων, ενεργειών, ή αντικειμένων. Τέτοια πράγματα δεν έχουν εγγενή σημασία και γίνονται σημεία μόνο όταν τους αποδώσουμε νόημα (σημασία)».

Η παρούσα μελέτη δεν αποτελεί μια εικαστική μελέτη των εικόνων, αλλά μια απόπειρα να μελετηθεί αν και πώς συνεργάζονται τα εικονικά με τα γραπτά, γλωσσικά μηνύματα στην απόδοση του επιδιωκόμενου νοήματος. Οι Kress και van Leeuwen (2010: 63-64) υποστηρίζουν ότι «όλα τα σχολικά γνωστικά αντικείμενα σήμερα χρησιμοποιούν πολύ περισσότερο τις εικόνες, ιδιαίτερα στην δευτεροβάθμια εκπαίδευση [...] Το υλικό που διατίθεται για τα παιδιά κάνει έντονη αναπαραστατική χρήση των εικόνων».

Οι Καψάλης και Χαραλάμπους (2008: 253) υποστηρίζουν ότι η γλώσσα και οι εικόνες «είναι συμβολικά συστήματα, τα οποία πρέπει να επεξεργασθεί ο μαθητής, για να κατανοήσει τα μηνύματα τα οποία μεταφέρουν[...]. Στα σχολικά εγχειρίδια βέβαια οι εικόνες ποτέ σχεδόν δεν προσφέρονται στους μαθητές αυτοτελώς, αλλά συνοδεύονται από ή συνοδεύουν πάντα ένα κείμενο». Σύμφωνα με τον Sipe (1998: 98):

σε ένα βιβλίο με εικόνες, τόσο το κείμενο όσο και η εικονογράφηση θα ήταν ατελή χωρίς να υπάρχουν και τα δύο. Έχουν μια σχέση συνέργειας, στην οποία το συνολικό αποτέλεσμα εξαρτάται όχι μόνο από την ενωτική σχέση του κειμένου και των εικονογραφήσεων αλλά και από τις αντιληπτές αλληλεπιδράσεις ή συναλλαγές μεταξύ αυτών των δύο στοιχείων.

Η μελέτη των εικονικών μηνυμάτων εκτείνεται σε τρεις άξονες: τον τυπολογικό (είδος των εικόνων), τον ρητορικό (λειτουργίες της εικόνας) και τον μεταφρασεολογικό (μελέτη του φαινομένου της διασημειωτικότητας).

Η τυπολογία του σημείου σύμφωνα με τον Peirce

Ένα από τα πρώτα ερευνητικά ερωτήματα που τίθενται είναι τί είδους εικονικά σημεία εμπεριέχουν τα υπό μελέτη σχολικά εγχειρίδια. Ο Peirce (1931-1966) κατηγοριοποίησε τα εικονικά σημεία σε τρεις τύπους. Αρχικά, ξεχωρίζει την εικόνα (icon), που αφορά στα σημεία των οποίων το σημαίνον έχει μια αναλογική σχέση με αυτό που αντιπροσωπεύει, δηλαδή, με το σημείο αναφοράς του. Στην κατηγορία αυτή κατατάσσονται, για παράδειγμα, ένα σχέδιο, μία εικόνα, μία φωτογραφία που παρουσιάζει ένα δέντρο, τα πορτραίτα και οι πίνακες ζωγραφικής. Έπειτα, είναι ο *ενδείκτης* (index /indice), που αφορά στα σημεία που έχουν με αυτό που αντιπροσωπεύουν μία αιτιακή σχέση φυσικής γειννίαςσης. Είναι η περίπτωση των «φυσικών» σημείων, όπως όταν δείχνουμε με το δάκτυλο, ο καπνός για τη φωτιά, τα ίχνη από τα βήματα ενός ανθρώπου ή ζώου. Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις έχουμε ενδεικτικά σημεία. Μια τρίτη ξεχωριστή κατηγορία συνιστά το *σύμβολο* (symbol), που αφορά στα σημεία που έχουν με το σημείο αναφοράς τους μία σχέση σύμβασης. Είναι η περίπτωση των κλασικών συμβόλων όπως οι σημαίες για τα κράτη, το περιστέρι για την ειρήνη, η ζυγαριά για τη δικαιοσύνη.

Η σημειολογία του Barthes

Μια δεύτερη διάσταση στην έρευνα είναι η μελέτη της ρητορικής της εικόνας σε σχέση πάντα και με το γλωσσικό μήνυμα που συνοδεύει. Εφόσον η έρευνα ασχολείται με εικόνες και γλώσσα, θεωρήθηκε χρήσιμη η μελέτη του υλικού από τις θέσεις του Barthes για το συγκεκριμένο θεωρητικό προβληματισμό. Σύμφωνα με τον Barthes (2007α: 35), στον σημερινό συσχετισμό [...] λόγου και εικόνας, ο λόγος είναι αυτός που ορθολογικοποιεί την εικόνα. Στοιχειοθετείται μια συνδήλωση από το κείμενο στην εικόνα προσθέτοντας στοιχεία κουλτούρας, ηθικής και φαντασίας. Ο Barthes (2007α: 36) συνεχίζει υποστηρίζοντας ότι «η λεζάντα έχει πιθανόν ένα λιγότερο εμφανές αποτέλεσμα συμπαράδληψης από τον πηχιαίο τίτλο [...] “ντουμπλάρι” την εικόνα, δηλαδή συμμετέχει στην καταδήλωσή της». Ωστόσο, με την μετάβαση από την μία δομή στην άλλη σχηματίζονται μοιραία δεύτερα σημαίνόμενα. Η ανάγνωση εξαρτάται άμεσα από την κουλτούρα, από την γνώση του κόσμου (Barthes, 2007α: 38). Ο Barthes (2007α: 47) διερωτάται για τις λειτουργίες του γλωσσικού μηνύματος σε σχέση με το εικονικό και καταλήγει στην διάκριση δύο λειτουργιών, της *αγκύρωσης* και της *αναμετάδοσης*. Στην αγκύρωση «το κείμενο οδηγεί τον αναγνώστη ανάμεσα στα σημαίνόμενα της εικόνας, τον κάνει να αποφεύγει ορισμένα από αυτά και να δέχεται άλλα» (Barthes, 2007α: 48). Κατά τον Barthes «η αγκύρωση είναι η συχνότερη λειτουργία του γλωσσικού μηνύματος» (2007α: 49). Υποστηρίζει ότι:

σε όλες τις περιπτώσεις αγκύρωσης, η γλώσσα έχει, ασφαλώς, μία λειτουργία διασάφησης, η διασάφηση όμως αυτή είναι επιλεκτική.[...] Η λειτουργία της αναμετάδοσης είναι σπανιότερη (τουλάχιστον σε ό,τι αφορά τη σταθερή εικόνα). Τη βρίσκουμε συνήθως στα χιουμοριστικά σχέδια και τις εικονογραφημένες σειρές. Εδώ ο λόγος (συνηθέστατα ένα τμήμα διαλόγου) και η εικόνα βρίσκονται σε παραπληρωματική σχέση (2007α: 49).

Μια ενδιαφέρουσα προσέγγιση της σχέσης γλώσσας και εικόνας στο εκπαιδευτικό περιβάλλον γίνεται από την Χριστοδούλου (2003: 20), η οποία επισημαίνει ότι «η σχέση της εικόνας με το γλωσσικό κείμενο αφορά την λειτουργία της εικόνας». Η Χριστοδούλου (2003) συνοψίζει τις λειτουργίες της εικόνας σε συνάρτηση με το γλωσσικό κείμενο και υποστηρίζει ότι η λειτουργία της εικόνας μπορεί να είναι «*συμπληρωματική ή εμφατική* ως προς ορισμένα στοιχεία του γλωσσικού κειμένου» (Χριστοδούλου 2003: 21), *αντιθετική* όταν οι πληροφορίες της εικόνας και του γλωσσικού κειμένου δεν συμφωνούν, *παράλληλη*, όταν το πληροφοριακό φορτίο της εικόνας είναι μεγαλύτερο του γλωσσικού κειμένου (είναι σπάνια περίπτωση και συμβαίνει συνήθως όταν δίνονται πληροφορίες σχετικές με τον ρουχισμό των ατόμων), και «*διακοσμητική*, όταν η εικόνα δεν έχει λειτουργική σχέση με το γλωσσικό κείμενο ή τις άλλες εικόνες» (Χριστοδούλου 2003: 21).

Η διασημειωτική μετάφραση

Μία άλλη διάσταση στη σχέση γλωσσικού και εικονικού μηνύματος είναι αυτή κατά την οποία το εικονικό μήνυμα αποτελεί διασημειωτική μετάφραση του γλωσσικού. Ο Torop (2003: 271) υποστηρίζει ότι «είναι δυνατόν να περιγράψουμε τον πολιτισμό σαν μια απεριορίστη διαδικασία μετάφρασης [...]». Μεταξύ των κατηγοριοποιήσεων που κάνει σχετικά με τους τύπους μετάφρασης, αναφέρει ότι μπορεί να μεταφραστεί ένα κείμενο που είναι φτιαγμένο, για παράδειγμα, σε γλωσσική υπόσταση, σε ένα άλλο κείμενο με άλλη υπόσταση, για παράδειγμα οπτικοακουστική (Torop, 2003: 271-272).

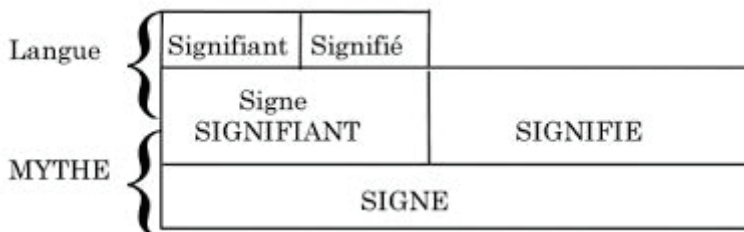
Το σημείο εκκίνησης της σημειωτικής της μετάφρασης είναι η τριμερής κατηγοριοποίηση της μεταφραστικής διαδικασίας που προτείνει ο Jakobson (1959: 233). Η μετάφραση, κατά τον Jakobson, διακρίνεται στην *ενδογλωσσική μετάφραση ή αναδιατύπωση* (intralingual translation ή rewording), *διαγλωσσική μετάφραση ή καθαυτή μετάφραση* (interlingual translation ή translation proper) και στην *διασημειωτική μετάφραση ή μεταστοιχείωση* (intersemiotic translation ή transmutation) που ορίζεται ως η ερμηνεία γλωσσικών σημείων μέσω σημείων μη γλωσσικών σημειωτικών συστημάτων. Αξίζει να αναφερθεί ότι η Petrilli (2003: 18) θεωρεί ότι «οι διαδικασίες μετάφρασης μπορούν να είναι εσωτερικές σε μία γλώσσα: μπορούν να λαμβάνουν χώρα από γλωσσικά συστήματα σε μη γλωσσικά και αντίστροφα ή ανάμεσα σε μη γλωσσικά συστήματα και ξανά ανάμεσα σε ποικίλες μη λεκτικές γλώσσες».

Ειδικότερα, όσον αφορά τα σχολικά εγχειρίδια, έχει αποδειχθεί ότι «η διασημειωτική μετάφραση γίνεται ένα ‘διδασκαλικό εργαλείο’ στη διδασκαλία, ακόμα και στη διδασκαλία της μητρικής γλώσσας, και μαζί με τους άλλους δύο τύπους μετάφρασης, την ενδογλωσσική και τη διαγλωσσική, μπορεί να συμβάλει στη βελτίωση της διδακτικής διαδικασίας» (Kourdis & Zafiri, 2010: 129). Σχετικά με τη διδασκαλία / εκμάθηση ξένων γλωσσών, ο Kourdis (2014: 264) υποστηρίζει ότι «οποιοσδήποτε τύπος μετάφρασης [είναι] μια επιλογή που συνεισφέρει θετικά».

Το μυθολογικό πλαίσιο

Επιπλέον, σύμφωνα με τον Barthes, ο γραπτός λόγος, η φωτογραφία, τα θεάματα ή η διαφήμιση μπορούν να χρησιμεύσουν ως υπόβαθρο στο μυθικό λόγο (2007β: 202). Για τον Barthes (2007β: 201), ο μύθος είναι λόγος, σύστημα επικοινωνίας, ένα μήνυμα, ένας τρόπος σημειοδότησης και δεν ορίζεται από το αντικείμενο του μηνύματός του, αλλά από τον τρόπο που προφέρει αυτό το μήνυμα. Συμπληρώνει ότι στον μύθο δεν υπάρχουν όρια ουσίας, αλλά όρια μορφής. Ο λόγος αυτός είναι ένα μήνυμα. Τα ίδια τα αντικείμενα μπορούν να γίνουν λόγος, αν σημειοδοτούν κάτι (Barthes, 2007β: 203). Ο μύθος είναι ένα ειδικό σημειολογικό σύστημα, δευτερογενές. Αναλυτικότερα, αυτό που αποτελεί σημείο στο πρώτο σύστημα, γίνεται σημαίνον στο δεύτερο. Δηλαδή, στον μύθο υπάρχουν δύο σημειολογικά συστήματα, που το ένα είναι εξαρτημένο σε σχέση με το άλλο (Barthes, 2007β:

208-209). Αν κάθε σημείο είναι συνδυασμός ενός σημαίνοντος και ενός σημασιμένου, τότε, σύμφωνα με τον Barthes, τα ιδεολογικά σημεία είναι συνδυασμοί σημείων α' βαθμού με ένα νέο σημασιόμενο (βλ. και Μοσχονάς, 2005: 89). Έχουμε, δηλαδή, κατασκευή ενός νέου σημείου ή, αλλιώς, ενός σημειωτικού συστήματος β' βαθμού (σχήμα 1).



Σχήμα 1: Το σημειωτικό σύστημα β' βαθμού σύμφωνα με τον Barthes

Η αναφορά στους μύθους θα ήταν ελλιπής αν δεν συμπεριλαμβανόταν η πτυχή των πολιτικών μύθων στο πλαίσιο της μυθολογίας του ευρωπαϊκού σχεδίου. Οι μύθοι, λοιπόν, κατά τον Della Sala (2010: 4), «γεννιούνται σε γεγονότα, αλλά μετά παίρνουν τη δική τους ζωή στα χέρια των αφηγητών και των ακροατών. Ο προσδιορισμός των πολιτικών μύθων απαιτεί κάτι περισσότερο από απλώς αποσύνδεση του γεγονότος από τη φαντασία». Προσθέτει ότι «οι μύθοι είναι ιστορίες που μια κοινότητα λέει για τον εαυτό της, αλλά ταυτόχρονα αποτελούν μέρος του επίσημου λόγου» (Della Sala 2010: 13). Ο Bell (2008: 152), αναφερόμενος στους πολιτικούς μύθους, υποστηρίζει ότι «αν και οι μύθοι είναι συνήθως ιδεολογικά απροσδιόριστοι, δεν είναι ποτέ πολιτικά ουδέτεροι, γιατί διηγούνται πάντα κάποια πράγματα (και αποκλείουν άλλα) για μια κοινότητα». Ο Archard (1995: 478) πιστεύει πως «όσο μεγαλύτερη είναι η απόσταση μεταξύ ενός εθνικού μύθου και των ιστορικών γεγονότων τόσο πιθανότερο είναι ότι ο μύθος δεν θα επιβιώσει».

Για την μυθολογία του ευρωπαϊκού σχεδίου, ο Della Sala (2010: 11) θεωρεί ότι «υπάρχουν πολλές αποδείξεις ότι η δημιουργία μύθων αποτελεί μέρος του ευρωπαϊκού έργου και η επιτυχία της ολοκλήρωσης με κάποιους τρόπους σχετίζεται με το βαθμό στον οποίο οι μύθοι έχουν διαδοθεί και έχουν εδραιωθεί στον πολιτικό λόγο και την πρακτική». Τέλος, ο Della Sala (2010: 14) υποστηρίζει ότι «οι μύθοι όχι μόνο βοηθούν στην εξήγηση και τη νομιμοποίηση της Ευρωπαϊκής Ένωσης, αλλά αποτελούν επίσης μέρος της ίδιας της διαδικασίας της [ευρωπαϊκής] ολοκλήρωσης».

Μεθοδολογία και κριτήρια επιλογής υλικού

Το υλικό προς εξέταση αποτελείται από τα σχολικά εγχειρίδια της Νεοελληνικής Γλώσσας και της Κοινωνικής και Πολιτικής Αγωγής Γ' Γυμνασίου. Η επιλογή του υλικού εστιάζεται

στο γεγονός ότι αυτά τα δύο βιβλία αποτελούν αντικείμενα διδασκαλίας στην ίδια εκπαιδευτική βαθμίδα και σχολική τάξη και περιέχουν την ίδια θεματική, δηλαδή την Ευρωπαϊκή Ένωση, αλλά προβαλλόμενη από διαφορετική σκοπιά. Πρόκειται για ένα στοιχείο, το οποίο αποτελεί ερευνητική πρόκληση για τον τρόπο αποτύπωσης των ευρωπαϊκών ιδεών και αξιών στο ελληνικό εκπαιδευτικό σύστημα.

Το εγχειρίδιο της Νεοελληνικής Γλώσσας αναφέρεται στην ιστορική σημασία του εγχειρήματος της Ένωσης, παρουσιάζει το ρόλο που καλείται να παίξει η χώρα μας μέσα στην Ευρωπαϊκή Ένωση, αλλά και η ίδια η Ευρωπαϊκή Ένωση μέσα στον σύγχρονο κόσμο. Το εγχειρίδιο της Κοινωνικής και Πολιτικής Αγωγής παρουσιάζει την ίδρυση και εξέλιξη του συγκεκριμένου Οργανισμού, τους βασικούς ευρωπαϊκούς θεσμούς, τις βασικές πολιτικές και την ταυτότητα του πολίτη μέσα στην Ευρωπαϊκή Ένωση.

Υπεύθυνος για την εικονογράφηση του εγχειριδίου της Νεοελληνικής Γλώσσας είναι ο εικονογράφος-σκισσογράφος, Αντώνιος Νικολόπουλος, και για το εγχειρίδιο της Κοινωνικής και Πολιτικής Αγωγής η σκισσογράφος-εικονογράφος, Κλειώ Γκιζελή. Αμφότερα τα εγχειρίδια περιέχουν εικονικά μηνύματα με δηλωτικό και συνδηλωτικό χαρακτήρα. Δεν καθίσταται δυνατό για λόγους οικονομίας χώρου, να εξεταστούν όλα τα εικονικά μηνύματα, που εμπεριέχονται στα δύο εγχειρίδια. Τα εικονικά κείμενα, που επιλέχθηκαν, αποτελούν αντιπροσωπευτικό δείγμα των εικόνων των εννοτήτων του κάθε εγχειριδίου, διότι πολλά από τα προβαλλόμενα κείμενα επαναλαμβάνουν την ίδια ιδέα, σχηματίζοντας ένα μοτίβο στα μηνύματα, τα οποία θέλουν να μεταδώσουν στους μαθητές.

Η σημειωτική προσέγγιση θα στηριχτεί στο θεωρητικό πλαίσιο που αναλύθηκε νωρίτερα. Επίσης, κρίνεται σκόπιμη η προσφυγή στο βιβλίο του καθηγητή του κάθε μαθήματος, ώστε να διαπιστωθεί κατά πόσο οι σημειολογικές παρατηρήσεις και τα συμπεράσματα συγκλίνουν με τις οδηγίες διδασκαλίας του Υπουργείου Παιδείας.

Ανάλυση υλικού

Η περίπτωση του εγχειριδίου της Νεοελληνικής Γλώσσας Γ' Γυμνασίου

Η ανάλυση των εικονικών μηνυμάτων ξεκινά από το εγχειρίδιο της Νεοελληνικής Γλώσσας Γ' Γυμνασίου, από το κεφάλαιο 4 «Ενωμένη Ευρώπη και Ευρωπαίοι πολίτες», το οποίο εκτείνεται στις σελίδες 63-86 του σχολικού εγχειριδίου. Σύμφωνα με το βιβλίο του Εκπαιδευτικού (Κατσαρού, Μαγγανά, Σκιά, Τσέλιου, 2018: 55):

Ο σκοπός είναι, μέσω των κειμένων και πολλών από τις δραστηριότητες που τα συνοδεύουν, οι μαθητές να έχουν μια ευκαιρία να εμπλουτίσουν τις γνώσεις τους και να αναπτύξουν τον προσωπικό τους προβληματισμό πάνω στις διάφορες όψεις του ζητήματος της ευρωπαϊκής ενοποίησης. Επίσης, να συνειδητοποιήσουν τη σημασία του εγχειρήματος, τόσο για την ήπειρό μας γενικά, όσο και για τον καθένα Ευρωπαίο πολίτη ξεχωριστά.

Το πρώτο εικονικό μήνυμα προς ανάλυση του σχολικού εγχειριδίου (σελ. 65), συνοδεύει ένα γλωσσικό κείμενο και μπορεί να κατηγοριοποιηθεί ως *εικονικό σημείο* (icon), σύμφωνα με τον Peirce (1931-1966). Το κείμενο, το οποίο συνοδεύει την εικόνα, έχει ως θέμα του την Ευρωπαϊκή Ένωση σε συνάρτηση με την ελληνική ταυτότητα.



Εικόνα 1: Κείμενο 2, σελίδα 65, [Ευρωπαϊκή Ένωση και ελληνική ταυτότητα].

Σε αυτό το εικονικό μήνυμα, το οποίο ανήκει στην κατηγορία του έγχρωμου σκίτσου (βλ. εικόνα 1), βλέπουμε το σήμα κατατεθέν της Γαλλίας και αυτό της Βρετανίας, τον Πύργο του Eiffel του Παρισιού και το Big Ben του Λονδίνου να ενώνονται με ένα σχοινί από τις κορυφές τους. Στο φόντο της εικόνας φαίνεται να υπάρχει ο ήλιος με τις ακτίνες του, οι οποίες πέφτουν πάνω στα προαναφερθέντα μνημεία και δημιουργούν τις σκιές τους, οι οποίες ενώνονται δημιουργώντας μια γέφυρα αποτυπωμένη μάλλον επάνω στην υδρόγειο σφαίρα. Αυτό το αντιλαμβανόμαστε από την κυρτότητα που σχηματίζεται γραφιστικά στο έδαφος των δύο μνημείων. Πάνω στο σχοινί φαίνεται να ακροβατεί ένας άνθρωπος, ο οποίος, κρατώντας μια βέργα που του εξασφαλίζει ισορροπία για την ολοκλήρωση του ριψοκίνδυνου εγχειρήματός του, καλείται να καλύψει την απόσταση αυτή.

Ξεκινάει, λοιπόν, από τον Πύργο του Eiffel και θέλει να φτάσει στο Big Ben. Φαίνεται να είναι αγχωμένος κατά την διαδρομή, καθώς περιμετρικά του προσώπου του έχουν σχεδιαστεί κάποιες μικρές οριζόντιες, αλλά και ακανόνιστες γραμμές, οι οποίες ενδεχομένως να συνδηλώνουν την αγωνία ή τον φόβο του. Από την πρώτη ανάγνωση μπορούμε να αλιεύσουμε αυτά τα σημεία. Ωστόσο, δημιουργούνται ορισμένα ερωτήματα, όπως το γιατί να ενώνονται με ένα σχοινί ο Πύργος του Eiffel και το Big Ben, γιατί να διστάζει αυτήν την διαδρομή το εικονιζόμενο άτομο πάνω σε σχοινί και όχι σε έναν ασφαλή δρόμο (με τον κίνδυνο που ενέχει αυτή η ακροβασία), γιατί να ξεκινά από τον Πύργο του Eiffel και κατευθύνεται στο Big Ben, καθώς και ποιοι είναι οι φόβοι του.

Με την επιλογή του σχοινοῦ, ο σκιτσογράφος πιθανῶς να θέλει να υπενθυμίσει ὅτι ἡ Βρετανία καὶ ἡ Γαλλία δεν μοιράζονται χειρσαία σύνορα καὶ ἔτσι, οἱ τρόποι προσέγγισης εἶναι εἴτε ἡ θαλάσσια εἴτε ἡ εναέρια μεταφορά. Το γεγονός ὅτι ὁ ἄνθρωπος δεν τοποθετεῖται μέσα σε ἓνα πλοῖο ἢ αεροπλάνο, ἀλλὰ πάνω στο σχοινί, ἴσως συνδηλώνει τὴν επικινδυνότητα τοῦ εγχειρήματος. Ὡστόσο, γιατί ὁ ἄνθρωπος ξεκινά ἀπὸ τὸν Πύργο τοῦ Eiffel καὶ κατευθύνεται πρὸς τὸ Big Ben; Σύμφωνα με τὸν Geddes (2004: 24), ἡ Βρετανία δεν ἦταν αποκλειστικά ευρωπαϊκή, καθὼς εἶχε εἰδικές σχέσεις με τὴς Η.Π.Α. καὶ πολιτικές σχέσεις καὶ ἐμπορικά πρότυπα περισσότερο παγκόσμια παρά αυστηρά ευρωπαϊκά. Ἡ Γαλλία τοῦ Σαρλ ντε Γκωλ στὴ δεκαετία τοῦ 1960 «ἄσκησε μονομερῶς βέτο γιὰ τὴν προσχώρηση τῆς Βρετανίας καὶ ἀντιτάχθηκε σθεναρά στὴν ἀνάπτυξη εἰδικῆς πλειοψηφίας στο Συμβούλιο Ὑπουργῶν» (Geddes 2004: 67). Ὁ Geddes (2004: 67) προσθέτει ὅτι «τὸ ὄραμα τοῦ Ντε Γκωλ ἦταν ἡ Εὐρώπη ὡς τρίτη δύναμη μεταξύ τῶν υπερδυνάμεων τόσο τῆς Ἀνατολῆς ὅσο καὶ τῆς Δύσης, ἰδανικά με αὐτὸν ὡς ηγέτη. Πίστευε ὅτι ἡ Βρετανία θὰ ἐπιδιώξει νὰ κυριαρχήσει στὴν Εὐρωπαϊκὴ Κοινότητα καὶ νὰ τὴν τοποθετήσει σταθερά στο ἀμερικανικὸ μπλοκ». Ὡστόσο, στὰ τέλη τῆς δεκαετίας τοῦ 1960, τὸ πολιτικὸ σκηνικὸ ἀλλάζει καὶ μαζί με αὐτὸ οἱ πιθανότητες ἐνταξης τῆς Βρετανίας στὴν Κοινότητα αὐξάνονται. Το 1969 πρόεδρος τῆς Γαλλίας ἐκλέγεται ὁ Ζωρζ Πομπιντοῦ καὶ, ὅπως υποστηρίζει ὁ Geddes (2004: 69), ἐνόησε τὴν ἐνταξη τῆς Βρετανίας στὴν Κοινότητα. Το 1973 τὸ Ἡνωμένο Βασίλειο ἐντάσσεται στὴν Κοινότητα. Ἐτσι, εἶναι πιθανὸ ἡ κατεύθυνση τοῦ ἀνθρώπου νὰ δηλώνει αὐτὴν τὴν ἀλλαγὴ στάσης, τὴν εὐνοια τῆς Γαλλίας πρὸς τὴν Βρετανία.

Τὸ γλωσσικὸ κείμενο, πού συνοδεύει τὴν εἰκόνα καὶ προσφέρεται γιὰ ἀνάγνωση στους μαθητές, ξεδιαλύνει τὰ υπόλοιπα ἐρωτήματα. Ἢδη ἀπὸ τὴς πρώτες γραμμές τοῦ κειμένου λαμβάνονται οἱ ἐπιδιωκόμενες ἀπαντήσεις. Ἡ σύνδεση Γαλλίας καὶ Βρετανίας μέσω τοῦ σχοινοῦ συμβολίζει τὴν ἐξέλιξη τῆς Εὐρωπαϊκῆς Ἐνωσης, ὅταν μάλιστα τελικὸς στόχος εἶναι ἡ δημιουργία μιᾶς *Συνομοσπονδίας*. Δηλαδή, μᾶς ἐπικοινωνεῖ τὸ μήνυμα τῆς συνένωσης, τῆς ἐγγύτητας καὶ τῆς συνεργασίας ὅλων τῶν χωρῶν πού ἀπαρτίζουν τὴν Εὐρωπαϊκὴ Ἐνωση. Ἀναφορικά με τὴς δυσκολίες καὶ τοὺς κινδύνους, τὸ γλωσσικὸ κείμενο ἀναφέρει ὅτι ὁ κίνδυνος νὰ χάσουν τὰ ἔθνη τὴν ἰδιαιτερότητα καὶ τὴν πολιτιστικὴ τους ταυτότητα υφίσταται. Πρόκειται, ὅμως, γιὰ ἓναν φόβο, ὁ ὁποῖος δεν ἀπορρέει ἀπὸ τὴν εὐρωπαϊκὴ ἐνοποίηση, ἀλλὰ ἀπὸ τὸν βομβαρδισμὸ πολιτιστικῶν προϊόντων πού διαμορφώνονται σύμφωνα με τὴ διεθνή διαφημιστικὴ προβολή καὶ τὴν ἐλεύθερη διακίνησή τους πέρα ἀπὸ τὰ ἐθνικὰ σύνορα. Ἐτσι, ἐνδεχομένως καὶ νὰ δικαιολογεῖται τὸ ἄγχος καὶ ἡ ἀνασφάλεια τοῦ ἀνθρώπου στο σκίτσο, πού μετακινεῖται ἀπὸ ἓνα πολιτισμικὸ σημεῖο, τὸν Πύργο τοῦ Eiffel (μᾶλλον τῆς ἐθνικότητάς του), σε ἓνα διαφορετικὸ γιὰ αὐτὸν, τὸ Big Ben.

Ἀπέναντι σε αὐτοὺς τοὺς φόβους, πού μᾶλλον ἀντιμετωπίζουν ὅλοι οἱ λαοί, τὸ γλωσσικὸ κείμενο ἀναφέρεται στὴν ἐλληνικὴ περίπτωση καὶ υπογραμμίζει ὅτι ἡ ἐλληνικὴ ἰδιαιτερότητα καὶ οἱ παραδόσεις θὰ κρατηθοῦν ζωντανές, «ἐφόσον ἀποτελέσουν γιὰ μᾶς καὶ γιὰ τοὺς ἄλλους δημιουργικὸ στοιχεῖο, ἐφόσον συνδεθοῦν με τὰ σύγχρονα ρεύματα σκέψης πέρα ἀπὸ τὰ σύνορα» (Κατσαρού, κ.ά., 2018: 65). Ἡ συμμετοχὴ τῶν Ελλήνων στὴν ἀνα-

ζήτηση νέων ιδεών και νέων τρόπων έκφρασης θα ισχυροποιήσει και θα εμπλουτίσει την ταυτότητά τους.

Συνοπτικά, αναφορικά με τη σχέση γλώσσας και εικόνας, η εικόνα λειτουργεί συμπληρωματικά στο κείμενο. Παράλληλα, υπάρχει η περίπτωση της αγκύρωσης, διότι το κείμενο οδηγεί τον αναγνώστη ανάμεσα στα σημαινόμενα της εικόνας, καθώς και η περίπτωση της διασημειωτικής μετάφρασης σε ορισμένα σημεία της εικόνας. Μπορούμε να θεωρήσουμε ότι μεταφράζεται γλωσσικά ο λαμπερός ήλιος με τις αισιόδοξες υποθέσεις συνύπαρξης των λαών μέσα στην Ένωση, ενώ το σχοινί μεταφράζεται γλωσσικά μέσα στο κείμενο με τις δυσκολίες και τους κινδύνους που ενέχει αυτό το εγχείρημα της ευρωπαϊκής ενοποίησης. Τέλος, μεταφράζονται οι φόβοι και ανασφάλειες των λαών για την πιθανότητα απώλειας της πολιτιστικής τους ταυτότητας μέσω του αγχωμένου ανθρώπου που περπατά στο τεντωμένο σχοινί. Αυτό το στοιχείο, που δεν μεταφράζεται, είναι η εθνικότητα στην οποία αναφέρεται το κείμενο. Το γλωσσικό κείμενο αναφέρεται στην ελληνική περίπτωση, ενώ η εικόνα φέρνει ένα παράδειγμα ανάμεσα σε Γάλλους και Βρετανούς. Το μήνυμα είναι μάλλον ότι ο φόβος και οι ανασφάλειες δεν αφορούν μόνο την Ελλάδα αλλά και άλλα κράτη της Ευρωπαϊκής Ένωσης και μάλιστα την Γαλλία και την Βρετανία που διαθέτουν ισχυρά οικονομικά και πολιτισμικά ερείσματα στην Ένωση.

Αυτό το εικονικό μήνυμα, το οποίο επίσης ανήκει στην κατηγορία του έγχρωμου σκίτσου (βλ. εικόνα 2), συνοδεύει ένα γλωσσικό κείμενο (σελ. 66) του σχολικού εγχειριδίου. Απεικονίζονται δύο τύποι, μάλλον χαρούμενοι, με ίδιες ενδυματολογικές αποχρώσεις, που κάνουν χειραψία πάνω σε μια γέφυρα με σχεδιασμένα αστέρια και στο φόντο της βλέπουμε κομμάτια τριών χαρτονομισμάτων του ευρώ, του νομίσματος των χωρών της Ευρωπαϊκής Ένωσης. Πιθανότατα αποτελεί ένα *εικονικό σημείο* (icon), σύμφωνα με τον Peirce (1931-1966). Σε αυτήν την περίπτωση το ίδιο το γλωσσικό κείμενο μας βοηθά στην σημειολογική ανάλυση της εικόνας, επεξηγώντας στον αναγνώστη το εικονικό μήνυμα.

Το θέμα του γλωσσικού κειμένου είναι τα χαρτονομίσματα του ευρώ. Το κείμενο φανερώνει τις συνδηλώσεις επεξηγώντας τα σύμβολα που προβάλλονται πάνω στα χαρτονομίσματα. Συγκεκριμένα, αναφέρει ότι τα παράθυρα και οι πύλες στο πρόσθιο μέρος των χαρτονομισμάτων συμβολίζουν το ανοιχτό πνεύμα και γενικά, το πνεύμα συνεργασίας στην Ευρώπη. Τα συγκεκριμένα εικονικά σημεία των χαρτονομισμάτων αποτελούν δι-



Εικόνα 2: Κείμενο 3, σελίδα 66, [Ο ευρωπαϊκός πολιτισμός με μια ματιά].

ασημειωτικές μεταφράσεις των αντίστοιχων γλωσσικών μηνυμάτων «παράθυρα», «πύλες», «αρχιτεκτονικά στοιχεία». Επίσης, εμφανίζονται τα δώδεκα αστέρια της Ευρωπαϊκής Ένωσης, τα οποία συμβολίζουν τον δυναμισμό και την αρμονία της σύγχρονης Ευρώπης και αποτελούν διασημειωτική μετάφραση του γλωσσικού μηνύματος «δώδεκα αστέρια της Ευρωπαϊκής Ένωσης».

Στο πίσω μέρος των χαρτονομισμάτων απεικονίζονται γέφυρες. Αυτές οι γέφυρες κυμαίνονται από τις πρώιμες κατασκευές στις πρωτοποριακές κρεμαστές γέφυρες της σύγχρονης εποχής και συμβολίζουν τη σταθερότητα και την επικοινωνία μεταξύ των λαών της Ευρώπης, καθώς και μεταξύ της Ευρώπης και του υπόλοιπου κόσμου (Κατσαρού, κ.ά., 2018: 66). Η γέφυρα, ως εικονικό σημείο, αλλά και ως σύμβολο, αποτελεί διασημειωτική μετάφραση του γλωσσικού μηνύματος «γέφυρα». Τέλος, το γλωσσικό μήνυμα «επικοινωνία μεταξύ των λαών της Ευρώπης» μεταφράζεται διασημειωτικά με το εικονικό μήνυμα της χειραφίας μεταξύ των δύο ανθρώπων. Συνεπώς, υπάρχει η περίπτωση αναμετάδοσης κατά τον Barthes και της διασημειωτικής μετάφρασης, ενώ το εικονικό μήνυμα λειτουργεί συμπληρωματικά στο κείμενο.

Στη σελίδα 84 υπάρχει μια άσκηση με ένα εικονικό μήνυμα που ανήκει στην κατηγορία του έγχρωμου σκίτσου (βλ. εικόνα 3) στο οποίο απεικονίζεται ένα μισοφαγωμένο μήλο. Αυτό φαίνεται να αποτελεί ένα συμβολικό σημείο (symbol) σύμφωνα με τον Peirce (1931-1966). Το συγκεκριμένο κείμενο οδηγεί σε διασημειωτική μετάφραση, αν όντως γίνει αντιληπτό σωστά. Το άθικτο μέρος συμβολίζεται με πράσινο και το φαγωμένο με κίτρινο. Αν κοιτάξουμε λίγο πιο προσεκτικά πάνω στο εικονικό σημείο, διακρίνουμε τα γραφικά χαρακτηριστικά ενός χάρτη, όπως για παράδειγμα κάποιες γεωγραφικές συντεταγμένες, καθώς και το γλωσσικό σημείο «Αφρική» στο φαγωμένο μέρος.

Με μια πρώτη ματιά ίσως να μην συλλαμβάνουμε το ακριβές νόημα, αλλά αν τοποθετήσουμε το σκίτσο στο συγκείμενό του, το οποίο είναι η Ευρώπη και ο σύγχρονος κόσμος, τότε παράγουμε έναν δεύτερο βαθμό σημείωσης και κατανοούμε ότι στο σκίτσο παρουσιάζεται η Αφρική ως μια αδύναμη ήπειρος, την οποία έχουν εκμεταλλευτεί και απομυζήσει τα ισχυρά κράτη. Είναι ένα μήλο από το οποίο όλοι



Εικόνα 3, σελίδα 84: Σκίτσο του Charley Case.

οι ισχυροί τρώνε και δεν έχει μείνει άθικτο παρά μόνο ένα μικρό κομμάτι. Το άθικτο μέρος είναι τα σημεία όπου το μήλο είναι πράσινο και μάλλον μεταφράζονται διασημειωτικά και συνδηλώνουν την Ευρώπη και τους ισχυρούς του κόσμου και την ανάπτυξη που βιώνουν. Από την άλλη, η Αφρική αναπαρίσταται με κίτρινο χρώμα, επειδή ίσως έχει στο υπέδαφος της μεγάλη ποσότητα χρυσού και επειδή είναι μια από τις ηπείρους με την μεγαλύτερη ηλιοφάνεια. Το ερώτημα αναφορικά με τον λόγο που επιλέχθηκε το μήλο ως σημείο πιθανώς να μπορεί να απαντηθεί μέσα από την ελληνική μυθολογία και την χριστιανική θρησκεία. Συγκεκριμένα, μας ανακαλεί την ιστορία του Αδάμ και της Εύας κατά την οποία η Εύα δίνει τον απαγορευμένο καρπό στον Αδάμ και την ιστορία του Πάρη απ' την Τροία, που έδωσε ένα χρυσό μήλο στην θεά Αφροδίτη. Οπότε, μάλλον φαίνεται το μήλο να συμβολίζει τον πειρασμό. Έχει μπει, δηλαδή, στον πειρασμό η Ευρώπη και «τρώει», απομυζεί τα πλούτη της Αφρικής.

Οι ερωτήσεις που θέτει το εγχειρίδιο στην συγκεκριμένη άσκηση είναι: «Συσχετίστε το διπλανό σκίτσο με το κείμενο 6 (σελίδα 72 σχολικού βιβλίου). Ποια θεωρείτε εσείς ότι είναι η προτιμότερη στάση της Ευρώπης απέναντι στον Τρίτο Κόσμος; Για ποιους λόγους;» (Κατσαρού, κ.ά., 2018: 72). Με αυτόν τον τρόπο καλούνται οι μαθητές να το διαβάσουν, να το αποκωδικοποιήσουν και να το συσχετίσουν με ένα γραπτό, γλωσσικό κείμενο, το οποίο προηγήθηκε στην ενότητα. Ο σκοπός είναι μάλλον οι μαθητές να αντιληφθούν ακριβώς το συγκεκριμένο στο οποίο επιθυμούν οι συγγραφείς να εντάξουν το σκίτσο και, στην συνέχεια, προάγουν τον διάλογο και την κριτική σκέψη. Ο Jacques Le Goff, συγγραφέας του κειμένου στο οποίο παραπέμπει η άσκηση, υποστηρίζει ότι η Ευρώπη δεν πρέπει να εστιάσει μόνο στο χρήμα και στα υλικά συμφέροντα, αλλά να είναι μια Ευρώπη του πολιτισμού και της Παιδείας αγωνιζόμενη εναντίον των ανισοτήτων. Η Ευρώπη, δηλαδή, θα έπρεπε να στραφεί επικουρικά προς την Αφρική και να προσφέρει τη βοήθειά της στον Τρίτο Κόσμο με στόχο την ειρήνη, την συνεργασία και την πρόοδο.

Καταληκτικά, σε αυτήν την περίπτωση εικονικού μηνύματος, ενδεχομένως να μην υπήρχε η δυνατότητα κατανόησης των συνδηλώσεων, αν δεν υπήρχε το γλωσσικό σημείο «Αφρική» και τα γραφιστικά σημεία με τις γεωγραφικές συντεταγμένες, ώστε να αντιληφθούμε ότι πρόκειται για εικονικό σημείο γεωγραφικού χάρτη. Υφίσταται, δηλαδή, η λειτουργία της διασημειωτικότητας, αλλά και της αγκύρωσης του Barthes και επιπλέον, αυτό το σκίτσο μπορεί να λειτουργήσει συμπληρωματικά στο κείμενο 6, το οποίο αναφέρεται στην προσήκουσα συμπεριφορά της Ευρώπης προς τον Τρίτο Κόσμο και την Γη ολόκληρη.

Η περίπτωση του εγχειριδίου της Κοινωνικής και Πολιτικής Αγωγής Γ' Γυμνασίου

Η συνέχεια της ανάλυσης αφορά τα εικονικά μηνύματα του εγχειριδίου της Κοινωνικής και Πολιτικής Αγωγής, από το κεφάλαιο 13 «Ευρωπαϊκή Ένωση», το οποίο εκτείνεται στις σελίδες 120-133 του σχολικού εγχειριδίου. Σύμφωνα με το βιβλίο του Εκπαιδευτικού (Σωτηρίου, Κορδονούρη, Ζαφρανίδου, 2018: 90), οι διδακτικοί στόχοι της ενότητας είναι οι μαθητές:

1. Να κατανοήσουν τη σημασία του ενιαίου ευρωπαϊκού χώρου που διαμορφώνεται στο πλαίσιο της ΕΕ, για τη ζωή του ευρωπαίου πολίτη
2. Να γνωρίσουν σημαντικούς σταθμούς στην ιστορία της ΕΕ
3. Να κατανοήσουν τον τρόπο οργάνωσης και λειτουργίας της ΕΕ
4. Να ενημερωθούν για ευρωπαϊκά προγράμματα, αποφάσεις και πολιτικές που αφορούν άμεσα τους νέους και το μέλλον τους.

Έχοντας ενημερωθεί για τους σκοπούς της ενότητας, μπορούμε να δούμε αν επαληθεύονται μέσα από τα εικονικά μηνύματα. Η ανάλυση ξεκινά από το σκίτσο της σελίδας 121.



Εικόνα 4, σελίδα 121:
Λεζάντα: φωτ.13.1 Η σημαία της Ε.Ε.
παραμένει με 12 αστέρια,
όσα και τα κράτη-μέλη όταν ιδρύθηκε
το 1992.

Σε αυτό το εικονικό μήνυμα, το οποίο ανήκει στην κατηγορία του έγχρωμου σκίτσου (βλ. εικόνα 4), βλέπουμε την μπλε σημαία της Ευρώπης με τα 12 κίτρινα αστέρια της. Αυτό πιθανότατα αποτελεί συμβολικό σημείο (symbol), σύμφωνα με τον Peirce (1931-1966). Η σημαία είναι ένα από τα σύμβολα της Ευρωπαϊκής Ένωσης (Ghenea 2015) και σύμβολο της ευρωπαϊκής ολοκλήρωσης (βλ. Manners 2011, Bruter 2004: 29). Συγκεκριμένα, ο Ghenea (2015: 13) επισημαίνει ότι η σημαία, ο ύμνος, το νόμισμα έγιναν αποδεκτά από τους ανθρώπους ως πολιτισμικά σύμβολα και πως «μπορούν να έχουν ισχυρή επίδραση στους ανθρώπους, αλλά αυτοί θα αποφασίσουν εάν θα τα αποδεχτούν ή όχι». Ωστόσο, «η σημαία ή το λάβαρο είναι ένα από τα ισχυρότερα και πιο ορατά εθνικά σύμβολα» (Ghenea 2015: 14). Έτσι, ο Ghenea (ό.π.) υποστηρίζει ότι «το πιο εξέχον οπτικό σύμβολο της Ε.Ε. είναι η σημαία της με δώδεκα χρυσά αστέρια σε έναν τέλειο κύκλο σε μπλε φόντο». Τα αστέρια συμβολίζουν τον αριθμό των κρατών-μελών της Ένωσης από το 1992, όπως πληροφορούμαστε και από την λεζάντα του σκίτσου. Σύμφωνα με τον (Ghenea ό.π.) τα αστέρια «υποστηρίζουν τα ιδανικά της ενότητας, της αλληλεγγύης και της αρμονίας μεταξύ των λαών της Ευρώπης».

Συνοπτικά, λοιπόν, «η σημαία αντικατοπτρίζει συμβολικά τις ευρωπαϊκές αξίες και τα ιδανικά» (Ghenea 2015: 18). Αναφορικά με το σκίτσο του εγχειριδίου, στο κάτω μέρος της σημαίας φαίνεται ένα τμήμα της να ανοίγει σαν πόρτα και από πίσω να στέκεται μια κοπέλα με γαλάζιο φόρεμα, το οποίο αποτελεί απόχρωση του μπλε και έτσι εναρμονίζεται με τη σημαία. Το γαλάζιο χρώμα συνδυάζεται με την μπλε σημαία της Ένωσης και επιλέχθηκε πιθανώς για να διακρίνεται η γυναικεία φιγούρα και όχι για να τραβάει την προσοχή. Μάλλον υπάρχει κάποια σχέση ανάμεσα στην σημαία και στην ίδια την φιγούρα. Όσα μπορούμε να καταλάβουμε από τη στάση του σώματός της δεν φαίνεται να αμύνεται από κάτι ή να κινδυνεύει από κάποιον, αλλά κάτι να περιμένει. Ίσως, η φιγούρα να συμβολίζει την Ευρώπη ως φυσικό πρόσωπο και η ανοιχτή πόρτα να σημαίνει ότι είναι ανοιχτή προς όλους και δίνει ευκαιρίες για την ένταξη περισσότερων κρατών στην Ένωση.

Το κύριο γλωσσικό κείμενο του κεφαλαίου εστιάζει στην ίδρυση και εξέλιξη της Ένωσης, στις Συνθήκες που υπογράφηκαν για την συγκρότησή της (το 1951 με τη Συνθήκη των Παρισίων, το 1957 με τη Συνθήκη της Ρώμης, το 1992 με τη Συνθήκη του Μάαστριχτ). Συνεπώς, το σκίτσο σε αυτήν την περίπτωση αποτελεί διασημειωτική μετάφραση της Λεζάντας, αφού το γλωσσικό μήνυμα «η σημαία της Ε.Ε. παραμένει με 12 αστέρια» μετασχηματίζεται σε εικονικό μήνυμα, σε ένα μπλε σχέδιο με κίτρινα αστέρια και είναι διακοσμητικό προς το κύριο γλωσσικό κείμενο, χωρίς όμως να είναι ασυνάρτητο με αυτό.

Σε αυτό το εικονικό μήνυμα, το οποίο ανήκει στην κατηγορία της έγχρωμης φωτογραφίας (βλ. εικόνα 5) φαίνεται να είναι ένα στιγμιότυπο μέσα από μια εκπαιδευτική αίθουσα ενός σχολείου, την ώρα της εκπαιδευτικής διαδικασίας. Πιθανότατα αποτελεί ένα εικονικό σημείο (icon), σύμφωνα με τον Peirce (1931-1966). Οι μαθητές συμμετέχουν πρόθυμα στο μάθημα, κάποιοι από αυτούς ζητάνε τον λόγο και η εκπαιδευτικός, χαρούμενη για την ανταπόκριση των μαθητών της, περιμένει να ακούσει τις απόψεις τους. Αυτό γίνεται κα-



Εικόνα 5, σελίδα 123: Λεζάντα: φωτ.13.5 Κάθε χώρα της Ε.Ε. είναι ελεύθερη να αποφασίζει την εθνική της πολιτική, π.χ. την εκπαιδευτική πολιτική. Η Ε.Ε. παράλληλα θέτει κοινούς στόχους στον τομέα της εκπαίδευσης, εφόσον απαιτείται κατοχύρωση ισοτιμίας των πτυχίων και κοινά προσόντα για τους εργαζομένους (π.χ. επιμόρφωση στις νέες τεχνολογίες, διά βίου μάθηση). Οι στόχοι αυτοί προωθούνται στα κράτη-μέλη με αντίστοιχες οδηγίες και χρηματοδοτήσεις ανάλογων πολιτικών. Η Ε.Ε. αναλαμβάνει δράση μόνον, εφόσον αυτή είναι πιο αποτελεσματική από αντίστοιχα εθνικά μέτρα. Στο πλαίσιο αυτών των δράσεων αποστέλλει οδηγίες στα κράτη-μέλη, τα οποία οφείλουν να τις εφαρμόζουν. Σε αντίθετη περίπτωση, η Ε.Ε. προχωρεί σε παρατηρήσεις ή επιβολή προστίμων.

τανοπτό από το χέρι της που λειτουργεί ως ενδείκτης. Σε δηλωτικό επίπεδο, η εικόνα σηματοδοτεί την εκπαιδευτική διαδικασία. Σε συνδηλωτικό επίπεδο, συμβολίζει την ελεύθερη διακίνηση απόψεων, την συμμετοχή στο διάλογο, τη δημοκρατική διαδικασία.

Το θέμα του κυρίως γλωσσικού κειμένου είναι οι Ευρωπαϊκοί θεσμοί (Ευρωπαϊκό Κοινοβούλιο, Ευρωπαϊκό Συμβούλιο, Συμβούλιο Υπουργών, Ευρωπαϊκή Επιτροπή) ενώ το θέμα της λεζάντας είναι η εκπαιδευτική πολιτική στην Ευρωπαϊκή Ένωση. Χαρακτηριστικά, αναφέρει ότι «κάθε χώρα της Ε.Ε. είναι ελεύθερη να αποφασίζει την εθνική της πολιτική[...] [και] θέτει κοινούς στόχους στον τομέα της εκπαίδευσης, εφόσον απαιτείται κατοχύρωση ισοτιμίας των πτυχίων και κοινά προσόντα για τους εργαζομένους» (Σωτηρίου, κ.ά., 2018: 123). Έτσι, και στο γλωσσικό κομμάτι κατανοούμε την δηλωτική σημασία της ελεύθερης εκπαιδευτικής πολιτικής και σε συνδηλωτικό επίπεδο κατανοούμε ότι η Ένωση δεν λειτουργεί απολυταρχικά επιβάλλοντας ένα κοινό εκπαιδευτικό πλαίσιο για όλους, αλλά, βασιζόμενη στις δημοκρατικές αρχές και αξίες, αφήνει την κάθε χώρα να συγκροτήσει το δικό της με βάση τις ανάγκες και τους στόχους της.

Συνεπώς, ως προς το κυρίως γλωσσικό κείμενο, η εικόνα φαίνεται να είναι συμπληρωματική. Αναφορικά με την λεζάντα, ενδεχομένως να υφίσταται η λειτουργία της αγκύρωσης, διότι το γλωσσικό κείμενο οδηγεί τον αναγνώστη ανάμεσα στα σημαινόμενα της εικόνας.



Εικόνα 6, σελίδα 125:
λεζάντα: φωτ. 13.8
Το Ευρωπαϊκό
Κοινοβούλιο οργανώνει
κάθε χρόνο το Ευρωπαϊκό
Κοινοβούλιο Νέων.

Αυτό το εικονικό μήνυμα (βλ. εικόνα 6) βρίσκεται στην σελίδα 125 του σχολικού εγχειριδίου και αποτελεί έγχρωμη φωτογραφία από τον χώρο του Ευρωπαϊκού Κοινοβουλίου των Νέων, όπως μας πληροφορεί η λεζάντα, και πιθανώς την ώρα της κοινοβουλευτικής διαδικασίας μεταξύ νέων Ευρωπαίων μαθητών. Πιθανότατα αποτελεί ένα εικονικό σημείο (icon), σύμφωνα με τον Peirce (1931-1966). Το κυρίως γλωσσικό κείμενο, που βρίσκεται στην ίδια σελίδα με την εικόνα, αναφέρεται στις κύριες αρμοδιότητες του Κοινοβουλίου. Στο δηλωτικό επίπεδο της εικόνας, λοιπόν, αντιλαμβανόμαστε ότι το Ευρωπαϊκό Κοινοβούλιο των Νέων αποτελεί έναν θεσμό κατά τον οποίο οι μαθητές Λυκείου από τα 28

κράτη μέλη της Ένωσης συναντώνται, ανταλλάζουν απόψεις πάνω στις εμπειρίες τους και στα προβλήματα που αντιμετωπίζουν.

Συνδηλωτικά, καθίσταται σαφές ότι η παιδεία, η μάθηση και η χρήση ξένων γλωσσών βοηθάει στην προσέγγιση, στην κατανόηση των προβλημάτων, των απόψεων των άλλων, των προσδοκιών τους και στην αποδοχή μιας διαφορετικής κουλτούρας και νοοτροπίας. Έτσι, φαίνεται να υπάρχει η περίπτωση αγκύρωσης του γλωσσικού μηνύματος, κατά τον Barthes, στο εικονικό μήνυμα, αφού το κείμενο στο σύνολό του οδηγεί τον αναγνώστη στα σημαινόμενα της εικόνας και βοηθάει στην ανάγνωσή της. Ως προς το κύριο γλωσσικό κείμενο, η εικόνα πιθανότατα είναι συμπληρωματική.

Συμπεράσματα

Σύμφωνα, λοιπόν, με το δευτερογενές σημειολογικό σύστημα του Barthes (2007β), σε δηλωτικό επίπεδο, η Ευρωπαϊκή Ένωση είναι μια οικονομική και πολιτική ένωση είκοσι οκτώ ευρωπαϊκών κρατών. Σε συνδηλωτικό επίπεδο, η Ένωση ταυτίζεται με την πρόωση ανθρωπιστικών αξιών, όπως είναι η δημοκρατία, η ειρήνη, η αλληλεγγύη, η συνεργασία. Σε μυθικό επίπεδο, αντιλαμβανόμαστε αυτό το σημείο ως ενεργοποίηση του μύθου ενός Οργανισμού που μάχεται για την ανθρώπινη πρόοδο και τα ανθρώπινα δικαιώματα, την ανάπτυξη και την ευημερία των κρατών-μελών του, με δικαίωμα ο κάθε πολίτης να διατηρήσει την εθνική του ταυτότητα και να συγκροτήσει ακόμη μία, την ευρωπαϊκή.

Στην παρούσα έρευνα εξετάστηκαν έξι (6) εικονικά μηνύματα, τρία από κάθε εγχειρίδιο, σε συνάρτηση με το γλωσσικό τους περιβάλλον. Τα τέσσερα (4) από αυτά είναι εικόνες, ενώ τα δύο (2) είναι σύμβολα. Παρατηρήθηκε ότι στο εγχειρίδιο της Νεοελληνικής Γλώσσας παρουσιάζονται περισσότερο σκίτσα παρά φωτογραφίες, ενώ στο εγχειρίδιο της Κοινωνικής και Πολιτικής Αγωγής συμβαίνει το αντίστροφο. Τα εικονικά μηνύματα του εγχειριδίου της Νεοελληνικής Γλώσσας ήταν συνολικά λιγότερα. Συνεπώς είναι πιθανό να εξαχθούν ικανοποιητικά συμπεράσματα, αν όχι ασφαλή. Από την άλλη, στο εγχειρίδιο της Κοινωνικής και Πολιτικής Αγωγής υπήρχαν περισσότερα εικονικά μηνύματα, το οποίο σημαίνει ότι ίσως δεν είναι δυνατό να εξαχθούν ασφαλή συμπεράσματα. Ωστόσο, παρατηρείται μια σταθερή τάση ως προς την ιδεολογία που φαίνεται να οικοδομείται για την Ευρωπαϊκή Ένωση.

Η αγκύρωση και η διασημειωτικότητα μεταξύ εικόνας και γλώσσας αποτελούν κυρίαρχα επικοινωνιακά φαινόμενα, ενώ τα εικονικά μηνύματα διαπιστώθηκε ότι είχαν συμπληρωματική ή διακοσμητική σχέση με το γλωσσικό κείμενο. Ωστόσο, τα διακοσμητικά δεν ήταν άσχετα με το γλωσσικό συγκεκριμένο. Στην περίπτωση της αγκύρωσης, τα γλωσσικά δεδομένα συμβάλλουν στην κατανόηση του οπτικού κειμένου και κατευθύνουν το μαθητικό κοινό σε ορισμένες πληροφορίες που πρέπει να λάβει από την εικόνα. Στην περίπτωση της διασημειωτικότητας, το μαθητικό κοινό προσλαμβάνει το εκπαιδευτικό πλη-

ροφοριακό φορτίο και οπτικά και γλωσσικά. Γενικά, παρατηρήθηκε συνύπαρξη σημειωτικών συστημάτων με σκοπό την απόδοση του επιδιωκόμενου νοήματος και την εκπλήρωση των διδακτικών στόχων.

Συνολικά, από την ανάλυση που διεξήχθη, το αποτέλεσμα που απορρέει, είναι ότι τα μηνύματα μέσω των συνδηλώσεων, που παράγονται, και οι διδακτικοί στόχοι, σύμφωνα με τα βιβλία των Εκπαιδευτικών, συμπορεύονται. Οι συνδηλώσεις αποκαλύπτουν ότι το ευρωπαϊκό εγχείρημα μπορεί να ενέχει ορισμένους κινδύνους και να προκαλεί ανασφάλεια στα μέλη της Ένωσης αναφορικά με τα εθνικά και πολιτισμικά στοιχεία της ταυτότητας του κάθε λαού, αλλά τα οφέλη εξουδετερώνουν αυτές τις επιφυλάξεις. Όπως διαπιστώθηκε, προωθούνται οι αξίες της αλληλεγγύης, της ισότητας, της οικονομικής σταθερότητας και ανάπτυξης, της συνεργασίας. Πιθανώς να επιβεβαιώνεται, δηλαδή, ο πρωταρχικός μύθος γύρω από την Ευρωπαϊκή Ένωση, όπως ισχυρίζεται ο Della Sala (2010: 6) ότι, δηλαδή, «η Ε.Ε. ήταν υπεύθυνη για την ειρήνη, την ευημερία και τη δημοκρατία στην Ευρώπη».

Επιπλέον, προβάλλεται η δεκτικότητα σε νέα υποψήφια μέλη, η αξία του δημοκρατικού διαλόγου, ο πλουραλισμός απόψεων και η ελευθερία της έκφρασης που οδηγούν στην συλλογικότητα και στην από κοινού επίλυση προβλημάτων. Αποκλείεται η εκμετάλλευση και η υποτίμηση των οικονομικά ασθενέστερων λαών. Τα εικονικά μηνύματα προβάλλουν την Ευρωπαϊκή Ένωση με θετικό πρόσημο στους μαθητές μέσω των συγκεκριμένων εκπαιδευτικών εγχειριδίων. Άρα, αυτό πιθανώς να έχει αντίστοιχο θετικό αντίκτυπο στην καλλιέργεια της αντίληψης των μαθητών του Γυμνασίου για τον συγκεκριμένο Οργανισμό.

Βιβλιογραφικές αναφορές

- Archard, David. 1995. 'Myths, Lies and Historical Truth: A Defence of Nationalism'. *Political Studies*, XLIII: 472–81.
- Barthes, Roland. 2007α. *Εικόνα-μουσική-κείμενο*, Γιώργος Σπανός, μτφρ. Αθήνα: Πλέθρον.
- Barthes, Roland. 2007β. *Μυθολογίες. Μάθημα*, Καίτη Χατζηδήμου και Γιάννης Κρητικός, μτφρ. Αθήνα: Κέδρος.
- Bell, Duncan. 2008. 'Agonistic Democracy and the Politics of Memory'. *Constellations*, 15(1): 148–66.
- Bruter, Michael. 2004. 'On What Citizens Mean by Feeling 'European': Perceptions of news, symbols and borderless-ness'. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 30(1): 21–39.
- Chandler, Daniel. 1994. *Σημειωτική για Αρχαρίους*, Μαρία Κωνσταντοπούλου, μτφρ. Διαθέσιμο στο <https://bit.ly/3M52KsE> (τελευταία πρόσβαση 5/10/2022).
- Della Sala, Vincent. 2010. 'Political Myth, Mythology and the European Union'. *JCMS Journal of Common Market Studies*, 48, 1: 1–19.
- Geddes, Andrew. 2004. *The European Union and British Politics*. New York: Palgrave Macmillan.
- Ghenea, Stefan Viorel. 2015. 'National identity and European Unity: A Symbolic Approach'. *Revista de Stiinte Politice*, 47: 11–20.
- Jakobson, Roman. 1959. 'On Linguistic Aspects of Translation', in *On Translation*, Brower Reuben Arthur, ed. Cambridge, MA: Harvard University Press, 232–239.

- Kourdis, Evangelos and Makrina Zafiri. 2010. 'Semiotics and Translation in support of mother tongue teaching'. *Signs*, 3: 108–133.
- Kourdis, Evangelos. 2014. 'Polysemiotic Signs in Foreign Language Course Books'. *Chinese Semiotic Studies*, 10(2): 247–266.
- Kress, Gunther and Theo van Leeuwen. 2010 [1996]. *Η ανάγνωση των εικόνων. Η Γραμματική του Οπτικού σχεδιασμού*, Γιώτα Κουρμεντάλα, μτφρ., Φωτεινή Παπαδημητρίου, επιμ. Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο.
- Manners, Ian. 2011. 'Symbolism in European Integration'. *Comparative European Politics*, 9(3): 243–268.
- Peirce, Charles-Sanders. 1931-1966. *Collected papers of Charles Sanders Peirce*. Charles Hartshorne, Paul Weiss and Arthur Burks, eds., 8 volumes. Cambridge, MA: Belknap Press, Harvard University Press.
- Petrilli, Susan. 2003. 'Translation and Semiosis. Introduction', in *Translation Translation. Approaches to translation studies, vol. 21*, Susan Petrilli, ed. Amsterdam & New York: Rodopi, 17–37.
- Sipe, Lawrence. 1998. 'How Picture Books Work: Semiotically Framed Theory of Text-Picture Relationships'. *Children's Literature in Education*, 29(2): 97–108.
- Torop, Peeter. 2003. 'Intersemiosis and Intersemiotic Translation', in *Translation Translation. Approaches to translation studies, vol. 21*, Susan Petrilli, ed. Amsterdam, New York: Rodopi, 271–282.
- Ζμας, Αριστοτέλης. 2007. *Παγκοσμιοποίηση και εκπαιδευτική πολιτική*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Καψάλης, Αχιλλέας-Γ., Δημήτρης-Φ. Χαραλάμπους. 2008. *Σχολικά εγχειρίδια: Θεσμική εξέλιξη και σύγχρονη προβληματική*. Αθήνα: Μεταίχμιο
- Μοσχονάς, Σπύρος Α. 2005. *Ιδεολογία και Γλώσσα*. Αθήνα: Πατάκης.
- Μπονίδης, Κυριάκος-Θ. 2005. *Το περιεχόμενο του σχολικού βιβλίου ως αντικείμενο έρευνας: Διαχρονική εξέταση της σχετικής έρευνας και μεθοδολογικές προσεγγίσεις*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Πασιάς, Γεώργιος Κων. 2006. *Ευρωπαϊκή Ένωση και Εκπαίδευση: Θεσμικός Λόγος και Εκπαιδευτική Πολιτική (1950-1999)*, Α' τόμος. Αθήνα: Gutenberg.
- Σταμέλος, Γιώργος. Ανδρέας Βασιλόπουλος, *Ευρωπαϊκή Εκπαιδευτική Πολιτική*. 2004. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Τσάφος, Βασίλης. 2004. *Η διδασκαλία της Αρχαίας Ελληνικής Γραμματείας και Γλώσσας*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Χριστοδούλου, Αναστασία. 2003. *Σημειωτική και Πολιτισμός στην ξένη γλώσσα*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Υλικό υπό εξέταση: Σχολικά εγχειρίδια μαθητή και εγχειρίδια εκπαιδευτικού:

- Σωτηρίου, Στέλλα, Στυλιανή Κορδονούρη, Αικατερίνη Ζαφρανίδου. 2018. *Γ' Γυμνασίου. Κοινωνική & Πολιτική Αγωγή*. Αθήνα: Διόφαντος.
- Σωτηρίου, Στέλλα, Στυλιανή Κορδονούρη, Αικατερίνη Ζαφρανίδου. 2018. *Γ' Γυμνασίου. Κοινωνική & Πολιτική Αγωγή. Βιβλίο Εκπαιδευτικού*. Αθήνα: Διόφαντος.
- Κατσαρού, Ελένη, Αναστασία Μαγγανά, Αικατερίνη Σκιά, Βασιλική Τσέλιου. 2018. *Γ' Γυμνασίου. Νεοελληνική γλώσσα*. Αθήνα: Διόφαντος.
- Κατσαρού, Ελένη Αναστασία Μαγγανά, Αικατερίνη Σκιά, Βασιλική Τσέλιου. 2018. *Γ' Γυμνασίου. Νεοελληνική γλώσσα. Βιβλίο Εκπαιδευτικού*. Αθήνα: Διόφαντος.

Παρατίθενται τα εικονικά μηνύματα μαζί με το γλωσσικό τους κείμενο:

Εγχειρίδιο Νεοελληνικής Γλώσσας



Κείμενο 2 [Ευρωπαϊκή Ένωση και ελληνική ταυτότητα]

Η εξέλιξη προς την Ευρωπαϊκή Ένωση, όταν μάλιστα τελικός στόχος είναι η δημιουργία μιας Συνομοσπονδίας, προκαλεί το φόβο μήπως οδηγήσει στην απώλεια των εθνικών μας ιδιαιτεροτήτων, της ταυτότητάς μας. Οι κίνδυνοι για την ταυτότητά μας δεν προέρχονται από τη διαδικασία της ευρωπαϊκής ενοποίησης. Η επέκταση της αγοράς, η ανάπτυξη των επικοινωνιών, η διασύνδεση των τοπικών κοινωνιών με τον περιβάλλοντα διεθνή χώρο έχει οδηγήσει τόσο στην τυποποίηση των πολιτιστικών προϊόντων, όσο και στην απόλυτα ελεύθερη διακίνησή τους πέρα από τα εθνικά σύνορα. Είμαστε όλοι εκτεθειμένοι σε αληθινό βομβαρδισμό πολιτιστικών προϊόντων που διαμορφώνονται σύμφωνα με τη διεθνή διαφημιστική προβολή. Τα κράτη-έθνη δεν ανέκοψαν, αλλά αδιαφόρησαν γι' αυτή την εξέλιξη. Η Ελλάδα την ενίσχυσε μάλιστα έμμεσα με ιδεολογικό προσανατολισμό σε μια διαστρεβλωμένη και γι' αυτό χωρίς απήχηση ελληνική και χριστιανική παράδοση και με αδιαφορία προς τον παραδοσιακό λαϊκό πολιτισμό.

Η αντιμετώπιση αυτής της εξέλιξης δεν πραγματοποιείται με προσήλωση στις εθνικές, θρησκευτικές ή άλλες ιδιαιτερότητες που δήθεν κινδυνεύουν και με άρνηση της συμμετοχής στις ευρωπαϊκές εξελίξεις. Χρειάζεται να δώσουμε μέσα από τις ευρωπαϊκές εξελίξεις στην πολιτιστική μας ζωή μια διαφορετική διάσταση και δυναμική. Η ιδιαιτερότητά μας και οι παραδόσεις μας θα αποκτήσουν τη δυνατότητα αντίστασης και θα κρατηθούν ζωντανές, εφόσον αποτελέσουν για μας και για τους άλλους δημιουργικό στοιχείο, εφόσον συνδεθούν με τα σύγχρονα ρεύματα σκέψης πέρα από τα σύνορα. Η συμμετοχή μας στην αναζήτηση νέων ιδεών και νέων τρόπων έκφρασης θα ισχυροποιήσει και θα εμπλουτίσει την ταυτότητά μας. Η δύναμή μας θα προέλθει όχι από τα τείχη που θα ορθώσουμε γύρω από τη χώρα, αλλά από την ικανότητά μας να κάνουμε τη δική μας προσφορά πηγή έμπνευσης. Οι ευρωπαϊκές εξελίξεις δεν οδηγούν στην «κόλαση του πολιτισμού». Εξασφαλίζουν, απέναντι στην καταθλιπτική ομοιομορφία που επιβάλλουν οι δυνάμεις της αγοράς, τη δυνατότητα υπεράσπισης της διαφορετικότητας των λαών. Εξασφαλίζουν επίσης τη συνεργασία στη συνέχιση της ευρωπαϊκής πολιτιστικής παράδοσης που πηγάζει από την αρχαία Ελλάδα, που διαμόρφωσε τη σύγχρονη Ευρώπη, και ανήκει σε κάθε έθνος χωριστά, και ταυτόχρονα σε όλα μαζί.



Εικόνα 1: Κείμενο 2, σελίδα 65.



Κείμενο 3 [Ο ευρωπαϊκός πολιτισμός με μια ματιά]

Στα τραπεζογραμμάτια ευρώ απεικονίζονται αρχιτεκτονικοί ρυθμοί που αντιστοιχούν σε επτά περιόδους της ευρωπαϊκής πολιτισμικής ιστορίας –κλασικός, ρωμανικός, γοθτικός, αναγεννησιακός, μπαρόκ και ροκοκό, αρχιτεκτονική χάλυβα και υάλου, μοντέρνα αρχιτεκτονική του 20ού αιώνα–, ενώ δίνεται έμφαση σε τρία βασικά αρχιτεκτονικά στοιχεία: παράθυρα, πύλες και γέφυρες.

Τα παράθυρα και οι πύλες στο πρόσθιο μέρος κάθε τραπεζογραμματίου συμβολίζουν το ανοιχτό πνεύμα, καθώς και το πνεύμα συνεργασίας στην Ευρώπη. Επίσης, εμφανίζονται τα δώδεκα αστέρια της Ευρωπαϊκής Ένωσης, τα οποία συμβολίζουν το δυναμισμό και την αρμονία της σύγχρονης Ευρώπης.

Για να συμπληρωθεί το σχέδιο, στην οπίσθια όψη των τραπεζογραμματίων απεικονίζεται μια γέφυρα χαρακτηριστική της αντίστοιχης εποχής της ευρωπαϊκής πολιτιστικής εξέλιξης. Αυτές οι γέφυρες κυμαίνονται από τις πρώιμες κατασκευές στις πρωτοποριακές κρεμαστές γέφυρες της σύγχρονης εποχής και συμβολίζουν την επικοινωνία μεταξύ των λαών της Ευρώπης, καθώς και μεταξύ της Ευρώπης και του υπόλοιπου κόσμου.



*Τραπεζογραμμάτια και κέρματα ευρώ,
ενημερωτικό φυλλάδιο της Ευρωπαϊκής Κεντρικής Τράπεζας, 2000*

Εικόνα 2: Κείμενο 3, σελίδα 66



Εικόνα 3, σελίδα 84.



Κείμενο 6 [Η Ευρώπη του Κόσμου]

Η μεγάλη Ευρώπη δεν πρέπει να φτιαχτεί χωρίς παράθυρο: ανοιχτό προς το Νότο, τον Τρίτο Κόσμο, τη Γη ολόκληρη, όχι για να την κυριαρχήσει, αλλά για να συζητήσει μαζί της και να τη βοηθήσει.

Ύστερα, η Ευρώπη δεν πρέπει να κυριαρχηθεί μόνο από το χρήμα, από τις επιχειρήσεις, από τα υλικά συμφέροντα.

Πρέπει να είναι μια Ευρώπη του πολιτισμού και της παιδείας. Αυτό είναι το μεγαλύτερό της πλεονέκτημα, η πιο πολύτιμη κληρονομιά της από πάντα. Θυμηθείτε: η Ελλάδα και η Ρώμη, ο Χριστιανισμός, ο Ουμανισμός, το μαρρόκ, ο Διαφωτισμός και η συνέχεια.

Πρέπει να είναι μια Ευρώπη των Δικαιωμάτων του ανθρώπου, που είναι το δημιούργημά της. Μια Ευρώπη της γυναίκας και του παιδιού. Μια Ευρώπη πιο δίκαιη, που να αγωνίζεται εναντίον των ανισοτήτων, της ανεργίας, του αποκλεισμού – αρνητικά φαινόμενα, τα οποία οι Ευρωπαίοι μπορούν να καταπολεμήσουν μόνο από κοινού. Μια Ευρώπη πιο ανήσυχη για τη διατήρηση της ισορροπίας ανάμεσα στους ανθρώπους, τα ζώα και τη φύση.

Πιστεύω ότι η πραγματοποίηση της όμορφης και σωστής Ευρώπης είναι το μεγάλο σχέδιο που προσφέρεται στη δική σας γενιά. Όλοι έχουμε ανάγκη, ιδιαίτερα όταν είμαστε νέοι, από ένα μεγάλο στόχο, που να είναι ένα ιδανικό και ένα πάθος. Παθιαστείτε για την ευρωπαϊκή οικοδόμηση, το αξίζει. Εάν τη βοηθήσετε να πετύχει, αυτό θα σας γεμίσει τη ζωή, ακόμα κι αν πρέπει να ξεπεράσετε εμπόδια. Τίποτα σημαντικό δεν επιτυγχάνεται χωρίς προσπάθεια.



Jacques Le Goff, *Η Ευρώπη. Μια αφήγηση για παιδιά και νέους*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, 1997

Το κείμενο 6, στο οποίο παραπέμπει η άσκηση της εικόνας 3.

13.1 Ίδρυση και εξέλιξη

Η **Ευρωπαϊκή Ιδέα**, δηλαδή η ιδέα μιας κοινής ανθρωπιστικής Ευρώπης, υπήρξε για αιώνες το όραμα πολλών φιλοσόφων και στοχαστών (Καντ, Κομένιος, Β.Ουγκώ). Αυτό το όραμα βασιζόταν τόσο στη **γεωγραφική ενότητα** της Ευρωπαϊκής Ηπείρου, όσο και στα στοιχεία που διαμόρφωσαν τον **ευρωπαϊκό πολιτισμό**. Παρ' όλες τις μεταξύ τους διαφορές, όλα τα ευρωπαϊκά κράτη διαμορφώθηκαν στη βάση του ευρωπαϊκού **διαφωτισμού**, ο οποίος επηρεάστηκε από την **αρχαία ελληνική σκέψη**. Τα ευρωπαϊκά κράτη εξάλλου, οργανώθηκαν με βάση το **ρωμαϊκό δίκαιο**, ενώ καθοριστικές υπήρξαν για όλη την Ευρώπη οι επιδράσεις του **χριστιανισμού**.

Μετά τις τραγικές συνέπειες των δύο Παγκοσμίων πολέμων, η Ευρώπη έχει κοινά συμφέροντα στην πορεία της οικονομικής και κοινωνικής ανασυγκρότησης. Στις συνθήκες αυτές, επανέρχεται το όραμα μιας κοινής Ευρώπης, χωρίς τους εθνικούς ανταγωνισμούς του παρελθόντος.

Από το 1950, η Γαλλία με τον υπουργό Εξωτερικών Ρ.Σουμάν προωθεί διαπραγματεύσεις για την ίδρυση Ευρωπαϊκής Κοινότητας. Συγκεκριμένα:

- Το 1951 με τη **Συνθήκη των Παρισίων** ιδρύεται η **Ευρωπαϊκή Κοινότητα Άνθρακα και Χάλυβα** (ΕΚΑΧ) μεταξύ Γαλλίας, Γερμανίας, Ιταλίας, Βελγίου, Ολλανδίας και Λουξεμβούργου. Η κοινότητα προβλέπει την κοινή εκμετάλλευση των πόρων άνθρακα και χάλυβα για τις παραπάνω χώρες. Αυτό αποτελεί το πρώτο βήμα της Ευρωπαϊκής ενοποίησης.

- Το 1957 με τη **Συνθήκη της Ρώμης** πραγματοποιείται η ίδρυση της **Ευρωπαϊκής Οικονομικής Κοινότητας** (Ε.Ο.Κ) ανάμεσα στις ίδιες χώρες. Η Ευρωπαϊκή ενοποίηση είναι πια πραγματικότητα.

- Το 1992 με τη **Συνθήκη του Μάαστριχτ**, όπως αυτή συμπληρώνεται με τη **Συνθήκη του Άμστερνταμ**, ιδρύεται η **Ευρωπαϊκή Ένωση** (Ε.Ε.), στη θέση της Ε.Ο.Κ.

Σε διάστημα μισού αιώνα οικοδόμησης, η ΕΕ δεν αφορά πλέον μόνον την οικονομική ένωση των κρατών μελών. Περιλαμβάνει την κοινή ευρωπαϊκή ιθαγένεια των πολιτών, την ελεύθερη διακίνηση και εγκατάστασή τους στον κοινό ευρωπαϊκό χώρο, το κοινό νόμισμα (ευρώ) και κοινές πολιτικές στην ασφάλεια, την εξωτερική πολιτική, την παιδεία, το περιβάλλον, την υγεία, τα ανθρώπινα δικαιώματα, και τέλος το κοινό **ευρωπαϊκό Σύνταγμα**. Παράλληλα με τη διεύρυνση των πολιτικών της, η ΕΕ διευρύνεται και με την είσοδο νέων κρατών-μελών. Στα 6 αρχικά κράτη μέλη της Ε.Ο.Κ προστίθενται 9 νέα μέλη και από το 1996 μιλάμε για την «Ευρώπη των 15». Από το 1998 ξεκινούν οι διαπραγματεύσεις ένταξης 12 νέων χωρών. Οι 10 από αυτές τις χώρες εντάχθηκαν στην Ε.Ε. το **Μάιο του 2004**. Μέχρι το 2009 θα έχουν ενταχθεί η **Βουλγαρία** και η **Ρουμανία**. Εξάλλου, το 2001 ξεκίνησε διάλογος ένταξης της **Τουρκίας**. Η πορεία των διαπραγματεύσεων εξαρτάται από το βαθμό προετοιμασίας κάθε υποψήφιας για ένταξη χώρας.



Εικόνα 4: σελίδα 121.

13.2 Βασικοί θεσμοί

Η Ευρωπαϊκή Ένωση (Ε.Ε) είναι μια **ένωση ευρωπαϊκών κρατών** τα οποία, με την προσχώρησή τους, δεσμεύονται να συνεργάζονται για τη δημοκρατία, την οικονομική και κοινωνική ευημερία και την ειρήνη. Δεν είναι ομοσπονδιακό κράτος, όπως η Γερμανία ή οι ΗΠΑ (βλ.Κεφ.8.1), ούτε είναι απλώς ένας οργανισμός συνεργασίας κρατών, όπως τα Ηνωμένα Έθνη (βλ.Κεφ.14.2).

Η συνένωση αυτή των ευρωπαϊκών κρατών, σημαίνει ότι **τα κράτη-μέλη μεταβιβάζουν** ορισμένες **εξουσίες** τους (νομοθετικές, εκτελεστικές και δικαστικές) σε **αντίστοιχους κοινούς θεσμούς της ΕΕ**. Με αυτόν τον τρόπο οι αποφάσεις για ορισμένα θέματα κοινού ενδιαφέροντος λαμβάνονται δημοκρατικά σε ευρωπαϊκό επίπεδο.

Τα βασικά θεσμικά όργανα της Ευρωπαϊκής Ένωσης είναι: το **Ευρωπαϊκό Κοινοβούλιο**, που εκπροσωπεί τους πολίτες, το **Ευρωπαϊκό Συμβούλιο**, που εκπροσωπεί τα κράτη-μέλη, το **Συμβούλιο Υπουργών**, που εκπροσωπεί τις κυβερνήσεις των κρατών-μελών, η **Ευρωπαϊκή Επιτροπή**, που εκπροσωπεί τα συμφέροντα της ΕΕ και το Ευρωπαϊκό Δικαστήριο. Η επιτροπή, το Συμβούλιο Υπουργών και το Κοινοβούλιο αποτελούν το λεγόμενο «**θεσμικό τρίγωνο**», το οποίο διαμορφώνει τη νομοθεσία και τις πολιτικές που εφαρμόζονται σε ολόκληρη την Ένωση.



Εικόνα 5: σελίδα 123.

Α. Ευρωπαϊκό Κοινοβούλιο

Το Ευρωπαϊκό Κοινοβούλιο **αντιπροσωπεύει τους πολίτες της Ένωσης** και εκλέγεται άμεσα από αυτούς. Οι εκλογές για το Ευρωπαϊκό Κοινοβούλιο διεξάγονται από το 1979, **κάθε πενταετία** και δικαίωμα ψήφου έχουν όλοι οι πολίτες της ΕΕ που είναι εγγεγραμμένοι στους εκλογικούς καταλόγους. Το Ευρωπαϊκό Κοινοβούλιο, που προήλθε από τις ευρωεκλογές του Ιουνίου 2004, εκφράζει τη δημοκρατική βούληση των 450 εκατομμυρίων πολιτών της Ένωσης και εκπροσωπεί τα συμφέροντά τους στις συζητήσεις με τα άλλα θεσμικά όργανα (Επιτροπή, Συμβούλιο). Στην ελληνική εκπροσώπηση συμμετέχει για πρώτη φορά γυναίκα ΑΜΕΑ με κινητικές αναπηρίες.

Οι βουλευτές στο Ευρωπαϊκό Κοινοβούλιο δεν ανήκουν σε εθνικές ομάδες, αλλά σε επτά **πανευρωπαϊκές πολιτικές ομάδες**. Η κατανομή των ομάδων αυτών στο Ευρωπαϊκό Κοινοβούλιο για την περίοδο 2004-2009 είναι η ακόλουθη:

Οι κύριες αρμοδιότητες του Κοινοβουλίου είναι τρεις:

- Ασκεί μαζί με το Συμβούλιο Υπουργών τη **νομοθετική εξουσία**. Ως άμεσα εκλεγμένο όργανο εξασφαλίζει το δημοκρατικό χαρακτήρα της ευρωπαϊκής νομοθεσίας.
- **Ασκεί έλεγχο** στα άλλα εκλεγμένα όργανα της Ε.Ε. (π.χ. εγκρίνει ή απορρίπτει το διορισμό Επιτρόπων).
- Έχει αρμοδιότητες σχετικές με τη μελέτη και έγκριση του **προϋπολογισμού** και επομένως επηρεάζει καθοριστικά τις δαπάνες της Ένωσης.

Το έργο του Ευρωπαϊκού Κοινοβουλίου βοηθείται από τις 17 μόνιμες **Κοινοβουλευτικές Επιτροπές**. Αυτές εκφράζουν τη γνώμη τους για τα θέματα που πρόκειται να συζητήσει το Ευρωπαϊκό Κοινοβούλιο.



Εικόνα 6: σελίδα 125.

Ενδεικτικά σημεία εκφωνήσεων με ρητορική μίσους στη σύγχρονη Ευρώπη

Η περίπτωση των υποκοριστικών
επιθημάτων της νέας ελληνικής
και της ιταλικής

Παναγιώτης Κατσαρός

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ pkatsaro@itl.auth.gr

Abstract

The present paper focuses on the theoretical model of Morphopragmatics (Dressler and Merlini Barbaresi 1994), and attempts to explore the extent to which diminutive suffixes can be a strategic choice in modern Greek and Italian through speech act and speech situations for upgrading the illocutionary force of the intolerant intentions of speakers, as well as the investigation of those cases in which the perlocutionary effect of the utterances they achieve, in relation to the listeners, may contribute to hate speech in contemporary Europe.

Λέξεις-κλειδιά

Μορφοπραγματολογία

υποκοριστικά επιθήματα

γλωσσική πράξη

γλωσσική περίσταση

Εισαγωγή

Η παρούσα ανακοίνωση διερευνά, από μια ευρύτερη οπτική, το πώς η πραγματολογία και η μορφολογία συναντιούνται και γίνονται αμοιβαία αποδεκτές στη νέα ελληνική. Ειδικότερα, η μορφολογική διαδικασία του υποκορισμού αποτελεί μια άκρως δυναμική εφαρμογή και μια κατηγορία με μεγάλο αριθμό μελετών σε γλώσσες που παρουσιάζουν αυτό το μορφολογικό φαινόμενο. Μάλιστα, τα υποκοριστικά επιθήματα (ΥΕ) όταν χρησιμοποιούνται από τα μέλη μιας κοινότητας μπορούν να αποτελούν ενδείκτες¹ των κοινωνικών χαρακτηριστικών και ταυτοτήτων των ομιλούντων υποκειμένων.

Επομένως, η μορφολογική εφαρμογή του υποκοριστικού σχηματισμού αφορά σημασίες που σχετίζονται με το εκφώνημα, δηλαδή μέσω λεκτικών σημείων σημειωτικής (βλ. Peirce 1965). Ωστόσο, οι περιστάσεις που οδηγούν στην επιλογή μιας έκφρασης έναντι κάποιας άλλης (μερικές φορές) αποτελούν ένα χώρο μελέτης που προσδιορίζεται ως κοινωνική δείξη (βλ. Yule 2006 [1996]: 12-18), ενώ κατά τη χρήση της γλώσσας υπάρχει (σε γενικές γραμμές) κανονικότητα και ακολουθούνται αναμενόμενα σχήματα συμπεριφοράς.

Ερευνητικά ερωτήματα και θεωρητικό πλαίσιο

Από την επισκόπηση της βιβλιογραφίας προκύπτει η απουσία ολοκληρωμένων αναλύσεων που να μελετούν ταυτόχρονα μορφολογικά και πραγματολογικά φαινόμενα. Επιπλέον, παρά την απουσία μιας συστηματικής εξήγησης για την εξάρτηση και τη συνεισφορά των γλωσσικών περιστάσεων στις οποίες τυπικά απαντούν τα ΥΕ, διαπιστώνεται μια τάση για μια γενική, ασαφή και κυρίως συναισθηματική περιγραφή τους (λ.χ. Daltas 1985, Sifianou 1992, Makri-Tsilirakou 2001). Βέβαια, το γεγονός ότι οι μορφολογικοί μηχανισμοί δεν παρουσιάζουν σταθερή σημασιολογική αξία και επιπλέον η σημασία τους δείχνει συχνά δυσδιάκριτη, έχει οδηγήσει τους μελετητές σε πολλαπλές και εξαιρετικά ενδιαφέρουσες προσεγγίσεις για τον αξιολογικό ρόλο των υποκοριστικών (Υ) (βλ. Grandi 1998, 2002, Αναστασίου 2008). Ωστόσο, θα πρέπει να επισημάνουμε πως σε κάποιες μελέτες εντοπίζονται σύντομες αναλύσεις σε επίπεδο μορφοπραγματολογικών στρατηγικών (λ.χ. Σταυριανάκη 2009, Γιακουμάκη 2000).

Το ευρύτερο θεωρητικό πλαίσιο στο οποίο εντάσσεται η μελέτη μας είναι αυτό της θεωρίας της Μορφοπραγματολογίας (ΜΠ) (Dressler and Merlini Barbaresi 1994) που αφορά την ανάλυση δηλωτικών και συνδηλωτικών σημασιών των μορφολογικών εφαρμογών, δηλαδή σε περιοχές που υπερβαίνουν κατά πολύ τη μορφοσημασιολογία (βλ. Dressler και Merlini Barbaresi 1994: 574, 45-49). Η συστηματική ΜΠ εκτίμηση επικεντρώνεται στις πραγματολογικές στρατηγικές και στα αποτελέσματα από τη χρήση των Υ, δηλαδή σε μηχανισμούς που σε μεγάλο βαθμό φαίνονται να είναι προβλέψιμοι. Βασικό σημείο της θεωρίας αποτελεί το πραγματολογικό χαρακτηριστικό [μη-σοβαρό] στο οποίο ενσωματώνεται μια πλασματική αξιολόγηση (fictive evaluation) μαζί με το χαρακτηριστικό [μη-σημαντικό], ενώ θα πρέπει να παρατηρήσουμε ότι το σημασιολογικό χαρακτηριστικό

[μικρό] συχνά αντικαθίσταται από το πραγματολογικό (χαρακτηριστικό) (βλ. Dressler και Merlini Barbaresi 1994: 333-334, Κατσαρός 2018: 102).

Το μοντέλο των Dressler και Merlini Barbaresi (1994) μας επιτρέπει να διερευνήσουμε στις γλωσσικές πράξεις και περιστάσεις, σε πιο βαθμό τα ΥΕ μπορούν να αποτελέσουν στη νέα ελληνική και στην ιταλική γλώσσα μια στρατηγική επιλογή για αναβάθμιση της προσλεκτικής δύναμης των μισαλλόδοξων προθέσεων αλλά και σε ποιες περιπτώσεις το διαλεκτικό αποτέλεσμα των εκφωνημάτων μπορεί να συμβάλλει στη διάδοση της ρητορικής μίσους.

Σημειωτική και ρητορική μίσους

Για να διεξάγουμε μια εμπειριστατωμένη μελέτη επί του θέματος, θεωρήσαμε απαραίτητο να δώσουμε προτεραιότητα στη χρήση των σωμάτων κειμένων που συλλέχθηκαν από τα λεγόμενα Μέσα Κοινωνικής Δικτύωσης (ΜΚΔ) (όπως *forum*, *facebook*, *twitter*, κ.λπ.), καθώς τα τελευταία χρόνια αποτελούν βασικό εργαλείο επικοινωνίας και διεπίδρασης που καλύπτει μεγάλο φάσμα της καθημερινής δραστηριότητας των ανθρώπων.

Αναλογιζόμενοι τον όγκο της πληροφορίας που συσσωρεύεται στα ΜΚΔ και της αυξανόμενα ενεργητικής συμμετοχής των απλών χρηστών, μέσω των διαδικτυακών κοινοτήτων, εστιάζουμε στη διαπίστωση ότι αναπτύσσεται γραπτός λόγος διεπίδρασης σε ζητήματα καθημερινότητας, γεγονός που καθιστά τη συγκεκριμένη γλωσσική περίσταση κεντρικό σημείο ανάλυσης (βλ. Κατσαρός 2017: 985-989). Μάλιστα, το εκφώνημα είναι σε πλήρη εξάρτηση από την περίσταση επικοινωνίας, κάτι που δεν συμβαίνει με την πρόταση,² ενώ η δομή του αποτελεί σημαντική πηγή γραπτού κειμενικού λόγου, εφόσον με αυτό το είδος (κειμενικού λόγου) έχουμε απεικόνιση γραπτού λόγου με χαρακτηριστικά προφορικού. Το εκφώνημα ως γλωσσολογική έννοια αποτελεί ένα ανεπανάληπτο *φυσικό γεγονός* από τη στιγμή που είναι εφήμερο και παράγεται από συγκεκριμένο ομιλητή, σε συγκεκριμένο τόπο, χρόνο και περίσταση εκφώνησης (βλ. Κανάκης 2007: 61). Επιπλέον, ο συνδυασμός γλωσσικής φράσης και περιστασης αφορά τη γλωσσική χρήση, δηλαδή την πραγμάτωση της γλώσσας. Ωστόσο, σε αυτά τα κείμενα φαίνεται να έχουν διαταραχθεί τα στεγανά πλαίσια του γραπτού και προφορικού λόγου και τα όρια καθίστανται δυσδιάκριτα (βλ. Κατσαρός 2018: 192).

Στα παραδείγματα που εξετάσαμε, προκειμένου να προχωρήσουμε σε εξηγήσεις και περιγραφές του μισαλλόδοξου λόγου, αναζητήθηκε η παρουσία των ΥΕ σε κείμενα και/ή προφορικό λόγο που αφορούν δημόσιους λογαριασμούς σε ΜΚΔ, γεγονός που τα καθιστά αυτόματα δημόσιο και επίσημο λόγο, παρά μια ιδιωτική συζήτηση. Οι ιδιωτικές συζητήσεις δεν θα μπορούσαν να αποτελέσουν ζήτημα ρητορικής μίσους. Επιπλέον, θα πρέπει να επισημάνουμε πως σε σχέση με τα ΥΕ δεν επιδιώξαμε να διαπιστώσουμε τις μεταξύ τους συχνότητες, αλλά λαμβάνοντας υπόψη τις επιλογές των φυσικών ομιλητών καταγράψαμε όσα ΥΕ εμφανίζονται στις εκφωνήσεις. Τέλος, στο σύνολο του κόρπους που μελετήθηκε δόθηκε έμφαση στη γλωσσική πράξη, επειδή εκεί στις περισσότερες περιπτώ-

σεις ο σκοπός των κανόνων της ΜΠ αναλύεται ικανοποιητικά, αλλά όπου κρίνεται αναγκαίο λαμβάνονται υπόψη τόσο οι μικρο- όσο και οι μακροδομικές κειμενικές όψεις³.

Για το ΜΠ μοντέλο η θεωρία της Γλωσσικής Πράξης θα πρέπει να βρίσκεται εντός της θεωρίας Δράσης, η οποία άλλωστε αποτελεί και το πραγματολογικό υπόβαθρο της μορφολογίας για την πραγματολογία της γλώσσας, δηλαδή ως ανθρώπινης δράσης. Μάλιστα, η γλωσσική πράξη είναι αποτελεσματική μόνο μέσα από μια κοινωνική δράση ή διεπίδραση, αλλά και ενάντια στο υπόβαθρο των κοινωνικών θεσμών και συμβάσεων (βλ. Dressler & Merlini Barbaresi 1994: 576, 24-26).

Η εξέταση της θεωρίας Δράσης αποτελεί ένα βασικό εργαλείο για την αντιμετώπιση των γλωσσικών γεγονότων, δηλαδή το σύνολο των εκφωνημάτων. Κάτω από το πρίσμα αντίληψης της γλώσσας ως τμήμα της κοινωνικής δράσης (έννοια του Max Weber 1947, σε Dressler και Merlini Barbaresi 1994: 11), φαίνεται πως η σημασία αποφασίζεται από το δράστη και από τη συμπεριφορά του προς άλλα πρόσωπα, ενώ η γλωσσική πλήρωση των προσώπων εξαρτάται από τον ίδιο το δράστη. Επιπλέον, η γλώσσα αναλύεται καλύτερα ως ένα σύστημα με στόχους κατευθυνόμενους από δράσεις εντός του κοινωνικού πλαισίου,⁴ ενώ οι ίδιες οι γλωσσικές πράξεις αποτελούν δράσεις (βλ. Green 1989, 3, σε Dressler και Merlini Barbaresi 1994: 11).

Η ΜΠ μελέτη δεν περιορίζει τη μορφολογία σε ρόλο γλωσσικής δομής, αλλά αντίθετα αντιλαμβάνεται την ανάλυση με όρους *ενέργειας* (σύμφωνα με τους όρους του Humboldt, σε Dressler και Merlini Barbaresi 1994: 12). Κατά συνέπεια, με τη θεωρία Δράσης επιχειρείται να εξηγηθεί η θέση της μορφολογίας σε σχέση με την πραγματολογία, δηλαδή ως ανθρώπινη δραστηριότητα. Βέβαια, η διάκριση μεταξύ γλωσσικής ικανότητας και γλωσσικής πλήρωσης, δηλαδή ανάμεσα στον τύπο και το σύνολο των εκφωνημάτων αφορά το επίπεδο της δράσης, εφόσον οι δράσεις θεωρούμε ότι δεν είναι πάντα σχεδιασμένες.

Επιπροσθέτως, τα γλωσσικά γεγονότα με τη ΜΠ αντιμετωπίζονται μέσω της θεωρίας της Σημείωσης, η οποία βρίσκεται εντός της δράσης. Πιο συγκεκριμένα, με τη σημειωτική του Peirce (1965) τα σημεία στη θεωρία Δράσης μπορούν να γίνουν κατανοητά είτε με όρους σχέσεων είτε με δράσεις της σημείωσης, ενώ είναι ιδιαίτερα σημαντικός ο ρόλος του ερμηνευτή (βλ. Dressler και Merlini Barbaresi, 1994: 8-10). Μάλιστα, σημείο⁵ θεωρείται εκείνο που δεν προβάλλει τη *δυνατότητα* που προκύπτει από τη σχέση σημαίνοντος-σημαινομένου, αλλά αναφέρεται στην πραγματική σημασία της σημειωτικής (είτε γνωσιακής, είτε επικοινωνιακής) της κάθε περίπτωσης.

Μάλιστα, η δήλωση για τον Barthes (1964) αποτελεί το πρώτο μη-κωδικοποιημένο επίπεδο σημασίας, ενώ η συνδήλωση είναι το δεύτερο επίπεδο ενός συμβολικού μηνύματος το οποίο συνδέεται με το επίπεδο της ιδεολογίας, ανήκει δηλαδή σε ήδη υπάρχουσες γνώσεις ιστορικού, εθνικού, πολιτισμικού και αισθητικού χαρακτήρα.

Ωστόσο, σύμφωνα με τον Barthes, η δήλωση μετατρέπεται σε σημαίνον της συνδήλωσης, ενώ τα σημαίνοντα της συνδήλωσης αποτελούνται από σημεία, δηλαδή από σημαίνοντα και σημαίνόμενα του δηλωμένου σημείου. Κατά συνέπεια, η συνδήλωση δεν πηγάζει

ζει από το σημείο καθαυτό, αλλά από τον τρόπο που η κοινωνία το αξιολογεί και το χρησιμοποιεί. Με άλλα λόγια θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι η συνδήλωση αποτελεί ένα είδος μεταγλώσσας που οικοδομείται πάνω στη δήλωση και είναι ιδεολογικού χαρακτήρα, ενώ φαίνεται πως καλύπτει το δηλούμενο μήνυμα.

Με βάση τα παραπάνω η γλώσσα πρέπει να θεωρείται σύστημα λεκτικών σημείων σημειωτικής και, κατά συνέπεια, τα σημεία είναι κατάλληλα για ανάλυση με βάση το συνεχές λόγο.⁶ Επομένως, εφόσον η *σημείωση* είναι το συμβάν του πραγματολογικού επίπεδου, το ερμηνευόμενο ως αποτέλεσμα (στο μυαλό του ερμηνευτή) αποτελεί εκείνη την έννοια που σχετίζεται με την πραγματολογία (βλ. Dressler και Merlini Barbaresi, 1994: 8-11).

Καθολικές παράμετροι/υποπαράμετροι & ΜΠ

Τα θεωρητικά πλαίσια μέσα στα οποία κινείται η θεωρία της Δράσης και η Σημειωτική αποτελούν τους αποδοτικότερους χώρους ενσωμάτωσης της Φυσικής Μορφολογίας (περισσότερα σε Crocco 1998: 5). Οι μορφολογικές παράμετροι συνδέονται με τις σημειωτικές αρχές που προϋποθέτουν τη *φυσικότητα* (δηλαδή μορφολογικά φαινόμενα ελάχιστα ή καθόλου μαρκαρισμένα) (βλ. Crocco 1998: 25-26, Κατσαρός 2018: 37-41). Μάλιστα, τα γλωσσικά σημεία μπορούν να είναι συμβατικά και να περιέχουν *εικονικές* και *ενδεικτικές* πλευρές (Dressler και Merlini Barbaresi 1994: 45-48).

Η εικονικότητα⁷ περιλαμβάνει πολλές υποπαράμετρους, μια από τις οποίες, είναι και εκείνη της δομικής διαγραμματικότητας, στην οποία ακολουθούνται οι εφαρμογές της αλυσιδωτής μορφολογικής σύνδεσης (βλ. De Marco 1998 [1995]: 49-50), όπως για παράδειγμα της προσφύματοποίησης. Πιο συγκεκριμένα, με την εφαρμογή της προσφύματοποίησης έχουμε παράλληλα προσθήκη της εντασιακής σημασίας που αντανακλάται διαγραμματικά μέσω της μορφής (Dressler και Merlini Barbaresi 1994: 45-48). Μάλιστα, θα πρέπει να επισημάνουμε πως η παραπάνω αναφορά στην παράμετρο της διαγραμματικότητας θεωρείται σημαντική, δεδομένου ότι αποτελεί μέρος των σημειωτικών αρχών.

Από την άλλη πλευρά, η ενδεικτικότητα προέρχεται από τον τύπο του εικονικού σημείου, που ο Peirce ονομάζει *ενδείκτη*. Με βάση αυτά τα δεδομένα, με ένδειξη πραγματώνεται κάθε πρόσφυμα, δηλαδή από κάθε παράγωγο (ή κλιτό) μόρφωμα, από κάθε λειτουργική λέξη (λ.χ. άρθρο, ταξινομητή, κ.λπ.) ή από κάθε άλλο σημείο που έχει τη δυνατότητα να παραπέμψει σε κάποιο άλλο (λ.χ. προσωπική αντωνυμία). Όλα τα γλωσσικά σημεία αποτελούν σύμβολα και κατά συνέπεια ένα σύμβολο αποτελεί σημείο αναφοράς στο αντικείμενό του μέσω συμβατικής σύνδεσης, έτσι ώστε να γίνει αντιληπτό (από τον ερμηνευτή) (βλ. Dressler και Merlini Barbaresi 1994: 25-26).

Βέβαια, θα πρέπει να επισημάνουμε πως οι ομιλητές αρχίζουν σταδιακά να κατανοούν τους συσχετισμούς των γλωσσικών τύπων με κοινωνικές παραμέτρους. Η διαδικασία αυτή μπορεί να γίνει αντιληπτή μέσα από τις *τάξεις ενδεικτικότητας* (Orders of indexicality) του Silverstein (2003), εφόσον είναι φανερό πως βασίζονται ολόένα και περισσότερο στους γλωσσικούς τύπους για να ερμηνεύσουν τις ταυτότητες των άλλων.

Πιο συγκεκριμένα, για τον Silverstein οι γλωσσικοί τύποι μιας λειτουργικής ποικιλίας, σε πρώτη φάση, αποτελούν μια εν δυνάμει ενδεικτικότητα και στη συνέχεια συνδέονται στενά μέσω του λόγου με τις κοινωνικές παραμέτρους για να διαμορφώσουν, τελικά, ένα ξεχωριστό και διακριτό σύστημα, η χρήση του οποίου χαρακτηρίζει αξιολογικά τους ίδιους τους ομιλητές του.

Κατά συνέπεια, στη συλλογική συνείδηση οι γλωσσικοί τύποι με συγκεκριμένη κοινωνική σημασία, εντός των εκφωνήσεων, αποκαλύπτουν ρόλους, στάσεις και ταυτότητες και μπορεί να οδηγήσουν σε μορφή στερεοτύπων, παραπέμποντας άμεσα σε παγιωμένες αξιολογήσεις για διαστάσεις της κοινωνικής ταυτότητας των ατόμων.

Συνοψίζοντας, με τον όρο *ενδείκτης* πρέπει να εννοηθεί το σημείο της άμεσης υπόδειξης του αντικειμένου αναφοράς. Επομένως, στο πλαίσιο αυτής της προσέγγισης το ενδεικτικό σημείο,⁸ δηλαδή το σημαίνον, τυπικά, εκπροσωπείται από ένα λεξικό μόρφημα (βλ. Crocco 1998: 77-78). Έτσι, η λειτουργία ενός ενδείκτη είναι να σηματοδοτεί το λεξικό μόρφημα στο οποίο αυτός αναφέρεται, κατά συνέπεια το αποτέλεσμα είναι η ένδειξη να εστιάζει σε ένα σημασιολογικό περιεχόμενο ή πιο ειδικά να δείχνει το λεξικό συστατικό ενός σημειομένου.

Στρατηγικές εκφοράς του μισαλλόδοξου λόγου

Ειρωνεία και σαρκασμός

Η ρητορική μίσους θα πρέπει να εξεταστεί υπό το πρίσμα του παράγοντα της ειρωνείας και του σαρκασμού (περισσότερα σε Φαρακλού 2000). Ειδικότερα, η ειρωνεία συνήθως είναι κατανοητή ως χρήση λέξεων προκειμένου να δοθεί μια αντίθετη σημασία από την κυριολεκτική. Μάλιστα, φαίνεται να συνδέεται με τον σαρκασμό και κάποιες φορές τα όρια διάκρισης να είναι δυσδιάκριτα,⁹ ενώ σε αρκετές περιπτώσεις διαπιστώνεται ότι η υποτίμηση είναι κεντρικά αναμειγμένη.

Με το ΜΠ μοντέλο η ειρωνεία αντιμετωπίζεται ως μια στρατηγική του λόγου (βλ. Dressler και Merlini Barbaresi (1994: 337-338), ως μια λεκτική ειρωνεία, όταν βέβαια δημιουργούνται οι κατάλληλες προϋποθέσεις. Βέβαια, για τον ρυθμιστικό παράγοντα της ειρωνείας υπάρχουν αρκετές αναλύσεις με διαφορετικά μοντέλα που αναφέρονται είτε στην *ευγένεια*, είτε στην παραβίαση της ποιότητας, ή ακόμη και σε ψυχολογικά μοντέλα (ειρωνείας). Μάλιστα, κανένα μοντέλο ειρωνείας δεν έχει συμπεριλάβει ξεκάθαρα τα αποτελέσματα του υποκοριστικού σχηματισμού (Dressler και Merlini Barbaresi, 1994: 337), ενώ σχεδόν όλα (τα μοντέλα) επικεντρώνονται, κυρίως, στους στόχους και στους υπερστόχους που προκύπτουν από την εφαρμογή της ειρωνείας. Ωστόσο, κρίνεται απαραίτητο να ελέγξουμε και άλλα ζητήματα, όπως για παράδειγμα περιπτώσεις που αφορούν κατηγορίες σύγκρουσης¹⁰ ή εκείνες που συνδέονται με την ανειλικρίνεια.

Μάλιστα, το έργο των Greimas και Fontanille (1991) με τίτλο *Σημειωτική των Παθών*, προσφέρει ερμηνευτικά εργαλεία για μια ανάλυση των εκφωνήσεων στις οποίες κυριαρ-

χούν τα πάθη και τα συναισθήματα. Ειδικότερα, τα πάθη εμφανίζονται ως η άρνηση του λογικού και του γνωστικού εφόσον το *αισθάνομαι* υπερέχει του *αντιλαμβάνομαι*. Επομένως, με την εφαρμογή του εν λόγω μοντέλου, γίνεται ερευνητική πραγμάτευση της ψυχικής διάστασης, ενώ για να εξηγηθούν τα φαινόμενα πάθους, στη λεξιλογική επιφάνεια, θα πρέπει να γυρίσουμε σε μια πιο εμπειρική προσέγγιση των πραγμάτων.

Για τους Greimas και Fontanille η εστίαση στην κατάσταση των υποκειμένων, πριν την ανάληψη της δράσης, είναι ιδιαίτερα σημαντική και σημειώνουν ότι το Υποκείμενο κατάστασης επιδιώκει ένα Υποκείμενο Δράσης να ενεργήσει κατά τέτοιο τρόπο ώστε το πρώτο να εξασφαλίσει ευνοϊκά αποτελέσματα απέναντι σε ένα αντικείμενο που γι' αυτό έχει αξία. Επομένως, η σημειωτική των παθών είναι επιβεβλημένη επειδή αφενός ορίζεται η συνταγματική οργάνωση των ψυχικών καταστάσεων των υποκειμένων, αφετέρου το σύνολο της συνταγματικής δράσης φαίνεται να εκτυλίσσεται γύρω από μικρότερα κινησιακά συντάγματα, όπως λ.χ. στην περίπτωση των ΥΕ που εξετάζουμε, τα οποία με τους ρυθμιστικούς παράγοντες της ειρωνείας ή του σαρκασμού, κάτω από συγκεκριμένες συνθήκες, παραπέμπουν σε καταστάσεις πάθους. Συνεπώς σταματά τη ροή της θετικής εκδοχής (βλ. Greimas και Fontanille 1991: 34) που δηλώνει ένα ΥΕ.

Συγκριτικά με τους άλλους ρυθμιστικούς παράγοντες (π.χ. οικειότητα, συμπάθεια, κ.λπ.), θα πρέπει να παρατηρήσουμε πως η ειρωνεία υπερέχει σε στόχους και υπερστόχους. Ειδικότερα, αν θεωρήσουμε κύριο υπερστόχο της ειρωνείας την κριτική τότε θα πρέπει να αναφερθούμε σε ευθύνες. Βέβαια, υπερστόχος θεωρείται και το χιούμορ, σε περιπτώσεις που εκφράζεται με αστειό τρόπο η απειλή της *εικόνας του προσώπου*. Ωστόσο, όταν γίνονται πειράγματα, με αστεία φιλική ειρωνεία ή ακόμη και κατά τη δημιουργία περιστασιακής ειρωνείας, προκύπτουν συνθήκες που περιορίζουν τη ρητορική μίσους, επειδή με αυτές τις περιστάσεις επικοινωνίας δεν δημιουργείται μια διαπροσωπική απόσταση (βλ. Schütte 1987, Haverkate 1990, σε Dressler και Merlini Barbaresi 1994: 358). Από την άλλη πλευρά, ο σαρκασμός σε υποκοριστική δομή αποτελεί, κυρίως, μια στρατηγική αγένειας, παρά μια ειρωνική αγένεια (βλ. Kasper 1990: 210, σε Dressler και Merlini Barbaresi (1994: 361-362). Με το ΜΠ χαρακτηριστικό [μη-σοβαρό] του υποκοριστικού, ο σαρκασμός θεωρείται μια απότομα κοροϊδευτική και περιφρονητική παρατήρηση, ενώ μαζί με την ειρωνεία ανήκουν σε μια μορφή έκφρασης στην οποία οι σημασίες μεταβιβάζονται έμμεσα (Dressler και Merlini Barbaresi 1994: 360-361). Ο σαρκασμός, ως βασικό εργαλείο ρητορικής μίσους, παραπέμπει σε χλευασμό και γελοιοποίηση και γι' αυτό το λόγο η ΜΠ θεωρία περιγράφει τον ρυθμιστικό παράγοντα του σαρκασμού ως ένα εργαλείο προσβλητικών στρατηγικών.

Ειρωνεία και κατηγορίες σύγκρουσης

Μια πρώτη προσέγγιση της ειρωνείας μπορεί να γίνει ξεκινώντας από την αντίληψη της έννοιας ως αντίφασης ή σύγκρουσης. Μάλιστα, στο ΜΠ μοντέλο θα πρέπει να είναι διακριτός ένας διαχωρισμός στις χρήσεις των Υ που σχηματίζουν σύγκρουση, σε σχέση με

εκείνες τις χρήσεις που τροποποιούν τη σύγκρουση. Για οποιοδήποτε στόχο και/ή υπερ-στόχο της ειρωνείας η χρήση των Υ με τη σημασία του [μη-σοβαρό] θεωρείται στρατηγική (βλ. Dressler και Merlini Barbaresi 1994: 338, 359-360), όπως λ.χ. στη γλωσσική περίπτωση του [1], η οποία αφορά μια συζήτηση και ένα δημόσιο σχολιασμό σε γνωστή ειδησεογραφική και ενημερωτική ιστοσελίδα για ζητήματα ευρωπαϊκής πολιτικής. Η ειρωνεία δίνεται μέσω της αντίφασης ανάμεσα σε έναν επικεφαλής των πρωτοβάθμιων Οργανισμών Τοπικής Αυτοδιοίκησης και την αναφορά στην καταγωγή του ως *πακιστανάκι*. Βέβαια, ο καθορισμός της αξίας του προσλεκτικού στόχου της ρητορικής μίσους σχετίζεται στενά από τη γλωσσική περίπτωση και τη μακρογλωσσική πράξη, αλλά σε αρκετές περιπτώσεις, όπως στο [2], δεν επιβεβαιώνεται.

[1] -*Χαχαχαχα, το πακισταν-άκι δήμαρχος του Londonistan, βρε που κατάντησε η ...γηραιά Αλβιών!*¹¹

[2] -*Alex, sono d'accordissimo con la tua analisi. Aggiungo solo che i negr-uc-ci che lavorano nelle fabbriche fanno comodo anche agli imprenditori leghisti.*¹²
'Alex, είμαι πάρα πολύ σύμφωνος με την ανάλυσή σου. Προσθέτω μόνο ότι οι νέγροι/μαύροι+ΥΕ που εργάζονται στα εργοστάσια βολεύουν και τους επιχειρηματίες της Λέγκα (πολιτικό κόμμα)'

Στο παράδειγμα [1], η αποφυγή επισύναψης του ΥΕ στο ουσιαστικό *δήμαρχος* και η επιλογή του σημείου κατάληξης *πακιστανάκι* ενισχύει ακόμη περισσότερο την υποβάθμιση του λογικοπροτασιακού περιεχομένου μέσω της σημασιολογικής σύγκρουσης (βλ. Dressler και Merlini Barbaresi (1994: 342-343). Μάλιστα, στη λεκτική πράξη το *Londonistan* επιτείνει την αναβάθμιση της προσλεκτικής ισχύος, επειδή παραπέμπει σε παρόμοιους υπαρκτούς μορφολογικούς σχηματισμούς, όπως Αφγανιστάν, Πακιστάν και παράλληλα σε στερεότυπα που αφορούν μια υπόρρητη σημασία διάκρισης μεταξύ πολιτισμένων και μη εθνών. Κάτω από αυτό το πρίσμα, η προσλεκτική πράξη εκφράζει μισαλλόδοξο περιεχόμενο μέσω του εθνικισμού και της διάκρισης.

Γενικότερα, η σημασιολογική σύγκρουση όταν προέρχεται από ένα ουσιαστικό που έχει θέση αντικειμένου αναφοράς, με την επισύναψη του υποκοριστικού επιθήματος, δίνει στην υποκοριστική χρήση ένα αποτέλεσμα ισχυρής υποτίμησης στη σφαίρα του ομιλητή (βλ. Dressler και Merlini Barbaresi 1994: 334-337).

Υποτίμηση και υπονοήματα

Η ΜΠ ενστερνίζεται τη θέση των Brown και Levinson (1987: 217) σχετικά με την ύπαρξη μιας στρατηγικής υποτίμησης που επιφέρει υπονοήματα με την προϋπόθεση ότι λέγονται λιγότερα απ' όσα απαιτούνται. Δηλαδή, πρόκειται για περιπτώσεις εκφωνήσεων που μας δίνουν τη δυνατότητα να μιλάμε γενικευμένα και/ή αόριστα με υποτιμητικό περιεχόμενο μέσω της υποκοριστικής μορφής. Επομένως, ένα μοντέλο τροποποίησης της Προσλεκτι-

κής δύναμης (βλ. Bazzanella κ.ά. 1991 [1990]) αποτελεί το καλύτερο εργαλείο απέναντι σε άλλες θεωρίες, όπως για παράδειγμα στη θεωρία Υπονομάτων του Grice ή στη θεωρία Ευγένειας. Για παράδειγμα στο [3] γράφοντας/μιλώντας αόριστα για κάποιον ή όταν δεν μας ενδιαφέρει να προσδιορίσουμε με ακρίβεια το αντικείμενο αναφοράς, δημιουργείται μια περιοχή που εντάσσεται σε ένα πλαίσιο τριαδικής σχέσης μεταξύ ομιλητή-ακροατή-αντικειμένου αναφοράς με μικρότερη διαφορά ανάμεσα στη χρήση και στη σημασιολογική αντίληψη της πραγματολογίας. Το *προσφυγούλια* είναι σαφές από το περικείμενο πως δεν αφορά το [μικρό], αλλά αποτελεί στρατηγική μιας προσλεκτικής πράξης με υποτίμηση που μαζί με το *τζιχάντ* (ταυτίζεται με την έννοια του *ιερού πολέμου* εναντίον της χριστιανοσύνης και του δυτικού πολιτισμού) δημιουργεί τις προϋποθέσεις για υπονοήματα, λόγω της αόριστης διατύπωσης, με συναγωγές σε προσβλητικό περιεχόμενο εναντίον ομάδων βάσει χαρακτηριστικών καταγωγής και θρησκείας.

[3] -*Τζιχάντ θα φωνάζουν τα «προσφυγ-ούλια»... Καλή χώνεψη μαζί με το Νόμπελ!*¹³

Ωστόσο, δεν θα πρέπει να προκύπτει από το περικείμενο, για παράδειγμα, κάποια περίπτωση ασεϊσμού που προφανώς θα μπορούσε να ακυρώσει την επιθετικότητα. Γενικότερα, η αύξηση (ή μείωση) της προσλεκτικής ισχύος [3] όταν αναφέρεται είτε στη δύναμη των συνθηκών ειλικρίνειας (δηλαδή δηλώνουν την ψυχολογική κατάσταση σε σχέση με το ειδικό λογικοπροτασιακό περιεχόμενο), είτε στο προσλεκτικό σημείο ή ακόμη και στα δυο ταυτόχρονα (βλ. Dressler και Merlini Barbaresi 1994: 230-231) οδηγεί σε υποκίνηση ή δικαιολόγηση της ξενοφοβίας.

Περικειμενική γνώση

Με την περικειμενική γνώση γίνεται πιο εύκολα αντιληπτή η σωστή ερμηνεία, ενώ σε αρκετές περιπτώσεις είναι η ίδια η γνώση, παρά η εκφώνηση που θα καθορίσει τη χρήση του στρατηγικού ρόλου του υποκοριστικού στο εκφώνημα, όπως στο:

[4] -*Pakistan-uccio mio, hai trovato un nuovo modo per uccidermi?*¹⁴

‘Πακιστανέ+ΥΕ μου, βρήκες κανένα καινούργιο τρόπο για με σκοτώσεις;’

[5] -*Τώρα πρέπει να σκοτώσουμε τα φίδια που [...] Αύριο εκλογές και ψηφίζουν μέχρι οι μαυρ-ούληδες της Ομόνοιας!*¹⁵

Η τροποποίηση της δύναμης της προσλεκτικής πράξης σε περιπτώσεις εσωτερικών καταστάσεων στρέφεται προς την ψυχολογική κατάσταση και τον τροπικό ρόλο των συμμετεχόντων στο [4] και [5]. Ειδικότερα, ο τροπικός ρόλος των συμμετεχόντων σε αρκετές περιπτώσεις εκφράζεται με τις γραμματικές κατηγορίες, ή με ερώτηση, όπως λ.χ. συμβαίνει στο [4]. Με αυτόν τον τρόπο συμβάλει αποφασιστικά στη ψυχολογική απόσταση μεταξύ ομιλητή και αντικειμένου αναφοράς, ενώ το συγκειμενικό περιβάλλον ως αρνητική

περικειμενική γνώση ενισχύεται εφόσον στα αντικείμενα αναφοράς *Pakistanuccio* 'Πακιστανέ+ΥΕ' και *μαυρούληδες* η αξία του χαρακτηριστικού [μη-σοβαρό] αντιπροσωπεύει μια συγκεκριμένη εθνότητα μεταναστών, η οποία στο [4], σύμφωνα με την εκφώνηση, έχει την πρόθεση να βλάψει άλλους, ενώ στο [5] μπορεί ακόμα και να απειλήσει το σύνολο της κοινωνίας και το μέλλον της.

Σαρκαστικές γλωσσικές πράξεις: αξιολόγηση/εκτίμηση

Με βάση τη ΜΠ θεωρία, ο παράγοντας του *σαρκασμού* στη ΝΕ και την ιταλική διακρίνεται, κυρίως, στις κατευθυντικές γλωσσικές πράξεις, όπως άλλωστε συμβαίνει και με εκείνες της απειλής ή της αξιολόγησης/εκτίμησης. Μάλιστα, οι στόχοι του σαρκασμού μπορεί να αφορούν το χλευασμό με εξευτελισμό ή γελοιοποίηση.¹⁶ Το χαρακτηριστικό [μη-σοβαρό] του Υ έχει το ρόλο του να γελοιοποιήσει και να ευτελίσει το αντικείμενο ή το θύμα του σαρκασμού. Επιπλέον, ο σαρκασμός θεωρείται μια απότομα κοροϊδευτική και περιφρονητική παρατήρηση, ενώ μαζί με την ειρωνεία αποτελούν μια μορφή έκφρασης στην οποία οι σημασίες μεταβιβάζονται έμμεσα. Λόγου χάριν, ο σαρκασμός στο [6] αποτελεί ρυθμιστικό παράγοντα που λειτουργεί ως εργαλείο προσβλητικών στρατηγικών με τη σύνθετη λέξη *σκυλάραπας* (Dressler και Merlini Barbaresi 1994: 360-361).

[6] -*Na πεθαίνεις σε ένα κωλοχώρι στην αφρική από ένα 12αχρονο σκυλαραπ-άκι που το έχουν τηγάρει στην πρέζα και το τάζουν κομμάτια από συγγενείς του για να πάρει την δύναμη τους σε ένα πόλεμο που δεν ξέρει γιατί γίνεται...*¹⁷

[7] -*È un NEGR-ACCIO, il BALLOTTELLO... Quindi è privo di cervello...*¹⁸
'είναι ένας νέγρος/μαύρος+ΥΕ (με αξία ισχυρής υποτίμησης)'

Η ενισχυτική απεικόνιση της ισχύος του υποκοριστικού είναι φανερή στην εκφώνηση [7], διότι επιχειρείται η περιγραφή της κακής ποιότητας ενός ποδοσφαιριστή μέσω της προσβλητικής λέξης *NEGR-ACCIO*, με χρήση κεφαλαίων γραμμάτων τόσο στη λέξη με το ΥΕ όσο και στο όνομά του, δηλαδή δηλώνεται με έμφαση. Επομένως, η αξιολογική ισχύς του σαρκασμού μέσω του υποκοριστικού μπορεί να έχει ισχυρότερη επίδραση σε μια γλωσσική πράξη αξιολόγησης/εκτίμησης, (βλ. Dressler και Merlini Barbaresi 1994: 276-277), ενώ από το περικείμενο γίνεται αντιληπτή η επίθεση στην ταυτότητα του θύματος όχι για κάτι που κάνει, αλλά για κάτι που είναι. Σε αυτές τις περιπτώσεις ο ομιλητής δίνει έμφαση στο διαλεκτικό αντικείμενο και η αναβάθμιση της διάστασης της υποκοριστικής σημασίας ενισχύει τη δύναμη της προσπάθειας για την επίτευξη του στόχου (βλ. Bazzanella Caffi και Sbisà, 1991 [1990]).

Σαρκαστικές γλωσσικές πράξεις: απειλή

Πολλά παραδείγματα της νέας ελληνικής και ιταλικής που αφορούν το σαρκασμό ανήκουν σε γλωσσικές πράξεις απειλής (βλ. Dressler και Merlini Barbaresi 1994: 361). Θα πρέπει

να σημειώσουμε ότι, στις απειλές με ρητορική μίσους, απειλείται πλέον όχι το πρόσωπο αλλά τα άτομα ή μια ομάδα με ορισμένα χαρακτηριστικά, όπως είναι η φυλή/καταγωγή, η θρησκεία, οι ειδικές ικανότητες, το φύλο, η ηλικία, ο σεξουαλικός προσανατολισμός κ.ά. Μάλιστα, στις σαρκαστικές κατευθυντικές γλωσσικές πράξεις το θέμα του σαρκασμού συνδέεται με το προσλεκτικό σημείο. Σε κάποιες περιπτώσεις, λ.χ. η προστακτική εκφώνηση [8], ενώ παρουσιάζεται ως συμβουλή, στην πραγματικότητα αποτελεί απειλή με στόχο οι αρνητικές συνέπειες του σαρκασμού της απολεκτικής πράξης να έχουν έκταση πέρα από τον αποδέκτη ή το αντικείμενο αναφοράς.

[8] *-fai attenzione che ti mangiano i profug-acci!*¹⁹

‘πρόσεχε να μη σε φάνε οι πρόσφυγες+ΥΕ (με αξία ισχυρής υποτίμησης)’

Ακόμη και αν θεωρήσουμε ότι το [8] μπορεί να αφορά μια συμβουλή, αποτελεί για τον ομιλητή και ένα είδος δράσης που εστιάζει στη γελοιοποίηση και στον εξευτελισμό των αντικειμένων αναφοράς, δηλαδή χρησιμοποιείται για να περιγράψει ιδιαίτερα υβριστική έως απειλητική συμπεριφορά με σχόλια που είναι προσβλητικά.

Ωστόσο, μια άμεση απειλή στο [9] και [10] ή έμμεση στο [11] προς τους ίδιους τους αποδέκτες αναβαθμίζει τη δύναμη του προσλεκτικού σημείου, ενώ οι συνθήκες ειλικρίνειας (δηλαδή η ψυχολογική κατάσταση σε σχέση με το ειδικό λογικοπροτασιακό περιεχόμενο) μπορούν να έρθουν σε διαφορετικούς βαθμούς²⁰ και να προσθέσουν στην εκφώνηση αύξηση του προσλεκτικού σημείου της βίας (βλ. Searle και Vandereken 1985) προς άτομα ή ομάδα ορισμένων χαρακτηριστικών.

[9] *-Και που'σαι και σένα και το βλαχαδερό ναζιστ-άκι το βάρσο σας βρίσκουμε άνετα.*²¹

[10] *-Via negr-acci di m****.*²²

‘δρόμο σκ**** (merda, δηλ. ‘σκατά’) νέγροι/μαύροι+ΥΕ (με αξία ισχυρής υποτίμησης)’

[11] *-Κακά να πάθουν Μαχαίρα έδωσες Μαχαίρα θα λάβεις ακούτε εβραι-άκια?*²³

Συμπεράσματα

Συνοψίζοντας, θα πρέπει να σημειώσουμε πως το θεωρητικό εργαλείο της ΜΠ, μας δίνει την δυνατότητα να αντιμετωπισθούν με τρόπο μεθοδικό και ολοκληρωμένο τα προβλήματα ανίχνευσης της ρητορικής μίσους, δεδομένου ότι στο λόγο μπορεί να εμφανίζονται όχι μόνο προσβλητικές αλλά και λέξεις που χρησιμοποιούνται στο καθημερινό μας λεξιλόγιο, λ.χ. με υποκοριστική μορφή. Σε αυτές τις περιπτώσεις το Υ χαρακτηριστικό [μψοβαρό] σε μια πράξη απειλής ή σαρκασμού με τις κατάλληλες συνθήκες μπορεί να μειώσει περισσότερο το *πρόσωπο* του αποδέκτη. Επομένως, όταν η κατάσταση δεν είναι διασκεδαστική ή έστω με συνεργατική διεπίδραση, τότε το ΥΕ είναι σε θέση να ενισχύσει το

μισαλλόδοξο λόγο μέσω του χαρακτηριστικού [μη-σοβαρό] που επιδρά αρνητικά στην εικόνα του αποδέκτη.

Τα αποτελέσματα στην παρούσα μελέτη συνηγορούν υπέρ της χρήσης των γλωσσικών τύπων ως ενδείκτες χαρακτηριστικών αλλά και κοινωνικών στάσεων των ομιλούντων υποκειμένων. Έτσι, η θέση του Peirce πως ο ενδείκτης είναι εκείνο το σημείο το οποίο βρίσκεται σε σχέση γειννίαςας ή αιτιότητας με το αντικείμενο αναφοράς επιβεβαιώνει τον ισχυρισμό ότι τα ΥΕ, υπό το πρίσμα του πλαισίου που περιγράψαμε, μπορούν να αποτελούν ενδεικτικές ή δεικτικές κατηγορίες της γλώσσας, καθόσον γίνονται κατανοητές όχι έξω από την περίπτωση παραγωγής τους, αλλά μόνο στο πλαίσιο του εκφωνούμενου λόγου.

Επιπλέον, τα ΥΕ εκτός από απλά αξιολογικά εργαλεία για το χαρακτηριστικό [μικρό] μπορούν να αποτελέσουν επιθήματα με στρατηγικό ρόλο στην προσλεκτική πράξη, εφόσον εμφανίζονται παράγοντες που λειτουργούν για υποβάθμιση/αναβάθμιση της προσλεκτικής ισχύος του Υ. Επομένως, με το ΜΠ μοντέλο επιβεβαιώνεται ότι οι πραγματολογικές σημασίες των υποκοριστικών δεν μπορούν να εξαρτώνται από τη μορφοσημασιολογική σημασία, επειδή είναι απαραίτητο η ανάλυση των Υ να υπερβεί τα στενά όρια του [μικρό], δηλαδή πρόκειται για περιπτώσεις που βοηθούν τον αναγνώστη/ακροατή να συνδέσει το κειμενικό μήνυμα με το ευρύτερο γνωσιακό, καταστασιακό και πολιτισμικό του πλαίσιο αναφοράς. Επιπρόσθετα, η συγκριτική αποτίμηση της λειτουργίας των υποκοριστικών των δυο γλωσσών που εξετάσαμε για την περίπτωση του μισαλλόδοξο λόγου, ενισχύουν τον καθολικό χαρακτήρα του [μη-σοβαρό] και το στρατηγικό του ρόλο για την επίτευξη της ρητορικής μίσους.

Τέλος, μέσα από την έρευνά μας, διασαφηνίσαμε με το ΜΠ τις συνθήκες, τους περιορισμούς, αλλά και τα πραγματολογικά αίτια, δεδομένου ότι τα κριτήρια χαρακτηρισμού μιας έκφρασης ως ρητορικής μίσους είναι υποκειμενικά και απαιτούν ιδιαίτερη προσοχή και ακρίβεια για να μην καταπατούν τις αρχές ελευθερίας της έκφρασης.

Σημειώσεις

1. Η αντανάκλαση μιας μεταβλητής που θέλουμε να μελετήσουμε, λ.χ. η προσέλευση σε θρησκευτικές λειτουργίες μπορεί να θεωρηθεί ένας ενδείκτης της θρησκευτικότητας.
2. Η σχέση πρότασης και εκφωνήματος είναι πολύπλοκη, ενώ δεν υπάρχει αντιστοιχία ένα προς ένα (περισσότερα σε Κανάκη, 2007: 60-61).
3. Οι εκφωνήσεις ή γλωσσικές πράξεις αποτελούν μικροδομικές ενότητες, ενώ τα κείμενα/συνεχές λόγος (είτε πρόκειται για ολόκληρα κείμενα είτε για τμήματά τους) αποτελούν αυτόνομες ενότητες επικοινωνίας και αναγνωρίζονται ως μακρογλωσσικές πράξεις.
4. Επειδή με τα μέσα της γλώσσας (μέσω επικοινωνίας και γνώσης) οργανώνεται η κοινωνική ζωή.
5. Σε αντίθεση με τον Saussure.
6. Αντί άλλων σημειωτικών μοντέλων όπως π.χ. η σημειολογία του Saussure.
7. Η θεωρία του *Καθολικού Μαρκαρίσματος* ασχολείται με τις καθολικές προτιμήσεις που ακολουθούνται από τις καθολικές παραμέτρους, όπως για παράδειγμα η περίπτωση της εικονικότητας: *-ino* και *-άκι*. Η θέση του *-άκι* έχει κοινά στοιχεία με το ΥΕ *-ino*, εφόσον σε γλωσσικές περιστάσεις με *επίκεντρο παιδί* είναι τα επικρατέστερα ΥΕ και εκείνα που αποκτούνται από τα παιδιά πριν ακόμη κατανοήσουν το χαρακτηριστικό [μη-σοβαρό] στις γλωσσικές πράξεις (βλ. Κατσαρός 2018: 161-162).

8. H Crocco (1998: 78) προτείνει τη χρήση των όρων *ενδεικτικό σημάινον* (indexical signans) για την ένδειξη, και *ενδεικτικό σημαινόμενο* (indexical signatum) για το ενδεικτικό λέξημα.
9. Η ειρωνεία προσεγγίζεται ως μια αντίφαση ανάμεσα σε ό,τι λέγεται και σε ό,τι εννοείται.
10. Δηλαδή όταν συνδέονται με περιπτώσεις επιθέτων και ουσιαστικών που εκφράζουν δυναμικές διαστάσεις με αστεισμό ή με ενσυναίσθηση.
11. Βλ. <https://bit.ly/3rhBfm4> (τελευταία προσπέλαση 26.08.2020).
12. Βλ. <https://bit.ly/3y0QX8V> (τελευταία προσπέλαση 12.10.2020).
13. Βλ. <https://www.youtube.com/watch?v=GxA8VKteXy8> (τελευταία προσπέλαση 26.08.2020).
14. Βλ. <https://bit.ly/3SsLvUr> (τελευταία προσπέλαση 19.08.2020).
15. Βλ. <https://bit.ly/3fsFoAZ> (τελευταία προσπέλαση 13.10.2020).
16. Η ειρωνεία αποτελεί μια πιο ήπια και διακριτική κοροϊδία.
17. Βλ. <https://bit.ly/3rhS1S2> (τελευταία προσπέλαση 26.08.2020).
18. Βλ. <https://bit.ly/3rhSaF4> (τελευταία προσπέλαση 13.10.2020).
19. Βλ. <https://bit.ly/3Ci9jok> (τελευταία προσπέλαση 26.08.2020).
20. Λ.χ. μεταξύ προσλεκτικών ρημάτων διαταγής και απαιτείας.
21. Βλ. <https://bit.ly/3LV3Ffi> (τελευταία προσπέλαση 26.08.2020).
22. Βλ. <https://bit.ly/3E6OZHR> (τελευταία προσπέλαση 26.08.2020).
23. Βλ. <https://bit.ly/3CjAvmP> (τελευταία προσπέλαση 13.10.2020).

Βιβλιογραφία

- Αναστασίου, Μαρίνα. 2008. *Παράγωγες λέξεις στην κυπριακή διάλεκτο σε -ουδα>-ουα>-ου*. Διπλωματική εργασία, Τμήμα Φιλολογίας, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Θεσσαλονίκη.
- Barthes, Roland. 1964. 'Éléments de Sémiologie'. *Communications*, 4(4): 91–135.
- Bazzanella, Carla, Claudia Caffi και Marina Sbisà. 1991 [1990]. 'Scalar dimensions of illocutionary force', in *Speech Acts: Fiction or reality?*, Igor Ž. Žagar, ed. Antwerp & Ljubljana: IPrA, Distribution Center for Yugoslavia and Institute for Social Science, 63–76.
- Brown, Penelope και Stephen Levinson. 1987. *Politeness: Some universals in language usage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Γακουμάκη, Ελευθερία. 2000. *Ευφημισμός. Γλωσσική προσέγγιση*. Αθήνα: Μπουλούκος -Λογοθέτης.
- Crocco Galéas, Grazia. 1998. *The parameters of natural morphology*. Padova: Unipress.
- Daltas, Pericles. 1985. 'Some patterns of variability in the use of diminutive and augmentative suffixes in spoken Modern Greek Koine (MGK)'. *Γλωσσολογία/ Glossologia*, 4: 63–88.
- De Marco, Anna. 1998 [1995]. *Sociopragmatica dei diminutivi in italiano*. Dottorato di ricerca. Italia: Centro Editoriale e Librario Università degli Studi della Calabria.
- Dressler, Wolfgang και Lavinia Merlini Barbaresi. 1994. *Morphopragmatics: Diminutives and intensifiers in Italian, German and other languages*. Berlin and New York: Mouton de Gruyter.
- Grandi, Nicola. 1998. 'Sui suffissi diminutivi'. *Lingua e Stile*, 4: 627–653.
- Grandi, Nicola. 2002. *Morfologie in contatto*. Milano: Franco Angeli.
- Greimas, Algirdas Julein και Jacques Fontanille. 1991. *La sémiotique des passions. Des états de choses aux états de l'âme*. Paris : Editions du Seuil.
- Κανάκης, Κώστας. 2007. *Εισαγωγή στην πραγματολογία, Γνωστικές και κοινωνικές όψεις της γλωσσικής χρήσης*. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.
- Κατσαρός, Παναγιώτης. 2017. 'Η χρήση του υποκορισμού σε γλωσσικές περιστάσεις με επίκεντρο μέσα μαζικής ενημέρωσης και μέσα κοινωνικής δικτύωσης', στο *Μελέτες για την Ελληνική Γλώσσα*, 37. Θεσσαλονίκη: ΙΝΣ, 973–992.

- Κατσαρός, Παναγιώτης. 2018. *Υποκορισμός στην ελληνική και ιταλική – θεωρία της μορφοπραγματολογίας*. Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Ιταλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.
- Makri-Tsilipakou, Marianthi. 2001. 'Congratulations and bravo!', in *Linguistic politeness across boundaries: The case of Greek and Turkish*, Arin Bayraktaroglu και Maria Sifianou, eds. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 137–178.
- Peirce, Charles Sanders. 1965. *Collected papers*. Cambridge, MA.: Harvard University Press.
- Σταυριανάκη, Κατερίνα. 2009. '-άκι και -ette: Τα υποκοριστικά επιθήματα της Ελληνικής και της Γαλλικής. Συγκριτική μελέτη και προεκτάσεις για τη γλωσσική εκμάθηση και διδασκαλία', στο *Πρακτικά Διεθνούς συνεδρίου 2008, Ευρωπαϊκό έτος διαπολιτισμικού διαλόγου: Συνομιλώντας με τις γλώσσες-πολιτισμούς*. Θεσσαλονίκη: Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας Α.Π.Θ., 759–769.
- Searle, Jhon και Daniel Vanderveken. 1985. *Foundations of illocutionary logic*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sifianou, Maria. 1992. 'The use of diminutives in expressing politeness: Modern Greek versus English'. *Journal of Pragmatics*, 17: 155–173.
- Silverstein, Michael. 2003. 'Indexical order and the dialectics of sociolinguistic life'. *Language & Communication*, 3: 193–229.
- Yule, George. 2006 [1996]. *Πραγματολογία*, Θεοδοσία-Σούλα Παυλίδου, επιμ., Αγγελική Αλβανούδη και Χαρίκλεια Καπελλίδη, μτφρ. Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών Μανόλη Τριανταφυλλίδη.
- Φαρακλού, Ιωάννα. 2000. *Ειρωνεία και πραγματολογική θεωρία*. Διδακτορική διατριβή, Τμήμα Φιλολογίας, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Θεσσαλονίκη.

Coining €2 myths in United Europe

Panagiotis Xouplidis

ARISTOTLE UNIVERSITY OF THESSALONIKI

pxouplid@gmail.com

Abstract

According to ancient Greek mythology, 'Europa' was a Phoenician maiden abducted by Zeus, and her name was given to a continent, a 'female' continent whose founding myth is depicted on the Greek €2 coin. The common side of the Greek €2 coin depicts a geographical image of Europe, and the national side depicts a scene from a mosaic in Sparta (third century AD), showing Europa being abducted by Zeus, in the form of a bull. As the common European currency, the 'euro' was fully introduced on 1st January 2002 to replace banknotes, and coins of national currencies became, at the same time, a powerful ideological messenger of the European Union because of its everyday presence in European and non-European societies. This article attempts a visual socio-semiotic approach to the monetary iconography of the Greek €2 coin, arguing that it is a carefully planned coexistence of supranational and national imagery on metal money signs, which is used as means of projecting political identities within the European Union.

Keywords

Europa, myth, euro, €2 coins

Introduction

The euro was fully introduced on 1st January 2002, replacing the banknotes and coins of national currencies, and it constitutes a powerful ideological messenger due to its everyday presence in European and non-European societies. Today, euro coins are used legally in 19 of the 27 Member States of the European Union, where 340 million people use them to make cash payments converting € to a tangible symbol of the European Union (ECB, 2022). Euro banknotes and coins circulate widely in the euro area, part of the European Union, because of tourism and business. Although the common European currency was launched on 1st January 1999 for almost 300 million people in Europe, during the first three years it was only used for accounting purposes. Euro cash was available for use in the European continent starting 1st January 2002, when it replaced the banknotes and coins of the national currencies at fixed conversion rates. Since then, the value and the number of circulating euro banknotes and coins as means of payment for retail transactions in the euro area has increased steadily, because cash has some unique features: it is a widely usable, fast and cheap payment instrument for retail transactions and small retail payments; it can be used by people who have no bank accounts or are unable to use electronic forms of payment; it makes it easy to keep a close check on spending; it is a payment instrument, and also a store of value; and it is very secure regarding fraud or counterfeiting.

The euro sign, €, the currency sign used for the euro, was presented to the public by the European Commission on 12th December 1996. It consists of a stylized letter E (or epsilon), crossed by two lines instead of one. Inspiration for the € symbol itself came from the Greek epsilon (€) — the first letter of the word Europe, and a probable reference to Greece as the cradle of European civilization — crossed by two parallel lines signifying the monetary stability of the euro currency. In English, the sign precedes the value, but the reverse is also true in most other European languages. The final design was chosen from 32 proposed designs put to a public survey, and finally the European Commission specified a euro logo with exact proportions and colors. While euro coins are issued by the Member States, the Euro-system central banks are the official issuers of euro banknotes, and have a special responsibility for the issued cash, because European societies are not ready to do without it at present time; it will remain indispensable as a payment instrument for many years. Euro cash, and especially euro coins, are tangible tokens of a commonly shared European everyday experience; therefore, the semiotic study of euro coins could enable an approach to the system of creating shared meaning in the European Union context through its common currency.

The common side of the Greek €2 coin depicts a geographical image of Europe, and the national side depicts a scene from a mosaic in Sparta (third century AD), showing Europa being abducted by Zeus, in the form of a bull, although this founding myth does

not constitute an official symbol of the European Union. According to ancient Greek mythology 'Europa' was a Phoenician maiden abducted by Zeus whose name was given to a continent; this has inspired several pieces of art. This founding myth of a female continent conceived as motherland can also be seen in the Greek €2 coin.

Euro coins

According to the *Oxford Learner's Dictionary* (2022a), a coin (noun) is: 1. [countable] a small flat piece of metal used as money; 2. [uncountable] money made of metal. Coins are normally made of base metal to be used in domestic trade, and foreign exchange markets. Their value is established by national laws, although their exchange rates are determined in the free market. Additionally, a coin could be used as an investment, a collector's item, depending on its relative value based on criteria such as condition, specific historical significance, rarity, quality, and beauty of design. They can also be used as a creative medium of expression, in the case of fine art commemorative items, and in common slot machines. Most importantly, as Bankov (2019: 337) states, "[t]he coin introduced the most important principle of the commodity money sign – its fungibility. The standardization of the money tokens made the economic value good for thinking, i.e., a strategic tool for governance, entrepreneurship, and long-term planning".

The euro coin series has eight different denominations: 1, 2, 5, 10, 20, and 50 cent, €1 and €2. All of them have a common side and a national side, the common sides of the coins symbolizing the unity of the EU, showing images related to the European Union or Europe, while the national side indicates each issuing country. Euro coins can be used anywhere in the euro area, although they are still a national competence, and not the ECB's. During the Informal Ecofin Council in 1996, it was decided that euro coins will have a European side and a national side, so member States were free to make choices regarding the national side. A competition at a European level was held to select the design for the common side of euro coins. The winning design, which came first in the opinion poll, was that created by Luc Luyckx, a Belgian Royal Mint graphic designer, which had nearly 64% of positive responses. The common side design of the 1- and 2-euro coins features a representation of Europe, a geographical image of Europe, a Europe without national borders.

Euro coins are trivial objects daily present, widespread and more frequent in use than passports, flags, anthems, or other EU symbols. For Raento et al. (2004: 932), "the simultaneous reference to two scales makes the euro a particularly interesting currency, [...]. On the one hand, the currency is a strongly political symbol of the EMU and the EU efforts to build a common European home." In other terms, symbolic value of euro coins establishes both a national and supranational instrument of trust, a social capital. For Bankov (2019: 346), "the social capital is accumulation of collective habits on which each member of the group can trust." At the same time, currency value and reach

also define state boundaries in a territorial sense of delimiting borders, until the point where another currency begins to have value. Euro coins are obviously an important tool in the legitimization and maintenance of the European union's power structures, an international symbol of its sovereignty (Raento et al. 2004: 930).

According to the *Oxford Learner's Dictionary* (2022b) to *coin something* means: 2. to make coins out of metal. According to EU official information (ECB 2022a), considering the value of the highest denominations of the 1- and 2-euro coins, much attention was paid to the safety marks so they would be difficult to forge. For this purpose, coin plates that are made up of several metal alloys where chosen, a core of a certain metal and a ring of another metal, of different coloration. Euro coins are 'bi-color coins', while lettering has been engraved around the edge of the 2-euro coin. Coins of this composition are a technical innovation of the last decades; their counterfeiting becomes extremely difficult because it incorporates the most secure machine-readable features to be used in vending machines throughout the euro area. Nevertheless, the uniqueness of these 'bi-color coins' design is doubtful; the €2 coin has a striking resemblance to the ₺1 Turkish lira coin (*Wikipedia*, 2022a) and the лв2 Bulgarian lev coin (*Wikipedia*, 2022b). When it comes to minting flaws, it is interesting to have in mind the case of two Germans after listing two Greek 2-euro coins, among the first to be issued in 2002, on eBay with an asking price of several thousand euros, because they had minor mistakes that made them unique (Kampouris, 2019). Specifications of the 2-euro coin (ECB, 2022b) are presented in Table 1.

Table 1. Specifications of the €2 coin

Features	Specifications
Diameter (mm):	25.75
Thickness (mm):	2.20
Weight (g):	8.50
Shape:	Round
Colour:	Outer part: silver; inner part: gold
Composition:	Outer part: copper-nickel; inner part: three layers: nickel brass, nickel, nickel brass
Edge:	Edge lettering, fine milled

According to the *Oxford Learner's Dictionary* (2022b) to *coin something* also means: 1. to invent a new word or phrase that other people then begin to use; in our case, the term 'euro' is coined to refer to the new common European currency. At this point and before thoroughly examining how national and European structures are being remolded in the melting-pot of transnationalism and Europeanism, two more basic issues merit a

thought to approach this Janus-faced currency phenomena. In general terms, it is what Hedetoft (1999: 77) describes as “the interplay of culture and identity in the context of transnationality.” For Hurrelman (2011: 20), transnationalism is defined as “the presence of at least one societal actor in border-crossing interactions.” Additionally, Ostrowski (2021: 1) indicates Europeanism as ideology: “a commitment to the political, economic, and cultural consolidation of the European continent”.

According to Ferguson (2008:30), “money is trust inscribed,” thus, for Bankov (2019: 346), trust is the core feature of the value of money in semiotic terms. As a product of the European Union, euro coins create a link between the EU political identity project and its citizens. The euro coin imagery supports the production and maintenance of a European narrative, promoted by the European and national elites. Images of Europe, maps, and other familiar icons minted on euro coins efficiently promote a sense of European collectiveness, as euro coins are present everywhere in Europe all the time. On euro coins, the carefully planned coexistence of supranational and national imagery on metal money signs is used as means of projecting political identities within the European Union. As contributions to Europe’s official iconography, euro coins have thus become first class tools for building an imagined European community. For European political elites, this necessary chain of trust is fundamental for the ideal finance- and capital-centered European society, which is, for some, the best of all possible Europes. But suspicion arises regarding the system which requires our trust, and an urgent examination, using semiotic methodology, is required about whether that Europe is ruled by capital and finance as depicted in euro coins.

Our European motherland on the Greek 2 Euro Coin

A map of a unified Europe without national frontiers is depicted on 2-euro coins, as, according to the official description, Europe is viewed as a natural, unified, and harmonious entity, whose member countries enjoy an independent and equal status. In this case, ‘European Union’ and ‘Europe’ are used synonymously, for the EU’s internal boundaries are altered while clearly its external boundaries are kept intact. Furthermore, it is the Eurozone which expands its monetary boundaries to the political frontiers of the European Union and, from there, to the geographical limits of Europe, to delimit Euro currency territory. For Raento et al. (2004: 935), maps are very important in the promotion of a sense of ‘our space’, and in molding public opinion; thus, the persuasive power of cartography has been used in the supranational promotion of a European identity. These images are typical examples of so-called ‘persuasive maps’, as an (aspired) national entity has found a common way to make, and support its identification by giving a cartographic shape to its imagined territory. For this purpose, EU maps are institutional images that are systematically repeated in a variety of EU-themed events and objects.

Historically, Europe-focused maps began to be published at the beginning of the Early Modern Age. One of them, made by cartographer Johannes Putsch in 1537, was the first to depict Europe as *Europa regina*, a female human shape with a crown, sceptre, and globus cruciger formed by the European regions (Meurer, 2008: 359). The map shows Europe standing upright, with the Iberian Peninsula forming her crowned head, and Bohemia as her heart. The map's popularity increased significantly during the second half of the 16th century, and it is known that Putsch maintained close relations with the Holy Roman Emperor Ferdinand I of Habsburg. Obvious connections to the Holy Roman Emperor are the Carolingian crown, and the imperial scepter and orb. In this 'persuasive map', Europe is depicted as the united Christendom, a dominant power in the world, an imagined anthropomorphic geography, where the female shape introduces an allegoric royal image of Europe as a virgin princess, a European Christian motherland, mapping historical processes by which these concepts have come to obtain their association with 'Europe' and 'Europeanness'. Similarly, the sequence of impositions of meaning on these concepts can introduce the diachronic route to Europeanism by revealing the evolving 'meanings of Europe'. As Ostrowski (2021: 6) notes, "the European 'core' was not just a geographical label but also a political, economic, and cultural signifier".

The power states have in shaping Europe's history and relationship with the rest of the world is reflected in cartography by the need to promote transnational and national interests. For Hedetoft (1999: 79),

[n]ational identities can comfortably accommodate a change in the cultural basis that constitutes its reference [...], so it can also interpret the relation inversely in cases where cultural changes become evaluatively linked to social and political transformations of a greater order of magnitude.

In the case of the common side of the 2-euro coins, the cartographic imagery reinforces the message as, for Horwitz (1992: 199), "money socializes us by enabling us to utilize the contextual knowledge of others through the trust embodied in monetary exchange." In the communication process necessary for advancing the complexity of the monetary order, the common side of the 2-euro coin seeks to unite the EU member countries under the umbrella of one 'European monetary territory', establishing shared symbols and meanings with the intent of maintaining and extending trust in the EU for a variety of transnational phenomena, such as multinational business enterprises, scientific networks, international air transport, and communication activities. This type of cartography on 2-euro coins focuses on the common denominators at both the supranational and national level; it is a politically transnationally charged construction. For Simmel (Horwitz 1992: 199) "very few relationships would endure if trust were not as strong as, or stronger than rational proof or personal observation. In the same way,

money transactions would collapse without trust.” In the map on the common side of the 2-euro coin, ‘Europe’ is synonymous to the EU’s composition at the beginning of 2002:

[t]he unified map on the two most valuable coins looks to the future, expecting that the EU and the EMU member lists will be identical one day. The three EU countries which continue the usage of their national currencies (Britain, Denmark, and Sweden) are included in the map. (Raento et al., 2004: 936)

The erasure of internal boundaries within the EU area promotes a trustworthy image of a future unified monetary entity behind one cause. Thus, the common side of the 2-euro coin portrays the EU as the European homeland, promoting a territorial whole for the citizens of the member countries (Raento et al., 2004: 936). Simmel states that:

[e]xpanding economic relations eventually produce in the enlarged, and finally international, circle the same features that originally characterized only closed groups; economic and legal conditions overcome the spatial separation more and more, and they come to operate just as reliably, precisely, and predictably over a great distance as they did previously in local communities. (Simmel, 1978: 182)

Movements of tangible or intangible items across state boundaries reinforces the political and economic power of EU institutions in shaping of the future of Europe. Thus, Europeanism and transnationalism are reflected on this monetary imagery, where the need to balance supranational and national interests, despite political, economic, and ideological differences, conveys a tangible message primarily directed at the citizens of the EU countries, prompting those countries to enter it in the future, as well as at the Eurozone visitors: the European motherland is constructed on common goals, and it will be built on trust and value depicted on precious metal-based coins that can be used inside and across national boundaries.

Our Europe on the Greek national side

The design for Greek euro coins (ECB 2022a) was chosen from a set of proposals presented to the Minister of the National Economy, and the Governor of the Bank of Greece. The winning motifs, a separate design for each denomination, were those of the – sponsored by the Bank of Greece – sculptor Georges Stamatopoulos. The Greek 2-euro coin national side depicts a scene from a 3rd century AD mosaic in Sparta, showing Europa, a figure from Greek mythology, after whom Europe was named, surrounded by 12 stars, and being abducted by Zeus in the form of a bull, while the name ‘Ευρώπη’ (Europa or Europe) appears on the upper right-hand side, as, for

Raento et al. (, 2004: 949), “the Greek alphabet further highlights Greece’s cultural and linguistic uniqueness”

According to the myth of her abduction by Zeus (Wallenfeldt 2022), Europa was one of the Oceanides, sea nymphs of the Greek mythology. In the most popular version of this myth, Europa, the daughter of the king of Phoenicia, was abducted by Zeus disguised as a white bull; she then rode on his back from Phoenicia to Crete to give birth to Minos, Rhadamanthys, and Sarpedon. From a linguistic approach, it is a widespread belief that *Εὐρώπη*, Europe’s name in ancient Greek language, combines *eurys* (wide) and *opi* (eye), descriptive of ‘big eyed’ or ‘wide-gazing’. Those ancient myths and related theories are proof that Europe had existed as a concept before geographic images of maps appeared. The ancient Roman poet Ovid (2004: 833-875) tells the story of “Jupiter’s abduction of Europa”, where god Jupiter (the Roman equivalent to Zeus), had disguised himself as a white bull to seduce princess Europa, and then carry her on his back across the sea to the distant land that would later bear her name. The Roman era from which the mosaic of Sparta originates, that is the 3rd century from 201 to 300 AD, marks the beginning of Late Antiquity. Since then, the myth of the abduction of Europa has been a constant inspiration for artists throughout the centuries, as numerous paintings depict Zeus, a great white bull, and Europa, a beautiful maiden princess that gave her name to a continent. Although this founding myth has been frequently used by the European Union as a supranational personification of the European continent, it is not considered one of the EU official symbols. Some examples of related public art items can be found in the sculpture *Europa riding the Bull*, in the European district of Brussels, Belgium, or the sculpture *El rapto de Europa* (The abduction of Europa) by Fernando Botero, in the Barajas Madrid Airport, Spain, to verify the semi-official character of this mythical image.

To be able to understand the significance of the Europa- bull myth, one must first understand what Barthes observes:

[m]ythical speech is made of a material which has *already* been worked on to make it suitable for communication: it is because all the materials of myth (whether pictorial or written) presuppose a signifying consciousness that one can reason about them while discounting their substance. (Barthes, 1972: 108)

Myth stands at an intersection of sign systems forming a corpus of verbal and visual cultural tokens built up of already existing materials and forms, reformed and reorganized into its own structure. For Segal (2019: 49), “viewed with an eye to structure rather than content, myths form a body of interrelated narratives that reveal an implicit system of logical relations”.

The critical moment of political change of the introduction of euro in 2002 as common currency in the Eurozone marked a transition towards a new concept of Europe. On the

Greek national side of the 2-euro coin, the Greek myth is minted for Europe to symbolize a familiar region, by using a familiar image that provides the reassurance of continuity, as this new Europe (Eurozone, the EU) is still our Europe (*Ευρώπη*), a piece of a valued tradition that goes back to ancient Greece, a cradle of our shared European culture. This Greek myth is especially interesting from a semiotic point of view, because the presence of myth in ancient (and modern) Greek mythology indicates a high degree of consciousness and, secondly, the total corpus of Greek myths can be regarded as the (mega)myth of Greece. Thus, the use of myth includes the Greeks' own consciousness of Greek myths being among the privileged narratives concerning Europe. From a semiotic point of view, however, it is possible to note that this myth forms a structure whose embedded sign systems are closely correlated with central Greek cultural values which express supernatural validation (Zeus), extension (Europe), and explanation (narrative). Thus, the Greek side 2-euro myth, formed by its mythic material, contains exemplary narratives and projections of the Greek cultural identity located within the European Union cultural system.

The myth of the abduction of Europa, the myth of Europa and the bull, and finally a myth of an ancient maiden princess whose name the continent bears, is a significant image of Europe reinventing itself as the Eurozone and, furthermore, as the European Union. Evidently, it stems from the common cultural shared founding myths of the Greco-Roman era, in order to be rediscovered and adjusted to our present time consumer needs.

The flip of the €2 coin

The Greek 2-euro coin presents a strong combination of image and text, centered on the power of naming; Europe in Greek letters, the coin's name, and the value of the currency are strikingly apparent on the national side. The whole design centers on the Europa myth image to convey the message that Greece is the cradle of European civilization for its cultural uniqueness, and historical significance in the formation of the European common identity. Greek 2-euro coins, despite the limited design space available, are used to underscore a twofold political message present everywhere in the everyday landscape of the euro zone. The most important visual element, the currency symbol €, based on the letter epsilon in Greek, remains absent, while the name of the currency, *Ευρώ* (euro), appears written in the Greek alphabet, difficult to read for non-Greek speakers but easy to recognize in all EU countries, thus posing as a direct linguistic reference to the first component of Europe's name in Greek, *Ευρώ-πη*. The design of the coin draws from the temporal and spatial contexts of a double ideal, a solid link to both the transnational and national message. For Kress and Van Leeuwen (1996: 177), composition relates the representational and interactive meanings of the image to each other through three interrelated systems: 1. Information value, 2. Saliency, and 3. Framing. In this case,

Figure 1 shows the results of visual analysis of the €2 Greek coins:

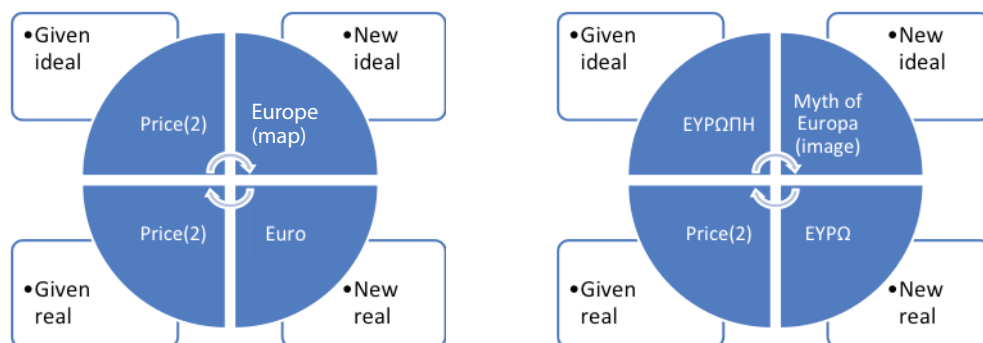


Figure 1: Visual analysis of the common side and the national Greek side of the €2 coins.

Words or/and prices on coins provide socially available contextual knowledge; they are not a simple copying or mapping of the mind. For Horwitz (1992: 206), “language and money do not reveal some pre-existing mental constructs or preferences, rather they constitute the way in which we express those constructs and preferences”. Trading with euro coins (or banknotes) indicates that we share the common trust in the social order that this currency embodies. Thus, every ‘euro-user’ becomes an “ideal type” (Psathas 2005), an abstract construction of the expected behavior by specific categories of people, in this case ‘European’, who participates in the EU market economy. By accepting our classification as euro coin users, we value the myths inscribed on it as being ours. Thus, we connect in the mutual acceptance of the myths depicted on it by using euro coins, we use the myths *on* the common currency as our myth *of* the currency. For Barthes,

[t]he elaboration of a second order semiological system will enable myth to escape this dilemma: driven to having either to unveil or to liquidate the concept, it will *naturalize* it. We reach here the very principle of myth: it transforms history into nature. (Barthes, 1972: 128)

Greek €2 coin also coins the term ‘ευρώ’, the Greek name for ‘euro’ by distorting our conception of the Eurozone, as an inflexion of Europe. This flip of the 2-euro coin dilemma is threatened with disappearance, if one accepts either one of the two sides of focus, so it is important to find a third way out; that is myth, which can obliterate the twofold concept by hiding it before the eyes of the myth-consumer. The Greek 2-euro coin mythical speech is immediately frozen into something trivial; it cannot be read as a motive to unite, but as a reason for the union. The real paradox, precisely by reacting in

this way, shows that, in fact, the national Greek side of the coin re-imagines and remolds itself for survival in new circumstances, because it is perceived to be threatened from new emerging transnational, intercultural, and identity-shaping forces in the EU. Figure 2 shows the interrelations between concepts on Greek 2-euro coins.



Figure 2. Conceptual interrelations between the Greek side with the common side of the €2 coin.

One of the important consequences of the national expression on the Greek 2-euro coins is its apparent duality, as the conception of Greek ethnic identity is its self-referentiality as the founding culture of Europe. But this self-referentiality as a new political identity is both a forward-looking modernity to the EU, and a backward-looking sentiment to our ancient past, that is looking forward to material satisfaction while we exchange our ancient cultural heritage. This double-faced concept is also repeated on the national side of the Greek 1-euro coin by using another widely known ancient Greek imagery, that of the 'owl (*γλαύκα*)', a typical motif for ancient Greek tetradrachm coins, *glaukes* or owls, minted in Attica; the same owl motif also features in modern Greek coinage, being present on the 1 and 2 drachma coins minted in 1973 (Deutsche Bundesbank Eurosystem, 2013). From a semiotic point of view, a transduction of meaning through a familiar visual coin image used in ancient Athenian drachmas (or, later, on modern Greek drachmas) culturally converts the 1-euro coin to 'Greek currency': 1 drachma equals 1 euro, regardless of current monetary value.

Therefore, after 1 drachma has become 1 euro in modern Greek peoples' collective memory, there follows the €2 coin myth of *Ευρώπη* becoming *European Union*, which visually informs the Greek coin user that our common European values are inscribed on the Greek €2 coin. For the Greek coin user, there lies a double-folded message to be decoded: either the bull-God, capitalism, is snatching away our European motherland, against her will, towards an economic and cultural unification (a maiden's rape), or this Phoenician adventurous girl riding the white bull drives him by the horns towards her destiny, to give birth to our new European home.

Conclusions

The Greek 2 Euro coin contains the necessary structural resources to enable a dual message, as a reference to itself, its own dual value model, the national paradox of its own logic trying to reconcile itself with its own €2 name, between the Europa myth and the European Union myth: center and perimeter, gold and silver, Euro and Ευρώ, geographical and cultural, present and past, Europe and Ευρώπη, their continent and our continent, their currency and our currency. From this Janus-faced viewpoint, European integration could be an acceptable imposition of a progressive potential but still adheres to Greek cultural national identity; the true dilemma regarding 2-euro coins is a choice between recognizable historical myths and cultural memories, , on the one hand, while, on the other, the rise of a new monetary culture. This integration is about to alter the conditions of Greek cultural national identity dramatically since the ultimate outcome will be the future political European integration, although, for Raento et al. (2004: 950-951), “all national designs on euro coins are related to the state or the nation’s achievements and values.” Maps on the common side of all euro coins promote the supranational ideal of the political and economic integration into a common culture, Europe, because the national imagery of each EMU member circulates in a transnational context projecting convenient national self-images towards fellow outsiders who share our common European home. For that reason, European identity depends on European nation-states membership, because, for Wang (2009:154), “preserving national identities is a precondition for the construction of a common European identity.” In this light, visual narrative on Greek 2-euro coins is broader than on the banknotes, because transnational and national identity projects are not opposed but shared in this contemporary European monetary territory (Raento et al., 2004: 950-951). On one side, the relations viewed are those among historically and ideologically based images of Europe and transnational entities, the imagined common European motherland, ‘Europe’ or ‘Ευρώπη’; on the other side, there are the relations between Ancient Greek culture and our common European culture, our founding cultural myths, ‘Europa’ or ‘Ευρώπη’. Therefore, Europa’s myth about Europe becomes euro’s myth about the EU, a monetary myth for prosperity, disguised as a maiden’s myth for a continent’s fertility.

References

- Bankov, Kristian. 2019. ‘From gold to futurity: a semiotic overview on trust, legal tender and fiat money’. *Social Semiotics*, 29(3): 336–350.
- Barthes, Roland. 1972. *Mythologies*. New York: Hill and Wang.
- Deutsche BundesBank Eurosystem. 2013. ‘Athenian owls – ancient Greek motifs in the euro area’, in www.bundesbank.de. Available at: <https://bit.ly/3yODbWo> (accessed 11th July 2022).
- European Central Bank. 2022a. ‘Coins’, in *ecb.europa.eu*. Available at: <https://bit.ly/2HctNT3> (accessed 11th July 2022).

- European Central Bank. 2022b. 'Coins/Common', in *ecb.europa.eu*. Available at: <https://bit.ly/3uPNwz> (accessed 11th July 2022).
- European Central Bank. 2022c. 'Euro', in *ecb.europa.eu*. Available at: <https://bit.ly/2HctNT3> (accessed 11th July 2022).
- Ferguson, Niall. 2008. *The Ascent of Money: A Financial History of the World*. New York: Penguin.
- Hedetoft, Ulf. 1999. 'The Nation-State meets the World: National Identities in the Context of Transnationality and Cultural Globalisation'. *European Journal of Social Theory*, 2(1): 71–94.
- Horwitz, Steven. 1992. 'Monetary Exchange as an Extra-Linguistic Social Communication Process'. *Review of Social Economy*, 50(2): 193–214.
- Hurrelmann, Achim. 2011. 'Transnationalism and the Theory of European Integration: Political Science Perspectives', in *Transnational Europe Promise, Paradox, Limits*, Joan DeBardeleben and Achim Hurrelmann., eds. New York: Palgrave Macmillan, 19–36.
- Kress, Gunther, and van Leeuwen, Theo. 1996. *Reading Images - The Grammar of Visual Design*. London: Routledge.
- Kampouris, Nick. 2019. 'Why These Greek Euro Coins Could Be Worth Thousands', in *Greek Europe Reporter*. Available at: <https://bit.ly/3P7CRZT> (accessed 11th July 2022).
- Meurer, Peter. 2008. 'Europa Regina. 16th century maps of Europe in the form of a queen'. *Belgeo*, 3-4: 355–370.
- Ostrowski, Marius S. 2021. 'Europeanism: A Historical View'. *Contemporary European History*, 1–18. Cambridge University Press. Available at: <https://bit.ly/3cntSp3> (accessed 11th July 2022).
- Ovid. 2004. *The Metamorphoses*, Book II, A. S. Kline, trans., 833–875. Available at: <https://bit.ly/3AWeci2> (accessed 11th July 2022)
- Oxford Learner's Dictionary. 2022a 'Coin(noun)', *oxfordlearnersdictionaries.com*. Available at: <https://bit.ly/3lMgoyY> (accessed 11th July 2022).
- Oxford Learner's Dictionary. 2022b. 'Coin (verb)', in *oxfordlearnersdictionaries.com*. Available at: <https://bit.ly/3oat2i4> (accessed 11th July 2022).
- Psathas, George. 2005. 'The Ideal Type in Weber and Schutz', in *Explorations of the Lifeworld. Contributions to Phenomenology*, Martin Endress, George Psathas and Hisashi Nasu, eds. Dordrecht: Springer, 143–169.
- Raento, Pauliina, Anna Hämäläinen, Hanna Ikonen, and Nella Mikkonen. 2004. 'Striking Stories: A Political Geography of Euro Coinage'. *Political Geography*, 23, 929–956.
- Segal, Charles. 2019. *Interpreting Greek tragedy. Myth, poetry, text*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Simmel, Georg. 1978 [1907]. *The Philosophy of Money*. Boston: Routledge and Kegan Paul.
- Wallenfeldt, Jeff. 2022. 'Where Does the Name Europe Come From?', in *Encyclopedia Britannica*. Available at: <https://bit.ly/3uTQ5RU> (accessed 11 July 2022).
- Wang, Ying. 2009. 'On the Significance of Culture Construction of European Identity'. *Review of European Studies*, 1(2): 152–155.
- Wikipedia. 2022a. 'Turkish lira', in *en.wikipedia.org*. Available at: <https://bit.ly/3Pwintr> (accessed 11th July 2022).
- Wikipedia. 2022b. 'Bulgarian lev', in *en.wikipedia.org*. Available at: <https://bit.ly/3o66MWD> (accessed 11th July 2022).

Signs of Europe: discourses, mythologies, politics of representation

GRANDER NARRATIVES



*Selected Proceedings from the
12th International Conference of the Hellenic Semiotics Society*

The Lord of the Rings: An imaginary geography of Europe

Karin Boklund-Lagopoulou

ARISTOTLE UNIVERSITY OF THESSALONIKI

boklund@enl.auth.gr

Alexandros Ph. Lagopoulos

ARISTOTLE UNIVERSITY OF THESSALONIKI

phaidon@arch.auth.gr

Abstract

The paper is organised into three sections. In the first section, which is extra-semiotic in nature, we show that the geographical referent of Tolkien's Middle-earth in the trilogy Lord of the Rings is the geographical space of Europe. Though there are marked geographical affinities between Middle-earth and Europe, there is no systematic one-to-one correspondence; Tolkien created an original fictional geography by reshaping Europe. The second section, through the geographical projection of the three main narrative trajectories of the heroes (with reference to the Greimasian component of spatial localisation), shows the distribution of the semiotic values of the spaces of Middle-earth and how the spatial level reflects the logic of the narrative as a whole. The third section uses elements of the narrative to identify Tolkien's views on the political structure of his fictional Europe. The conclusion is that the various peoples of Middle-earth are not seen as subjects of the king, but rather as close allies and confederates, a federalism that represents a pretty good metaphor for the principle behind the EEC of Tolkien's times.

Keywords

Middle-earth

Europe

geographical values

politics

Tolkien's fictional geography and the geography of Europe

The fictional geography of Tolkien's map

The trilogy entitled *The Lord of the Rings (LotR)*, written by J. R. R. Tolkien and first published in 1954-56, is a fantasy – in other words, it does not pretend to be realistic, though it is written in a realistic style and uses the narrative conventions of the realistic novel. However, the stories we tell, whether realistic or not, are always about our own world – it is, after all, the only world we know – and about our possibilities for action within that world. And in fact, Tolkien himself has repeatedly said that his imaginary Middle-earth is a fantasy version of Europe. What we would like to do in this paper, then, is to explore what image of Europe this fantasy world gives us.

Tolkien has a very detailed conception of the geographical dimension of his narrative. At the end of the first volume of his trilogy, Tolkien inserted a meticulous to-scale map of his fictional Middle-earth.¹ The map is oriented to the north, is quite detailed and includes both place names and geographical features.

At the end of the third volume, Tolkien inserted a more detailed map of part of Middle-earth, showing the confluence of the three regions of Rohan, Gondor and Mordor. This map is at a larger scale than the general map, because the action of the third volume focuses on these areas, but it is not just an enlargement from the first map, because it is drawn in a different style; it also comprises many more place names and geographical features than the general map. We brought this map to the same scale as the general map and inserted it within the latter and it is perfectly adapted to it.

Very detailed versions of Tolkien's maps, combining information from not only the *Lord of the Rings*, but also *The Hobbit* and *The Silmarillion* (1977) – and including a great number of hypothetical locations based on indications in the texts – have been published by the geographer Karen Wynn Fonstad (2016: 67-94). Fonstad divides Tolkien's map into seven regional sub-maps, mostly rectangular in shape. She covers all the essential parts of Tolkien's map, excluding quite peripheral zones to the north and the south and minor areas to the east and west that are not important to the narrative.

The metrics of Tolkien's map

While Middle-earth is fictional, it has a real-world referent, namely Europe. This is clear from major elements of the narrative. Tolkien constructs his fictional languages on the model of European languages and many elements in his stories are inspired by ancient European mythologies.

Tolkien's anchoring of his narrative in the geographical space of Europe is expressed in one of his letters commenting on a review of his book by the poet W. H. Auden, in which he states that 'Middle-earth is not an imaginary world' but is 'the objectively real world', as opposed to fictional worlds (Harvey 2003: 10). In the Prologue to the *LotR* (1981, vol. 1: 11), Tolkien writes:

Those days, the Third Age of Middle-earth, are now long past, and the shape of all lands has been changed; but the regions in which Hobbits then lived were doubtless the same as those in which they still linger: the North-West of the Old World, east of the Sea.

In his response to the draft of an interview to be published in the *Daily Telegraph*, he became more specific, stating that his stories in *The Lord of the Rings* and *The Hobbit* take place in the 'north-west of "Middle-earth", equivalent to the [western] coastlands of Europe and the north shores of the Mediterranean' (Harvey 2003: 10; see also Jacobs 2010). Tolkien clearly had in mind a general and qualitative correspondence between his fictional Middle-earth and the actual geography of Europe. However, as we shall see below, the correspondence is a lot more specific than that.

We do not mean that Tolkien systematically used the correspondences between Middle-earth and Europe as a standard reference for his narrative. This is clear from the liberties he takes in his imaginary reshaping of Europe. But there is no doubt that he was quite conscious of European geography as a *general* background for Middle-earth.

The study of the relation of Tolkien's map to the geography of Europe presupposes the projection of Tolkien's fictional geography on the actual map of Europe, so that we may acquire an idea about the extension and organisation of Middle-earth in comparison to Europe. To achieve this projection, we made a simplified geometrisation of his general map, starting by drawing three rectangles around the main regions of the map (see map 2). The northern and smallest rectangle is defined by the upper limit of the map and a line parallel to it, tangent to the northernmost shore of Middle-earth and defining the southern limit of the Northern Waste. The second, main rectangle, by far the largest of the three, starts from this second line and ends with a line parallel to the two above and tangent to the southern limit of South Gondor. Finally, the third rectangle starts from this limit and ends at the lower limit of the map.

Our main rectangle corresponds closely to Fonstad's regions. We also included two parts of Tolkien's map that do not appear on Fonstad's maps, since they are of marginal interest to the narrative, but they complete Tolkien's global vision of European space. The first extension is to the north of the main rectangle and the second is to the south; they are also (narrower) rectangles.

Tolkien gives the cartographic scale of his map in miles, which we transformed into kilometres (1 cm of his map → 81.13 km). On this basis we acquire the following measures:

- a) The E-W side of the main rectangle (and the two other rectangles) is 2,876 km long (the same distance as the bird's-eye distance between Lisbon and Athens) and its N-S side 2,221 km (about the same as the bird's-eye distance between Oslo and Palermo, which is 2,400 km). This gives us a surface area of 6,387,596 km².
- b) Of the northern extension, the E-W sides of the rectangle is 2,876 km long, while the N-S side of it is 260 km., whence a total surface of 747,760 km².

- c) The rectangle of the southern extension has a height of 746 km. and a surface of 2,148, 000 km².
- d) Thus, the larger rectangle circumscribing all three of the above rectangles is 2,876 km by 3,228 km and the total surface area covered by it (and thus by the map) is 9,283,356 km².

The projection of Tolkien's map on the geography of Europe

The next step consists in the adjustment of the main rectangle, with its two extensions, to the geographical map of Europe. Tolkien offers certain clues, which generally refer to geographical latitudes.² They are the following (Harvey 2003: 10; 'Middle-earth', *Tolkien Gateway* n.d.; Jacobs 2010; Tolkien annotated map of Middle-earth n.d.):

- a) Hobbiton and Rivendell are at about the same latitude as Oxford (which is about 51.5° N).
- b) Minas Tirith is at about the same latitude as Florence – about 43° 50' N – and Ravenna – 44° 24' N.
- c) The Mouths of the river Anduin and the city of Pelargir are at about the same latitude as Troy.
- d) The location of Umbar is at about the same latitude as Cyprus.
- e) The southern edge of the map of Middle-earth is at about the same latitude as Jerusalem.

Tolkien also mentions four geographical distances:

- f) The latitude of Minas Tirith is about 600 miles (965 km) south of the latitude of Oxford;
- g) Minas Tirith is 900 miles (1,450 km) east of Hobbiton (both are on Tolkien's map);
- h) and is near today's Belgrade;
- i) "Bottom of the map [1400 miles = 2,250 km] is about latitude of Jerusalem" ('Middle-earth', *Tolkien Gateway* n.d.).

There have been several different approaches to the question of the geographical referent of Middle-earth, and with the exception of some irrelevant speculations, most of them focus on Europe. There have also been a few serious and holistic proposals, in the sense that they attempt to match Middle-earth as a whole with the totality of Europe, based on part of the information above. These attempts present two drawbacks: (a) they are based solely on this information, which as we saw above mainly refers to geographical latitudes, and thus they can control the N-S projection of Middle-earth on Europe, but not the E-W projection; and (b) they do not define the position and size of the Shire in relation to the western and northern limits of Middle-earth (see map 2), with the result that the European limits of the projection do not correspond to the limits of Middle-earth.

The matching of the two maps presupposes at least one stable common element. Tolkien does not offer any such element and the nearest element of this kind is the close

distance between Minas Tirith and Belgrade. However, 'close' is a fairly vague notion and no direction is given.

Tolkien states, as we saw, that 'the regions in which Hobbits then lived were doubtless the same as those in which they still linger: the North-West of the Old World, east of the Sea'. It seems clear that 'the North-West of the Old World' coincides with the British Isles, which are also located to the 'east of the Sea' if we accept that the Sea corresponds to the Atlantic Ocean. On Tolkien's map the Sea, from the very small area in the north-west corner of the map to the large area in the south-west, forms the western border of the lands of Middle-earth. Contrary to the attempts made so far, we shall start the projection of Tolkien's map on the map of Europe on the basis of this indication, which we consider as strong, and then check it against the other clues given by Tolkien.

It follows that we could make the northern side of the main rectangle coincide with a latitude line almost tangent to the northern edge of the island of Great Britain. Then, we make the western side of the rectangle coincide with a meridian tangent to the western coast of Ireland – which happens to correspond closely to the 10th meridian W. If we project on them a tangent curve, it is strongly reminiscent of the north-western coast of



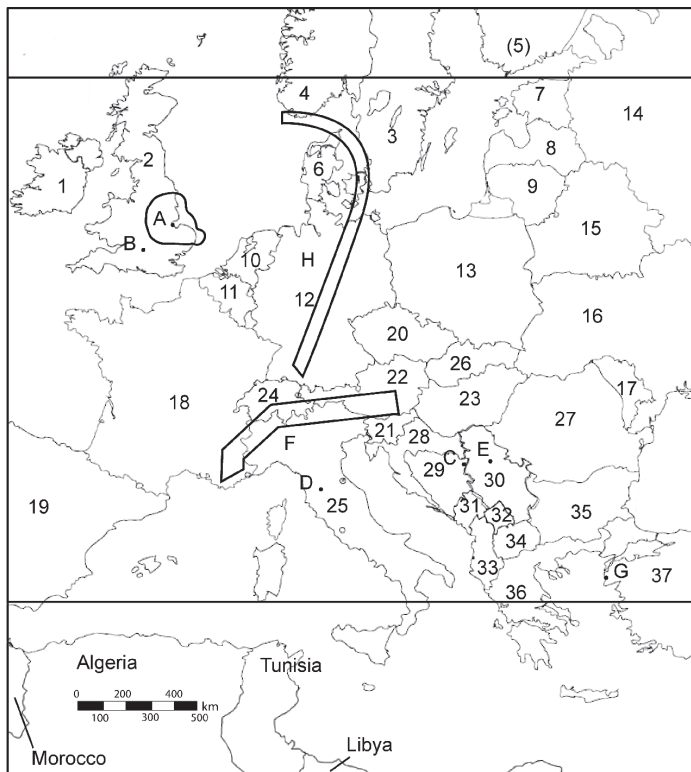
Map 1. The projection of the coastline of Middle-earth on the map of Europe.

Middle-earth. Moving the northern side of the rectangle to the north would bring it into the North Atlantic and further than the 'North-West of the Old World' and the same would be the case if we move the western side further to the west.³

Projecting the coastline of Middle-earth on Europe gives a first impression of the relation between the two (map 1).

We observe that the very small patch of sea in the north-west is part of the North Atlantic Ocean. Further to the south, Middle-earth submerges into the sea Portugal, Spain, about half of France, Sardinia and the northern part of Algeria and Tunisia, and turns into land all the eastern part of the Mediterranean. Thus, the very large south-western sea is an invention of Tolkien, who combines the North Atlantic Ocean with the western Mediterranean Sea.

Our next step for the comparison of Tolkien's fictional geography with the map of Europe is the projection on Europe of the main rectangle we constructed and its two extensions (map 2). We have added eight locations on the map which allow us to better conceive the comparison between the two.⁴



Map 2. The projection of the geometrisation of Tolkien's map on the map of Europe. Numbers: states. A. The Shire. B. Oxford. C. Minas Tirith. D. Florence. E. Belgrade. F. Geometrical contour of the Alps. G. The location of ancient Troy. H. The contour of the Misty Mountains.

A striking observation emerging from the projection of Middle-earth on Europe is that the lands of the main rectangle include *all* the European states (the only exception is Portugal) and *only* these states.

We can check the geographical accuracy of our projection of Tolkien's map on European space by looking at his other clues.

On map 2 we have added the contours of the Shire (A), as given on Fonstad's first regional map (2016: 70-71), with Hobbiton more or less in the centre. We observe that the eastern part of the Shire falls within the North Sea. Its centre is located in the southern part of the east coast of Great Britain, near the shore between the counties of Lincolnshire and Norfolk, and the Shire as a whole extends from the counties of Leicestershire, Cambridgeshire and Norfolk to Nottinghamshire and Lincolnshire and the East Riding of Yorkshire. We do not mean that Tolkien had this correspondence specifically in mind, though it is not improbable that he had an approximate perception of the geographical extension of the Shire.

Tolkien's first clue is that the Shire and Rivendell are located at the latitude of Oxford. In our projection, this holds true with some approximation. We could move our grid to the south to bring Hobbiton onto the same latitude with Oxford, with the small disadvantage that the northern E-W line of the main rectangle intersects northern Britain. This second scenario is plausible, but it presents certain drawbacks in comparison to the first one.

In his response concerning the *Daily Telegraph* article, Tolkien specifies that Minas Tirith (C) is about 600 miles (965 km) south of the latitude of Oxford, which coincides approximately with the latitude of Florence (Harvey 2003: 10). On our map of Europe, this distance from Oxford brings us about 40 km north of the actual location of Florence (D), something that reveals an excellent grasp of European geography on the part of Tolkien; and Minas Tirith is situated at about the same parallel with Florence. We note that the second scenario we discussed above, moving our grid to the south, brings Minas Tirith and Florence onto almost the same latitude, which strengthens this second scenario, at least from this point of view. For both scenarios, Minas Tirith is not far from Belgrade.

Then, according to Tolkien: 'This puts the Mouths of the river Anduin and the ancient Gondorian city of Pelargir at about the same latitude as the fabled city of Troy', of which our projection is a fair approximation.

Finally, with our first scenario the latitude of Umbar indeed coincides with that of Cyprus, and there is a striking coincidence of the latitude of Jerusalem with the lower edge of the southern rectangle. On the whole, the first scenario seems to be more plausible than the second.

If we follow the first scenario, we observe another striking coincidence in location and a partial one in form of the White Mountains with the mountain chain of the Alps (the

geometrical contour of the Alps is shown as F on map 2). We may also add linguistic evidence, given that the highest peak of the Alps is Mont Blanc ('White Mountain').

If we consider the political geography of Europe at the time when Tolkien wrote his books, there is another striking coincidence, this time valid for both scenarios. From north to south, Middle-earth is divided by the mountain chain of the Misty Mountains. If we project the line of the main mass of the Misty Mountains onto the map of Europe, we find that it runs right through Germany, dividing it into a West and an East Germany. In the *LotR*, the Misty Mountains seems to correspond to the Iron Curtain.

The Misty Mountains appeared in Tolkien's writings (in *The Hobbit*, for example) before the Iron Curtain was created. The strongly negative semantic values associated with them may, of course, be a matter of pure chance. But perhaps we may hypothesise that from Tolkien's ideological perspective the countries east of this divide – including the Slavic peoples, the Prussians, the Balkans, the Bulgarians – diverged from his perception of the 'standard' Europeans to the west. Thus, while the White Mountains correspond to a physical barrier in Europe (the Alps), the Misty Mountains may mark a cultural barrier that later became a political barrier.

The climate pattern also relates Tolkien's map closely with Europe. One of Fonstad's maps (2016: 183) presents the climate zones of Middle-earth. According to this map, the climate of the northern part of the main rectangle, corresponding to northern Britain and the tip of Norway and southern Sweden, is characterised as polar and we can of course deduce that the same holds for the northern rectangle. As we can see from map 2, the northern rectangle corresponds to the southern part of the Scandinavian countries and the middle part of Russia, so the term 'polar' is an exaggeration in comparison to the actual European climate, but this is a reasonable poetic licence. As for the southern rectangle, its climate is mostly semi-arid. We note that the semi-arid climate is found in the coastal areas of the Mediterranean Sea, but here it is extrapolated up to Bulgaria.

Tolkien gradates his climate zones systematically from north to south and differentiates the climate in areas east and west of the Misty Mountains and north of the White Mountains.

Dan Lunt, Professor of climatology at the University of Bristol, fed the university's powerful computer a climate model of Middle-earth (Lunt 2013) and came to the conclusion that many elements in the *LotR* correspond to scientific prescriptions. He presents a map of the systematic gradation of temperature across Middle Earth from north to south (4, 5 fig. 3c) and we observe a striking general alignment between the abstract output of the climate model and the gradation of the climate in Fonstad's map, which is based on the narrative.

A conclusion from the model, of special interest for our projection, is that the Shire has an average temperature of 44°F (7°C) and a rainfall of 24" (61cm), data that correspond to the climate of Leicestershire and Lincolnshire (Lunt 2013: 8). In our first sce-

nario, the parallels of Leicester, Birmingham and Hobbiton are fairly close. We might recall here that Tolkien spent his childhood in Sarehole, a village outside Birmingham, and attended secondary school in that city. It seems that the Oxford professor's heart was in the home of his childhood and his reference to Oxford is of a metonymic character.

There are, then, marked geographical affinities between Middle-earth and Europe, but there is definitely no systematic one-to-one correspondence. Tolkien created an original fictional geography by reshaping Europe, boldly transforming sea into land and vice versa, but the anchoring of Middle-earth in Europe remains strong. Tolkien the linguist, Tolkien the philologist, Tolkien the mythologist is revealed also to be a remarkable geographer⁵ and climatologist, who ended up creating a fascinating imaginary geography.

The narrative of *The Lord of the Rings* in its geographical environment

The extra-semiotic excursion of the previous section is not totally without semiotic relevance, because it reveals a hidden semantics of the *LotR*. In fact, while Middle-earth is not an allegory for Europe – Tolkien made it quite clear that he disliked allegory – the relationship with Europe nevertheless colours the whole narrative. For in this imaginary geography, a story unfolds.⁶

The heroes of the story realise three main narrative trajectories, all of which take place within the fictional geographical space of Middle-earth. According to Greimasian theory, one of the components of the discursive level of narrative is spatialisation, which includes the two sub-processes of spatial localisation and spatial programming. Spatial localisation delivers a spatial frame of reference for the static inscription of the narrative trajectories; spatial programming offers the syntagmatic connection between and pattern of the individual spaces that resulted from localisation (Greimas and Courtés 1979: Localisation spatio-temporelle, Programmation spatio-temporelle, Spatialisation).

The spatial localisation of Tolkien's narrative is extremely precise and related step by step to minute temporal information (what Greimas calls "temporal localisation"). The story gives us three narrative trajectories of the heroes through the geographical space of Middle-earth: the first by Frodo and Sam, the second by Aragorn and the third by Merry and Pippin. All three trajectories start in the northwest of Middle-earth and end in the southeast, in the area of Mordor. From the Shire to Sarn Gebir, the three trajectories coincide, but from there on they diverge: Frodo and Sam travel to Mordor, Merry and Pippin are taken to Fangorn Forest, while Aragorn, Legolas and Gimli become involved in the battles of Rohan. Most of the company are reunited at the battle of Minas Tirith, but they do not meet up with Frodo and Sam until after the destruction of the Ring.

The fictional geographical environment that the heroes move through is value-laden: there are places and regions positively evaluated and others negatively evaluated. We may classify these values in two categories, according to the isotopy *euphoria vs dysphoria*,

a major opposition structuring the value system of the geographical semantic universe (Greimas and Courtés 1979: Axiologie, Euphorie, Dysphorie). Euphoria implies the existence of friendly and safe places, while dysphoria shows hostile and dangerous places. If we project this pair of opposites on the geography of Middle-earth and consider how its values are distributed in space, we observe a very great dominance of the negative places. More specifically, even the apparently safe place of the Shire appears surrounded by dysphoric, negative places: the wide, deserted areas to the west and east of the Misty Mountains are generally negatively valued. In this dangerous and potentially hostile environment, there are small, positively valued areas where the heroes can find help and safety: Rivendell, Lorien, Fangorn, Rohan and Gondor.⁷

One way to think of the story is as a transformation of this geography. Instead of a series of isolated islands of safety in a spreading and increasingly hostile wilderness, the result of the actions of the heroes is to reverse this process. With the return of the king and the union of the kingdoms of Gondor and Arnor, the whole dysphoric area west of the Misty Mountains becomes basically euphoric, and the dysphoric area east of the Anduin River is also rendered positive through the actions of the elves of Lothlorien. The distribution of geographical values is dramatically altered: the ending of the narrative achieves a radical transformation of the value structure of the geography of Middle-earth. Perhaps it is not too far-fetched to see this as an optimistic view of the history of Europe after World War II.

The political structure of Tolkien's fictional Europe

This brings us to the final question that we would like to address: if Middle Earth is a kind of metaphor for Europe, what does Tolkien's story tell us about how he envisioned Europe?

Tolkien was born in 1892 and grew up in a village in the area around Birmingham; he served in the army in World War I and his son served in World War II; before he died in 1973, he had lived through much of the Cold War and seen the foundation of the European Economic Community. If Middle Earth is a metaphor for Europe, the Europe that he has in mind is the Europe of the mid-20th century.

One thing that we can establish from the beginning is that Middle-earth does not have much to tell us about the economics of Europe. While Tolkien provides his imaginary world with a detailed geography, many millennia of history and several races of beings who all have their own cultures, languages, legends, poetry and music, he has very little to say about how they make a living. The hobbits of the rural Shire apparently include farmers and traditional craftsmen such as millers. The dwarves are miners and have hoards of treasure, and they trade in minerals and craft objects, but do not seem to produce the basics for their subsistence (as noted also by Lewis 2012). As for the elves, they do not seem to do much of anything except compose poetry and tell stories. Only Gondor

seems to have anything like a normal economy, though it is a very traditional one, based mainly on farming and fishing, and most economic activity is in any case suspended because of the ongoing war.⁸ For anything resembling organised economic production, we have to look to the bad guys: the wicked wizard Saruman has built an industrial complex underground at Orthanc and is cutting down trees to fuel his engines, and the war effort of Sauron is supported by fields worked by slaves in south-eastern Mordor.

Tolkien obviously was not interested in economics. He spent the happiest years of his childhood in a village, and he cordially hated the industrialised urban environment of Birmingham and the way the expansion of the city encroached upon the countryside.

He was, however, interested in something else. We might call it governance, or the exercise of political power. The Ring, in the *LotR*, confers the power to rule the world on the person who wields it. Ultimately, Tolkien's story is concerned with the nature of power.

There has been considerable debate about whether Tolkien got the symbolism of his Ring from Wagner's *Ring of the Nibelungs*. Tolkien himself denied it, though he and Wagner drew partly on the same Old Norse sources, and both of them agree that the power bestowed by the Ring is evil by nature.

However, in the *LotR*, political power in itself is not by nature evil. In Tolkien's story, the exercise of power is necessary, because governance is necessary, and a lack of governance results in a dangerous void in which evil will take root and grow, as it does in the ungoverned wastelands that the Fellowship of the Ring travels through on their journey south. Perhaps the most central theme of the whole trilogy is the theme of the Return of the King: the return of Aragorn, the legitimate heir to the throne of both Gondor and Arnor.

The Return of the King is a story told of many medieval rulers (including King Arthur). It embodies the hope that a good ruler will appear and once again restore to the realm peace, justice, freedom, abundance, the rule of law – all the things that we associate with good governance, with how political power should be used.

Now, in Tolkien's story, this good ruler is a king. In fact, with the single exception of the Shire, the whole of Middle Earth seems to be ruled by kings of one sort or another. And not only kings, but hereditary aristocracies (as noted also by Lewis 2012). Even the Shire has its squires and lords: the Brandybucks of Buckland, the Tooks of Tuckborough, even the Bagginses of Bag End⁹ (Harvey 2003: 119–120).

It is, however, not quite fair to decide on this basis that Tolkien was an unregenerate monarchist arguing for a return to the era before the French Revolution. He was a conservative, certainly, and an observant Catholic, and he is more than a little nostalgic for the traditional village society of his childhood. But it seems unlikely that his story would have been so enormously popular among the hippies of the 1960s if it were simply politically reactionary.

Political power, for Tolkien, is necessary; the need for governance is never questioned in the novel. What does concern Tolkien is what legitimates power, and to that, his answer seems to be that ultimately, what legitimates power is how it is used. Formal legitimacy is in itself apparently not enough to justify the exercise of power: Aragorn may be the legitimate heir to the throne, but he has also fought long and hard to defend his kingdom against some very nasty enemies, and in the end he becomes king only because the people of Gondor literally choose him.¹⁰ In other words, he uses his power for the well-being of his subjects and with their express consent. The moral of the story seems to be that in order to exercise power legitimately, one must renounce the desire to exercise it for personal aggrandisement and domination.

This is of course very much a 20th-century moral, and indeed Tolkien's novels are very much 20th-century novels: they may be full of elements from folktale and myth, but they are written as realistic psychological novels, not as Icelandic sagas. But we do not think Tolkien would have been satisfied leaving the question of the exercise of power entirely up to the moral sentiments of each individual king. We think he would have wanted – and this also is a very 20th century concern – a form of government that places some structural limits on power, a kind of constitutional monarchy.

There are no constitutions in Middle-earth, but there are customs, and just as in the societies of medieval Europe, these customs regulate how the king can govern. Tolkien does not elaborate on this, but we can see something of how he imagined it if we look at the end of the story. After the return of the king, when Aragorn has become king of both the North kingdom of Arnor and the South kingdom of Gondor, how does he use his political power?

The story makes it clear that, with the reign of Aragorn, a new era begins in the history of Middle-earth. The Fourth Age will be the age of men, and the other races in Middle-earth will gradually diminish. But not because the race of humans will conquer them or drive them out. For many years, probably many hundreds of years, they will continue to coexist in the space of Middle-earth. There is no sense that Aragorn will start collecting taxes from the dwarves or giving orders to the elves. The other peoples of Middle-earth will continue to have their own leaders and run their own affairs. This is made quite explicit concerning the Shire. The new king will not even cross the boundaries of the Shire unless specifically invited.

The various peoples of Middle-earth – the hobbits, the dwarves, the elves, even the Riders of Rohan – are not seen as subjects of the king at all. They are more like close allies and confederates, cooperating by their own free consent. Which is a pretty good metaphor for the principle behind the European Union (or the European Economic Community, as it was in Tolkien's lifetime): sovereign states independently governed, freely giving up a part of their sovereignty for the greater good of the whole. We could call it a kind of federalism.

Endnotes

1. Naming this the map of Middle-earth, as is widely done, is approximate, given that the continent extends to the east and south of the map in an undetermined manner.
2. In 1969, Allen & Unwin commissioned from Pauline Baynes the preparation of a poster of Middle-earth. For this project, Tolkien added a series of annotations to the map of Middle-earth produced by his son. Baynes, who with her sister had worked in the Admiralty Hydrographic Department during the war drawing maps and marine charts, prepared the poster with the help of military cartographers; it was published in 1970. Tolkien's annotated map was discovered only in 2015, after Baynes's death, inside one of her books ('Pauline Baynes'; 'Middle-earth', *Wikipedia*; 'Tolkien Annotated Map'). The clues above are based both on Tolkien's annotations and information from his letters.
3. The difficulty of projecting Middle-earth on Europe on the basis only of Tolkien's information concerning latitudes is exemplified by the serious, if rather fuzzy, attempt of Peter Bird, Professor Emeritus of Geology in the Department of Earth, Planetary, and Space Sciences of UCLA (Jacobs 2010). Bird's projection, which ignores the scale Tolkien attaches to his map of Middle-earth, identifies the Sea of Rhûn in the east of Middle-earth with the Caspian Sea, while in our projection Middle-earth covers only 1/4 of the Black Sea, which is far to the west of the Caspian. A more focused attempt is due to Didier Willis (see 'Middle-earth', *Tolkien Gateway*), who, however, compresses too much the W-E projection of Middle-earth on Europe – once more due to the lack of information about meridional lines. Thus, he projects the westernmost coastland of Middle-earth on the lower half of Britain, with the result that Hobbiton ends up between the Netherlands and Belgium.
4. A very similar projection is that by Uwe R. Hoeppe (1999: 27-28, including map.7). He uses a map of Middle-earth prepared by Andreas Moehn, which was adapted to the spherical form of the earth. We find another almost identical projection on the Internet ('I projected Middle-earth', n.d.). Both sources offer just one map, with no discussion of the criteria used for the projection and without any analysis. Also, the projection is over-sophisticated: Tolkien had in mind the relation between his map of Middle-earth as it is, that is, a flat map, with an ordinary map of Europe. However, to their credit, these authors identify the north-western coastline of Middle-earth with the west coastline of Ireland.
5. For the preparation of Bayne's poster of Middle-earth, Tolkien gave her a set of variously scaled graph paper charts in addition to the annotated map of Middle-earth ('Pauline Baynes').
6. Every narrative has a syntactic and a paradigmatic dimension. For the analysis of Tolkien's work we follow the narrative theory of Algirdas Julien Greimas, according to which the syntactic dimension is analysed as the narrative trajectories of the heroes of the story, that is, the whole set of their actions from beginning to end. The paradigmatic dimension is founded on the concept of isotopy, which we use for the semantic analysis of the spatial projection of the plot. An isotopy is the repetitive appearance of certain semantic units which give the text its homogeneity; it has the form of the contrariety *a vs b* (Greimas and Courtés 1979: *Isotopie, Parcours*).
7. This bears some resemblance to the geographical structure of the medieval Arthurian romances, where the hero also moves through an essentially hostile environment with small islands of courtliness and safety.
8. Gondor and Rohan do have a lot of soldiers, and one occasionally wonders how they feed their armies (not to mention their horses).
9. Both Merry and Pippin are from noble families (Meriadoc Brandybuck is the son of the Master of Buckland and Peregrin Took is the son and heir of the Thain of the Took), and Frodo is consistently addressed as "Master" by Sam.
10. Several peoples of early medieval Europe had a form of elective kingship.

References

- Fonstad, Karen Wynn. 2016 [1991]. *The Atlas of Tolkien's Middle-earth*. London: Harper Collins.
- Greimas, Algirdas Julien and Joseph Courtés. 1979. *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette.
- Harvey, Greg. 2003. *The Origins of Tolkien's Middle-earth for Dummies*. Hoboken, NJ: Wiley.
- Hoeppel, Uwe R. 1999. *Die Erben Mittelalters: Zum Einfluss von J.R.R. Tolkiens 'Lord of the Rings' auf die fantastische Literatur sowie die Comic- und Spielkultur*. Kassel.
- 'I Projected Middle-earth at the Correct Scale onto Europe in Google Earth'. n.d.. Available at: <https://bit.ly/3R7dfxM> (accessed 29th June 2022).
- Jacobs, Frank. 2010. J.R.R. 'Tolkien's *Lord of the Rings*: Real Places May Have Inspired Middle Earth'. Available at: <https://bit.ly/3bFtGRL> (accessed 29th June 2022).
- Lewis, Martin W. 2012. 'The Elaborate and Curious Geographies of Frank Herbert and J. R. R. Tolkien'. Available at: <https://bit.ly/3a52JXa> (accessed 29th June 2022).
- Lunt, Dan [Rhadagast the Brown]. 2013. 'The Climate of Middle Earth'. Available at: <https://bit.ly/3no3w8n> (accessed 29th June 2022).
- 'Middle-earth'. Tolkien Gateway. Available at: <https://bit.ly/3QPlm1E> (accessed 29th June 2022). 'Middle-earth'. Wikipedia (accessed 29th June 2022).
- 'Pauline Baynes'. Wikipedia (accessed June 29, 2022).
- 'Tolkien Annotated Map of Middle-earth Acquired by Bodleian Library'. 2016. *The Guardian*, May 3, 2016. Available at: <https://bit.ly/3nslhUm> (accessed 29th June 2022).
- Tolkien, J. R. R. 1937. *The Hobbit*. London: Allen and Unwin.
- Tolkien, J. R. R. 1981 [1954-1955]. *The Lord of the Rings*. 3 vols. Silver anniversary edition. Boston: Houghton Mifflin.
- Tolkien, J. R. R. 1977. *The Silmarillion*. Christopher Tolkien, ed.. London: Allen and Unwin.

Political narratives of modern art in the European museum

Lia Yoka

ARISTOTLE UNIVERSITY OF THESSALONIKI

liayoka@arch.auth.gr

Abstract

Using the semantic and syntactic qualities of the semiotic square to understand the cultural history of modern art in European museums, the paper examines three recent exhibitions. The reinstallment of Harald Szeemann's 1978 Mammelle della Verità show on the Monte Verità colony, the exhibition Freedom: The Art of the Novem-bergruppe in Berlin, and Peter Weibel's Art in Europe 1945-1968, all help demonstrate, each from a different historical vantage point, that the radical moment in modern art is far from self-explanatory, and is best understood through an appreciation of the networks and personalities who pioneered political art groups, collective exhibitions, and art colonies consciously (and not by way of some inherent essence of modern art forms) in the service of opposition, dissent and social change. The exhibitions presented here offer concrete evidence of what the late Otto Karl Werckmeister –to whom this paper is dedicated– has called The Political Confrontation of the Arts.

Keywords

modern art exhibitions

cultural semiotics

political art

modern art as political avant-gardism by default

Modern art, whether we situate its beginnings in Courbet's realist, Manet's impressionist, Caspar David Friedrich's romantic or even in Jacques Louis David's neoclassical moment, has been understood as an oppositional movement within an elite culture in the academies and art institutions of 18th and 19th century Europe and the US. The breeding ground for modern art is a European metropolis, even if, by the mid-19th century, New York, Boston and Chicago claim some of the art market. Thus, parallel to the violent but gradual, country-by-country birth of the nation-State that is interlocked with the emergence of the institution of the open, public museum, there is an almost simultaneous flourishing of anti-academic ideas (from romanticism through to realism, impressionism and symbolism) and anti-academic institutions, Secessions, artistic communes and manifestos harnessing politics and artistic style.

According to most accounts, modern art has been an institutional tool for political radicalism, yet this fact has rarely been linked to the condition that, by the beginning of the 20th century, fine art in general is also a medium of mass communication (think of orientalist postcards, portrait photography, amateur impressionist landscapes, monumental sculpture, and of the persistence of "traditional" artistic forms in general that enjoy a growing popularity). The analytical focus in studies of the 20th century remains on art that defined itself as modern and new, on modern works and educational frameworks (from arts and crafts' workshops to Bauhaus and Vkhutemas). An impressive scope of studies, from monographs and catalogues to handbooks and overviews, continue to scrutinize and reproduce the ideology of its most successful (canonical) producers, an ideology marked on the one hand by the drive to fight in the front line for broader causes, combining formal innovation with social awareness, and on the other, by the need to be subjective, subversive and original, (which could range from making controversial, offensive, shocking to plain eccentric works).

Indeed, scholars have identified to a great degree with 20th century avant-gardists themselves, and radicalism is recognised as a precondition for art. It is true that movements we associate with the avant-gards often had explicit ties with social oppositional movements of their time and -much less often than most art students might imagine- formed an oppositional movement themselves (the early Dada in Zurich, expressionism for the whole of its enduring cultural life, surrealism for a brief critical anticolonial moment in 1931 at the exhibition *La Vérité sur les colonies*). Political engagement was definitive for the production of Russian constructivism and suprematism, as well as for several other tendencies pre- and post-October 1917 in the USSR. In addition to the texts that have shaped the canon of what we now understand as the *avant-gardes* and their predominantly left oppositional politics (that form a lineage of works from Barr 1936, Greenberg 1939, Poggioli 1962, to Foster, Krauss et al. 2004), books of the last 20 years

(Antliff 2001, Bronner 2012) are highlighting evidence and interesting angles of the interdependency of the artistic and the politically oppositional, while at the same time pointing at the historical moments radical trends were far from dominant.

Such studies help show that the canonisation of the avant-gardes as the dominant art in 20th century Europe did not occur thanks to the metaphysical power of artworks or the genius of their creators. Otto Karl Werckmeister's recent *Political Confrontation of the Arts in Europe* (Werckmeister 2020: 23-29) is a materialist exception to the rule of histories of 20th century art. In his polemical style, Werckmeister's account describes the ideology of modern art as mainly a "posture" of "principled non-conformity". He also claims that modern art never actually replaced traditional art.

Counteracting traditional art with an ever-growing self-assurance was an art based on the free market rather than on state guidance or support. (...) Incessant repudiations of traditional art orchestrated the market ascendancy of modern art in the public sphere. (...) As a result of the structural bifurcation (...), the history of European art from the late 19th century through the end of the Second World War was conditioned by an enduring disparity between two antagonistic venues of artistic culture, styled traditional and modern respectively. (...) That eventually modern art should have prevailed in the artistic cultures of most capitalist societies is the outcome of a protracted contest, fought out in recurrent conflicts of cultural policy. (Werckmeister 2020: 23-24)

Werckmeister's position echoes Peter Bürger's conviction that "in complicity with capitalism «art as an institution neutralizes the political content of the individual work» (Bürger 1974:143), but actually refuses to lament the decline of the *avant-gardes* after the Second World War, as if they had been *de facto* revolutionary before (Rosenberg 1983:219, Buchloh 2000, Foster, Krauss *et al.* 2004).¹ A great part of what Werckmeister calls "conflicts of cultural policy", succeeded in retrospect in establishing the avant-gardes as the dominant art of early 20th century Europe. Rather than springing from the atelier or the street to the art history classroom and the auction house, these conflicts were fought out within the realm of exhibitions. Exhibition genealogies that help demonstrate this point can now easily be tracked with a certain accuracy, thanks to ever-growing databases such as DoME and BasArt.

This paper points to recent exhibitions that seem to highlight, through concrete examples, and convincingly explain this historiographical sobriety and clarity of perspective that mark Werckmeister's *Political Confrontation*. It aims to show that an appreciation of the networks and personalities who pioneered political art groups, collective exhibitions, political involved in art colonies and social issues, are far more important than

acknowledged. According to this approach, these networks and artists are all the more important, not for some innate quality in their work that the keen eye of critics and collectors was quick to single out, but for constantly questioning how forms manipulate meaning, and for consciously deciding to put their art in the service of the struggle for meaning.

a brief genealogy of definitive gestures

Despite the general reluctance to acknowledge the actual status of the avant-gardes within the artworld, it is widely accepted that certain major exhibitions have shaped the canon of modern art: The *Sonderbund* Exhibition (*Internationale Kunstausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler* - International Art Show of the Special Association of West German Art Lovers and Artists) in 1912 in Cologne, Germany, set the stage for modernism in Europe, coupling Cézanne with the expressionist Brücke, and Egon Schiele with Vincent van Gogh (Aust 1961).

The *International Exhibition of Modern Art*, commonly known as the *Armory Show* (as it took place at the 69th Infantry Regiment Armory), in New York City in 1913 brought Cubism, Post-Impressionism, Fauvism and early Duchamp to the USA, and influenced the Abstract Expressionists of the 1940s (Brown 1963).

The First Russian Art Exhibition (*Erste russische Kunstausstellung Berlin*, October 1922), featured Russian Constructivism and included works by El Lissitzky (who designed the catalogue), Vladimir Tatlin, Olga Rosanova, Alexander Rodchenko, Kasimir Malevich, and Marc Chagall. The curators were artists: David Sterenberg, Nathan Altman, and Naum Gabo (Nisbet 1983).

In the same year as the Cubism and Abstract Art exhibition at the Museum of Modern Art in New York in 1936, the *London International Surrealist Exhibition* was curated by a group of already prominent artists and poets including Henry Moore, Paul Nash, Andre Bréton, Man Ray and Paul Éluard. The highly popular exhibition brought Surrealism to London. It included artwork by Max Ernst, Joan Miró, and Salvador Dalí, who delivered a lecture on Surrealism while wearing a diving suit, and had to be rescued as he almost suffocated to death (Elliott 2010). The Sidney Janis Gallery organized the *International Exhibition of the New Realists*, which opened on October 31, 1962, and was the first large scale exhibition to introduce Pop Art to the artworld. The exhibition brought together work by American artists such as Wayne Thiebaud, Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Claes Oldenburg, James Rosenquist, Robert Indiana, and work by European artists such as Jean Tinguely, Yves Klein, Arman, Christo, Marisol, and Öyvind Fahlström. It showed the connection between the American Pop artists and the European *Nouveaux Réalistes*. Some die-hard Abstract Expressionists such as Mark Rothko, Adolph Gottlieb, Philip Guston, and Robert Motherwell quit the gallery in pro-

test, in what they saw as the art world transforming into crass commercialization (Ashbery 1962).

Swiss curator Harald Szeemann initiated the role of independent curator, as he was the first to work outside of the art institution mounting big survey shows. His 1969 exhibition *Live in Your Head: When Attitudes Become Form (Works, Concepts, Processes, Situations, Information)* included experimental, performance and conceptual art and featured various politically charged art movements such as *arte povera*, Anti-form, and Process Art (Celant 2013).

The material displayed in these exhibitions determined and narrativised both avant-garde and post-war art in its sites of explosion to an industrial scale in the following decades (Luke 2002; Dunlop 1972) – museums hosting modern art collections, art history departments, more public and private collections, academic journals and publishers.

the rearrangement of modern art museum narratives

In the last 25 years there has been a major rearrangement of exhibition narratives of modern art in its most important permanent collections, with conceptual-thematic taxonomies overriding the chronological and school-based ones, collapsing the modern into the contemporary and diluting the avant-garde moment within a broader spectrum of modern and contemporary artistic trends (Bishop 2013: 55-59, Klonk 2009). This shift from chronological to conceptual-thematic displays of modern art in permanent museum collections has of course been based on more or less the same collections. The examples are well known.

Tate Modern abandoned chronology for a thematic presentation in 2000 ['Poetry and Dream' - 'Transformed Visions' - 'Energy and Process' - 'Structure and Clarity' Monet vs Richard Long, Matisse's mighty bronzes of women's backs vs Marlene Dumas' ink-drawn nudes]. The MoMA started "rejiggering" its permanent displays and, characteristically for the whole trend:

"[c]urators plan to switch up permanent collection installations every six months by reconceptualizing individual rooms, shifting entire presentations, or using other strategies to encourage new perspectives on modern and contemporary art (...) [and suggesting an] open ended art history..." (Cohen 2019)

The Metropolitan Museum thematized its 20th-century collection into 'The Metropolis' - 'Work' - 'The Bodies', and similar initiatives were taken by the Brooklyn Museum the Denver Art Museum, the Atlanta's High Museum, as well as by several regional museums across Europe. This trend seems to have taken the depoliticisation and aestheticisation of the history of modern art to its extremes – following perhaps the omnipresent

and anodyne notion of politics in today's art market. It is followed by a historicist trend, namely a self-referential (and potentially also self-reflexive) return to old modes of display, perhaps best exemplified in displays such as the aptly named *The Shape of Shape* at The Museum of Modern Art, 2019–2020 (Sillman 2019).

At the same time, scholarship has started paying more and more attention to networks and to the formative role, both in contemporary and modern art, of organising initiatives and exhibitions in stylistic and formal choices and the creation of value (Larsen 2014, Dickerman and Chlenova: 2012).

exhibitions on the left of modern art

I focus here on three exhibitions that study the significance of networks (of artists with each other, of artists with non-artistic movements) and collective initiatives for their claim on artistic value and political meaning. The exhibitions selected share a strong interest on the political function of art. Neither received wide commercial acclaim, yet all shared a serious meta-narrative taxonomic concern, (*i.e.* were pointedly historiographical), heavy official sponsorship, thoroughly researched content, already established curator-auteurs, and great recognition by professionals in the field. They cover the trajectory of the short 20th century from the early decades until 1968 – after which it is meaningless to talk about the legacy of modern art, since modern art is not a direct influence on post-68 production (Heinich 2014), but more like a myth of legitimation.

The conceptual arrangement of the following exhibitions are here examined and formalised:

1. *“Le mammelle della verità”*: *Monte Verità*, Casa Anatta Museum, 2017 (using the 1978 installation as centerpiece of broader project). It was produced by the Fondazione Monte Verità, and co-organised with Canton Ticino, the Swiss federal institutes of technology, ETH Zurich, EPF Lausanne, and the Commune of Ascona.
2. *Freedom: The Art Of The Novembergruppe 1918–1935*, November 9, 2018 – March 11, 2019, at the Berlinische Galerie was part of the winter festival on the “100 Years of Revolution – Berlin 1918/19”. It was sponsored by the Capital Cultural Fund, the Lotto-Stiftung Berlin, the Ernst von Siemens Kunststiftung, the Förderverein Berlinische Galerie, and the Berlin mayor.
3. *Art in Europe 1945–1968: The Continent that the EU does not know*, (October 22, 2016–January 29, 2017), traveled from the ZKM Karlsruhe Centre for Fine Arts to Brussels (BOZAR) to State Museum Exhibition Centre ROSIZO The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow, to the Contemporary Art Centre, Bunkier Sztuki Gallery of Contemporary Art, the University of Jyväskylä. It was sponsored by the Federal Republic of Germany Foreign Office, and the Baden-Württemberg Stiftung, and co-funded

by the Creative Europe Programme of the European Union, the Galerie Zdenek Sklenar, the Ministry of Science and Research, and Art Baden-Württemberg and the City of Karlsruhe.

Through specific curatorial choices and display techniques, all three shows aim to demonstrate the specific social aspect of the radical, the oppositional, the institution-critical moment of modern art (avant-garde and post-war) and seem to be suggesting historically alternative views themselves. Set against a chronological background, they unfold like a diagrammatic study of the transformation and fierce decline, in the face of obscurantist commercialisation, of the critical politics of European art as the 20th century progresses.

the modern art exhibition as historical semiosis

“Imagine a museum hall, in which artworks from different periods are exhibited, along with inscriptions from different languages. In the meantime, there are visitors and museum staff in the hall, preparing guided tours with all kinds of reference materials.” (Eco in Lotman 1990: xii)

Umberto Eco’s museum metaphor in his introduction to the 1990 English edition of Yuri Lotman’s *Universe of the Mind* was indeed a metaphor. There is an implication about the medium specificity of the museum here, that museology scholarship has since elaborated on (Bennett 2018; Hooper-Greenhill 1992). The universality of Eco’s metaphor allows us to assume that exhibitions themselves (like the historically earlier genre of the encyclopedia entry) have played an important role in shaping knowledge, in other words, they constitute powerful registers that can override the semantic resilience of concepts in collections, books and art history departments.

Indeed, exhibitions are semiotic models devised and presented as finished products of knowledge, as semantic/syntactic entities, and therefore correspond to a political program external to the intrinsic values and regulations within the semiosphere to be presented, exhibited, represented (the sphere of the exhibition). This is what Eco seems to have meant: *One can understand the notion of the semiosphere by imagining a spatial arrangement of signs that correlates them to each other and creates a system out of this correlation.* This means that one cannot explain the ideology of an exhibition by imagining it as free range archival material that is being simply “captured” and translated in the museum *dispositif*. Indeed, as Lukken and Searle have pointed out for church architecture (Lukken and Searle 1993), that can be directly applied to museum space, the museum is a space that becomes “the signifier of the object”, since it possesses what Greimas and Courtes have called extensiveness (Greimas and Courtes 1982: 114), its own territo-

ry, an utterance that produces space as a continuous and undifferentiated dimension of reality (Juodinytė-Kuznetsova 2011: 1270).

The aim in all three exhibits I have chosen to highlight is to create a political and aesthetic framework for socially subversive meanings of art production. Thematically, they are preoccupied with versions of the artistic history of the Left: its anchorite, its institutionalised and its oppositional tendencies. All three exhibitions share an ambition to challenge the canon of modern art (as product of a European political avant-garde) through highlighting the politics of artistic creativity and conscious group formations. Furthermore, all three of them address the relationship of such formations (of artist colonies, of political artist groups, of regime-critical artists) to exhibition practices and programmatically underplay the significance of “iconic works”, since all seem to lack a narrative spatial arrangement around a “centerpiece” or around a few “leading figures”.

Also, all three exhibitions are “exhibitions of exhibitions”: The first showcases the collective self-representations of the Monte Verità colonists (that included photographic documentation, exhibitions, reflexive and also self-critical texts), the second assembles the material and reconstitutes the aesthetics of the Novembergruppe exhibitions, posters and collective activities, while the third draws heavily on Eastern European exhibitions and catalogues in order to compare and rehabilitate, so to speak, the works within the broader European Cold War production.

As a semiotic experiment, I will present here the museological concept of each exhibition in a Greimasian semiotic square each, integrating static and dynamic, semantic and syntactic elements (Hébert 2011), taking a. as a semantic axis the critical politics that artists and artworks in each exhibition presented to their contemporaries, and b. as a historical/syntactic criterion the way the politics of these groups of artists and their institutions developed over the time period examined in each exhibition.

The three exhibitions I have singled out are Central European affairs. They refer to Switzerland, South Germany and Russia, and Berlin. My hope is to show that despite their institutional co-optation and against the backdrop of the full canonisation of the avant-gardes, the arrangement of the rich archival material and critical information in these exhibitions can still point us in the direction of recognising the noble causes of artists joining their forces with social movements against oppression, exploitation and colonialism, genocide and permanent war.

Monte Verità

In contrast to most earlier museum accounts of modern art, the Monte Verità exhibit of 1978 narrates a story of modern artists beyond artistic manifestos and inner city controversies, and transfers the revolutionary impetus to the utopia of communal life, to the critique of property and consumerism, to naturism, meditation and experimen-

tal psychiatry – and, notably, to art that expresses the performative and liturgical element of *Lebensreform* (Yoka 2005). The Monte Verità exhibition was recently reinstalled exactly as it had been designed by Harald Szeemann as the centerpiece of an encyclopaedic permanent display on the Monte Verità (Lafranchi Cattaneo and Schwab 2013) (plate 1).



Plate 1. Interior of Casa Anatta, Ascona, Monte Verità exhibition in Ascona, Photo: bobo11, November 2017
Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International license.

As a historical gesture, Szeemann's exhibition of 1978 throws light on the combative political origins of the communal initiative and on the post WWI degeneration of the mountain to inspire metaphysical, buddhist, gnostic-syncretic Jungeian inspired pan-liberalism and mysticism. The second aspect is emphasized in the 2018 reinstallation of the exhibition (Phillips and Kaiser 2018), which revolves around Szeemann the curator of the *Museum of Obsessions*, rather than around the curator's actual obsession with the Monte Verità colony, its creativity and impact. One might say this approach downplayed an important historical fact: The 1987 exhibition paved the way for the exploration of direct connections between early 20th century European communes and post-war American globalised culture, hippies, New Age and healthy living cults (plate 2).



Plate 2. Eden Ahbez and Nat «King» Cole. *We, The People* the CBS Radio program, broadcast on television from CBS Television Studio 44, (the Maxine Elliott Theater) at 109 West 39th Street, New York, NY. Image dated June 1, 1948. Photo by CBS, Getty Images.

Below is a diagrammatic depiction of the concepts that hold together the argumentative system of the exhibition, the broader multimedia framework in the museum complex in Ascona today, that envelopes the 1978 exhibit (plate 3).

alternative -

Monte Verita 1900-1905

oppositional

“vegetabilism”

refuge from the police

naturism -detox

socialist commune

nudism

Monte Verita 1905-1920

EXHIBITION POLITICS: (600 biographies, emphasis on art practices, utopian location and architectural reconstruction)

modern dance

religious performances

non-oppositional

Monte Verita 1920 - artists’ colony

non-alternative

syncreticism

congress center - hotel

Plate 3. The three historical layers of the inhabitants and actors on Monte Verità as described by Harald Szeemann in the 1978 exhibit, that was reinstalled in 2018, and the position of these layers in a semiotic square, where alternative-anchorite-utopianist and oppositional-urban-revolutionary stances are presented as antithetical in order for them to reveal their conceptual oppositions, equivalences and contradictions.

The semiotic square follows the inner conflicts and contradictions within the community over three waves of inhabitants. The key notions of alternative vs. revolutionary oppositional culture are based on a political juxtaposition of the two contradictory political-cultural tendencies that seem to have dominated also the early 20th-century inhabitants of the Monte Verità. (Keith 2013: 158) (plate 4).

Alternative Culture	Oppositional Culture
Apathetic or hostile to concept of political engagement.	Consciously embraces resistance.
Change seen in psychological and cultural terms.	Change seen in economic and political terms.
Individual consciousness is the target.	Concrete institutions are targeted.
All authority is rejected out of hand.	Legitimate authority is accepted and cultivated.
Rejection of moral judgment.	Strong moral code based on universal human rights.
Attack on conventions: <ul style="list-style-type: none"> • Allboundariesarefairgame • Shock value 	Attacks on power structures.
Alienated individual valorized.	Loyalty and solidarity valued.

Alternative Culture	Oppositional Culture
Goal to feel intense “authentic” unmediated emotions.	Goals and adult concerns guide the community, socialize the young, enforce norms, participate in larger projects of righting the world.
A politics of emotions in which feeling states outweighs effective strategy or tactics.	A politics of community that values responsibility, mutual aid, work ethic, dependent upon self regulation of mature adults.
Politics is who you are.	Politics is what you do.
Human relations are corrupted in the act of political resistance; only right consciousness can prevail.	Human relations are corrupted by systems of power and oppression; justice must prevail even if it takes generations.
Generalized withdrawal as strategy.	Withdraw loyalty from systems of oppression and the oppressors but active engagement to stop injustice.

Plate 4. Alternative vs oppositional culture [excerpt] (Keith 2013: 158).

This irresolvable tension between alternative and oppositional culture was already described by Erich Mühsam, an inhabitant of Monte Verità, in his account of the reasons he quit, in his brochure *Ascona*, published in 1905 “Communist settlements...cannot survive when the principles that tie the participants together is as irrelevant as vegetabilism” he wrote. And when people started needing money “they opened a sanatorium that slowly but inevitably developed into a purely capitalist venture.” (Mühsam 1905/1972: 5) (plate 5).

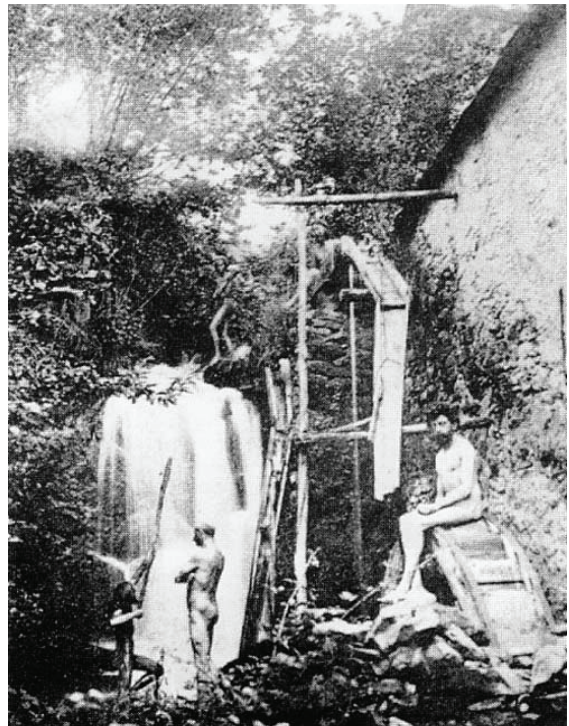


Plate 5. Raphael Friedeberg and Erich Mühsam on a postcard, Sanatorium Monte Verità ca 1904. Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International.

“Freedom”: Kunst der Novermbergruppe

The Novembergruppe exhibition concentrates on the “day after” of expressionism in Germany, yet not emphasizing, as perhaps expected, the “Neue Sachlichkeit”, Cubo-futurist and realist trends, instead treating those trends as primarily formal and stylistic developments. The exhibition provides a detailed sociological and theme/content-based account of the propaganda and the extrovert cultural activities of a specific constellation of formerly avant-garde artists who offered their services to the Republic(s) in Germany after World War I (plate 6). Hannah Hoeh or Hans Richter are not being treated as political dadaists, but as art professionals dedicated to the social cause, forming an internal opposition within a predominantly social-democratic patriotic formation.



Plate 6. Members of the November Group in Berlin, 1920. Clockwise from left: César Klein, unknown, Rudolf Belling, Heinrich Richter–Berlin NN, Heinz Fuchs, Moriz Melzer, Herbert Garbe, Emy Roeder, unknown, Wilhelm Schmid (Berlinische Galerie catalogue 2018: 40-41).

The section “Liberating energies of the new Art” reverses the standard idea of the *Neue Sachlichkeit* as a realist turn away from dada and expressionist sensibilities, while the

section “Dada and Scandal” seems to celebrate the decadence and sensationalism of interwar dissent rather than its uncompromising sharpness. Entire rooms host experimental film and architecture, including physical models by Mies van der Rohe and Martin Gropius, that are hardly oppositional works by today’s standards, as well as in the views of their contemporaries.



Plate 7. Heinz Fuchs Arbeiter, Hungertod naht, Streik zerstört, Arbeit ernährt, tut eure Pflicht, arbeitet, (Workers. Famine. Death Is Approaching. Strike Destroys. Work Nourishes. Do Your Duty. Work) early 1919, poster, Werbedienst der deutschen sozialistischen Republik, Nr. 60, 73,7 × 103,9 cm. (Berlinische Galerie catalogue 2018: 27).

In the semiotic square (plate 8, on the next page) I have placed the images presented at the exhibitions for their degree of political dependence on established institutions and State sponsorship: They range from independent anti-bourgeois nihilist to full support of the government: from dada-esque caustic realism (Scholz) to SPD Party agit-prop (Nationalversammlung and anti-strike) (plate 7) to carnival, art show and concert posters, hence the key antithesis in the semiotic square: “radical (in the sense of anti-establishment) vs institutional (in the sense of endorsing specific policies of the government)”.

radical

institutional

The NG artists before 1918

Georg Scholz industry farmers

Nationalversammlung posters

Novembergruppe

Novembergruppe - EXHIBITION POLITICS: emphasis on national agit-prop, collective celebrations, participation at national exhibitions

“Strike destroys, Work feeds” poster

Hannah Hoech later

non-institutional

non-radical

Plate 8. The historical narrative in the exhibition *Freedom: The Art of the Novembergruppe*: critical subjectivity, socialist agit-prop, collective celebrations, participation at national exhibitions.

Art in Europe 1945-1968

Following smaller recent shows like *Contemporary Art in Eastern Europe* in 2010 (Kotsopoulos 2010), *Ostalgia* in 2011 (Gioni 2011), *Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe* in 2009 (Mytkowska and Macel 2009), and *Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe* in the same year (Pejic 2009), *Art in Europe 1945-1968* integrates the Eastern bloc within the post-war contemporary post-avant-garde art discourse, suggesting a new canon to fit the post-1968 era. According to the curator’s vision, at a certain historical point after World War II, left wing internationalism in Western and Eastern Europe alike, turns universalist, and a creative force erupts, rejuvenating art institutions with cathartic subjectivity, utopian declarations and technoscientific experiments.²

Several novel conceptions of Europe are developed in the exhibition and the catalogue. “Firstly, post-war art is being interpreted as the processing of traumatic experiences of World War II, the Holocaust and nuclear annihilation. This leads to crisis and rejection of representation by abstraction, as well as to the destruction of the means of representation and to the processing of the materials of the trauma. Secondly, around 1960, the

abandonment of abstraction and the devotion to objects begins, e.g. in the form of New Realism. As a result, the expansion of the arts into technical media and into forms of action of the artist and the public emerges. Thirdly, the departure from utopia is exhibited, which is expressed intently in 1968 – the same year the invasion of Warsaw Pact troops into Prague took place. Fourthly, the exhibition aims to culturally unite a historically divided Europe” (ZKM 2016).

Adding to this, *Art in Europe 1945–1968* is “making a dedicated plea for Europe,” according to Peter Weibel, CEO of ZKM and curator of the exhibition (Weibel 2016).

The semiotic square (plate 9) describes the cognitive function of the display. All works exhibited expressly refute the dictum about “poetry after Auschwitz”. The curatorial team – and this is the crucial gesture here- explains why perhaps there indeed was “poetry after Auschwitz”: First, since Auschwitz was not the first European concentration camp, humanity should have been prepared and should have prevented genocide, but it didn’t. Secondly, just as the world did not cease the production of nuclear weapons after Hiroshima, it went on with its chimera that political art can change the world.

subjective

political

“Architectural Utopias 1950-1968”

“France 1945-1950”

Europe 1945-1968

“pictures of pain”

“Polish Art 1944-1970”

“Ecce Homo”

“Monument to the Unknown Political Prisoner”

“pop sensibility”

EXHIBITION NARRATIVE: psychological trauma and political gestures are the dominant and often competing themes, within art institutions

“Impulses from Science in unofficial Russian art”

Broodthaers, Metzkes

“1958: The Fight against Nuclear Death”

non-political

non-subjective

“The Secret Revolution”: cybernetics

Plate 9. *Art in Europe 1945-1968*: The institutional Left in Eastern Europe between dissent and trauma.

If we connect all three semiotics squares (plate 10) it becomes clear that the three historical moments, as conceptualized in the exhibitions, form a continuous narrative of the progressive decline of the anti-institutional and anti-establishment, institution-criti-

the “anti-establishment movement” 1900-1919

alternative - *Monte Verita 1900-1905* **oppositional**

“vegetabilism”
 naturism -detox
 nudism

refuge from the police
 socialist commune

Monte Verita 1905-1920

EXHIBITION POLITICS: (600 biographies, emphasis on art practices, utopian location and architectural reconstruction)

modern dance
 religious performances

non-oppositional *Monte Verita 1920 -* artists' colony **non-alternative**

syncreticism
 congress center - hotel

“the oppositional Left” 1921-1939

radical

The NG artists before 1918
 Georg Scholz industry farmers

institutional

Nationalversammlung posters

Novembergruppe

Novembergruppe - EXHIBITION POLITICS: emphasis on national agit-prop, collective celebrations, participation at national exhibitions

“Strike destroys, Work feeds” poster

Hannah Hoehch later

non-institutional

non-radical

“the Institutional Left” 1945-1968

subjective

“Architectural Utopias 1950-1968”

political

“France 1945-1950”

Europe 1945-1968

“pictures of pain”

“Polish Art 1944-1970”

“Ecce Homo”

“Monument to the Unknown Political Prisoner”

“pop sensibility”

EXHIBITION NARRATIVE: psychological trauma and political gestures are the dominant and often competing themes, within art institutions

“Impulses from Science in unofficial Russian art”

Broodthaers, Metzkes

“1958: The Fight against Nuclear Death”

non-political

non-subjective

“The Secret Revolution”: cybernetics

Plate 10. European art in the 20th century as the progressive institutionalisation of the subversive moment through the lens of three major exhibitions.

cal, political aspect of avant-garde art. In the first decades of the 20th century, the social movements to a (internationalist, anticolonial, workerist movement, with connections to a strong spiritual/mystical current) inspired both alternative and oppositional radicalism. In the interwar period alternative and anti-authoritarian approaches were repressed in favor of patriotic, Bolshevik and social-democratic ideas, while the critical artists in post war Europe (East and West) seem to have pended between a need to process a personal trauma of collective shame and disgust and an urge for political statements within the confines of the national art worlds or the art metropolises in the West. They stand at the opposite end of certain State-supported reactionary national exhibits across the world today (I am thinking of Hungary, Croatia, Estonia), which attempt to rewrite world history in revisionist terms (Pető 2016, Otto 2009, Tucker 2008) according to which political history has always been a struggle between backward, racial and conservative forces and liberal imperialist ones.

Conclusion

Historical museum exhibits confirm and legitimize dominant political ideas, besides, of course, guiding our understanding of history in certain classificatory ideological directions through their structure and forms of communication: They often display primary sources and full archives. They unravel their arguments by exploiting spatial and other sensory-empirical modalities and temporalities of perception, and often encourage further research. They function as archival records themselves.

To understand the schematic abstraction of the political moment in 20th century modern art, one should begin by sensing both the hierarchy of semiotic registers within any nominal category of concepts, (and that also includes the conceptual category of art, the category of the art object, and its relationship to the category of culture) and also the historical nodes at which these are ideologically and institutionally challenged or destroyed. Historical museum exhibits programmatically try to link material sources of the past to current ideas – their main task is the multimodal scaffolding of an airtight logic that makes sense to today's visitor. The crucial critical move here, in order for one to grasp curatorial politics in historical exhibitions, and the relationships between the major art institution complex on the one hand and political art and popular cultural movements and ideas of the 20th century left on the other, is not the shift from the semiosphere of a collection (e.g. the Monte Verità biographical material, the Novembergruppe posters, or the East German performance art videos) to the semiosphere of the exhibition. It is the awareness of the tension between instrumentalising our estrangement from the political art of the past, and productively historicising this estrangement for current use. An exhibition, as it develops across narrative space, turns the porous semiosphere of "political art" into a logical model, that can aptly be described in the semantics and syn-

tactics of the semiotic square, for its tight spatial structure, logical relations, narrative clusters and boundaries that withstand common sense and deep reflection alike. Its great heuristic value in the study of historical exhibitions lies in the potential of the semiotic square, if used against a convincing conceptual framework, to articulate fixed ideological constellations and their historical dynamism in a condensed and comprehensive way.

The 1978 Szeemann exhibition (and its reinstallation within the *Museum of Obsessions* in 2018) offered us the interwar background to the debate on the German *Wandervogel* and *Lebensreform* origins of the American counterculture after the 1940s and highlighted links between critical psychiatry, post-symbolist painting and modern dance. The *Freedom/Novembergruppe* show scratches the surface of the German culture wars in the interwar period, embarrassingly bringing together liberal architects and reclus painters, fun-loving friends and loyal, often authoritarian-leaning, Communist Party members. *Art in Europe 1945-1968* is the long-due recasting of the legacy of the Cold War in a common (European?) mass-media-critical vocabulary continuing avant-garde art's conscious coupling of subjectivism and dissent.

Indeed, some insight is to be gained from all three exhibitions, insight that should affect and question the narrative of the self-standing, "politically charged", innately radical modern quality of (any) artworks. In fact, the historiographical arguments of all these exhibitions seem to confirm, from a different route, the broader political history of interwar art in Europe as delineated in the study by Otto-Karl Werckmeister mentioned above (Werckmeister 2020), that challenges (and openly disagrees with) the idea that the arts in the first half of the 20th century were predominantly (politically) radical. Their material does not care to confirm the priority of avant-garde trends such as futurism, surrealism, or abstraction, *de facto* joining the post-1990s reappraisal of symbolism, expressionism and realism – and their combinations. In fact, their overall approach stresses the importance of political interventions of artists, since radically oppositional, progressive and combative aspects are not sought in the inherent qualities of works, nor are they seen as spontaneous expressions of some genius that is radical by default. In the end, these exhibitions encourage the discussion of three successive moments in the history of left wing culture and ideas in Europe, and some of their crucial dialectics and dilemmas (alternative vs oppositional, radical vs institutional, subjective vs sociopolitical), as well as their exclusions (the anarchists in *Monte Verità*, the striking workers and anti-establishment artists in the *Freedom: The Art of the Novembergruppe* exhibition, the "decadent" countercultural and anti-institutional artists in *Art in Europe 1945-1968*).

Endnotes

1. See e.g. Harold Rosenberg's statement that "[art has become] a profession one of whose aspects is the pretense of overthrowing it» (Rosenberg 1983:219), a position underlying Benjamin Buchloh's insightful *Neo-avantgarde and Culture Industry*. (Buchloh 2000)
2. I am grateful to the late Peter Weibel for discussing the exhibition with me over two meetings in Karlsruhe in November 2016.

References

- Antliff, Alan (2001) *Anarchist Modernism: Art, Politics, and the First American Avant-Garde*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Ashbery, John. (1962). International Exhibition of the New Realists, exhibition catalogue, New York: Sidney Janis Gallery.
- Aust, Günter (1961) Die Ausstellung des Sonderbundes 1912 in Köln, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, vol. 23: 275-292.
- Barr, Alfred H. (1936/1986) *Cubism and Abstract Art*. Cambridge: Belknap Press.
- BasArt: An Open Access Global Database of Exhibition Catalogues, 19th-21th c
<https://artlas.huma-num.fr/en/artlas-bases-de-donnees-en-acces-public/>
- Bennett, Tony. (2018) *Museums, Power, Knowledge: Selected Essays*, London: Routledge
- Bishop, Claire (2013) *Radical Museology, or, What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?* London: Koenig Books.
- Bronner, Stephen Eric (2012) *Modernism at the Barricades: Aesthetics, Politics, Utopia*, New York: Columbia University Press.
- Brown, Milton W. (1963) *The Story of the Armory Show*, New York: Joseph H Hirshhorn Foundation.
- Buchloh, Benjamin (2000) *Neo-avantgarde and Culture Industry*, Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Bürger, Peter, (1974/1984). Theory of the Avant-garde, transl. Michael Shaw, Minneapolis: University of Minnesota and Manchester: Manchester University Press.
- Camilleri, Patricia. (2003). Object, space and the museum : a semiotic approach. *Malta Archaeological Review*, No 5, 46-53.
- Celant, Germano (2013). *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*, Fondazione Prada: Venice.
- Cohen, Alina (2019) The 5 Biggest Changes to Look for at the New MoMA, *artsy*, 11 Oct. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-5-changes-new-moma>
- Database of Modern Exhibitions (DoME)
<https://exhibitions.univie.ac.at>
- Dickerman, Leah with Masha Chlenov (eds.) (2012) The Artist Network Diagram. displayed at *Inventing Abstraction*. the Museum of Modern Art, December 23, 2012-April 15, 2013.
https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/MoMA_InventingAbstraction_Network_Diagram.pdf
- Dunlop, Ian. (1972) *The Shock of the New; Seven Historic Exhibitions of Modern Art*. New York: American Heritage.
- Elliott, Patrick (ed.) (2010) *Another World: Dalí, Magritte, Miró and the Surrealists*, exhibition catalogue, Edinburgh: National Galleries of Scotland.
- Foster, Hal and Rosalind Krauss and Benjamin Buchloh and Yves-Alain Bois (2004) *Art after 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, New York and London: Thames and Hudson.

- Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*. (2009), exhibition, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienna, curated by Bojana Pejić November 13, 2009 to February 14, 2010.
- Greenberg, Clement (1939) *Avantgarde and Kitsch*, *Partisan Review* VI, No. 5, Fall 1939: 34-49.
- Greimas, A. J.; Courtès, J. (1982) *Semiotics and Language. An Analytical Dictionary*, Bloomington: Indiana University Press.
- Hébert, Louis (with Nicole Everaert-Desmedt) (2011) *Tools for Text and Image Analysis An Introduction to Applied Semiotics*, version 3, transl. Julie Tabler, <https://nicole-evaert-semio.be/PDF/fr/Tools-for-Texts-and-Images.pdf>
- Heinich, Nathalie. (2014) *Le paradigme de l'art contemporain : Structures d'une révolution artistique*, Paris: Gallimard.
- Hooper-Greenhill, Eileen. (1992) *Museums and the Shaping of Knowledge*, London: Routledge
- Juodintytė-Kuznetsova, Kristina (2011) *Architectural Space and Greimassian Semiotics Societal Studies*. 3(4): 1269–1280.
- Keith, Lierre. *Culture of Resistance* (2011) In Derek Jensen and Lierre Keith eds. (201) *Earth at Risk: Building a Resistance Movement to Save the Planet*, New York: Seven Stories Press.
- Klonk, Charlotte (2009) *Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*, New Haven and London: Yale University Press, 87–134.
- Köhler, Thomas, Ralf Baumeister and Janina Nentwig (eds.) (2018) *Freedom. The Art of the Novembergruppe 1918-1935*, catalogue of exhibition at the Berlinische Galerie, Munich, London, New York: Prestel.
- Kotsopoulos, Nikos (ed.). (2010) *Contemporary Art in Eastern Europe*, London: Black Dog Publishing.
- Lafranchi Cattaneo, Claudia and Andreas Schwab (eds.) (2013) *Dalla visione al chiodo. Dal chiodo alla visione. Il Fondo Harald Szeemann dell'Archivio Fondazione Monte Verità. Bollettino storico della svizzera italiana*. No. 12, Salvioni Edizioni.
- Larsen Lars Bang (ed.) (2014) *Networks*. Cambridge, Mass: The MIT Press.
- Luke, Timothy W. (2002) *Museum Politics: Power Plays at the Exhibition*. Minneapolis: University of Minnesota.
- Lukken, Gerard and Mark Searle (1993) *Semiotics and Church Architecture: Applying the Semiotics of A.J. Greimas and the Paris School to the Analysis of Church Buildings*, Leuven: Peeters Publishers.
- Macel, Christine, Vit Havranek and Joanna Mytkowska (eds.) (2010) *Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, exhibition catalog, Geneva: JRP/Ringier.
- Mühsam, Erich. (1905/1972) *Ascona. Alternatives Leben auf dem Monte Verità*. Berlin: Berlin: Verlag Klaus Guhl,
- Nisbet, Peter (1983). *The 1st Russian Show: A Commemoration of the Van Diemen Exhibition Berlin, 1922*. London: Anneley Juda Fine Art
- Ostalgie* (2011), exhibition, New Museum, New York, curated by Massimiliano Gioni, July 14 – September 15 2011.
- Otto, L. (2009). Post-communist museums: Terrorspace and traumascapes. In E. Kjeldbaek (ed.), *The power of the object. Museums and World War II*, Edinburgh: MuseumsEtc, 324–360.
- Pető Andrea (2016): Revisionist histories, 'future memories': far-right memorialization practices in Hungary, *European Politics and Society*, vol. 18, No 1: 41-51,
- Phillips, Glenn and Philipp Kaiser (2018). *Harald Szeemann: Museum of Obsessions*, exhibition, Getty Research Institute, February 6 through May 6. <https://www.getty.edu/news/getty-presents-harald-szeemann-museum-obsessions/>
- Poggioli, Renato (1962/2014) *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Rome: Biblioteca d'Orfeo.

- Rosenberg, Harold (1983) *The De-Definition of Art: Action Art to Pop to Earthworks*, Chicago: University of Chicago Press.
- Sillman, Amy (2019) Amy Sillman discusses “The Shape of Shape” at MoMA, *Artforum*, October 21, 2019.
<https://www.artforum.com/interviews/amy-sillman-discusses-the-shape-of-shape-at-moma-81082>
- Tucker, Aviezer. (2008). Historiographic revision and revisionism. In M. Kopecek, M. (ed.) *Past in making. Historical revisionism in central Europe*. Budapest: Central European University Press: 1-15.
- Weibel, Peter. (2016) New Narrative in Ten Phases. The Development of Art in Europe after 1945, online exhibition archive, <https://zkm.de/en/event/2016/10/art-in-europe-1945-1968/new-narrative-in-ten-phases>
- Weibel, Peter and Eckhart Gillen (eds.) (2016) *Art in Europe 1945-1968: Facing the future*, catalogue of exhibition at ZKM, BOZAR, Pushkin State Museum, Tiel: Lannoo.
- Werckmeister, Otto Karl. (2020) *The Political Confrontation of the Arts in Europe from the Great Depression to the Second World War*. Heidelberg: Wolfgang F. Kersten.
- Yoka, Lia. (2005) On Monte Verità (after 1900.) as a locality, a utopia and a museum exhibition In Fenia Lekka (ed.) *Approaches to Cultural History*, Karditsa: Portitsa Museum, 127-156.
- ZKM Media File. (2016) *Art in Europe 1945–1968 The Continent that the EU does not know*. https://zkm.de/media/file/en/pm_europa_e_0.pdf

The House of European History: Shaping contradiction¹

Miguel Fernández Belmonte

ARISTOTLE UNIVERSITY OF THESSALONIKI

mfbelmonte.uth.gr

Abstract

The House of European History, inaugurated in Brussels in 2017, has many challenges to face. On the one hand its mission is to individuate and evidence the common transnational elements that have shaped European history. On the other, it has to serve the compromise to be rigorous and reflect the complex, contradictory and full of tensions European history, and memory, which is also defined by the coexistence of its different national identities. The present article analyzes these aspects from a semiotic perspective, considering the specific museological and museographical characteristics of the permanent exhibition of the House of European History, as displayed in 2019.

Keywords

European History

museum semiotics

permanent exhibition

Brussels

Introduction

The increasing importance of communication, education, inclusivity, and plurality in contemporary museums is still redefining their very nature, as well as the characteristics of their permanent and temporary exhibitions. The museum is not a static and enclosed institution where objectivity is achieved. The act of communication is essential to its definition (ICOM 2007) and to its social and political implications (Lord and Lord, 2009). The museum is a place where mediation and interpretation are constantly carried out at all levels (Desvallées and Mairesse, 2010) and, therefore, the semiotic processes are fundamental to its function as a communication media (Hernández Hernández, 1998).

Considering the specific topic of museum exhibitions, the museographical aspects of an exhibition are inextricably intertwined with its museological planning. Every element of an exhibition design delivers specific messages and concepts to the receivers, more or less open to dialogue and interpretation, and at the same time these elements contribute to the transmission of the narrative the museum aims to communicate. In the exhibition space, museum objects bear a sign-function, manifest discourses and construct messages (Parreiras Horta, 1992).

In view of these elements, when considering the case of the House of European History, crucial questions arise: does its permanent exhibition articulate a specific discourse, and does it communicate it in a satisfactory manner, or does it lead to different readings and interpretations? Does it encourage visitors to construct their own meanings?

The House of European History

The House of European History is an initiative of the European Parliament. In February 2007 the European Parliament proposed its creation, and the official decision was taken in December 2008. The House was finally inaugurated on May 6, 2017. The permanent exhibition is intended to provide visitors with an overview of European History in the light of the main processes and phenomena that have divided and united Europeans over time. It aims to stimulate learning about transnational perspectives across Europe. Therefore, its primary task is to enhance understanding of European history across its complexity, while encouraging the exchange of ideas or even challenging common assumptions.

The contents of the permanent exhibition are intended to change periodically. Educational programs and temporary exhibitions focus on specific topics related to the permanent exhibition, and enrich the overall experience of the visitors:

The House presents Europe's history in a way that raises awareness about the multiplicity of perspectives and interpretations. It preserves shared and dividing memories. It exhibits and collects the history of European integration and

its foundations. A project of the European Parliament and part of its visitor offer, the House of European History is academically independent. (House of European History, 2019)

Through its exhibitions, the House of European History shows,

[...] the common values of European unification – human dignity, freedom, democracy, the rule of law, peace and the principles of solidarity and subsidiarity – as representing the progress of peaceful coexistence, particularly since the end of the Second World War and the overcoming of divisions within our continent. Furthermore, the House aims to promote greater involvement from citizens in political decision-making in a united Europe. (Hans-Gert Pöttering, 2018)

The conceptual basis for the House of European History was designed by a committee of experts consisting of recognized scholars of European prestige and was adopted on 15 December 2008 by the Bureau of the European Parliament.² It was decided that the permanent exhibition would focus on the period from the First World War to the present, and that earlier periods would be presented as snapshots highlighting the roots and essential features of European history. It was also decided to use the term ‘European cultural memory’ instead of ‘European identity’. The main focus of the permanent exhibition is to create links to current challenges in Europe, while temporary and itinerant exhibitions will supplement its contents.

The House of European History is located in the Eastman building in Leopold Park, Brussels, next to the European Parliament. The building originally functioned as a dental clinic designed by the Swiss architect Michel Polak in 1935, and its owner was George Eastman, a businessman, founder of Eastman Kodak, and a philanthropist (Eastman Museum, 2019). Regarding the use of the term ‘House’ instead of ‘Museum’, Director Constanze Itzel explained in an interview:

For us, a home has a positive feel, and we like to see the House of European History as a home for European memories in all its diversity. Instead of a monument to a fixed and well-defined historical event or period, it is an open concept that can be understood as the recipient of evolving content. (Itzel, 2017)

The permanent exhibition

The permanent exhibition is structured around the following six sections: ‘Shaping Europe’, ‘Europe: a global power (1789-1914)’, ‘Europe in ruins (1914-1945)’, ‘Rebuilding a divided continent (1945-1970s)’, ‘Shattering certainties (1970s-today)’, ‘Accolades and criticism’ (House of European History, 2018).

The permanent exhibition uses different levels of information: the texts from the 'vortex of history',³ an introductory text in each section, followed by texts for each exhibition object. These texts – except those of the vortex – are not displayed in the exhibition space but are available through a digital application.⁴

The exhibition is characterized by the variety of exhibits, the absence of texts in the physical space, the use of different media (videos, projections, touch screens), the use of large showcases and of low lighting (in most of the sections).

The objects come from many collections and museums from different countries. They were selected on the basis of their European origin, and represent phenomena that are European, have influenced large European areas, are important to this day, and are considered significant for the evolution of European culture. Many of these items are on loan, which makes the constant change of the contents of the permanent exhibition a necessity.

Permanent exhibition / *Itinerary*

Are the aims and vision of the House of European History, as mentioned above, effectively displayed and transmitted in its permanent exhibition? The overall exhibition design, its structure and display, expresses and communicates the meaning and the theoretical and research background from which it is formed. It states both the choices and the rejections made. The elements that we can observe at a design level reflect the choices made at the theoretical one.

Considering the permanent exhibition itinerary, given the complexity of European history and culture, it could be expected that the exhibition area would be full of intersections, alleys and mirrors, that it would be a place shaped on the concepts of the web or the labyrinth, where history illuminates various paths and dead ends. Instead, the exhibition display is linear, it does not give the visitors any choice. It starts from the second floor and extends to the sixth, which is characterized by more intense lighting. Alternative routes or free movement within the exhibition area are prevented by means of the predetermined linear route.

The experience of the visitors-users involves a time span that follows the chronological order of the exhibition. The narrative displayed in the exhibition presents a linear timeline with a beginning, middle, and end, an element which, in the specific context of the House of European History, could bring to mind a vague idea of evolution, of continuous improvement, rather than other alternatives.

This feature, which could be further discussed considering the evolution of anthropological and history museums in the Western World during the 19th and 20th centuries and their theoretical background,⁵ defines much of the experience of the visit, as it does in historical examples of museum exhibitions with linear itineraries, such as the Glyptothek in Munich or the Guggenheim Museum in New York.

The aims of presenting multiple perspectives and interpretations at a theoretical level are not visible in the chosen exhibition itinerary neither are they in any other design elements (lighting, display of exhibits, public interaction, etc.).

Permanent exhibitions / Contents

Although not translated into space design, are the different interpretations and approaches to the selected topics that present European phenomena reflected in the contents displayed in the permanent exhibition?

Due to the impossibility to analyze each section and sub-section thoroughly, specific sections will be briefly discussed. These may be regarded as presenting contradictions, considering these not as exceptions, but as indicative of the general features of the permanent exhibition.

First, in the sub-section entitled 'Notions of progress and superiority', which is part of the 'Europe: a global power (1789-1914)' section, there is reference to the theories of European cultural superiority in the context of colonialism, as well as a remark on the influence of African art on the work of cubists and expressionists artists. In this section, the radicality and new perspectives that Modernism brought to European thought are not mentioned. There is also no reference to any efforts to create an alternative to industrialized society, such as the Arts & Crafts movement, a European phenomenon of global significance, which is influential even today. In this part of the museum, visitors could have been given the opportunity to choose a different, alternative course, where they could see evidence of different perceptions of progress existing at the time.

Another example could be found in the sub-section entitled 'Cultural and moral reconstruction' (in 'Rebuilding a divided continent' section) where there is a reference to the importance of the Nuremberg trials, which are a milestone in international law. This aspect could be enriched by some reference to the lack of any measures against many Nazis and their associates in multiple parts of post-war Europe, this being something that the European society is still concerned about. The exhibition does not show that the Nuremberg trials were a milestone, but also an exception.

Historian Matti Klinge has emphasized that in this permanent exhibition there is a lack of understanding with respect to the ones that lost in World War II and their mentality, which is a necessary component if we do really wish not to repeat the same mistakes (Matti Klinge, 2018).

Historian Timothy Garthon posed the following questions in a lecture at the House of European History (Timothy Garthon, 2018): What about the Europeans of other countries? What happens with those countries that were formed by Europe and became colonies? These countries have their own ideas about Europe as well, but their voice is missing from the permanent exhibition.

Finally, the only sub-section in which there is clear reference to the vision of Europe

from non-Europeans – in addition to a reference in the ‘mapping Europe’ sub-section (part of the ‘Shaping Europe’ section) – is entitled ‘Europe as seen from abroad’ (‘Accolades and criticism’ section). Various objects from Africa and Asia, where Europeans were present, are displayed in this sub-section. These objects have been selected by European curators to represent the fact that there exists another point of view, another perception of Europe that has not been voiced. In this, the contradiction of choosing ourselves what will represent the other’s view of us is clear.⁶ There is an antithesis between ‘us’ and the ‘others’, one which in order to be challenged presupposes that “[...] contemporary ideas of Europe must be based on the recognition that European culture and society is heterogeneous and includes a variety of traditions. In other words, European heritage must be reconceptualized to include the relationship between Europe and its neighbours” (Roberta Guerrina, 2002).

The three specific cases mentioned above are illustrative of the fact that, at various points of the permanent exhibition, other interpretations and versions of historical events or cultural phenomena are not considered thoroughly or are simply missing.

Permanent exhibition / Contents & Design

One feature of the exhibition design is the use, in many sections, of large showcases where the objects are illuminated by a target light to distinguish them from the surrounding, in most cases, low-key lighting. In this way the perception created is that of valuable exhibits, of material and aesthetic value.

These features may not be so obvious as visitors are usually familiar with this way of presentation. However, in some cases the characteristics of the display add an extra level of interpretation that may be in stark contradiction with the intended meaning.

For example, in the ‘Democratisation in Western Europe’ sub-section, part of the ‘Shattering certainties (1970s-today)’ section, social movements are represented by banners with slogans on gender equality, environmental protection, and pacifist causes. All these banners are placed within a showcase, well enclosed and controlled in the context of a museum exhibition (the red colour chosen for the showcase does not change this perception). There is a contradiction, in this case, between the content that these objects express and represent, and the way in which they are being displayed. Perhaps these banners could have been displayed in an open place where the sound of a real demonstration could be heard. The way in which the exhibition design mediates and influences the interaction of the visitors with the exhibits is itself a way of interpretation.

Another example would be the tragedy of migrant victims dying in the Mediterranean Sea while trying to reach Europe. This is presented in the ‘Dealing with diversity’ sub-subsection, which is part of ‘Milestones of European integration III’ sub-section, and of the ‘Shattering certainties (1970s-today)’ section. This issue is highlighted through a work of art that an artist has produced after collecting personal items of immigrants

which were washed up in the Tunisian coast. The voice of the immigrants is nowhere, neither is there any crude image of the tragedy, but rather a safe distance is kept, mediated and controlled by art in the confined frame of a showcase. At this section of the exhibition, perhaps there could have been real images of these tragic events, and testimonies from survivors willing to share their experiences.

Therefore, as seen in the cases mentioned above, at certain points, the chosen exhibition display and design affect the visitor's ability to understand the multiple approaches to and interpretations of a phenomenon, a characteristic that clearly contradicts the objective of the House of European History to challenge common beliefs. In the 'Memory of the Shoa' sub-section, part of the 'Rebuilding a divided continent (1945-1970s)' section, this intention to challenge common assumptions is more evident than in the rest of the permanent exhibition, as the sub-section shows different ways in which different states have dealt with the Holocaust in post-war times, often avoiding the recognition of their own complicity.

Permanent exhibition / *Stalinism and National Socialism*

Within a general positive assessment of the effort made, historian Norman Davies has underlined two points as the most problematic ones, with respect to the House of European History: first, the lack of reference to national histories as an indication of a perception necessary to understand Twentieth-Century European history – such lack is still dominant in the education systems of the member-states of the European Union–, and, secondly, the presentation of Stalinism and National Socialism in the exhibition as almost equal phenomena (Norman Davies, 2018).

More specifically, the 'Russian Revolution', 'Stalinism and National Socialism', and the 'Spanish Civil War' are presented as sub-units of the broader sub-subsection entitled 'Rise and Fall of Democracy', part of the 'Totalitarianism versus democracy' sub-section, and the 'Europe in ruins (1914-1945)' section. The written content regarding 'Stalinism and National Socialism' refers to their ideological differences, while the mass terrorism they have caused, their oppression and cruelty are highlighted as similar. The leadership and representations of Hitler and Stalin are treated as another common element.

These aspects are showcased in the permanent exhibition as a symmetrical presentation of the same visual weight and museum design features. In this way, the exhibition design of this particular topic, namely 'Stalinism and National Socialism', highlights the similarities rather than the differences.

This feature may be considered in connection with the recent European Parliament resolution on 19 September 2019, on the importance of European remembrance for the future of Europe, which recalls that,

[...] the Nazi and communist regimes carried out mass murders, genocide and deportations and caused a loss of life and freedom in the 20th century on a

scale unseen in human history and recalls the horrific crime of the Holocaust perpetrated by the Nazi regime; condemns in the strongest terms the acts of aggression, crimes against humanity and mass human rights violations perpetrated by the Nazi, communist and other totalitarian regimes. (European Parliament, 2019)

Conclusions

The permanent exhibition at the House of European History has a clear conceptual structure that proposes a linear narration (also reflected spatially in the linear itinerary). After some brief references to the shaping of Europe and its rise as a sovereign world power, and the darkness of war and violence caused by anti-democratic regimes, this narration finally reaches the light (conceptually and physically) of the upper floor where, though Europe has been a divided continent, important milestones of European integration have been achieved.

The last section of the exhibition, entitled 'Accolades and criticism', which could seemingly imply a more open ending, at a conceptual level, serves, in fact, as a 'footnote', if compared to the content displayed at the rest of the exhibition. In addition, the exhibits that represent 'criticism' in this section are selected by the museum curators, and do not express those parts of society that discuss, criticize or are opposed to the European Union's vision of Europe.

Consequently, the proposed narrative, as articulated in the permanent exhibition display, delineates a clear meaning, and does not encourage or facilitate the possibility for the visitors to play an active role in the construction or decoding of this or other meanings, an active role that is one of the most important features of an exhibition as evidenced in recent museology and museum semiotics (Davallon, 1986, Parreiras Horta 1992).

The conceptual structure of the permanent exhibition, at a museological and at a museographical level, does not thoroughly encourage multiple points of views, understanding the complexity of European history or challenging common assumptions, although these are regarded, by the institution, as central aspects that the exhibition should address.

In addition, many complex and open issues that could be considered important for understanding European history and the present challenges Europeans face have been avoided, such as the emergence of terrorism, the right to national self-determination, the relations with the Arab world, and the role and future of minorities in Europe; this comes in contrast with the intended main focus of the permanent exhibition to create links to current challenges in Europe.

All the above remarks may lead to the conclusion that the institutional mission and vision of the House of European History are not communicated in its permanent exhibition in an entirely satisfactory manner. The difficulty of aligning the theoretical content with

exhibition design under specific economic, temporal, and architectural conditions (budget, timeline, space characteristics, technical requirements for display, security, conservation, etc.) is a given in any such endeavor. Nevertheless, leaving aside the complexity of this process and considering the developments in museology in the last decades, a clear space of communication, open, participative, related to society and to its necessities, should be a priority sought after in any contemporary museum (Alonso Fernández, 2003).

Endnotes

1. I would like to express my gratitude to Perikles Christodoulou, curator at the House of European History, and Penelope Tsatsouli, archaeologist-museologist, for their collaboration.
2. As indicated by museum conservators, this conceptual basis has changed, over the years, although maintaining its main features.
3. The 'Vortex of History' is a sculpture that extends through and is displayed at all the exhibition floors. It is made of excerpts and quotations from intellectuals, philosophers, etc.
4. Before entering the exhibition area, visitors can get a tablet which presents a digital guide to the exhibition, with all its written texts available in the 24 official languages of the European Union. Alternatively, there is a brief guide in printed form.
5. For more information on this topic see Mac Donald (2004) and Pearce (2004 [1992]).
6. An utterly different museological approach can be seen at the National Museum of the American Indian in Washington, inaugurated in 2004.

References

- Alonso Fernández, Luis. 2003 [1999]. *Introducción a la nueva museología*. Madrid: Alianza.
- Davallon, Jean. 1986. 'Gestes de mise en exposition', *Claquemurer, pour ainsi dire, tant l' universe. La mise en exposition*. Centre George Pompidou, 241–266.
- Davies, Norman. 2018. 'The impossible task of presenting the past: history and museums', Conference held at the House of European History, 25 June. Available at <https://bit.ly/300fzrq> (accessed 30th June 2022).
- Desvallées, André and François Mairesse. 2010. *Key Concepts of Museology*. ICOM. Paris: Armand Colin.
- Eastman Museum. 2022. 'About George Eastman'. Available at: <https://bit.ly/2SnzjZv> (accessed 30th June 2022).
- European Parliament. 2022. European Parliament resolution of 19 September on the importance of European remembrance for the future of Europe retrieved from <https://bit.ly/2AQTu7E> (accessed 30th June 2022).
- Garthon, Timothy. 2018. 'What story should Europe tell?' Conference held at the House of European History, 13 November. Available at House of European History website <https://bit.ly/3AgqxBT> (accessed 30th June 2022).
- Guerrina, Roberta. 2002. *Europe. History, Ideas and Ideologies*. London: Arnold.
- Hernández Hernández, Francisca. 1998. *El museo como espacio de comunicación*. Gijón: Trea.
- House of European History. 2022. 'Mission & Vision'. Available at: <https://bit.ly/3a1DvJg> (accessed 30th June 2022).
- House of European History. 2018. *House of European History. Permanent exhibition*. Belgium: European Union.

- ICOM. 2007. Resolutions adopted by the 22nd General Assembly. ICOM: Vienna.
- Itzel, Constanze 2017. 'The House of European History'. EUROM, *Observing Memories*, 1: 54–59.
- Klinge, Matti. 2018. 'A Nordic view', in *Creating the House of European History*, Andrea Mork and Pericles Christodoulou, eds. Luxembourg: European Union, 262.
- Lord, Barry and Gail Dexter Lord. 2009 [1997]. *The Manual of Museum Management*. Lanham: AltaMira Press.
- Parreiras Horta and Maria de Lourdes. 1992. *Museum Semiotics: a new Approach to Museum Communication*, PhD Thesis. Leicester: University of Leicester.
- Pöttering, Hans-Gert. 2018. 'How the idea of a House of European History was born', in *Creating the House of European History*, Andrea Mork and Pericles Christodoulou, eds. Luxembourg: European Union, 11.
- Sharon Mac Donald, ed. 2006. *A Companion to Museum Studies*. London: Blackwell.
- Susan M. Pearce. 2004 [1992]. 'Museums, Objects and Collections', in *Museum Studies. An Anthology of Contexts*, Bettina Messias Carbonell, ed. London: Blackwell, 9–11.

Imagining Europe: Myth, Memory and Identity in the German Historical Museum, 1989-2019

Alexandros Teneketzis

UNIVERSITY OF PATRAS

ateneketzis@upatras.gr

Abstract

Cases like the German Historical Museum demonstrate that after the fall of the Berlin Wall, reunified Germany, in accordance to the rest of the Western world, tried to shape a specific image of Europe and European identity, affirming at the same time that museums deemed to be and used as leading agents in shaping European public history and memory. This paper explores how a cultural institute interprets and displays Europe. It specifically examines the construction of the idea of Europe in Germany and the political use of the cultural field and public history. In addition, it discusses how symbols and artefacts were used to interpret an ambiguous and divided historical past, in order to accomplish social and political cohesion within critical political and social conditions in Germany and Europe. Finally, it focuses on how Arts and Museology, in different times and during periods of crisis, can become part of the public sphere and public history, through a museum's exhibition policy and how interpretation of Europe is reflected in the permanent exhibition of the German Historical Museum.

Keywords

Idea of Europe, German public history, German collective identity,

Museum policies, Cold War memory, Post-socialist memory

Introduction¹

In recent years there has been a general rise in interest in the public History of modern European societies, and in the traumatic memories of the 20th century. Subsequently, the impressive revival of memory studies in the last two decades has been accompanied by significant advances in the research methods of collective memory processes. Historical events like the fall of Real Socialism, the end of the Cold War in 1989, the revival of nationalisms, the unstable international environment, the financial crisis of recent years, even the refugee and immigration issue, are key factors that fostered interest in Public History, in traumatic memory, and in historical justice. In this context, the memory crises of European societies have been intensified, and the construction of a common European identity has come to the fore, often based on the awareness of the negative consequences of totalitarianism or the ‘foreigner’, or even on the Holocaust as a negative founding myth.²

Accordingly, new questions have been raised that would help us to interpret the recent history of Europe: What was Europe in the post-1989 period, and what was still left of Europe after half a century of division and conflict? What did Europe ‘identify’ as Germany? Which aspects of European history have been identified and presented in the German Historical Museum (GHM) so as to qualify as common history? How has the idea and myth of Europe been evolving over the years after 1989? How have symbols and artworks been used to represent the European identity of Germany or European identity in general, and how serious was the “resemiotization”³ concerning the communist past? What was Germany’s role inside Europe and inside European Union (EU)? What Europe does Germany envisage – as it was first shown in numerous exhibitions and then in the permanent collection of the museum, officially opened in 2006?

Cases like the GHM, which was founded only months before the fall of the Berlin Wall, provide an exemplary field of research to understand public history, the management of public memory in post-1989 Germany and its reframing. The history of GHM’s temporary exhibitions in the last thirty years and of its permanent collections, their rationale, their public symbolism and signaling and their reception, show that reunified Germany, in accordance with the rest of Western Europe, tried to shape a specific image of Europe and a concrete European identity, affirming at the same time that museums deemed to be and used as leading agents in shaping the European public space and memory.

The historical context

The year 2019 was again a year of round anniversaries that engaged public opinion, giving reasons and motives for revisiting and reinterpreting the past, its semantics, and its public history. Europe and the world celebrated the 100-year anniversary since the end

of the First World War, the first industrial war that literally disrupted Europe; the 80-year anniversary of the beginning of the Second World War, the war that changed world balances and downgraded the role of Europe; and the 70-year anniversary of the end of the Greek Civil War, and the official start of the Cold War. In Germany, another major event was celebrated: the 30th anniversary of the fall of the Wall, which marked the reunification of the country after half a century of division, as well as the reunification of whole Europe after the end of the Cold War.

Starting from the trauma of division during the Cold War, the healing process immediately after 1989, and the process of redefinition and reconciliation with the past were indicated by the difficult-to-translate term “Vergangenheitsbeveltigung”. Germany as a reunified state has gone through a revisionist phase, at first, and later a heroic one – we could say – in 2002, which was marked by the economic and political consolidation of its sovereignty in Europe, and the return of the Christian democratic conservatives, with the new powerful Chancellor, Angela Merkel. Furthermore, the 30 years since the end of the Cold War have been enough for Europe to rewrite its history, as it is demonstrated by the latest European Parliament resolution entitled “The importance of European remembrance for the future of Europe (European Parliament 2019)”.⁴ This official resolution essentially identifies Nazism with communism, and casts the responsibility for the beginning of the Second World War to the Soviet Union, due to signing the Molotov-Ribbentrop non-attack pact, while undermining, if not nullifying, the uniqueness of the Jewish genocide.

This outcome is certainly not accidental, and directly linked to the reactivation of nationalism that took place across Europe after 1989. To put it differently, it has to do with an outburst of national divisions, and a return to national identities and histories – especially in the countries of the former Eastern Bloc. The number one priority of the leaderships of all the states of the continent was to disconnect with the traumatic past – whether Nazi or Communist. “In fact, it transformed Western European experiences into Europe-wide norms of dealing with the past and aimed at normatively integrating Eastern Europe especially,” as Friedemann et al. state (2017: 496).⁵ Whoever aimed to take over control and power in West, wanted to redefine, as soon as possible, the relationship with history, to reconceptualize symbols, artefacts, monuments, and urban space to join the democratic chorus and western capitalism / neoliberalism.

In this context, German society and especially German leaderships, and subsequently the GHM’s administrators, had to answer a series of questions. The GHM opened from the first moment a broader discussion on the definition of a common European artistic and historical heritage in the post-Wall period, especially on the eve of the new millennium. Objects and artworks were chosen and included in physical and later digital narratives, to “imagine”, “define” or “(re)invent” the idea of Europe, to produce a new symbolic capital and promote a shared European identity⁶. Thus, Germa-

ny was entitled to claim that the country was historically part of the European civilization. More than that, Germany claimed to be a major contributor to Europe's (sic EU's) formation and stabilization, as it was, and still is, shown in the exhibitions that we will examine.

Europe in the GHM

Germany, therefore, had to deal, on the one hand, with its past and proceed more easily to the unification, integration, and renationalization of its populations, and, on the other hand, it had to convince its neighbors that it would never repeat the disastrous mistakes of its guilty past. The EU seemed to be a safeguard to achieve this goal, as it has been so far. Special attention, therefore, has been paid to promote a united and peaceful Europe, but through diversity (Schäuble in Trabold 2007: 130).⁷

The GMH has been the main vehicle for this trend, presenting German history within its European context, having acquired a collection of artworks and historical artifacts from the historical museums of Bonn and East Berlin (Asmuss in Trabold 2007: 103-105).⁸ The relationship with Europe, mainly after the Second World War, and within the European Union, of course, is the key principle. According to the founding declaration of the museum, the main scope is the "[i]nterpretation and understanding of the common history of Germans and Europeans" or, in the words of the former Chancellor and founder of the museum, Helmut Kohl, "a project of national importance in a European context". It was precisely, as Kohl again pointed out, this museum that would be of "national importance for the European destiny", aiming at "the common heritage of the nation", and "freedom for all Germans", so as "for Germany to achieve unification and freedom in a united Europe" (in Stölzl 1988: 641).⁹ In 1987, however, the year of the founding declaration of the museum, Kohl's Europe and the European Economic Community (EEC) were equivalent only to Western Europe (North and South, but this is something that will be discussed further later in this paper).

It is no coincidence, then, that Germany's strategy to be linked with the idea of Europe continued in the decades after the Fall of the Berlin Wall. It was an effort that had already begun before 1989, namely, to present Germany (West Germany, of course) as a nation-state pillar of stability and continuity for the European identity, tradition, and myth, as the only country that guarantees the perpetuation of principles and values of modern culture – as noted by German officials who helped establish the GHM in the 1980s. Even back in 1950, the idea of Europe was fostered in a key exhibition entitled "Works of European sculpture" at the Haus der Kunst in Munich, where "the organizers placed the works of 24 German artists together with the selected prominent Western European sculptures" (Schöne 2018: 23),¹⁰ displaying in a certain sense, the birth of the European idea.



Image 1:
Wir sind ein Volk,
Plakat 1989,
Deutsches
Historisches
Museum, Berlin.



Image 2: *Wir sind das Volk*, photograph,
1989.

Many, of course, in '89 saw with suspicion, if not with terror, the prospect of German reunification (fig. 1 and 2). The slogan 'Wir sind ein Volk', one of the museum's most recognizable and prominent symbols, replaced the slogan 'Wir sind das Volk', which was heard in East Germany at the time of the Wall's fall. This marked Germany's transition to a phase of redefining its national identity in terms of integration, which of course set by former West side. Germany tried to renounce immediately the "sinner" communist past, after it has cleared, in the meantime, the Nazi past.

Naturally, other countries shared the fear for Germany's past, like France which allowed the Union on condition that Germany would be integrated into a European institution where it would commit itself to peaceful conditions through the establishment of the monetary union and the Euro. However, the ship of "Europe" (another trademark of the museum) with which Germany linked its own story, sailed into uncharted waters (fig. 3).



Image 3: Reyn Dirksen, *Europe*,
1950, poster,
Deutsches Historisches Museum, Berlin.

Therefore, just months before the collapse of East Germany and the reunification of the country, there was a political decision to open the German History Museum. The resolution was signed at the Reichstag by the German Chancellor, Helmut Kohl, and the Mayor of Berlin, Eberhard Diepgen, on October 28th, 1987, marking the 750th anniversary of the found-

ing of the city (Ottomeyer 2006: 3),¹¹ in response to an economic objective, namely the further increase of tourist arrivals which had already been noticed in previous years.

It was then a response, albeit a delayed one, to the Museum of German History in the former German Democratic Republic, which was situated in Zeughaus since 1952, an answer, of course, intended to “consolidate unity based on common history”. The new museum, which initially had neither a building nor a collection, had to play a political role from the beginning, visualizing and symbolizing a united Germany, and offering around 200 temporary exhibitions in an attempt to cover the absence of a permanent housing. With an eye on the East, the museum presented an “overview of German history within a worldwide civilization”, as stated in the founding declaration (in Stölzl 1988: 611).¹² Years later, at the inauguration ceremony of the permanent collection, Chancellor Angela Merkel added – emphasizing the above narrative – another mission of the museum, that of a “German history different from its Marxist version” (in Trabold 2007: 67).¹³ In the words of Kohl himself, during his speech in the German parliament: “the German Historical Museum justifies its political value as a national duty of European importance, mainly due to the division of our country. There is only one, common history of Germans – a long one, with many variations but a continuous history. We are working on keeping it alive, because it unites us all Germans [...] The German Historical Museum, which is not located far from Wall or its shadow, strengthens the consciousness of belonging to the people of divided Germany” (in Trabold 2007: 13, 16)¹⁴. The museum itself with its permanent exhibition became a symbol and an evidence of a unified country, and at the same time, of a new European and global, power.

A new distinct first group of exhibitions made its appearance. The 1980s was the decade of the domination of the conservative Christian Democrats, the decade that for the first time there were public voices again related to German ethnicity and national history. It is the decade of normalization, of the revisionist movement in historical studies, the so-called Historians’ Dispute (Beier-de Haan in Axelsson et al 2012: 57)¹⁵, and of the attempt to come to terms with the country’s difficult past, in particular with the Nazi era. Accordingly, the goal of the new museum was clearly to set the past and its memory free of any obscurity, as the contributors of the museum, both Helmut Kohl and the first director of the museum, Christoph Stölz, testify in their opening speeches (in Trabold 2007: 11-16, 29-32)¹⁶. The first such exhibition organized by the GHM in Berlin, in the building of Martin Gropius Bau, from September 1st to October 1st, 1989, just days before the fall of the Wall, was entitled ‘An Effort to Overcome the Memory of the Second World War’. The following years numerous exhibitions would be presented covering the period from 1933 to 1945, unraveling Germany’s visual perception of history, and focusing on the idea of a victim nation. Shows such as ‘Prisoners of War’ in 1990, ‘Germany in the Cold War’ in 1992 and others became a vehicle for presenting a positive perspective upon war memory and the victory of the Western Allies.

In those first shows, immediately after reunification, we can detect an attempt to re-nationalize Germany within the European context and tradition, to use cultural heritage as a symbol of an indivisible nation, albeit exclusively in terms of the West. This is because the organizers saw the sense and purpose of their exhibitions in a peaceful juxtaposition and correlation of cultural positions. The exhibition entitled 'Bismarck - Prussians, Germany and Europe', organized in the fall of 1990 (fig. 4), was again, in a certain way, the artistic-cultural point of the re-birth and restart of the European idea. Highlighting a heroic phase of German history before the two world wars, and most notably the figure of Charlemagne who, on the one hand, unified Germany and, on the other hand, pursued a dynamic and interventionist policy in Europe, the exhibition demonstrated a common European and German origin. Furthermore, exhibitions such as 'Strike - Reality and Myth' or 'Iron Armor', seemingly unrelated to our subject, used the same semantic typology when dealt with specific historical issues that indirectly presented the shared cultural heritage of Germany and Europe, and the "major significance that these issues have to this day", as stated in the exhibitions catalogs.

Initiated half a century ago, this strategy "to establish commonalities and common identities, which in 1950 were viewed as a valued commodity and an achievement following the suffering of the war", was intensified at the beginning of the new century, albeit more openly criticized today. In public architecture, efforts have been made to "address and eliminate the still threatening feeling of 'Ostalgia' and of any nostalgia for the



Image 4: *Bismarck - Prussians, Germany and Europe*, poster of the exhibition, 1990, Deutsches Historisches Museum, Berlin.

socialist past". It was, and still is an attempt to erase the memory of "the national tragedy of the 20th century and the responsibilities that accompanied it, along with the cancellation of 40 years of history in the other half of the country, the German Democratic Republic' (Giakoumakatos 2019).¹⁷

Even the architectural solution regarding the expansion of the GHM in 2003, designed by the American-Chinese I.M. Pei and being strongly supported by public opinion, referred to pre-war modernism and the Weimar Republic. Historical modernism enforced connections and correlations with a history visible in other buildings in Berlin, seeking its origins in the pre-war period, and further back in its imperial past (Zimmerer 2015).¹⁸



Image 5: *Palast der Republik*, Foto 2002.



Image 6: Ieoh Ming Pei (architekt), *Pei-Bau*, 2003, Deutsches Historisches Museum, Berlin.

The dozens of periodic exhibitions organized by the GHM comprise, eventually, a second group of exhibitions that present a united, though not unified, Europe through coherent material on cultural heritage, a Europe of nations, a Europe whose roots are strong in German history (Ottomeyer 2007: 120). This approach was implemented through a series of exhibitions dedicated to Europe and its nations, exhibitions that, afterwards, were digitally displayed online (Trabold 2006: 3, 41–45). Between 1990 and 2000, we find keystone exhibitions like the one with the title ‘Europe Taken Literally’ in 1992, containing

115 photographic portraits of distinguished European personalities, taken during travels throughout Europe between 1990 and 1992. These are eminent Europeans who have had, through their words, an influence on the significant course of events on this continent: politicians at that time, journalists, representatives of the major churches, philosophers, historians and poets, as well as important theater and film producers – they were all taken literally” by Ingrid von Kruse on the contemporary idea – the dream of a united Europe.¹⁹

The exhibition was triumphantly received and followed by two parallel exhibition tours throughout the continent. The artist sought:

the spirit of Europe in the countenances of artists and intellectuals and inquired of those concerned what Europe meant to them. [...] From Iceland to Italy, from Paris to Moscow she travelled – in a period in which the old continent was fundamentally altered. We perceive the people of Eastern Europe and the Baltic States who helped to shape the fate of their countries during those turbulent times, and we see many of those who, during the last decades in the West, imparted the spirit of Europe (Doenhoff 1992)²⁰.

In addition, exhibitions like the “The Last Days of Humanity, Pictures of the First World War” (1994), in cooperation with the Imperial War Museum and the Barbican Art Gallery, in London (1994), or “Art and Power. Europe under the Dictators, 1930–45” (1996), a further expanded version of the exhibition on the Council of Europe, proved the connections and the divide within Europe, and presented a common European history, though with differences. Moreover, exhibitions like “Myths of the Nations. A European Panorama (1998), “1648: War and Peace in Europe”, an exhibition on the thirty-year war (1999), as well as the project “Europe’s Centre at 1000”, which included participating museums from Poland, Slovakia, The Czech Republic, and Hungary, displayed a transnational view, and a sustainable transnational dialogue with emphasis not only on similarities but rather on conflicts, disputes, and enmities with a view to reconciliation (Beier-de Haan 2012: 63–66).²¹ These exhibitions served the purpose of historical reappraisal, and demonstrated how art and museum practices were embedded in an international, Western context

after years of isolation, and how, at the same time, a pan-European identity through culture was in fact constructed. Using again artefacts and archive material, the GHM created new signs of a common past, new symbolic and imaginary communities, normalizing years of intense conflicts.

On the eve of the new century and since 2001, the museum has held almost twenty exhibitions with a European theme, which means one every year, in an attempt to visualize and conceptualize with new reference points and milestones the new era of a common future within the EU. Because of the absence of a permanent collection until 2006, those temporary exhibitions represented the vision of the museum in public space, and its opening all over the world through the Internet, as a public history project. It is obviously impressive that since 2001 all the exhibitions have been accompanied by an online presentation in a special page, with information on the idea behind the exhibition, on the visit, and on the credits. But it was only after 2003 that multimedia interactive applications, and thorough virtual tours were added.

The first attempt to give to the public a sense of a European project was a rather ambitious project, curated by the GHM in 2003, with the indicative title "Idea Europe. Plans for Eternal Peace. Regulations and Utopias to Shape Europe from the Roman Pax to the European Union" (fig. 7). It is worth mentioning the statement of the curator, Dr. Marie-Louise von Plessen, that:

the exhibition follows the project of a United Europe in times of war and peace, which have shaped the changes in the topography of Europe for over 2,000 years to date [...] The idea of a European Union did not come into being in the 20th century.

According to the curator, the ancient idea of Europe went through time, and was formed through war and peace.²² What was now at stake for Germany and the European Commission was a new order of things for Europe. A united Europe was for the GHM a federation of states, as is described online, accompanied by artefacts from all over the continent, a Europe which after 1989 was equivalent to further integration of new states.

After this key exhibition and until 2010, a series of exhibitions were held every year,

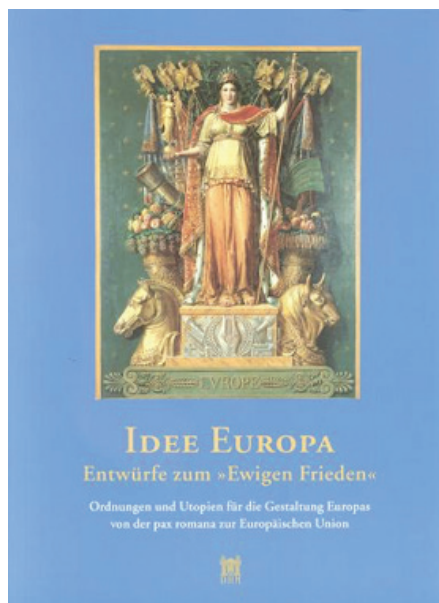


Image 7: *Idea Europe. Plans for eternal peace. Regulations and utopias to shape Europe from the Roman Pax to the European Union*, exhibition catalog, 2003.

obviously aligned with the political decision to promote the things that unite Europeans in the field of history and culture rather than those that separate them. Similar arguments would be repeated later by museum managers in many periodical exhibitions. In 2006, the exhibition entitled 'The Holy Roman Empire of the German Nation' (fig. 8), under the auspices of the European Council, was presented as a cornerstone of modern EU, rooted in the old German Empire from the Reformation era and further back to Charlemagne. In this case, political institutions, legal history, and cultural heritage were used as a link among European nations. The portraits of Luther by Lucas Cranach, and Charlemagne by Albrecht Dürer – the two most important historical figures by the two most famous German painters – are perhaps the two most famous museum exhibits (fig. 9, 10), acquired for the permanent collection, displaying clearly and eloquently the 'Germanity' of Europe and the 'Europeanity' of Germany.

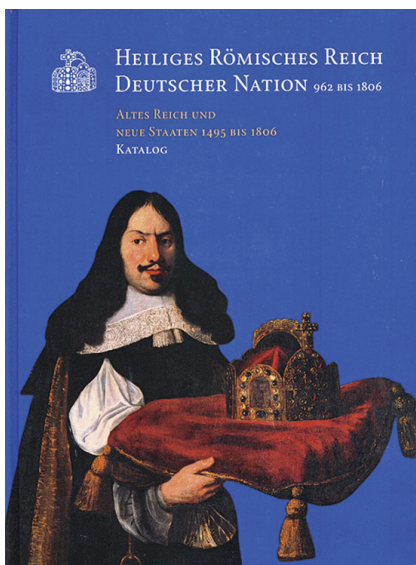


Image 8: *The Holy Roman Empire of the German Nation*, exhibition catalog, 2006.



Image 9: Albrecht Dürer, *Carlomagno*, 1514, oil on wood, 0,635 × 0,47 m., Deutsches Historisches Museum, Berlin.



Image 10: Lucas Cranach d.Ä. (Werkst.), *Luther*, 1529, oil on wood, 0,515 × 0,363 m., Deutsches Historisches Museum, Berlin.

This objective has been and continues to be strongly supported by the museum, reflecting the political will for a common future within EU borders, based, however, on centuries of German political and legal tradition, as shown in the exhibition “Holy Roman Empire of the German nation, 962-1806”. Commemorating the 200th anniversary of the end of the empire, the GHM organized an exhibition, co-funded by the Council of Europe, to promote a political (German) structure that, according to the Minister of the Interior at the time, Wolfgang Schäuble, played a decisive part in the history and development of Europe from 962 until 1806, and is still important for the cultural life of Europe.²³ It was the conservative Michael Stürmer, one of the leading revisionists in the battle of historians, who argued at the same exhibition that ‘Germans today, just like after 1945, are more European than Europeans’, and that “the legacy of the old Empire” extends up to our days, ‘a legacy bequeathed preferentially only to the EU, the hope in the face of opportunities and the threats of globalization’²⁴.

This perspective upon Europe’s relations with Germany, which make up the third distinct group of exhibitions, would finally be displayed in the permanent collection which was inaugurated in 2006, giving visitors the chance to walk through the periods spanning from the beginning of German history to the present day. The main features of the permanent exhibition correspond to those of a national narrative – without any reference to the term ‘national’ – that its origins date back to the first century BC. Through a continuous journey of 2,000 years of German art and history, the collection rediscovers or rather reminds the Germans and the rest of the world of the existence of a German national identity:

[t]he permanent exhibition takes up some ten thousand square meters of exhibition space on the two floors of the Zeughaus, displaying about 4,000 artefacts and documents of German history that can be seen in as varied a reference frame as possible. The basic principle underlying the permanent display is to exhibit two different types of rooms, in which German history is presented within its European context and its regional diversity” (Beier-de Haan 2012: 66).²⁵



Image 11: *German history in images and materials*, poster, Deutsches Historisches Museum, Berlin.



Image 12:
*Party dictatorship
 and daily life
 in the German
 Democratic
 Republic (GDR),*
 exhibition poster,
 2007.



Image 13: *Focus DDR,*
 exhibition poster, 2012.

At that time, it was a priority for Germany, as we shall see, to manage a double traumatic past, which was expressed through major exhibitions at the German History Museum, which constitute the fourth distinct group of exhibitions: “Party Dictatorship and Daily life in the German Democratic Republic (GDR)” in 2007 (fig. 12), “Focus DDR” in 2012 (fig. 13), and in 2017 “The Communism in its Time” (fig. 14), in collaboration with the ‘Federal Foundation for the Reappraisal of the SED dictatorship in Germany’ (Bundesstiftung zur Aufarbeitung der Sozialistische Einheitspartei Deutschland (SED)-Diktatur). The objective of those exhibitions was to present German history side by side with the national histories of other European nations.

But it was, of course, in 2009 that the GHM organized a series of exhibitions regarding the ‘round’ 20th anniversary of the fall of the Berlin Wall, and its consequences for Germany and Europe. This time Europe was the vehicle for a peaceful Germany, and a peaceful coexistence with its neighbors, and the former communist states. It seems that the German state has learned its lesson, recognized its mistakes, as it has done



Image 14: *The Communism in its time,*
 exhibition poster, 2017,
 Deutsches Historisches Museum, Berlin.

on various occasions, for example with the exhibition “1.9.39 Germans and Poles, Tears and Hopes” (fig. 15),²⁶ while expressing the conviction that in the context of a wider EU such errors will never repeat themselves. In addition to the example above, one notices that Germany has tried, on various occasions, to demonstrate its solidarity with the Poles also through exhibitions such as “Cassandra, Visions of Disaster, 1914–1945.”²⁷ Germany sought to demonstrate that the Second World War and its consequences for the continent were, to some extent, to be considered a natural disaster, which can now be prevented if all states of the former Warsaw Pact, and the Community of other European states accept the principles of German Reformation and Calvinism, which “represents the birth of modernity”, according to the exhibition entitled “Calvinism, the Reformed in Germany and Europe”.²⁸



Image 15: *1.9.39 Germans and Poles, tears and hopes*, exhibition poster, 2009, Deutsches Historisches Museum, Berlin.



Image 16: *Art of Two Germanys / Cold War Cultures*, exhibition photo, 2010, Deutsches Historisches Museum, Berlin.

Since 2010, the display of Europe seems to dwell in temporary thematic exhibitions, focusing mainly on the two world wars and their consequences, as in “Displaying Power - Art as a Strategy of Rule”,²⁹ and “Art of Two Germanys / Cold War Cultures” (fig. 16),³⁰ both organized in 2010. In 2014, the exhibition “1914–1918, First World War” was held. It is important to note that in all the above events there is a section dedicated to relations with Europe, obviously taking Germany itself as a starting point, and placing it in a broader European context. Europe is once again on the periphery of their interest, and appears only in accordance with German history - unlike the museum’s first two decades of history, when Europe was the setting for self-fulfilling Germany. Even in the last exhibition, just a year ago, with the title “Europe and the Sea” (13/6/2018 - 6/1/2019), the idea of Europe is conceptually limited to that of a continent, whose main cohesive substance is the passion for sea life, and the desire to conquer the world by relying on naval power.

Conclusion

Today Germany demands to get a central position in the ongoing ‘clash of cultures’ (East-West / Christianity-Islam), a conflict that has replaced the Cold War (a burning issue for Germany, with a high immigrant population).³¹ The principles and values of this perspective, which is ultimately limited to the characteristics of Greco-Roman antiquity, Christianity and European Enlightenment, were stated in the inauguration of the permanent collection in 2006 by all stakeholders and politicians, leaving out all other aspects. In line with this, the new Vice President of the European Commission, Mr Margaritis Schinas, of Greek origin himself, who is responsible for “Promoting our European Way of Life”, put the above in words during his hearing in 2019:

[t]he European Union is a beacon of light in a world that is becoming darker. We are diverse, we are inclusive, we are different, we are special. We are admired and envied. And I think that it is also in our interest to positively use these attributes, to make more resilient and more inclusive societies, without having the fear – or some call it self-flagellation – that we have to apologize because of our values (2019: 9).³²

That’s why cultural institutions like the GHM invest more at bringing history closer to general public.

To sum up, memories and monuments are dynamic, they change their meaning and content over time, and are used by their actors to highlight political, social, and ideological perceptions. That is why remembering or forgetting is always linked to contemporary strategies or correlation of power, and museums and monuments function as “mediators of social past” (Papadaki 2019: 136).³³ Different scopes or different priorities of-

fer an altered interpretation of the past, and different visual and artistic results. Interventions in public spaces create an active, and often ambivalent historical culture, and produce new battles for memory which, in turn, reflect active battles for power. In the GHM, the idea of Europe or the process of Europeanization (Graziano and Peter Vink, in Bulmer and Lequesne 2013)³⁴ was a crucial matter to display, of great symbolic value for Germany's image as the leading, unifying, and peaceful force in the EU. What was on stake was a commonly accepted European identity – always, of course, in the context of the EU. In this context, the interpretation and display of a nation illustrates that it supports and is supported by a supranational, transnational, one might say, idea of Europe that, after the Second World War, is identified with the EU. Fulfilling the above concept, the GHM, at least during the first decade after the Fall of the Wall, has tried to reinterpret cultural and historical symbols, and has used its collections and exhibitions as a public sign of a country reborn, ready to unite European societies, and make the difference in a globalised world. On a symbolic level, with the re-exhibition of the permanent collections of the GHM, and with the construction of the Humboldt Forum in Berlin, Germany seeks to become the custodian of world culture, and the main representative of European culture and European way of life – just like the title of the new vice-president of the EU states. However, it seems that, during the last decade, there has been a change in the museum's interpretation and visualization of the idea of Europe, downsizing its role and emphasizing German history itself. Attention is now focused on the German past, without direct European references and without digital online presentations, except when it comes to a German topic that includes a European aspect.

Endnotes

1. This article was part of the post-doctoral research project under the title «Real Socialism's memory in Germany 30 years later: Exhibition policy of the German Historical Museum and the processing of public monuments of the former Eastern Germany», which was funded by the Research Centre for the Humanities (RCH) for the year 2021.
2. See Leggewie (2009).
3. See Yoka and Bellentani (2019: 5).
4. See <https://bit.ly/3V3nhSD> (accessed 27th March 2020).
5. See Pestela, Trimçevb, Feindtc and Krawatzek (2017: 496).
6. See Delanty (1995), Bottici and Challand (2013).
7. Wolfgang Schäuble, 'Das Irreguläre am Reich im Lichte der regulären Europäischen Union'.
8. See Asmuss (2007: 103-105).
9. See Kohl (1988: 641).
10. See Schöne (2018: 23).
11. See Ottomeyer (2006: 3).
12. See Stözl (1988: 611).
13. See Merkel (2007: 67).
14. See Kohl (2007: 13,16).
15. See Beier-de Haan (2012: 57).
16. See Trabold (2007, 11-16, 29-32).

17. See Giakoumakatos (2019).
18. Jürgen Zimmerer, "Humboldt Forum: Das koloniale Vergessen", *Blätter für deutsche und internationale Politik*, 7 (2015) (online in *Eurozine*, 2015, <https://www.eurozine.com/humboldt-forum-das-koloniale-vergessen/?pdf>, [accessed 27 July 2021]).
19. <http://www.ingridvonkruse.com/europa-presse.html>
20. Marion Countess Doenhoff, 'Europa beim Wort genommen. 115 Porträt-Photographien', *Die Zeit*, No. 50, 4 December 1992.
21. Rosmarie Beier-de Haan, 'Deutsches Historisches Museum, Rethinking German History Against the Background of a Burdened Past and New Challenges for the 21st Century', pp. 63-66.
22. https://www.dhm.de/archiv/ausstellungen/idee-europa/idee_europa_struktur.htm.
23. Wolfgang Schäuble, 'Das Irreguläre am Reich im Lichte der regulären Europäischen Union', pp. 130-131.
24. Stürmer, Michael, 'Die Deutschen und das Reich', pp. 124, 127.
25. Rosmarie Beier-de Haan, 'Deutsches Historisches Museum, Rethinking German History Against the Background of a Burdened Past and New Challenges for the 21st Century', p. 66.
26. See <https://bit.ly/3CRxGJQ> (accessed 12th October 2022).
27. See <https://bit.ly/3EyuCUc> (accessed 12th October 2022).
28. See <https://bit.ly/3R0mBgY> (accessed 12th October 2022).
29. See <https://bit.ly/3Ti8aTB> (accessed 12th October 2022).
30. <https://www.dhm.de/archiv/ausstellungen/kunst-und-kalter-krieg/en/> [accessed 27 July 2021]).
31. It is, therefore, no coincidence that the permanent collection of the GHM was inaugurated the same year that the final decision was taken to demolish the People's Palace and replaced it with the Old Palace, where is going to be housed the so called non-Western art collections (fig. 19) which will be inextricably linked to the remnants of European and German culture in GHM and in other institutions on the Museums Island.
32. See <https://bit.ly/3ersLpE> (accessed 12 October 2022).
33. See Papadaki (2019: 136).
34. See Graziano and Vink (2013).

References

- Asmuss, Burkhard. 2007. "Chronistenpflicht und Sammlerglück", *Die Sammlung Zeitgeschichtliche Dokumente am Deutschen Historischen Museum*, in *Zwanzig Jahre Deutsches Historisches Museum* (DHM Magazin), Rudolf B. Trabold, ed. Berlin: Deutsches Historisches Museum, 103-111.
- Beier-de Haan, Rosmarie. 2012. 'Deutsches Historisches Museum, Rethinking German History Against the Background of a Burdened Past and New Challenges for the 21st Century', in *Entering the Minefields: the Creation of New History Museums in Europe (Conference proceedings from EuNaMus, European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen, Brussels 25 January 2012)*, Bodil Axelsson, Christine Dupont and Chantal Kesteloot, eds. Linköping: Linköping University Electronic Press, 55-70.
- Bottici, Chiara and Benoît Challand. 2013. *Imagining Europe, Myth, Memory, and Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Delanty, Gerard. 1995. *Inventing Europe: Idea, Identity, Reality*. London: MacMillan Press.
- Giakoumakatos, Andreas. 2019. 'Η ανακατασκευή της αρχιτεκτονικής και η αναπαλαίωση της Ιστορίας' [The reconstruction of architecture and the restoration of history], *To Βήμα* [To Vima], 13 October 2019. Available at: <https://bit.ly/3V1V7HA> (accessed 30th September 2022).
- Graziano, Paolo and Maarten Peter Vink. 2013. 'Europeanization: Concept, Theory, and Methods', in *The Member States of the European Union*, Simon Bulmer and Christian Lequesne, eds. (2nd edition). Oxford: Oxford University Press, 31-54.

- Kohl, Helmut. 1988. 'Auszug aus dem Bericht der Bundesregierung zur Lage der Nation von Bundeskanzler Helmut Kohl vor dem Deutschen Bundestag am 27. Februar 1985', in *Deutsches Historisches Museum, Ideen – Kontroversen – Perspektiven*, Cristoph Stözl, ed. Frankfurt am Main and Berlin: Propyläen Verlag, 641.
- Kohl, Helmut. 2007. 'Ansprache des Bundeskanzlers anlässlich des Festaktes zur Gründung des Deutschen Historisches Museum im Reichstagsgebäude in Berlin', in *Zwanzig Jahre Deutsches Historisches Museum* (DHM Magazin), Rudolf B. Trabold, ed. Berlin: Deutsches Historisches Museum, 11–16.
- Leggewie, Claus. 2009. 'Battlefield Europe, Transnational memory and European identity'. *Blätter für deutsche und internationale Politik*, 2. Available at: <https://bit.ly/3SqS5uJ> (accessed 27th July 2021).
- Merkel, Angela. 2007. 'Rede der Bundeskanzlerin anlässlich der Eröffnung der Ständigen Ausstellung zur deutschen Geschichte im Deutsches Historisches Museum', in *Zwanzig Jahre Deutsches Historisches Museum* (DHM Magazin), Rudolf B. Trabold, ed. Berlin: Deutsches Historisches Museum, 67–71.
- Ottomeyer, Hans. 2006. 'Das Deutsche Historische Museum, Aufgaben und Ziele', *Das Deutsche Historische Museum -Magazin*. Berlin: Deutsches Historisches Museum.
- Papadaki, Eirini. 2019. 'Mediating mediations of the past: Monuments on photographs, postcards and social media', *Punctum*, 5(2): 134–154.
- Pestela, Freidman, Rieke Trimçevb, Gregor Feindtc and Félix Krawatzek. 2017. 'Promise and challenge of European Memory'. *European Review of History*, 24: 495–506.
- Schäuble, Wolfgang. 2007. 'Das Irreguläre am Reich im Lichte der regulären Europäischen Union', Vortrag im Rahmen der Ausstellung Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation 962–1806, 4th Dezember 2006, in *Zwanzig Jahre Deutsches Historisches Museum* (DHM Magazin), Rudolf B. Trabold, ed. Berlin: Deutsches Historisches Museum, 129–138.
- Schöne, Dorothea. 2018. *Was war Europa?*. Berlin: Kunsthaus Dahlem.
- Stözl, Cristoph, ed. 1988. 'Konzeption für ein Deutsches Hisotrisches Museum – Überarbeitete Fassung', in *Deutsches Historisches Museum, Ideen – Kontroversen – Perspektiven* Frankfurt am Main and Berlin: Propyläen Verlag, 609–636.
- Stürmer, Michael, 'Die Deutschen und das Reich. Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation 962–1806. Zur Eröffnung der Ausstellung im Zeughaus, 27. August 2006', in *Zwanzig Jahre Deutsches Historisches Museum* (DHM Magazin), ed. by R. B. Trabold, (Berlin: Deutsches Historisches Museum, 2007), 123–127.
- Trabold, Rudolf B., ed. 2007. *Zwanzig Jahre Deutsches Historisches Museum* (DHM Magazin). Berlin: Deutsches Historisches Museum.
- Yoka, Lia and Federico Bellentani. 2019. 'Introduction'. *Punctum*, 5(2): 5–10.
- Zimmerer, Jürgen. 2015. 'Humboldt Forum: Das koloniale Vergessen'. *Blätter für deutsche und internationale Politik*, 7. Available at: <https://bit.ly/3yrPAR1> (accessed 30th September 2022).

Signs of Europe: discourses, mythologies, politics of representation

REPRESENTATIONS & ALLEGORIES



*Selected Proceedings from the
12th International Conference of the Hellenic Semiotics Society*

Χουάν Μαγιόργκα: Νυκτόβια Ζώα ή ο ξένος στο εφιαλτικό τοπίο μιας υφέρπουσας απειλής

Ελένη Γκίνν

ΑΝΟΙΚΤΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ ginieleni@gmail.com

Abstract

*The acclaimed Spanish dramaturge and essayist Juan Mayorga (1965), known in our country through performances and translations of his work, delivers another play, titled *Nocturnal Animals* (2008) which aims at showcasing violence and the unfamiliar in the contemporary West. The issue of migration, and the use of psychological and physical force are highlighted through the dynamics of the precarious secret, and the harrowing surveillance. Antithetical spatiotemporal fields are, which are treated under the prism of semiotics, and analyzed in terms of the Actantial Model and the Semiotic Square, in order to call attention to the issue of otherness, the stranger, and menace.*

Keywords

stranger

menace

actantial model

semiotic square

Σύνοψη του έργου

Η πρώτη εκδοχή του θεατρικού έργου *Νυκτόβια Ζώα* χρονολογείται το 2002, όταν το Royal Court Theatre του Λονδίνου αναθέτει σε δραματουργούς από διαφορετικές εθνικότητες να συγγράψουν ευσύνοπτα θεατρικά κείμενα, διάρκειας δέκα λεπτών, θίγοντας σημεία αιχμής από την πολιτική ζωή των χωρών τους. Ο Χουάν Μαγιόργκα αποφασίζει να γράψει με αφορμή τον νεοψηφισθέντα τότε νόμο περί μετανάστευσης στην Ισπανία, ένα έργο με τον τίτλο *Ο καλός γείτονας*, που λίγο αργότερα, με αλλαγές και προσθήκες σκηνών, πήρε τον τίτλο *Νυκτόβια Ζώα*. Ο Ισπανός συγγραφέας επέλεξε την οδό της κριτικής και του καυστικού σχολιασμού της εποχής του παραδίδοντας ένα έργο με σαφές πολιτικό πρόσημο και εύγλωττες επισημάνσεις που, όπως θα δούμε στη συνέχεια, αφορούν στην αποδοχή του διαφορετικού Άλλου και τη δυνατότητα συνύπαρξης μαζί του. Πρόκειται για ένα θεατρικό κείμενο στο οποίο η πλοκή είναι απλή, οι κορυφώσεις ευάριθμες, οι σκηνές έντονης δράσης περιορισμένες, το λεκτικό περιβάλλον πυκνό σε υποδηλώσεις, καθώς επικεντρώνεται στην υπόδειξη του κεκρυμμένου, στην ατολμία εξωτερίκευσης του φόβου μπροστά στη δύναμη της εξουσίας του Άλλου, στην επισήμανση της αξίας που έχει αυτή η σχέση της εξάρτησης και για τους δύο δρώντες.

Στα *Νυκτόβια Ζώα* δεν συμβαίνει σχεδόν τίποτα: κάθε πρωί, ένας Ψηλός και ένας Κοντός Άνδρας συναντιούνται στις σκάλες της πολυκατοικίας τους και καλημερίζονται. Ο Ψηλός επιστρέφει από τη νυκτερινή του δουλειά, ενώ ο Κοντός πηγαίνει στην πρωινή του δουλειά. Μια Κυριακή, και αφού έχει μόλις ψηφιστεί ο νόμος για τους παράνομους μετανάστες στη χώρα, ο Κοντός πλησιάζει τον Ψηλό σε μια καφετέρια με το θλιβερά εξωτικό όνομα «Τζακάρτα» και προβαίνει σε ένα είδος ψυχολογικού εκβιασμού, εφόσον έχει αντιληφθεί ότι ο γείτονάς του δεν διαθέτει τα απαραίτητα νόμιμα χαρτιά παραμονής. Το παράξενο είναι ότι ο Κοντός δεν ζητάει τίποτα ιδιαίτερο από τον Ψηλό, τίποτα που να θεωρείται αιτιωτικό. Εμφανώς τουλάχιστον. Διεκδικεί απλώς, την παρέα του, αιτείται όμως, τη διαθεσιμότητά του, έτσι ώστε να τον συναντά όποτε εκείνος το επιθυμεί, να βρεθούν για ένα ποτήρι κρασί, να γιορτάσουν τα γενέθλιά του ή ακόμη και να επισκεφθούν τα νυκτόβια ζώα του κοντινού ζωολογικού κήπου. Αυτό το οποίο δηλώνεται από τον Κοντό είναι πως δεν θα πάψει να παρακολουθεί τις κινήσεις του γείτονά του, να επιτηρεί με έμμεσο ή άμεσο τρόπο κάθε πράξη του βίου του. Σταδιακά δημιουργείται μια σχέση όπου θεμελιώνεται στο μυστικό της παράνομης παραμονής, ενώ ο Ψηλός δεν ομολογεί στη γυναίκα του το περιεχόμενο των συζητήσεών του με τον Κοντό, για να μην την ανησυχήσει.

Ομοίως, ο Κοντός δεν βιάζεται να ανακοινώσει τη νέα του «φιλία» στη δική του σύζυγο. Μεταξύ τους αναπτύσσεται μια σχέση εξάρτησης, όπου η ταυτότητα του θύτη και του θύματος ή μάλλον του επιτηρητή και του επιτηρούμενου εμπεριέχει πλήθος ρεαλιστικών και

συμβολικών σημείων, τα οποία εντοπίζονται τόσο στο λεκτικό όσο και στο εξωλεκτικό πεδίο. Σε πρώτο επίπεδο, θα έλεγε κανείς ότι ο Κοντός και γηγενής ζητά απλώς τη φιλία του Ψηλού παράνομου μετανάστη γείτονά του. Σε μια πιο προσεκτική ανάγνωση, στοχεύει στον έλεγχο του χώρου, του χρόνου, της ζωής του. Επίσης, δεν είναι τυχαίο ότι ο συγγραφέας επιλέγει να μην ονοματίσει τους ήρωές του αλλά να τους αποδώσει μόνο τις ιδιότητες Ψηλός - Ψηλή, Κοντός - Κοντή και να τους εντάξει στο χωροταξικό - σκηνικό - πλαίσιο τοποθετώντας το πρώτο ζευγάρι, των Ψηλών, δηλαδή των μεταναστών, σε χαμηλότερο όροφο και μικρότερο διαμέρισμα από αυτό των Κοντών. Επίσης, τα πάντα συμβαίνουν κυρίως νυκτερινές ώρες, μέσα σε ένα ανοίκειο περιβάλλον, αφού το γεγονός ότι οι μεν παρακολουθούν τους δε δημιουργεί εντάσεις, οξύνει την ανασφάλεια, προοικονομεί τη ρήξη που όμως δεν έρχεται ποτέ. Ο Μαγιόργκα υφαίνει τον ιστό της απειλής αξιοποιώντας την έννοια της ζωικότητας ως μεταφορά για την σκιαγράφηση των χαρακτήρων. Οι δύο άντρες συναντιούνται στο ζωολογικό κήπο, μπροστά από την περιοχή των νυκτερινών ζώων, από τα οποία τους χωρίζει μόνο ένα τζάμι κι εκεί «συντελείται η μεταξύ τους αναγνώριση» (Gema, 2016: 3).

Το επικοινωνιακό πλαίσιο διαμορφώνεται μέσα από τη χρήση της ρήσης του Αρχίλοχου «η αλεπού ξέρει πολλά πράγματα, ο σκαντζόχοιρος μόνο ένα, αλλά σημαντικό» που λειτουργεί ως leitmotiv του έργου και οδηγεί σε ένα ερμηνευτικό πόρισμα: σε αντίθεση με τον Ψηλό, ο Κοντός εμφανίζεται ως άνθρωπος χωρίς πολλές ιδιότητες: ξέρει λίγα πράγματα, αλλά τα εκμεταλλεύεται σε μεγάλο βαθμό, υποτιμώντας την πνευματική υπεροχή του Ψηλού. Η ήττα του Ψηλού θα επέλθει με τη φυγή της Ψηλής στο τέλος του έργου, η οποία μέσω της συνειδητοποίησης της ανάγκης για ελευθερία από τη μουσική και παράνομη ζωή που έχει ζήσει ως τώρα στο πλευρό του Ψηλού αποφασίζει να προχωρήσει χωρίς εκείνον, ακολουθώντας έναν άγνωστο άντρα προς άγνωστη κατεύθυνση. Η φυγή ιδωμένη ως αυτοεξορία ανάγει την Ψηλή σε ύπαρξη εσωτερικά και υπαρξιακά ανεξάρτητη, «λιγότερο παθητική και περισσότερο δημιουργική και αποφασιστική» (Meerzon, 2017), καθώς η υπόστασή της ως παράνομης μετανάστριας την εντάσσει εξαρχής στη «ζώνη του μη ανήκειν» (Marchevska, 2017: 181) διευκολύνοντας έτσι την τελική απόφαση.

Κοινά χαρακτηριστικά χωροχρονικού πεδίου

– Ο χώρος ως επιτηρητής και επιτηρούμενος

Η δράση εκτυλίσσεται σε περικλειστούς, επιτηρούμενους χώρους – όπως τα διαμερίσματά τους ή το μπαρ «Τζακάρτα» – όπου ο δρων υποκείμενο ή αλλιώς ο δρων-Ψηλός είναι έρμαιο της διάθεσης του εξουσιαστή γείτονά του, λαμβάνοντας από αυτόν άλλοτε άμεσες άλλοτε έμμεσες εντολές που εντείνουν την αγωνία του όσον αφορά την επιβίωσή του ως ξένο-λαθραίο σώμα. Ο πρώτος χώρος συνάντησης των δύο ανδρών – ο οποίος αποτελεί σημείο αναφοράς – είναι η σκάλα της πολυκατοικίας τους: «Κοντός: Είστε μια σκιά που συναντάει μια άλλη σκιά στη σκάλα. Την ακούτε να σας λέει *καλημέρα* και αυτό είναι όλο, δυο σκιές που συναντιούνται σε μια σκάλα». (Μαγιόργκα, 1965: 180). Με τα λεγόμενά του αφαιρεί οποιαδήποτε άλλη ιδιότητα, κυρίως από τον ξένο, καθώς έτσι δεν επιτρέ-

πει να διαφανούν και να αναδειχθούν κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της προσωπικό-
τητάς του και με τη λέξη «σκιά» αποδυναμώνει κάθε πιθανό ενδεχόμενο προς αυτή την
κατεύθυνση, περιχαράκωνει και ενοποιεί –άτεχνα– δύο οντότητες που τυχαία συνυπάρ-
χουν συγκατοικώντας στο ίδιο οίκημα. Η σκάλα της πολυκατοικίας λειτουργεί σημειολο-
γικά ως άξονας, πάνω στα όρια του οποίου κινούνται οι δύο άντρες, με ανοδική και καθο-
δική κατεύθυνση σε καθημερινή βάση, μη παρεκκλίνοντας αυτού, καθώς οριοθετεί την
παλίνδρομη κίνηση πάνω-κάτω.

Συμβολικά μπορεί να ιδωθεί ως η ελικοειδής δείξη της ανάγκης, του φόβου, της πρό-
θεσης των δρώντων να ελευθερωθούν αλλά και να προστατευτούν. Ταυτόχρονα, ως χώ-
ρος τυχαίας και αναπόφευκτης συνάντησης των δύο συνένοικων λογίζεται ως το σημείο
όπου ο ισχυρός Κοντός δηλώνει την σταθερή παρουσία του, εδραιώνει την εξουσία του
και παρεμποδίζει τη δυνατότητα διαφυγής του Ψηλού που έχει ήδη καταστεί όμηρος της
βούλησής του. Δεν είναι καθόλου τυχαίο ότι, δραματουργικά, από το χώρο των διαμερι-
σμάτων, την κοινόχρηστη σκάλα, το γειτονικό μπαρ ή τον ζωολογικό κήπο δημιουργείται
ένα ολόκληρο σημειακό σύστημα, όπου ο χώρος είναι «θεωρητικά στεγανός ενώ τα ση-
μεία που τον απαρτίζουν δεν διαθέτουν την ιδιότητα της διαπιδύσεως και δεν εμφανίζουν
τάσεις ολισθηρότητας. Μόνο το πρόσωπο –δρων είναι σε θέση να διαμορφώσει ένα χώ-
ρο σε διαφορετική βάση, επιτρέποντας, κατά μίαν έννοια, τη λογική αναίρεση της στεγα-
νότητας των σημείων» (Θωμαδάκη, 1993: 134). Εν προκειμένω, στο περικλειστο περιβάλ-
λον των δύο ζευγαριών παρεισφρεί ένας «τρίτος άνθρωπος», ένας άντρας που η Ψηλή
θα ακολουθήσει διαρρηγνύοντας έτσι τον κλοιό της παρακολούθησης και της ανελευθε-
ρίας. Αναφέρεται σε αυτόν αποκαλύπτοντας στον άντρα της πως την φλέρταρε:

«Ψηλή: Πάντως σ' εκείνους αρέσω. Και κυρίως σε έναν άντρα με καπέλο.
Σ' αυτόν αρέσω πάρα πολύ. (...) Καταλαβαίνω πως με ακολουθεί, ακούω τα
βήματά του πίσω μου. Αλλά με κυριεύει ένας φόβος: κι αν πηγαίνει απλώς
στην ίδια κατεύθυνση με μένα. Μπορεί να μην του αρέσω. Μπορεί να είναι
μόνο της φαντασίας μου.

Ψηλός: Μπορεί. Έχεις μεγάλη φαντασία.

Ψηλή: Αλλά όχι, δεν είναι της φαντασίας μου, γιατί καθόμαστε σε ένα παγκάκι κι
εκείνος κάθεται δίπλα μου» (Μαγιόργκα, 1965: 196).

Η Ψηλή επιχειρεί να ταράξει τα λιμνάζοντα νερά της συζυγικής της σχέσης, επεμβαίνει
προκαλώντας ένα είδος ρήξης στον περιορισμένο και περιοριστικό χώρο της πολυκατοι-
κίας και της εποπτευόμενης ζωής τους. Η σχέση της με τον άντρα με το καπέλο θα λει-
τουργήσει ως καταλύτης: «Ψηλή: Νομίζετε πως είναι τρέλα; Δεν τον ξέρω καλά, το μό-
νο που ξέρω είναι ότι μου αρέσει να είμαι μαζί του. Δεν ξέρω ούτε πού με πάει. Πρέπει να
περιμένω στην αποβάθρα, ώσπου αυτός ο άντρας να μου κουνήσει από κάποιο παράθυ-
ρο το καπέλο του. Αυτό είναι το σύνθημα που συμφωνήσαμε. Το καπέλο του. Σ' αυτό το
τρένο θ' ανέβω» (Μαγιόργκα, 1965: 256).

Επίσης, ας επιστημονούμε πως και ο χώρος του μπαρ, το επόμενο σημείο συνάντησης των δύο γειτόνων, ο οποίος αν και φαινομενικά εμπεριέχει το στοιχείο του ασφαλούς δημόσιου χώρου, δεν προσφέρει στο δρώντα-μετανάστη καμία αίσθηση σιγουριάς, καθώς γνωρίζει ότι δεν παύει να εκτίθεται στο ελεγκτικό βλέμμα του συνδαιτυμόνα του αλλά και των άλλων θαμώνων. Συνεπώς, οφείλει να είναι ιδιαίτερα προσεκτικός σε ό,τι λέει, να μην εξάπτει την περιέργεια ή το θυμό του συνομιλητή του και να περνά όσο πιο απαρατήρητος γίνεται.

Το ίδιο προσπαθεί να εφαρμόσει ο Ψηλός και στον εργασιακό του χώρο: δουλεύει σε έναν οίκο ευγηρίας, πάντοτε σε νυκτερινή βάρδια, σε ένα περιβάλλον στο οποίο κυριαρχεί ο φόβος της ασθένειας και του θανάτου. Η γυναίκα του, η Ψηλή, δουλεύει κι αυτή –κυρίως νυκτερινές ώρες– μέσα στο σπίτι, μεταφράζοντας τεχνικά κείμενα και ευπώλητα έργα ελάσσονος λογοτεχνικής αξίας. Ειδοποιό χαρακτηριστικό του ζεύγους –που τους ξεχωρίζει από το ζευγάρι των Κοντών– η παιδεία τους, όπως μάλιστα αυτή δηλώνεται και από την εξαιρετική χρήση του λόγου. Άλλωστε, εξαιτίας των συχνών, υποχρεωτικών μετακινήσεων τους από χώρα σε χώρα, έχουν μάθει να μιλούν και άλλες ξένες γλώσσες.

Ο Κοντός εργάζεται σε ένα γραφείο και διαχειρίζεται ζητήματα οφειλών των πολιτών σε κρατικές υπηρεσίες πολεοδομίας, ζητήματα που επιλύει μέσω τηλεφώνου, ενώ η σύζυγος του, η Κοντή δεν φαίνεται να εργάζεται. Κοινό χαρακτηριστικό όλων: σχεδόν κανείς δεν κοιμάται τη νύχτα. Οι γυναίκες φαίνεται ότι πάσχουν από ένα είδος αϋπνίας. Στην περίπτωση της Κοντής, συντροφιά της είναι οι εκπομπές της μεταμεσονύχτιας τηλεόρασης όπου υποτιθέμενοι ειδικοί γιατροί μιλούν με ανθρώπους που πάσχουν από αϋπνία και προσπαθούν να εντοπίσουν αυτό που τους ταλανίζει και τους στερεί τον ύπνο. Κάποιες φορές μάλιστα η Κοντή φεύγει και πηγαίνει, μέσα στη νύχτα, στο πάρκο της γειτονιάς, όπου στέκεται για πολλή ώρα παρατηρώντας τα περιστέρια, εξάπτοντας την περιέργεια του Ψηλού, ο οποίος την προσεγγίζει και στο τέλος του έργου, τους βλέπουμε –παρουσία του συζύγου– να έχουν αναπτύξει μια ιδιαίτερη οικειότητα και να χορεύουν τρυφερά μέσα στο διαμέρισμά τους.

Η δράση ολοκληρώνεται, όπως έχουμε ήδη σημειώσει, με την Ψηλή να έχει ήδη φύγει προς άγνωστη και χωρίς επιστροφή κατεύθυνση, παρακινούμενη από τη γοητευτική μορφή ενός άγνωστου άντρα με καπέλο! Ο σταθμός των τρένων –ως σημείο αναχώρησης και πιθανών προσδοκιών– λειτουργεί θεραπευτικά, τόσο γιατί εκείνη, η Ψηλή, δραπετεύει για πάντα, όσο και γιατί η κατασκευή μιας μινιατούρας/μακέτας τρένων από τον Κοντό ολοκληρώνεται στην τελευταία σκηνή του έργου, για να γίνει δώρο γενεθλίων και εκ των πραγμάτων να αποτελέσει μια συμβολική εικόνα διαφυγής. Στις σκηνικές οδηγίες διαβάζουμε: «Ο Κοντός βγάζει μια μπουκάλα κρασί. Είναι ίδιο με αυτό που ήπιαν την πρώτη μέρα στη “Τζακάρτα”. Γεμίζει το ποτήρι του. Ρίχνει τη μινιατούρα του τρένου μέσα στο ποτήρι του Ψηλού και το γεμίζει κρασί» (Μαγιόργκα, 1965: 257).

Επίσης, το σημείο το οποίο είναι φορτισμένο με ιδιαίτερη σημειολογική άρα και σημασιολογική βαρύτητα και εντάσσεται στο πεδίο των “εσωτερικών κύκλων” (Κοσμοπούλου, 2018: 29) του χώρου, είναι ο ζωολογικός κήπος, τον οποίον οι δύο άντρες επισκέπτονται

νύχτα και παρατηρούν τα νυκτόβια ζώα. Πρόκειται για έναν απόλυτα ελεγχόμενο χώρο ασφαλούς κηδεμονίας και επιτήρησης, όπου το θέαμα των ζώων γίνεται προπομπός μιας εξουσιαστικής σχέσης, η οποία στηρίζεται στη διαλεκτική του θεάσθαι και του θεθήναι (Πεφάνης, 2018: 123). Μεταφορικά, ο ζωολογικός κήπος μπορεί να ιδωθεί ως θεατρική σκηνή και οι δύο άντρες ως τα ανθρώπινα ζώα, τα οποία παρακολουθεί ο θεατής. Δημιουργείται, συνεπώς, ένας «κύκλος» παρατήρησης-επιτήρησης, στο κέντρο του οποίου τα νυκτόβια ζώα εκτίθενται στο βλέμμα των ανδρών, οι οποίοι με τη σειρά τους εκτίθενται στο βλέμμα των θεατών. Άνθρωποι και ζώα, ή αλλιώς κατά Πεφάνη (2018: 33), «ανθρώπινα και μη ανθρώπινα ζώα» λειτουργούν ως «λογοθετικά ενεργήματα», καθώς στη βάση της ζωικότητας δημιουργείται ένα πεδίο επικοινωνίας όπου η σωματική παρουσία καθορίζεται από τον χώρο ύπαρξης και επαναπροσδιορίζεται μέσω του λόγου. Σε λεκτικό επίπεδο επέρχεται η διαφοροποίηση, γι' αυτό και ο Μαγιόργκα θέτει ως μότο του έργου αλλά και της επικοινωνίας των δύο ανδρών τη σιβυλλική ρήση του Αρχίλοχου. Με αφορμή την παρουσία ενός μικρού σκαντζόχοιρου, ο Ψηλός εξηγεί ότι η φράση αυτή προέρχεται από την εισαγωγή σε μια από τις ιστορίες στις *Χίλιες και μια Νύχτες* αφήνοντας έτσι τον συνομιλητή του να απορεί αλλά και να τον θαυμάζει για τις γνώσεις του. Δημιουργεί ένα ξάφνιασμα καθώς δεν εξηγεί τι εννοεί, ούτε και το λόγο που το ανέφερε. Ακούμε τον Κοντό να σχολιάζει ότι «τα νυκτόβια ζώα δεν αρέσουν στον κόσμο. Γιατί είναι διαφορετικά, γιατί ζουν αντίστροφα. Δεν είναι κοσμοαγάπητα, τα παιδιά δεν τα συμπαθούν, έχουν κακή φήμη. Μια ωραία πρωία θα τους κάνουν μια ένεση και θα βάλουν στη θέση τους άλλα ζώα, διασκεδαστικά, πολύχρωμα. Αυτό θέλει ο κόσμος. Έτσι είναι ο κόσμος» (Μαγιόργκα, 1965: 217).

Ο εγκλεισμός ως σημείο χειραγώγησης

Το διαφορετικό προξενεί την περιέργεια και ταυτοχρόνως την απέχθεια, εντείνει την επιθυμία να το περιεργαστούμε αλλά και την πρόθεση να το χειραγωγήσουμε. Την ίδια στιγμή, μπορεί να εξωθεί στον αποκλεισμό ή το χαμό του. Η συνθήκη της χειραγώγησης βρίσκει πρόσφορο έδαφος στη χωροχρονική συνθήκη ενός ζωολογικού κήπου. Ας εξηγήσουμε: περιεργάζονται νυκτόβια ζώα που φυσικά ζουν σε ένα μη φυσικό για αυτά περιβάλλον και επίσης υπόκεινται στο βλέμμα των περιέργων επισκεπτών. Το θέμα της συνεχούς παρακολούθησης συναντά εδώ μια έξοχη μεταφορά η οποία όμως διαθέτει ρεαλιστικά χαρακτηριστικά. Οι θεώμενοι δεν μπορούν να κάνουν τίποτα άλλο από το να αποδεχτούν και να υπομείνουν το βλέμμα και τα σχόλια των θεατών τους. Το θεώμενο υποκείμενο, ο δρων Ψηλός, ομοίως υπομένει αλλά και καθορίζεται από το βλέμμα και τις σκέψεις του υποκείμενου δρώντος Κοντού. Έτσι δημιουργείται ένα χωροταξικό περιβάλλον δρωμένων και δρωσών δυνάμεων που επιτρέπει –αν όχι επιβάλλει– την παρατήρηση του εγκλεισμού «σε κοινωνικό ρόλο, του εγκλεισμού ως δύναμη κινήσεων των πραγμάτων ή και εγκλεισμού σε μια ιδέα ή ιδεολογία» (Κοσμοπούλου, 2018: 94).

Η έννοια του εγκλεισμού στο έργο του Μαγιόργκα φέρει ένα πολύ συγκεκριμένο σύνολο αντιθέσεων, σύνολο ευάριθμων σημαινόντων με πολυάριθμα ωστόσο σημαινόμενα: τα

έγκλειστα ζώα του κήπου και το κοινό χαρακτηριστικό της νυκτόβιας φύσης τους, ο σχεδόν έγκλειστος και σίγουρα εγκλωβισμένος μετανάστης, η απόπειρα να αποκαλυφθεί το μυστικό της παράνομης διαμονής του, διαμορφώνουν αφενός τη συμπεριφορά του επιτηρητή με ιδεοληπτικά χαρακτηριστικά –δηλωτικά της σαδιστικής απόλαυσης και του ηδονοβλεπτισμού απέναντι στη ζωή των άλλων– αφετέρου διαγράφουν το πλαίσιο και το περιεχόμενο της αντίδρασης των εμπλεκόμενων δρώντων. Η ασφυκτική και περικλειστική κοινωνία των νομοταγών και ελεγκτικών προτρέπει στην ανοικτή, ελεύθερη και αποσυνάγηση συμπεριφορά, στη διαφυγή –όπως είδαμε να συμβαίνει στην περίπτωση της Ψηλής– ακόμη κι αν καιροφυλαχτεί η αποτυχία, αν η προσπάθεια φέρει την ήττα ή συντελείται μόνο σε φανταστικό επίπεδο. Ίσως δεν είναι τυχαίο ότι τόσο οι επισκέψεις στο ζωολογικό κήπο όσο και η προαναφερόμενη προσπάθεια συμβαίνουν κατά τη διάρκεια της νύχτας. Οι νυχτερινές ώρες δημιουργούν ένα πλέγμα φόβου αλλά και συγκάλυψης. Εξαλείφουν κάποιες εντάσεις, αφήνουν να εξωτερικευτούν αδυναμίες –αρκεί να θυμηθούμε την πάσχουσα από αϋπνία Κοντή– βοηθούν στην προσπάθεια απόκρυψης αλλά και εξομολόγησης κάποιων συναισθημάτων ή ακόμη και μυστικών.

Υπάρχει ωστόσο και σε ένα άλλο σημείο της δράσης, μια φράση - κλειδί που λειτουργεί ως ταυτότητα της επικοινωνίας τους και ορίζει τον χώρο της. «Κοντός: Σε τελική ανάλυση αυτό με ενδιαφέρει: να είμαι σίγουρος ότι είστε διαθέσιμος». Και συνεχίζει: «Κάποιες μέρες θα σας αφήνω να με ξεχνάτε, πάντα όμως θα επιστρέφω. Τότε θα σας ζητώ να μου πείτε μια προσευχή ή να μου τραγουδήσετε ένα τραγούδι της πατρίδας σας, όχι για να σας ενοχλήσω, αλλά για να σας υπενθυμίσω τη φύση του δεσμού μας. Ποτέ για να σας ταπεινώσω. Από την άλλη βέβαια, μπορεί εσείς κάποια μέρα να καταφέρετε να πάρετε άδεια παραμονής. Μέχρι τότε έχουμε καιρό. Αύριο, θα συναντηθούμε τη γνωστή ώρα στη σκάλα και θα χαιρετηθούμε. Θέλω να είστε εκεί, μην προσπαθήσετε να το σκάσετε, θα σας παρακολουθώ» (Μαγιόργκα, 1965: 188). Ιδού και πάλι ο χώρος, ως σημείο καταλυτικής σημασίας όπως έχουμε ήδη επισημάνει, εφόσον ταυτίζεται με το ασφυκτικό και επισφαλές περιβάλλον της δράσης. Από τη στιγμή που δηλώνεται η πρόταση αυτής της ομηρίας, ο εσωτερικός χώρος (η σκάλα - τα διαμερίσματα - το μπαρ) συγκροτεί ένα δεύτερο εσωτερικό σύμπαν δράσης, όπου διαμείβονται σχέσεις απειλής, υπόκωφης βίας και ρητού κυνισμού: εντός του αντανακλάται η κοινωνική και πολιτική κρίση μιας κοινότητας που απηφά την έννοια της αλληλεγγύης και προκρίνει την έννοια της εξάρτησης και της επιβολής ενός απολύτως ανελεύθερου παιχνιδιού. Όμως ο εσωτερικός αυτός χώρος συνδέεται και με ένα άλλον, επίσης παράδοξο ως προς τη σύστασή του και κρυπτικό ως προς τη συμβολική του αξία, τον χώρο του ζωολογικού κήπου και μάλιστα σε ώρες μεταμεσονύκτιες.

Προκύπτει αναμφιβόλως το ερώτημα: γιατί ο συγγραφέας επιλέγει να θέσει τους ήρωες του σε θέση παρατηρητή και σχολιαστή για ζώα όπως η μοσχογαλή, ή η αλεπού, γιατί επιβάλλει έναν επίμονο σχολιασμό γύρω από το τεχνητό νυκτερινό περιβάλλον που επινοούν οι άνθρωποι για τα ζώα; Δημιουργείται μια συνθήκη εγκλεισμού, η οποία παραπέμπει στο περιβάλλον του Ψηλού, μια συνθήκη υψηλής εποπτείας όπου η οποιαδήποτε πρόθε-

ση πρωτοβουλίας απεγκλωβισμού φαντάζει αδύνατη. Τα νυκτόβια ζώα διασώζονται από τη σκιά του θανάτου καθώς τους παρέχεται τροφή και μια επίπλαστη, ως προς τη φυσικότητα της, μορφή διαβίωσης που ορίζει ο τεχνητός φωτισμός.

Ομοίως, το θύμα και ο θύτης συνηγορούν καθώς συμβιώνουν σε μια παρόμοια συνθήκη, και φαίνεται ότι εκόντες άκοντες ταυτίζονται διαμέσου των ρόλων τους με τους έγκλειστους τρόφιμους του ζωολογικού κήπου και διατηρούν μια σχέση αλληλεξάρτησης που στηρίζεται στην ανάγκη και το φόβο. Το μόνο σημείο διεξόδου είναι η απόλυτη απεξάρτηση του θύματος από τον επόπτη-θύτη, η οποία δύναται να επιφέρει τη φυλάκιση ή την απέλαση. Ο περιφραγμένος χώρος του ζωολογικού κήπου απηχεί και εν μέρει ταυτίζεται με τη συνθήκη της ελεγχόμενης διαβίωσης στην πολυκατοικία τους, με τη «διαφύλαξη του μουσικού» δημιουργώντας ένα παράλληλο σύμπαν που επιβάλλεται δια της αντιπροσώπευσης της πλειοψηφίας –του αυτόχθονα Κοντού– στον μειοψηφικό ξένο και παράνομο Ψηλό.

Ο χώρος και ο χρόνος ως περιβάλλον απειλής

Οι απειλητικές νύξεις, οι ασαφείς διαπιστώσεις για την κρυφή και ήσυχη ζωή των νυκτόβιων ζώων, ο φόβος της απέλασης, τα υπονοούμενα που δηλώνουν ερωτική επιθυμία, οι ρήσεις που παραπέμπουν στην ακούσια καθήλωση της χειραγώγησης από τον *μεγάλο Άλλο*, συνδέονται με το πινακτικό υφολογίας και θεματικής σύμπαν, όπου το μόνο βέβαιο είναι πως τέλος σε αυτή την περιπέτεια δεν υπάρχει και πως σε επίπεδο δραματολογίας –και όχι μόνο– ο ρόλος του χρονότοπου είναι καθοριστικός. Το απειλητικό περιβάλλον που αναδύεται ως μοτίβο εντοπίζεται σε όλο το έργο και λειτουργεί ως ιδιαίτερος χρονότοπος, ήτοι ως μεταφορά που «εκφράζει τη μη διαχωριστικότητα του χώρου και του χρόνου και ορίζει τον χρόνο ως τέταρτη διάσταση του χώρου (Fuentes Bustamante, 2016: 6). Εμπειρέχει δε τους τόπους συνάντησης–πολυκατοικία/σκάλα, μπαρ, ζωολογικός κήπος– και διαμορφώνει τις αρχικά σχέσεις αντιπαράθεσης των ανδρών, οι οποίες αναδιαμορφώνονται διαλεκτικά και εξελίσσονται σε σχέσεις συνύπαρξης εντός του χρόνου της κάθε συνάντησής τους. Ως εκ τούτου, ο χρονότοπος στην περίπτωση του Μαγιόργκα αποδίδεται τόσο από το πληροφοριακό όσο και από το συγκινησιακό φορτίο του έργου.

Δημιουργείται στον κρυπτικό τόπο των διαμερισμάτων και της σκάλας όσο και στο νυχτερινό τοπίο του πάρκου και των νυκτόβιων ζώων. Οι δυνάμεις που δομούνται και αναπτύσσονται μέσα στην κειμενική σκηνή προκύπτουν από την ισχύ του χρονότοπου, από την υπόγεια και ταυτοχρόνως ορατή, λεκτική βία του θύτη που αποφασίζει για το μέλλον και καθορίζει το παρόν του θύματος, ορμώμενο από τη μύχια και διαστροφική ηδονή της καθυπόταξης του. Ο δρων Κοντός επιτυγχάνει να τον χειραγωγήσει φορώντας το προσωπείο της φιλικής γειτνίασης που ζητά συντροφιά, προσπαθώντας να καλύψει το ψυχρό κενό πολλών νυχτών που δεν υπάρχει ύπνος. Από την άλλη, διακρίνουμε και ένα είδος αντίστασης, έστω και υπόρρητης: αντιλαμβανόμαστε ότι η λογοτεχνία, η μετάφραση, ο λόγος γίνεται το καταφύγιο στο οποίο προσφεύγει το δρων υποκείμενο Ψηλή, και ίσως είναι αυτό που την ενθάρρυνε να φύγει, που την οδήγησε να δραπετεύσει από το πνιγρό περι-

βάλλον της πολυκατοικίας όπου το βλέμμα του επόπτη/Άλλου καταδυναστεύσαν τη ζωή της. Η αναφορά στην παρουσία-ύπαρξη ενός τρίτου προσώπου που εισήλθε στη συζυγική της σχέση αφήνει κάποια θολά σημεία ως προς την πραγματική ή την επινοημένη του ύπαρξη. Το σημείο – κλειδί στην εξέλιξη αυτού του σχήματος είναι πως αυτή δραπετεύει. Είτε το εννοεί άρα και το πράττει, είτε προετοιμάζει μια ιδεατή/φανταστική αναχώρηση, το μήνυμα είναι ότι προτίθεται να διαρρήξει τη σχέση της με την υπάρχουσα εξαρτητική συνθήκη, άρα να αποκοπεί από τη δυναμική της διαλεκτικής ισχυρού – αδύναμου. Σε μια παρόμοια κατάσταση, σε μια υπόρρητη προσπάθεια απαλλαγής από την πνιγηρή συζυγική σχέση βρίσκεται και η σύζυγος του Κοντού: πηγαίνει μόνη της τη νύχτα στο πάρκο, παρακολουθεί εκπομπές όπου μοιράζεται την κατάσταση και τη φρίκη της insomnìa με άλλους τηλεοπτικούς συμπάσχοντες, την πικρία που η στέρση του έρωτα και της τρυφερότητας επιβάλλουν, αποδέχεται ή προσπαθεί να αποδεχτεί την έλλειψη της μητρότητας, να συμβιβαστεί με την καθημερινή, επώδυνη μοναξιά.

Ο Μαγιόργκα στη δραματουργική σύσταση του έργου του εντάσσει το στοιχείο της αϋπνίας –ως ένα είδος ψυχικής ασθένειας– και το συνδέει με τα ζώα που έχουν χαρακτηριστεί ως νυκτόβια. Δημιουργεί έναν ιδιότυπο παραλληλισμό, συνθέτει διαλόγους που σχετίζονται με τη νυκτερινή διαβίωση και εμπεριέχουν καίριες λεπτομέρειες που ενισχύουν το τοπίο του μυστικού και της απειλής. Αξίζει δε να επισημανθεί πως ενισχύεται αυτή η συνθήκη από το στοιχείο της αιτιότητας που «είναι στενά δεμένη με τη χρονικότητα. Είναι μάλιστα εύκολο να τις ταυτίσουμε» (Todorov, 1989: 83). Κι αυτό γιατί ο Μαγιόργκα αριστοτεχνικά συνδέει τη λογική ακολουθία, την αιτιακή αφήγηση με τη χρονική κατάληξη, αφήνοντας ανοικτό ένα παράλληλο πλαίσιο δράσης, μια δεύτερη σκηνή: το νυκτερινό πεδίο, το χρόνο που αφυπνίζει τη συνείδηση ή/και εντείνει την αγωνία των ηρώων και ταυτόχρονα των θεατών. Έτσι, δομείται ο χρονότοπος του κειμενικού και του όποιου παραστασιακού χώρου, εντός του οποίου συναντώνται δύο ψυχολογικές παράμετροι: ο συγγραφέας που έχει δημιουργήσει τον φανταστικό κόσμο και, κατά βάση ψυχολογικό κόσμο των δρωμένων, και ο αναγνώστης/θεατής που τον αναδημιουργεί ερμηνεύοντάς τον με τον δικό τρόπο (Θωμαδάκη, 1993: 134).

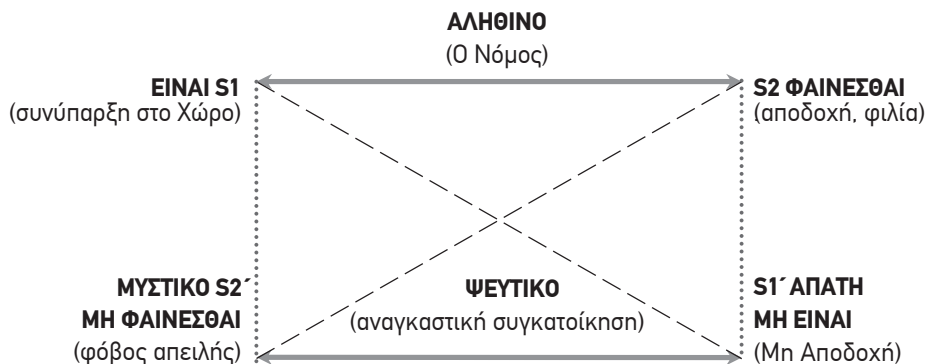
Το μυστικό ως άξονας του μοντέλου δράσης

Μέσα σε αυτό το σύμπαν της επισφάλειας, αντανακλάται η έννοια της ταυτότητας και του διαφορετικού που συνιστούν φλέγοντα ζητήματα και λειτουργούν ως υποκινητές δεινών και αμφιλεγόμενων –για τη γόνιμη αποτελεσματικότητά τους– μεταβλητών και συγκρούσεων. Έχοντας ως γενική αρχή ότι «η ταυτότητα κάνει δύο πράγματα ταυτόχρονα: από τη μια, ενώνει τους ανθρώπους (αφού τους εντάσσει σε μια ομοιογενή ομάδα) και, από την άλλη, τους χωρίζει, αφού τοποθετεί εκτός του οικείου κύκλου όλους τους άλλους» (Πατσαλίδης, 2012: 19–20), αντιλαμβανόμαστε πόσο ρεαλιστικά έχουν δομηθεί τα δραματικά πρόσωπα εφόσον είναι κάτι περισσότερο από ορατό ότι διαμορφώνονται από την ανάγκη της επιβίωσης και στηρίζονται στην ανάγκη του ανήκειν. Οι ήρωες του Μαγιόργκα είναι ανατριχιαστικά ρεαλιστι-

κοί και απόμακρα αληθινοί: δεν διαθέτουν κύριο όνομα, δεν δηλώνεται ο καταγωγικός τους τόπος, δεν ακούγεται η γλώσσα τους. Μόνο ασαφή σχόλια ως προς τη διαφορετική τους ταυτότητα, σχόλια τα οποία λειτουργούν ενοχοποιητικά εφόσον καταδεικνύουν ότι είναι ξένοι και δη χωρίς πλήρη νόμιμα αποδεικτικά στοιχεία. Παύουν να έχουν ανεξάρτητη υπόσταση και περιορίζονται σε πολύ συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, φέρουν δύο ρόλους: εκείνον του μετανάστη - γείτονα που εργάζεται νύχτα και κρυφά και έχει μια σύζυγο και εκείνον του μετανάστη - γείτονα που απεμπολεί οποιοδήποτε άλλο στοιχείο προσωπικής ιστορίας, στόχου και επιθυμίας και, αποδέχεται σιωπηλά την ετυμηγορία της συζύγου του, όταν δηλώνει ότι: «αυτό διάλεξε να είσαι, ο σκλάβος του» (Μαγιόργκα, 1965: 243).

Σταδιακά, καθώς ενδίδει όλο και περισσότερο στη διάθεση και στις φιλικού αν και ενοχοποιητικού τύπου απαιτήσεις του Κοντού, χάνει την επικοινωνία μαζί της, κι εκείνη σε καίρια στιγμή υπογραμμίζει ότι τα βιβλία και η μόρφωση της είναι τα μόνα αποκτήματα που διαθέτει, ίσως και τα μόνα χαρακτηριστικά της προσωπικότητάς της που μπορεί να διασώσει και τα οποία κανείς δεν μπορεί να της στερήσει. Αναπτύσσονται συνεπώς πεδία εξωτερικών συγκρούσεων, αντιθετικά δίπολα που αν καταγραφούν, οδηγούν σε ένα εύγλωττο σημειολογικό μοντέλο δράσης ή πραξιακό διάγραμμα (Greimas, 2005: 320-321), όπου δηλώνονται οι βασικές δρώσες δυνάμεις που επενδύουν σε/και καθορίζονται από σαφείς αντιπαρατιθέμενες αρχές: ξένος - οικείος, εξάρτηση - απελευθέρωση, ανθρώπινο - ζωώδες, αληθινό-εικονικό. Ταυτοχρόνως, με όρους σημειωτικού τετραγώνου και ειδικότερα του τετραγώνου της αληθολογίας (Μπενάτσος (2010: 164) που συνδέονται μεταξύ τους με σχέσεις αντίθεσης, αντίφασης ή συνεπαγωγής κρίνεται σκόπιμο να ιδωθεί και να αποκωδικοποιηθεί η δομή του νοήματος που φέρει το έργο υπό αυτό το πρίσμα. Ειδικότερα, οι άξονες S1-S2 και S2'-S1' δηλώνουν σχέση αντίθεσης, οι S1-S1' και S2-S2' σχέσεις αντίφασης και οι S1-S2' και S2-S1' σχέσεις συνεπαγωγής με τις γνωστικές θέσεις:

- Αληθινό (είναι + φαίνεσθαι)
- Ψεύτικο (μη είναι + μη φαίνεσθαι)
- Μυστικό (είναι + μη φαίνεσθαι)
- Απάτη (μη είναι + φαίνεσθαι)



Θεωρούμε ως Αληθινό τον Νόμο, οι συνέπειες του οποίου βαραίνουν τον Ψηλό και ως Ψεύτικο την ομαλή συγκατοίκηση που αναγκάζεται να αποδεχθεί, προκειμένου να αποφύγει τις συνέπειες του Νόμου. Το Είναι εμπεριέχει τη χωρική-σωματική συνύπαρξη των δύο ανδρών, στην πολυκατοικία και το ζωολογικό κήπο, ενώ το Μη Είναι αφορά στη ανυπαρξία ελευθερίας και αποδοχής του Άλλου, του Ξένου. Τέλος, στο στοιχείο του Φαίνεσθαι έγκειται η υπό προϋποθέσεις αποδοχή και φιλία και του Μη φαίνεσθαι ο φόβος και η απειλή. Στις αντιθετικές αυτές δυνάμεις πρέπει να υπογραμμίσουμε ότι ο κοινός άξονας που καθορίζει τις εξελίξεις και διαρθρώνει –χωρίς αυτό να γίνεται άμεσα αντιληπτό– τις επικείμενες κινήσεις και σκέψεις των ηρώων είναι ο άξονας του μυστικού άρα και της χειραγώγησης.

Το μυστικό ως σημείο χειραγώγησης

Φαινομενικά αυτονόητο, δραματουργικά αναγκαίο, σημασιολογικά πολυσχιδές, το μυστικό λειτουργεί ως ο αθέατος ρυθμιστής των πάντων και συνιστά τον βασικό άξονα του μοντέλου δράσης. Το άρρητο μήνυμα, η μετωνυμική αναφορά στη ρήση περί αλεπούς και σκαντζόχοιρου του Αρχίλοχου, η υποφωτισμένη σκάλα, η μεταμεσονύχτια βόλτα στο ζωολογικό κήπο διανοίγουν μια ακόμη ρωγμή στη θέαση του αναγνώστη και τον προτρέπουν να αναλογιστεί την επισφαλή συνθήκη του παιχνιδιού στο οποίο συμπράττουν τα δύο δραματικά πρόσωπα και ειδικότερα να εστιάσει την προσοχή του στο υπόκωφα βίαιο και σιωπηλά εφιαλτικό περιβάλλον, στο οποίο οφείλει να επιβιώσει ο ξένος. Το μυστικό αποκτά εξουσία, γίνεται δρώσα δύναμη καθώς, λόγω της πίεσης που ασκεί, εξωθεί τον μεν Κοντό να απαιτεί όλο και περισσότερο την παρουσία και συντροφιά του Ψηλού, τη δε γυναίκα του Ψηλού να προσπαθεί να ξεφύγει προκειμένου να διασωθεί από αυτή τη συνθήκη. Η ξένη γλώσσα –η γλώσσα του Άλλου— που ποτέ δε μιλιέται, τα νόμιμα χαρτιά παραμονής –που ποτέ δεν εκδίδονται–, το διαφορετικό που εντοπίζεται ακόμη και στο ότι οι συγκεκριμένοι ξένοι διαθέτουν παιδεία και ευρύτατη γλωσσομάθεια, συνθέτουν έναν διαφορετικό κώδικα επικοινωνίας, αναδεικνύουν πολλαπλά σημεία ετερότητας, ενισχύουν τη διαφορά που δημιουργεί την αντιπαλότητα και υποδαυλίζει την αντιζηλία.

Μέσα από τους όρους του Πραξιακού Διαγράμματος, μπορούμε να ορίσουμε με σαφήνεια τους συντελεστές που απαρτίζουν το έργο και να δείξουμε την ισχύ των δρωσών δυνάμεων που καθορίζουν την έκβασή του: αν Υποκείμενο δράσης είναι η δύναμη του Μυστικού και Αντικείμενο ο Ψηλός, τότε Πομπός είναι ο Κοντός και Δέκτης αφενός ο Ψηλός αλλά και η μειοψηφική κοινότητα των παράνομων μεταναστών, Αντίμαχος είναι ο Νόμος ενώ Βοηθός ή Συμπαραστάτης είναι η δύναμη της Ελευθερίας και η κοινότητα της Αλληλεγγύης. Αντιλαμβανόμαστε δε ότι το πραξιακό μοντέλο, όπως αναφέρει και ο Greimas, μπορεί να στηριχτεί και στον «αρνητικό μετασχηματισμό», όπου το Υποκείμενο δύναται να είναι η επιθυμία της ελευθερίας και να προσφέρεται έτσι η δυνατότητα «για αντικατάσταση των όρων στο εσωτερικό της κατηγορίας» (Greimas, 2005: 323).

Με άλλα λόγια μπορούμε να αντιληφθούμε τις δρώσες δυνάμεις ως αντιστροφή των περιεχομένων τους από μια αφητηρία αρνητική σε μια κατάληξη θετική, όπου ανάμεσα στην

αρνητική και στη θετική σειρά των λειτουργιών τους εμφανίζεται μια σειρά δοκιμασιών, που αποτελούν τον παράγοντα που μετασχηματίζει τα αρνητικά περιεχόμενά τους σε θετικά (Καψωμένος, 2007: 120). Το Μυστικό, δηλαδή, ως απειλή αρχικά, μετασχηματίζεται σε Ελευθερία, αφού ο Ψηλός περάσει τη δοκιμασία της αλλοτρίωσης της ταυτότητάς του υπό τη σκιά του φόβου της απέλασης, αποκαλυφθεί και απελευθερωθεί από αυτόν.

Η μετατόπιση ή η ανάδειξη της δυναμικής της Ελευθερίας ενδυναμώνει τη δυαδικότητα: αποκάλυψη vs απέλαση και φωτίζει το σημασιολογικό περιεχόμενο των δρωμένων. Προκύπτουν έτσι ισχυροί αντιθετικοί πόλοι/όροι που επιτρέπουν στον αναγνώστη να αντιληφθεί τις πολλαπλές εκφάνσεις του κεκρυμμένου μηνύματος και την υπόρρητη –πλην όμως πιθανότατα αντίδραση– των άλλων όρων/συντελεστών. Ενδεχομένως, στο προτεινόμενο πραξιακό διάγραμμα, να παρουσιάζονται μόνο οι αδρές γραμμές των θεματικών που αναφέραμε, εντούτοις επισημαίνουμε ότι το συγκεκριμένο έχει διαρθρωθεί με στόχο την κατάδειξη της κατίσχυσης ενός όντος έναντι ενός άλλου και υπόκειται στην κρίση του αναγνώστη/θεατή, και φυσικά του ερευνητή, να αναλογιστεί πώς λειτουργεί η δυναμική του μυστικού και πώς αυτή οδηγεί στην ανάδειξη των αντιθετικών όρων «ελευθερία vs φόβος θανάτου» και στην ταύτιση του τελευταίου με την απέλαση ή τον αφανισμό.

Έχει δε ιδιαίτερη σημασία να υπογραμμίσουμε ότι το δρων Υποκείμενο Ψηλός δεν μετακινείται και δεν μπορεί να μετακινηθεί στο ελάχιστο από την αρχική θέση/συνθήκη του θύματος. Παραμένει διαθέσιμος στις προτάσεις του άλλου, πρόθυμος να καλύψει τη μοναξιά και την ανάγκη του να αισθανθεί ισχυρός, να αποφασίζει για τη μοίρα του άλλου. Στο σημείο αυτό μπορούμε να συνδέσουμε τους όρους του πραξιακού διαγράμματος με τους όρους της «σημειωτικής της χειραγώγησης», σύμφωνα με το γκρεϊμασικό μοντέλο αλλά και με την παραδειγματική ανάλυση την οποία προτείνει ο Μπενάτσης, καθώς ορίζει ότι «η χειραγώγηση χαρακτηρίζεται ως δράση του ανθρώπου πάνω σε άλλους ανθρώπους με σκοπό να τους κάνει να εκτελέσουν ένα δεδομένο πρόγραμμα» (Μπενάτσης, 2010: 175)¹.

Συμπεράσματα

Αν θα μπορούσαμε να συνοψίσουμε, θα λέγαμε ότι τα *Νυκτόβια Ζώα* συνιστούν μια δραματουργική άσκηση, ένα είδος μετωνυμίας για το πώς ένα ον μπορεί να μετατρέψει κάποιον άλλο σε σκλάβο του χωρίς κανένα εμφανές στοιχείο βίαιης, απτής υποταγής, καθώς αντιλαμβανόμαστε ότι έχουμε στα χέρια μας ένα έργο στο οποίο προβάλλονται «επιτηδευμένες τακτικές βίας [...] διότι διατηρούν ζωντανό το αίσθημα του απρόβλεπτου και της αμφιβολίας και επομένως κρατούν το κοινό σε διαρκή κατάσταση εγρήγορσης» (Σακελλαρίδου, 2002: 118).

Τα *Νυκτόβια Ζώα* χρησιμοποιούν το πολύπλοκο εργαλείο της γλώσσας για να φωτιστεί το αξίωμα ότι ο λόγος είναι πράξη, για να επιβεβαιωθεί η επιτελεστική ισχύς και λειτουργία των απλών ρημάτων στη θεατρική γραφή και πράξη. Στο έργο του Μαγιόργκα, παρακολουθούμε την πορεία τεσσάρων δραματικών προσώπων που σαν αντανάκλασεις του

σύγχρονου βίου διαγράφουν τροχιές φωτός και ανεξερεύνητου σκότους γύρω από ένα σαθρό κοινωνικό σύστημα όπου κυριαρχεί το ψεύδος και η ζωώδης λειτουργία του ενστίκτου του δυνατού.

Η συγκυρία και το καλλιτεχνικό έργο (κείμενο και παράσταση) που προέκυψαν, υπογράμμισαν τη θέση ότι «το θέατρο είναι ο καθρέφτης της κοινωνίας που το παράγει» [...]. Το θέατρο δηλαδή, λειτουργεί ως μέσον αυτογνωσίας των πολιτών αλλά και ως κοινωνικοποιητικός μηχανισμός, αφού μεταδίδει αξίες και κανόνες της δεδομένης κοινωνίας, διαμορφώνοντας συνειδήσεις και ταυτόχρονα την προσωπική ηθική του καθενός. Βέβαια, «η ηθική δεν θεμελιώνεται στην ταυτότητα αλλά είναι ηθική του Άλλου. Η ταυτότητα αναφέρεται στην ετερότητα πράγμα που σημαίνει ότι το υποκείμενο για να είναι (για να γίνει;) ο εαυτός του, το πρόσωπό του, οφείλει ήδη να βιώνει την ταυτότητά του ως ετερότητά του. Ο Άλλος καλεί το Εγώ να διαβάσει την ταυτότητα για να προσχωρήσει στη σχέση όχι ενός Εγώ με ένα Εσύ, αλλά με έναν εισβολέα τρίτο που “κοιτάζει μέσα στα μάτια του άλλου ανθρώπου”» (Ρήγου, 1995: 107). Γι' αυτό ο Άλλος είναι σημαντικός στη σύγχρονη σκέψη. Δεν πρόκειται μονάχα για τη συνειδητοποίηση ότι υπάρχει ο έτερος, ο διαφορετικός, που επέχει θέση υποκειμένου, αλλά και το Εγώ, η πηγή της ταυτότητας, βλέπει τον εαυτό του ως Άλλο, ως αυτόν που δεν έχει ταυτότητα, αποξενωμένος καθώς είναι από τις ίδιες τις επιθυμίες του. Το Εγώ διασπάται, και ένα κομμάτι αποτελείται από τον Άλλο.

Η σχέση του Εγώ με τον Άλλο, εξωτερικό ή εσωτερικό, είναι η αντανάκλαση των αλλοτριωμένων σχέσεων του Εγώ με τον κόσμο. Στη σύγκρουση των δύο ο κόσμος παύει να είναι κόσμημα, και το Εγώ παύει να είναι Υποκείμενο· αποκτά ισχύ Υποκειμένου μόνο όταν γίνεται ισόρροπη δύναμη με τον έξω κόσμο» (Σαμαρά, 2002: 111-112). Αυτή η σύγκρουση και η αμφίβολη ισορροπία διαφαίνεται στη σκιαγράφηση των δραματικών προσώπων και τις δυναμικές που επικαθορίζουν τις δράσεις τους. Δεν πρέπει, ωστόσο, να ξεχνάμε ότι το θέατρο λειτουργεί ταυτόχρονα κι ως «ένα είδος κοινωνικού ελέγχου μέσω της κριτικής, άμεσης ή έμμεσης, που ασκεί σε πολιτικό και κοινωνικό επίπεδο» (Τσατσούλης, 2008: 14). Στα *Νυκτόβια Ζώα* καταδεικνύεται αφενός ότι το ανοίκειο προκαλεί την αναγκαιότητα του ελέγχου και εξωθεί στη χρήση της απειλής και αφετέρου ότι ο φόβος συντηρεί τον εγκλεισμό και την απώλεια της ελευθερίας. Ο αναγνώστης/θεατής καλείται να αναγνωρίσει και να αποκωδικοποιήσει την προβληματική αυτή ως παρατηρητής του επιτηρητή και του επιτηρούμενου και ως μέλος της σύγχρονης κοινωνίας.

Σημείωση

1. Σύμφωνα με τον Μπενάτση (2010: 175) πρόκειται για διαυγή λόγο ο οποίος ενισχύει την προσέγγισή μας τονίζοντας πως «η χειραγώγηση εκμεταλλεύεται την πειθώ, αρθρώνοντας έτσι την πειστική δράση του Πομπόυ και την ερμηνευτική δράση του Δέκτη ως εξής: α) Ο χειραγωγός μπορεί να ασκήσει την πειστική του δράση στηριζόμενος στην τροπικότητα του *δύναμαι*: στην πραγματική διάσταση θα προτείνει λοιπόν στο χειραγωγούμενο θετικά αντικείμενα (πολιτισμικές αξίες) ή αρνητικά (απειλές). [...] β) Ο χειραγωγούμενος οδηγείται αντίστοιχα να αναλάβει μια ερμηνευτική δράση και να διαλέξει αναγκαστικά είτε ανάμεσα σε δύο εικόνες της δικής του ικανότητας - θετική στην περίπτωση της

απάτης, αρνητική στην περίπτωση της πρόκλησης – είτε ανάμεσα σε δύο αντικείμενα αξίας, εκ των οποίων το ένα θα είναι θετικό στην περίπτωση του πειρασμού και το άλλο αρνητικό στην περίπτωση της εκφόβισης». Στο έργο του Μαγιόργκα, ο χειραγωγός και ο χειραγωγούμενος φωτίζουν τόσο την κοινωνική όσο και τη φυλετική διαφορά που ποιεί αντιπαλότητα, υποδηλώνεται με ποικίλες εκφάνσεις και εδραιώνει το δίπολο μεταξύ παθητικότητας-διατήρησης του Μυστικού και ενεργητικής δράσης/έμπρακτης απόσχισης από τη συνθήκη μιας *in vitro* ζωής. Το βλέμμα του επόπτη, ο Μεγάλος Άλλος που παρακολουθεί, καταγράφει και εκτιμά ως επιτιμητής των πάντων τη ζωή και τη σκέψη του ξένου, εξωθεί στην ανάγκη της ελευθερίας, η οποία με τη σειρά της συνιστά ισχυρή δρώσα δύναμη. Στον πυρήνα της εδράζεται η δύναμη της ελεύθερης βούλησης και της ανάγκης για μια πορεία ζωής απαλλαγμένη από το άχθος του βλέμματος του τυραννικού επόπτη. Σχήμα αντίρροπο, αρχετυπικής βαρύτητας, σχήμα δηλωτικό της επερχόμενης σύγκρουσης αν και στην περίπτωση των συγκεκριμένων δραματικών προσώπων, η σύγκρουση δεν επέρχεται. Η δράση κλείνει με έναν υπαινιγμό για την πραγματική φυγή της Ψηλής και με μια συγκαταβατική χειρονομία συμβίωσης και ερωτικής πρόθεσης του Ψηλού σε σχέση με τη σύζυγο του Κοντού. Είναι προφανές ότι ευτυχές τέλος σε καμία περίπτωση δε λογίζεται.

Βιβλιογραφικές αναφορές

- Fuentes Bustamante, Luisa Marisol. 2016. "Οι λογοτεχνικοί χρονότοποι στην αντίληψη του Μπαχτίν: Η σημασία τους στην έρευνα στο πλαίσιο της σύγχρονης πεζογραφίας της Αργεντινής". *iINTERCULTURAL tRANSLATION iNTERSEMIOTIC* 5(2). Διαθέσιμο στο: <https://bit.ly/3LYZAGL>.
- Gema, Gómez Rubio. 2016. "El animal como personaje en el teatro de Juan Mayorga". *Tonos Digital-Revista de Estudios Filológicos* 30. Προσβάσιμο στο: <https://bit.ly/3Su40bi>.
- Greimas, Algirdas-Julien. 2005. *Δομική σημασιολογία: αναζήτηση μεθόδου*. Αθήνα: Πατάκης.
- Mayorga, Juan. 2008. *Νυκτόβια ζώα*. Αθήνα: Synergie.
- Marchevska, Elena. 2017. "Belonging and Absence: Resisting the Division", in *Performing Exile: Foreign Bodies*, Judith Rudakoff, ed. Bristol and Chicago: Intellect, 177–194.
- Meerzon, Yana, 2017. "Exilic Solo Performances: Staging Body in a Movement/Logos Continuum", in *Performing Exile: Foreign Bodies*, Judith Rudakoff, ed. Bristol and Chicago: Intellect, 75–92.
- Todorov, Tzvetan. 1989. *Ποιητική*. Αθήνα: Γνώση.
- Θωμαδάκη, Μαρίκα. 1993. *Σημειωτική του Ολικού Θεατρικού Λόγου*. Αθήνα: Δόμος.
- Καψωμένος, Ερατοσθένης. 2007. *Αφηγηματολογία: θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης της αφηγηματικής πεζογραφίας*. Αθήνα: Πατάκης.
- Κοσμοπούλου, Δέσποινα. 2018. *Η διαλεκτική του χώρου και ο εγκλεισμός στο θέατρο*. Αθήνα: Δρόμων.
- Μπενάτσης, Αποστόλη. 2010. *Θεωρία λογοτεχνίας: δομισμός και σημειωτική*. Αθήνα: Καλέντης.
- Πατσαλίδης, Σάββας. 2012. *Θέατρο και Παγκοσμιοποίηση. Αναζητώντας τη «Χαμένη Πραγματικότητα»*. Αθήνα: Παπαζήσης.
- Πεφάνης Γιώργος. 2018. *Θεατρικά Βεσιτάρια: θεατρικές και φιλοσοφικές σκηνές της ζωικότητας*. Αθήνα: Παπαζήσης.
- Ρήγου Μυρτώ. 1995. *Η ετερότητα του άλλου: δοκίμιο για μια τρέχουσα μεταθητική*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Σακελλαρίδου, Ελισάβετ. 2012. *Θέατρο–Αισθητική–Πολιτική: Περιδιαβάζοντας τη Σύγχρονη Βρετανική Σκηνή στο Γύρισμα της Χιλιετίας*. Αθήνα: Παπαζήσης.
- Σαμαρά, Ζωή. 2002. *Τα άδυστα του σημείου: Προοπτικές του θεατρικού κειμένου*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Τσατσούλης, Δημήτρης. 2008. *Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Σημεία της κρίσης στην Ευρώπη: Η περίπτωση του *La casa de papel*

Αθανασία Μαναζή

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

athanasiamanazi@yahoo.com

Abstract

The debt crisis in the second decade of the 21st century in Europe left no sector unaffected: economic and banking reforms, the upheaval of the political scene in the European Union, the emergence of social movements and, of course, the creation of a multitude of works in art aimed either at expressing the discontent and anger of those affected or at casting a critical eye upon the deeper causes. One such example is the television series La Casa de Papel, which aired on Spanish television in 2017. The success of the TV series has been enormous, especially in states where the effects of the crisis have been more profound. The aim of this study is to investigate the place the series holds within popular culture: the influence it has received in the form of intertextual references from other works about resistance to oppressive regimes, and how the signs created for the TV series (most notably Dali's mask) were adopted as a means of expressing political beliefs.

Keywords

myth

intertextuality

European debt crisis

La Casa de Papel

Εισαγωγή

Η πλέον πρόσφατη οικονομική κρίση της Ευρωζώνης (γνωστή και ως Ευρωπαϊκή κρίση χρέους) ξεκίνησε περίπου το 2008 και κορυφώθηκε το 2012, με αρκετούς ερευνητές να θεωρούν πως δεν έχει ξεπεραστεί ακόμα και πως σημαντικά πολιτικά γεγονότα υπό εξέλιξη, όπως το Brexit, έχουν τα αίτια τους συνυφασμένα με την κρίση.¹ Η ανεργία και ο κίνδυνος βιωσιμότητας των επιχειρήσεων άσκησε ασφυκτική πίεση σε μια μεγάλη μερίδα του πληθυσμού, ενώ συγκεκριμένες ομάδες στοχοποιήθηκαν, όπως οι μετανάστες που προέρχονταν από διαφορετικά κράτη, είτε αυτά ήταν εντός ή εκτός Ευρώπης. Στο επίκεντρο των εντάσεων βρέθηκαν κυρίως τα κράτη του Ευρωπαϊκού Νότου, όπως η Ελλάδα και η Ισπανία, των οποίων οι οικονομίες ήταν περισσότερο εύθραυστες.

Όπως ήταν αναμενόμενο, η πίεση αυτή προκάλεσε ποικίλες αντιδράσεις. Σε πολιτικό επίπεδο υπήρξαν διαμαρτυρίες όπως αυτές των «Indignados» στην Ισπανία, των «Αγανακτισμένων» στην Ελλάδα και των «Κίτρινων Γιλέκων» στη Γαλλία. Πέρα όμως από τα γνωστά πολιτικά κινήματα, υπήρξε και μεγάλο πλήθος πολιτισμικών έργων (όπως ταινίες, βιβλία, τραγούδια) τα οποία εξέφραζαν άμεσα ή έμμεσα την ίδια κοινή απογοήτευση από τους ευρωπαϊκούς θεσμούς. Ένα τέτοιο δείγμα είναι και η ισπανική τηλεοπτική σειρά *La casa de papel*, η οποία γνώρισε μεγάλη επιτυχία, ιδίως έπειτα από τη συνεργασία των παραγωγών με το αμερικανικό δίκτυο διανομής Netflix.

Η σειρά αφηγείται το χρονικό μιας μεγάλης ληστείας στο Νομισματοκοπείο της Ισπανίας. Η ομάδα των ληστών αποτελείται από πρόσωπα που διαθέτουν ιδιαίτερες ικανότητες, απαραίτητες για την ολοκλήρωση της αποστολής τους, αλλά ταυτόχρονα εμφανίζουν μια ανθρωπίνη πλευρά, που επιτρέπει σε κάθε θεατή να ταυτιστεί με κάποιον από τους πρωταγωνιστές ανάλογα με την ιδεολογία του. Η ιδιαιτερότητα της πλοκής έγκειται στο γεγονός ότι η ληστεία δεν έχει στόχο χαρτονομίσματα που προϋπάρχουν στο Νομισματοκοπείο αλλά καινούρια που θα τυπωθούν στις λίγες ώρες που διαρκεί το χτύπημα και τα οποία δεν θα μπορούν να θεωρηθούν πλαστά. Οι ληστές προβάλλουν μια ηθική απολογία των πράξεών τους, λέγοντας πως μια τέτοια κίνηση δεν διαφέρει σε τίποτα από τις «ενέσεις ρευστότητας» της Ευρωπαϊκής Ένωσης οι οποίες είχαν στόχο να διασώσουν τα τραπεζικά ιδρύματα.

Η ηθική αυτή εξιλέωση φέρνει τους ήρωες πιο κοντά σε άλλες γνωστές μορφές ληστών της μυθοπλασίας, όπως ο Ρομπέν των Δασών ή ο Αρσέν Λουπέν. Και μπορεί ο πρώτος να μοίραζε τα λάφυρα που συγκέντρωνε πίσω στους φτωχούς ως μια μορφή δικαιοσύνης για την άδικη φορολογία τους και ο δεύτερος να είχε σαφώς πιο ιδιοτελή κίνητρα, οι ληστές όμως του *La casa de papel* καταφέρνουν να βρουν την ισορροπία μεταξύ αυτών των άκρων χωρίς να χάνουν καθόλου τη συμπάθεια του κόσμου. Κρατούν αρκετά από τα χρήματα που αποσπούν για τον εαυτό τους για να ζήσουν μια άνετη, πολυτελή ζωή –αλλά όχι προκλητική– και ταυτόχρονα προσφέρουν στα πλήθη σημαντικά χρηματικά ποσά. Ακόμα και όταν αυτό γίνεται ως αντιπερισπασμός προκειμένου να αποφύγουν την αστυνομία, δεν γίνεται ποτέ αισθητό ως εξαγορά. Αυτή η ηθική τους διάσταση συντελεί στην ταύτιση του κοινού μαζί τους.

Οι δηλώσεις αυτές εναντίον του χρηματοπιστωτικού συστήματος σε συνδυασμό με την ανθρώπινη πλευρά των ηρώων αλλά και την επιμονή τους στη μη χρήση βίας (όσο βέβαια είναι δυνατόν σε τηλεοπτικό προϊόν), έκαναν τη σειρά να ξεχωρίσει με αποτέλεσμα να δημιουργηθεί μια ιδιαίτερη σχέση αλληλεπίδρασης ανάμεσα στο κοινό και τους δημιουργούς.

Από τη μια, τα φανταστικά γεγονότα της σειράς ενέπνευσαν πολλές διαδηλώσεις ενάντια σε μη αποδεκτές κυβερνητικές τακτικές (όχι μόνο σε πολιτικό και οικονομικό επίπεδο, αλλά και σε θέματα ανθρωπίνων δικαιωμάτων και περιβάλλοντος). Ο ίδιος ο δημιουργός της σειράς Alex Pina αναφέρει σε συνέντευξή του πως η επιτυχία της σειράς οφείλεται στην ταύτιση του κόσμου με τους πρωταγωνιστές:²

Πρέπει να αναζητήσουμε την επιτυχία σε ένα είδος... Δεν ξέρω πώς να το ονομάσω, αλλά μοιάζει με ένα πνεύμα απογοήτευσης απέναντι στις κυβερνήσεις, προς τις κεντρικές τράπεζες και ένα αντισυστημικό πνεύμα πολλών ανθρώπων απογοητευμένων τον 21ο αιώνα.

Είναι σημαντικό στο σημείο αυτό να τονιστεί η χρήση των λέξεων που επέλεξε ο δημιουργός. Η λέξη «αντισυστημικό» είναι αρκετά γενική και το νόημά της προφανώς εξαρτάται από το τι εννοεί ο καθένας με τον όρο «σύστημα». Οι τράπεζες και η Ευρωπαϊκή Ένωση αποτέλεσαν απλά μια αρχική εκδοχή για το ποιος αποτελεί το «σύστημα». Αυτός είναι και ο λόγος που στοιχεία της σειράς υιοθετήθηκαν για να εκφράσουν εντελώς διαφορετικές ιδεολογίες.

Όμως οι θεατές δεν αποτέλεσαν μόνο δέκτες της επιρροής του *La casa de papel*. Ο αρχικός προγραμματισμός προέβλεπε η σειρά να αποτελείται από δύο σαιζόν, στις οποίες εκ των υστέρων προστέθηκαν και άλλες έπειτα από τη συνεργασία με το Netflix. Έτσι, η τρίτη σαιζόν, αν και καλύπτει γεγονότα που ακολουθούν αμέσως μετά τη δεύτερη, προβλήθηκε το 2019 (δύο ολόκληρα χρόνια μετά το τέλος της πρώτης σειράς γυρισμάτων). Στο χρόνο που μεσολάβησε, οι δημιουργοί είχαν την ευκαιρία να συνειδητοποιήσουν τον αντίκτυπο της σειράς και να ενσωματώσουν ένα δείγμα της αγάπης του κόσμου στο έργο τους. Η τρίτη σαιζόν, λοιπόν, ξεκινά με αναφορές σε πολιτικές διαδηλώσεις εμπνευσμένες από την περιπέτεια στο Νομισματοκοπείο. Με τα λόγια των πρωταγωνιστών:

Διαδήλωση για τη διαφθορά στο Ρίο ντε Τζανέιρο. Μπουένος Άιρες, Αργεντινή, διαδηλώσεις για τα γυναικεία δικαιώματα. Κολομβία. Ρώμη. Παρίσι. Η σύνοδος κορυφής των G20 στο Αμβούργο. Σαουδική Αραβία. Προσπαθώ να σας εξηγήσω ότι έχουμε εμπνεύσει πολύ κόσμο να παλέψει μαζί μας.³

Αν και τα γεγονότα που προβάλλονται είναι φανταστικά, απέχουν ελάχιστα από πραγματικές κινητοποιήσεις. Επίσης, ενδυματολογικά στοιχεία που χρησιμοποιήθηκαν στις πρώ-

τες σαιζόν και υιοθετήθηκαν από τους διαδηλωτές (με χαρακτηριστικότερη τη μάσκα του Νταλί), χρησιμοποιούνται πλέον ως αυτοπροσδιοριστικά στοιχεία των ληστών στις επόμενες σαιζόν.⁴ Αυτή η ισχυρή αμφίδρομη αλληλεπίδραση ανάμεσα σε κοινό και δημιουργό μαρτυρά την ύπαρξη ενός *μύθου*.

Αν και ο Eco στο έργο του *Ο υπεράνθρωπος των μαζών* αναφέρει πολλά από τα χαρακτηριστικά του λαϊκού μυθιστορήματος και αρκετά από αυτά υπάρχουν στο *La casa de papel*, η άποψη που υποστηρίζεται στην παρούσα εργασία είναι πως πρόκειται για κάτι περισσότερο από μια τηλεοπτική μυθοπλασία. Αφού τεκμηριωθεί αυτή η άποψη, θα μελετηθεί η μυθολογική διάσταση του *La casa de papel* με την αναγνώριση των σημαντικότερων σημείων που δημιουργήθηκαν σε αυτήν καθώς και τα επίπεδα σημειώσής τους. Επιπλέον, θα εξεταστούν οι διακειμενικές αναφορές που τα συνδέουν με άλλα κείμενα. Για το σκοπό αυτό θα χρησιμοποιηθούν οι έννοιες του μύθου και της διακειμενικότητας.

Θεωρητικό Πλαίσιο

Σύμφωνα με τον Barthes (1972: 113), ο μύθος είναι ένα σημειωτικό σύστημα δευτέρου βαθμού. Αυτό σημαίνει πως ένα σημείο (η δυάδα *σημαίνον-σημαινόμενο*) λειτουργεί ως νέο σημαίνον και εμπλουτίζεται με ένα νέο νόημα (ένα νέο σημαϊνόμενο), το οποίο είναι κοινωνικά κατασκευασμένο, και είναι τόσο ισχυρό που κυριαρχεί έναντι του αρχικού. Το νέο σημείο που δημιουργείται με τον τρόπο αυτό αποτελεί μια μαρτυρία του ιδεολογικού φορτίου της κοινωνίας που το κατασκεύασε. Η βασική λειτουργία του μύθου είναι η μετατροπή του μηνύματος σε κάτι που γίνεται άμεσα αντιληπτό από τα μέλη της κοινωνίας που τον δημιούργησε.

Κατά τον Barthes (1972:124), μερικά από τα βασικά χαρακτηριστικά του μύθου είναι πως δεν είναι αυθαίρετος (σε αντίθεση με το σημείο⁵), αλλά έχει συγκεκριμένα κίνητρα, συνεπώς ιδεολογία· δεν κρύβει ούτε αποκαλύπτει αλήθειες, μεταμορφώνει όμως το ιστορικό πλαίσιο σε κάτι φυσικό και καθημερινό (Barthes, 1972:128)· μετασχηματίζει τα νοήματα σε μορφή (Barthes, 1972: 131)· και τέλος, ο μύθος είναι απο-πολιτικοποιημένος λόγος, υπό την έννοια ότι δεν αρνείται γεγονότα, απλώς αναφέρεται σε αυτά, εξαγνίζοντάς τα από την ανάγκη να αιτιολογηθούν (Barthes, 1972:142).

Η επιτυχία ενός μύθου και η θέση του μέσα στη δημοφιλή κουλτούρα εξαρτάται από την αποδοχή από τους δέκτες του (Tudor, 1972). Με αυτήν την άποψη συμφωνούν και άλλοι ερευνητές και πως ο μύθος δημιουργεί ένα σύστημα νοηματοδότησης που με τη χρήση του σταδιακά καθίσταται «κοινή λογική» (Tolson, 1996). Την ισχύ αυτή του μύθου εξαιτίας της γενικότερης αποδοχής του αναγνωρίζει και η Reid, η οποία τονίζει όμως πως ανάλογα με το ιδεολογικό περιεχόμενο του μύθου μπορεί να δράσει ευεργετικά ως *καλός μύθος* ή επιβαρυντικά ως *κακός μύθος* με τη μορφή παραπληροφόρησης ή προκατάληψης (Reid, 2007: 95). Συμπερασματικά, ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του μύθου είναι η συλλογική αναγνώρισή του.

Δεν αποτελεί όμως το μοναδικό χαρακτηριστικό του. Σύμφωνα με τους Fiske και Hartley, οι μύθοι δεν είναι στατικές δομές, αλλά βρίσκονται σε μια διαρκή κατάσταση ροής, αλλαγής και ανανέωσης μέσα στο ευμετάβλητο περιβάλλον που λειτουργούν (Fiske και Hartley, 1978:27). Ο ίδιος μύθος μπορεί να μεταβεί από το αρχικό μέσο στο οποίο δημιουργήθηκε σε άλλο, με τις ιδιότητες του νέου μέσου να επηρεάζουν την περαιτέρω αφήγηση του μύθου. Με άλλα λόγια, ένα δεύτερο χαρακτηριστικό των μύθων είναι η αλληλεπίδραση με την κοινωνία που τους γεννά.

Προκειμένου να προσεγγιστεί το *La casa de papel* ως μύθος, θα εξεταστεί ως προς τα χαρακτηριστικά που αναφέρθηκαν. Η τηλεοπτική σειρά εντάσσεται στην ευρύτερη κατηγορία των ταινιών *heist*, δηλαδή της εξιστόρησης μιας ληστείας/κλοπής από μια ομάδα ανθρώπων, είτε επιτυχημένη είτε όχι (Daryl 2014). Ο κινηματογράφος έχει δώσει πλήθος τέτοιων ταινιών τα τελευταία χρόνια, όπως π.χ. το *Ocean's Eleven* (2001), τα οποία μάλιστα υπήρξαν μεγάλες εισπρακτικές επιτυχίες.⁶ Ο Calabretta-Sajder παρατηρεί πως στις ταινίες *heist* συχνά οι πρωταγωνιστές παρουσιάζονται με τα αρχετυπικά χαρακτηριστικά του «ήρωα» και του «προστάτη» (Calabretta-Sajder, 2019: 77). Άρα το ίδιο το μέσο προσφέρει τις κατάλληλες προϋποθέσεις για την ανάπτυξη μυθολογικών διαστάσεων. Η ταύτιση του κοινού με τους χαρακτήρες διευκολύνεται από την προβολή της ανθρωπίνης διάστασής τους μέσα από τα προσωπικά διλήμματα και τις αδυναμίες τους και κατ' αυτόν τον τρόπο τυγχάνουν τελικά ευρείας αποδοχής, γεγονός που βοηθά την ανάπτυξη του μύθου. Με τη σειρά της, η δημοτικότητα αυτή οδήγησε στην διάχυση στοιχείων της σειράς και σε άλλα μέσα με τη μορφή διακειμενικότητας. Η διακειμενικότητα είναι η σχέση των στοιχείων ενός κειμένου με άλλα κείμενα με τη μορφή δανεισμού, μετατροπής ή αναφοράς (Kristeva 1967). Η μελέτη των στοιχείων διακειμενικότητας θα αναδείξουν το βαθμό επιτυχίας του μύθου μέσα από το μέγεθος της επιρροής που άσκησε.

Το γεγονός πως η σειρά αναπτύχθηκε χρονικά μέσα στη βαθιά ευρωπαϊκή κρίση δεν μπορεί να είναι τυχαίο, ούτε φυσικά οι σαφείς αιχμές που αναφέρονται μέσα από τα λεγόμενα των πρωταγωνιστών: η ιδεολογική τοποθέτηση των δημιουργών είναι εμφανής. Συνεπώς, το έργο δεν προέκυψε αυθαίρετα και δεν στερείται ιδεολογικού υποβάθρου. Παρ' όλα αυτά, η δύναμη των εικόνων που δημιούργησε απέκτησε τέτοια δύναμη και αναγνωρισιμότητα που έχει φτάσει τα όρια του φυσικού και αβίαστου συσχετισμού. Η μορφή της μάσκας των ληστών είναι ο φορέας της ιδεολογίας τους χωρίς οι δέκτες του σημείου της μάσκας να χρειάζεται να γνωρίζουν ούτε ποιος είναι ο Νταλί ούτε ποιες ακριβώς ήταν οι πολιτικές τοποθετήσεις του. Αν και σαφώς αυτές επηρέασαν την επιλογή της μορφής αυτής από τους παραγωγούς, έχει πλέον επιφορτιστεί με το δικό της αυτόνομο νόημα.

Μήπως όμως το *La casa de papel* δεν είναι τίποτα άλλο παρά ένα επιτυχημένο εμπορικό προϊόν επέκταση του λαϊκού μυθιστορήματος; Ο Eco αναλύει εκτεταμένα το είδος αυτό στο βιβλίο του *Ο υπεράνθρωπος των μαζών* και καταλήγει πως οι διάφορες μορφές αυ-

τού του είδους διαθέτουν κάποια πάγια χαρακτηριστικά. Σύμφωνα με τον Eco:

Αντίθετα, το λαϊκό μυθιστόρημα, εκτός από κάποια άλλα χαρακτηριστικά που θα εξετάσουμε παρακάτω και που αποτελούν τη βασική ιδεολογική του σφραγίδα, δημιουργείται ως όργανο για την ψυχαγωγία των μαζών και δεν καταπιάνεται τόσο με το να προτείνει ηρωικά πρότυπα αρετής, όσο με το να περιγράφει με κάποιον κυνισμό ρεαλιστικούς χαρακτήρες, όχι απαραίτητα «ενάρετους», με τους οποίους το κοινό μπορεί άνετα να ταυτιστεί και να αντλήσει δικαίωση (Eco, 2019: 97).

Είναι σημαντικό να τονιστεί πως για τον Eco «το δημοκρατικό λαϊκό μυθιστόρημα δεν είναι επαναστατικό» (Eco, 2019:135). Ο λόγος είναι ότι ακριβώς επειδή δημιουργήθηκε για την ψυχαγωγία, δεν καλεί τον αναγνώστη σε δράση, η ικανοποίηση προέρχεται πάντα μέσα από μια μυθική δικαιοσύνη που θα προκύψει χωρίς τη συμμετοχή του αναγνώστη. Εκτός, λοιπόν, οι ήρωες των αναγνωσμάτων αυτών, εκτός από ελαττώματα που τους καθιστούν ανθρώπινους, κατέχουν συχνά και ορισμένες «εξαιρετικές» ικανότητες, είναι μια μορφή «υπερανθρώπων».

Από τα χαρακτηριστικά αυτά μπορούμε να συνάγουμε πως το *La casa de papel* ξεφεύγει από το χαρακτηρισμό αυτό. Πρώτον, είναι αμφιλεγόμενο το αν προσφέρει δικαίωση. Κατά τη διάρκεια των επεισοδίων κάποια χαρακτήρες σκοτώνονται (και μάλιστα με βίαιο ή απαξιωτικό τρόπο), καθιστώντας αμφιλεγόμενο το κέρδος του εγχειρήματός τους και τη θυσία τους μάλλον υπερβολική για το χρηματικό έπαθλο. Δεύτερον, το γεγονός πως το σύνολο των ληστών κερδίζει τη συμπάθεια του κοινού δεν συνεπάγεται αυτόματα πως το ίδιο ισχύει για τον καθένα από αυτούς χωριστά. Τρίτον και σημαντικότερον, η σειρά οδήγησε αρκετούς θεατές στη δράση στην πραγματική τους ζωή και στην έκφραση αγανάκτησης ενάντια σε διάφορες μορφές καταπίεσης. Ακόμα και αν η σειρά απλώς «δάνεισε» στις ενέργειές τους τα σημεία της, ενέργειες για τις οποίες ήταν ήδη αποφασισμένοι, σε καμία περίπτωση δεν μπορούμε να ισχυριστούμε πως περιορίστηκαν στην παθητική κατανάλωση ενός τηλεοπτικού προϊόντος.

Ο μύθος και η εμπορική επιτυχία δεν είναι αναγκαίο να είναι έννοιες αλληλοαποκλειόμενες. Το αν τελικά ο μύθος του *La casa de papel* είναι καλός ή κακός κατά την Reid, αυτό δεν εξαρτάται μόνο από το ίδιο το κείμενο αλλά και από το κοινό. Κατά τον Eco:

Για μια ακόμα φορά, το μήνυμα δεν ολοκληρώνεται πραγματικά αν δεν υπάρχει μια ολοκληρωμένη και στέρεη πρόσληψη που να το χαρακτηρίζει. Όταν μια πράξη επικοινωνίας απελευθερώνει φαινόμενα πθών, η οριστική της επαλήθευση δεν θα προέλθει από το βιβλίο, αλλά από την κοινωνία που το διαβάσει (Eco, 2019: 238).


Δείγμα - Μεθοδολογία

Το δείγμα μελέτης δεν είναι άλλο από τα επεισόδια των τεσσάρων σαιζόν της τηλεοπτικής σειράς *La casa de papel*. Η μελέτη θα στηριχτεί κατ' αρχάς στον εντοπισμό των κυρίαρχων σημείων που χρησιμοποιήθηκαν στη σειρά και που έχουν συνδεθεί με αυτήν στη συνείδηση του κόσμου. Θα γίνει αναγνώριση σημαίνοντος και σημασιμένου και για τα δύο επίπεδα σημείωσης. Τέλος, θα γίνει η επιβεβαίωση της μυθικής λειτουργίας ανατρέχοντας στο διαδίκτυο και αναζητώντας μαρτυρίες που να αναδεικνύουν την αναγνωρισιμότητα των σημείων και την αλληλεπίδραση με τον κόσμο. Με τον ίδιο τρόπο θα γίνει μελέτη και των διακειμενικών αναφορών. Θα απασχολήσει ιδιαίτερα ο βαθμός που το προϋπάρχον πολιτισμικό φορτίο επηρέασε τα σημεία.

Αποτελέσματα

Συνολικά εντοπίστηκαν τρία κυρίαρχα σημεία τα οποία δημιουργήθηκαν στη σειρά: η μάσκα του Νταλί, η κόκκινη στολή των ληστών και το τραγούδι *Bella Ciao* που χρησιμοποιήθηκε από αυτούς σε κρίσιμες στιγμές για να εμψυχωθούν. Στη συνέχεια θα αναφερθούμε σε καθένα από αυτά χωριστά.

Η μάσκα του Νταλί χρησιμοποιείται στη σειρά από τους ληστές ως τρόπος κάλυψης της ταυτότητάς τους και, στα πλαίσια μιας τακτικής του σχεδίου τους, της ταυτότητας των μαρτύρων που κρατούν εντός του Νομισματοκοπείου. Σε πρώτο επίπεδο σημείωσης το σημαίνον αποτελεί η ίδια η μάσκα του Νταλί και το σημασιόμενο είναι οι άνθρωποι που τις φορούν, είτε πρόκειται για τους ληστές είτε για τους ομήρους. Σε δεύτερο επίπεδο, η μάσκα έχει ως σημαίνον τους ληστές και σημασιόμενο την ιδεολογία τους, δηλαδή την αντίσταση σε κάθε μορφή καταπίεσης (Εικ. 1).

Σημαίνον: Μάσκα Dali	Σημασιόμενο: Ληστές/όμηροι	
Σημείο: Ληστές Νομισματοκοπείου		

Εικόνα 1: Επίπεδα σημείωσης της μάσκας του Νταλί.

Εξαιτίας της ερμηνείας της ως σημείο αντίστασης από τον κόσμο, η μάσκα χρησιμοποιήθηκε σε διάφορες διαδηλώσεις σε πολλές χώρες, εντός και εκτός Ευρώπης (Εικ. 2).⁷



Εικόνα 2: (Με φορά ανάγνωσης) Εικόνες διαδηλώσεων σε: Χιλή (2019), Λίβανο (2019), Γαλλία (2019), Πόρτο Ρίκο (2019), Ιταλία (2019).


Η επιτυχία του μύθου της σειράς επιβεβαιώνεται και από τη χρήση της όχι μόνο στα πλαίσια πολιτικών διαδηλώσεων αλλά και για ψυχαγωγία. Ενδεικτικά, στο Παρίσι έχει δημιουργηθεί ειδική πτέρυγα στο μουσείο κέρινων ομοιωμάτων Grevin, ενώ στην Ελλάδα οι μάσκες εμφανίστηκαν σε βίντεο χιουμοριστικού χαρακτήρα με τίτλο «Η τέλεια νοθεία».⁸

Η επιλογή της μάσκας αυτής από τους δημιουργούς δεν είναι τυχαία, αφού διέθετε ήδη ένα αρκετά βαρύ σημασιολογικό φορτίο. Φέρει μεγάλη ομοιότητα με τη μάσκα του Guy Fawkes η οποία έγινε ιδιαίτερα δημοφιλής μετά την εμφάνισή της στην ταινία *V for Vendetta* του 2005.⁹ Το θέμα της ταινίας είχε ιδεολογικές ομοιότητες με το *La casa de papel*: ο πρωταγωνιστής μαχόταν εναντίον ενός δικτατορικού καθεστώτος, που παρήλυζόταν με το ναζισμό. Οι ερευνητές παρατηρούν πως η μάσκα του Guy Fawkes (με την οποία μοιάζει πολύ η μάσκα του Νταλί) έχει χρησιμοποιηθεί ως σύμβολο της αντίστασης στο παρελθόν, όπως σε διαδηλώσεις του κινήματος «Occupy Wall Street», αλλά υιοθετήθηκε και από την ομάδα χάκερ Anonymous, οι οποίοι με βίντεό τους προς την κοινή γνώμη εξέφραζαν τα αντισυστημικά ιδεώδη τους (Koch, 2014).

Πέρα από αυτό, ο ίδιος ο Νταλί (το πρόσωπο του οποίου φέρει η μάσκα) αποτελεί μια ενδιαφέρουσα επιλογή. Πέρα από την αναγνωρισιμότητα της μορφής του, ο Νταλί ήταν Ισπανός, επομένως υπάρχει το κοινό στοιχείο της καταγωγής με τους ήρωες της σειράς. Κατά δεύτερον, υπήρξε αναρχικός και κομμουνιστής στην αρχή της καριέρας του.¹⁰ Σε ό,τι αφορά τις καλλιτεχνικές πεποιθήσεις του, επηρεασμένος από τον Φρόντ και εκφραστής του σουρεαλισμού, εισήγαγε αυτό που ονόμαζε «παρανοϊκή-κριτική» μέθοδος και ήταν υποστηρικτής της απόλυτης ελευθερίας της έκφρασης, γεγονός που αποτυπώνεται και στην έντονη έκφραση του προσώπου που υιοθετεί για τις φωτογραφίες του. Η έκφραση αυτή κοσμεύει και τις μάσκες των ληστών, που και οι ίδιοι ξεφεύγουν από τα κοινωνικά στερεότυπα. Τέλος, το μικρό του όνομα, Salvador, σημαίνει «σωτήρας», όνομα που χρη-

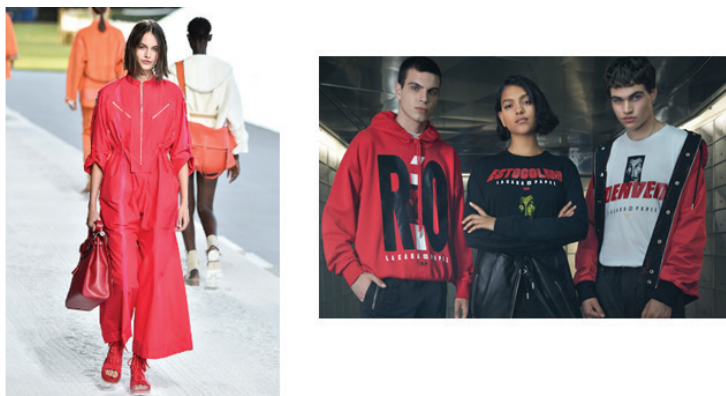
σιμοποιεί ως ψευδώνυμο ο ιθύνων νους της ληστείας. Υπονοείται με τον τρόπο αυτό ότι ο ρόλος των ληστών δεν είναι να πλουτίσουν αλλά να «σώσουν» τον αδύναμο λαό από το «κακό» τραπεζικό σύστημα. Ως σημείο, η μάσκα του Νταλί σαφώς και δεν είναι «αθώα». Διαθέτει ήδη πρότερη σημείωση. Όμως ο τρόπος με τον οποίο ενσωματώνεται, μεταλλάσσεται και εξελίσσεται δεν μειώνει καθόλου τη μυθολογική της διάσταση.

Το δεύτερο σημείο που διακρίνουμε είναι η κόκκινη στολή των ληστών. Σημαίνουν είναι η ίδια η κόκκινη ενδυμασία και σημαινόμενο και πάλι οι ληστές/όμηροι. Το δεύτερο επίπεδο σημείωσης λειτουργεί ομοίως με τη μάσκα του Νταλί, δηλαδή υποδηλώνει την αντίσταση στην καταπίεση (Εικ. 3).

Σημαίνουν: Κόκκινη ενδυμασία	Σημαινόμενο: Ληστές/όμηροι	
Σημείο: Ληστές Νομισματοκοπείου		Σημαινόμενο: Αντίσταση στην καταπίεση Επανάσταση

Εικόνα 3: Επίπεδα σημείωσης της κόκκινης ενδυμασίας.

Η μυθική διάσταση του σημείου φαίνεται στην επιρροή που άσκησε στον χώρο της μόδας. Διάσημοι οίκοι παρουσίασαν προτάσεις που παρέπεμπαν στη γνωστή στολή, σε εκδηλώσεις όπως η εβδομάδα μόδας του Παρισιού. Από την άλλη, η Diesel σε συνεργασία με το Netflix ετοίμασε μια σειρά νεανικών ρούχων με ημερομηνία λανσαρίσματος κοντά στην έναρξη της τρίτης σεζόν (Εικ. 4).¹¹



Εικόνα 4: Ενδύματα Hermès (αριστερά) και Diesel (δεξιά) (2018 και 2019 αντίστοιχα).

Όπως και στην περίπτωση της μάσκας, το σημείο δεν δημιουργήθηκε από το μηδέν. Το είδος αυτό του ενδύματος εμφανίστηκε για πρώτη φορά το 1920 από τον Ιταλό σχεδιαστή Thyaght που το ονόμασε *La Tuta* και το αποκάλεσε «το πιο καινοτόμο φουτουριστικό ένδυμα στην ιστορία της ιταλικής μόδας» (Lastucci 2007). Όμως αναμφισβήτητα η πρώτη εικόνα που ανακαλεί κανείς βλέποντας την ενδυμασία των ληστών του *La casa de rapel* είναι η κόκκινη στολή των κρατουμένων του Γκουαντάναμο (Εικ. 5).¹² Η συγκεκριμένη φυλακή έχει συνδεθεί στη συνείδηση του κόσμου με την καταπάτηση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων των τροφίμων. Έτσι, στη στολή συνδυάζονται δύο πολύ βασικά στοιχεία για την επιτυχία μιας τηλεοπτικής σειράς: η υψηλή αισθητική, αλλά και η ιδεολογική τοποθέτησή τους με το μέρος των αδυνάτων.



Εικόνα 5: Φωτογραφία φυλακισμένων του Γκουαντάναμο.

Αναφορικά με το κόκκινο χρώμα της στολής, δεν μπορεί να παραβλεφθεί ότι πρόκειται για χρώμα που ανάμεσα στις ποικίλες άλλες συνδηλώσεις που έχει, συνδέεται και με την επανάσταση (Pastoureau και Gladding 2017) αλλά φυσικά και την ισπανική σημαία.

Το τρίτο και τελευταίο σημείο που εντοπίζεται είναι το τραγούδι *Bella Ciao*. Σημαίνον και σημαινόμο είναι και πάλι το ίδιο και στα δύο επίπεδα σημείωσης όπως και πριν: οι ληστές οι οποίοι με την πράξη τους γίνονται σύμβολο αντίστασης (Εικ. 6).

<p>Σημαίνον:</p> <p>Τραγούδι “Bella Ciao”</p>	<p>Σημαινόμενο:</p> <p>Ληστές</p>	
<p>Σημείο:</p> <p>Ληστές Νομισματοκοπείου</p>		

Εικόνα 6: Επίπεδα σημείωσης του *Bella Ciao*.

Το τραγούδι χρησιμοποιήθηκε σε διαδηλώσεις των «Κίτρινων Γιλέκων» σε παραλλαγή των στίχων του από «Bella Ciao» σε «Oh Macron Ciao» για να εκφραστεί η αγανάκτηση προς την κυβέρνηση Μακρόν στη Γαλλία.¹³ Βέβαια, πρέπει να αναφερθεί πως πρόκειται ούτως ή άλλως για ένα τραγούδι δημοφιλές από παλαιότερα και με περιεχόμενο σαφώς επαναστατικό. Μόνο η συνδυασμένη χρήση του μαζί με τα δύο προηγούμενα σημεία (μάσκα του Νταλί και κόκκινη στολή) μπορεί να οδηγήσει στο ασφαλές συμπέρασμα πως αποτελεί τμήμα του μύθου του *La casa de papel*.

Η γνωστότερη εκδοχή του τραγουδιού δημιουργήθηκε από το αντιφασιστικό κίνημα στην Ιταλία κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, οπότε και έγινε η μεταστοιχείωσή του σε ύμνο της αντίστασης. Το πρωτότυπο εμφανίστηκε στην Ιταλία περίπου μισό αιώνα νωρίτερα με τίτλο *Alla mattina appena alzata* («Το πρωί μόλις σηκωθώ») και το περιεχόμενό του ήταν αντικαπιταλιστικό. Επρόκειτο για τραγούδι με το οποίο οι εργάτριες στις καλλιέργειες ρυζιού συνόδευαν το πρωινό ξεκίνημα της δουλειάς, δουλειά δύσκολη που γινόταν ακόμα δυσκολότερη από την καταπίεση των γαιοκτημόνων.¹⁴

Το 2011 κυκλοφόρησε στο διαδίκτυο άλλη μια παραλλαγή του τραγουδιού όπου οι στίχοι αυτή τη φορά αφορούσαν την κλιματική αλλαγή.¹⁵ Το σχετικό βίντεο που αναρτήθηκε έγινε αρκετά γνωστό και παρουσιάζει παιδιά ντυμένα στα κόκκινα να τραγουδούν για το περιβάλλον, στην ίδια κόκκινη απόχρωση με αυτή της στολής των ληστών. Καθώς όλα αυτά προηγήθηκαν της σειράς, είναι φανερό πως η σειρά επηρεάστηκε διακειμενικά από τα προϋπάρχοντα αυτά κείμενα.

Δεν μπορούμε να αποκλείσουμε το ενδεχόμενο οι δημιουργοί της σειράς να επεδίωκαν να δημιουργήσουν ένα ισχυρό σημείο «ισπανικότητας». Ο συνδυασμός της μάσκας του Νταλί με το κόκκινο χρώμα είναι μια ένδειξη προς αυτή την κατεύθυνση, όπως και το γεγονός πως αρχικά η σειρά δημιουργήθηκε με σκοπό να προβληθεί μόνο στην εγχώρια αγορά της Ισπανίας. Η επιτυχία εκτός συνόρων ήρθε αργότερα. Όμως δεν μπορούμε

να αγνοήσουμε και το γεγονός πως η στολή του Γκουαντάναμο ως σημείο είναι προϊόν της παγκοσμιοποίησης και πως η καταγωγή του *Bella Ciao* είναι ιταλική. Δεδομένου ότι η «ισπανικότητα» δεν είναι καθολικά παρούσα στα κραταιά σημεία της σειράς που εντοπίσαμε, είναι εύκολο να κατανοήσουμε για ποιο λόγο σημείωσε τεράστια επιτυχία και εκτός συνόρων της Ισπανίας.

Βέβαια, μέρος της επιτυχίας αυτής οφείλεται και στο μέσο. Ήδη αναφέρθηκε στο θεωρητικό πλαίσιο πως το είδος *heist* δημιουργεί χαρακτήρες «ήρωες». Εδώ θα μας απασχολήσει το γεγονός ότι το Netflix είναι δίκτυο διανομής κυρίως τηλεοπτικών σειρών μέσω διαδικτύου. Είναι επόμενο τέτοιου είδους δίκτυα να είναι ιδιαιτέρως δημοφιλή στο νεανικό κοινό, το οποίο είναι και περισσότερο εξοικειωμένο με τη χρήση του διαδικτύου. Δεν είναι τυχαίο πως τα δημογραφικά χαρακτηριστικά των διαδηλωτών που παρουσιάστηκαν είναι παρόμοια. Δεν πρόκειται για άτομα μεγαλύτερης ηλικίας που θίχτηκαν τα εισοδήματά τους, όπως ίσως περίμενε κανείς, αλλά για νέους, μορφωμένους, γνώστες του διαδικτύου και με πρόσβαση σε αυτό. Τα χαρακτηριστικά της πλατφόρμας Netflix –εύκολη πρόσβαση και διασύνδεση με τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης– αλλά ταυτόχρονα και η θετική προβολή της σειράς από τα ΜΜΕ, βοήθησαν στη δημιουργία του μύθου της σειράς (Fominaya 2015, Peterson, Wahlström και Wennerhag 2015, Kyriakidou και Osuna 2017), όπως αυτό αποδεικνύεται μέσα από την ταύτιση του προφίλ των θεατών του Netflix με αυτό των διαδηλωτών.

Συμπεράσματα

Πολλές είναι οι τηλεοπτικές παραγωγές που γίνονται επιτυχημένες εμπορικά. Σίγουρα όμως δεν κατορθώνουν όλες να δημιουργήσουν ένα μύθο. Προσπαθώντας να αναλύσουμε τα σημεία που δημιούργησε η σειρά *La casa de papel* συμπεραίνουμε πως οι επιλογές των δημιουργών παίζουν τεράστιο ρόλο. Η επινόηση των τριών κυρίαρχων σημείων που παρουσιάστηκαν δεν μπορεί να ήταν αυθόρμητη. Οι παραγωγοί της σειράς είχαν εξ αρχής την πρόθεση να θίξουν το ζήτημα της Ευρωπαϊκής Οικονομικής κρίσης και ως εκ τούτου βρήκαν πρόσφορο έδαφος στο ισπανικό κοινό, του οποίου την αγανάκτηση εξέφρασαν μέσω της σειράς. Η προθετικότητα είναι βασικό χαρακτηριστικό κατά τη δημιουργία τη μύθου. Για το λόγο αυτό, επέλεξαν να χρησιμοποιήσουν σημεία τα οποία διέθεταν ήδη ένα σημαντικό σημασιολογικό φορτίο, στενά συνδεδεμένο με την έννοια της επανάστασης. Τα σημεία αυτά στα πλαίσια της σειράς ενισχύθηκαν και απέκτησαν νέα πνοή: η μάσκα του Νταλί, η κόκκινη στολή και το τραγούδι *Bella Ciao*.

Είναι πολύ σημαντικό ότι και στα τρία σημεία αναγνωρίσαμε το ίδιο σημασιολογικό δευτέρου βαθμού: την αντίσταση. Δεν ήταν επομένως δύσκολο οι θεατές να το αντιληφθούν και να τα υιοθετήσουν ως σύμβολα διαμαρτυρίας, όχι μόνο απέναντι στην Κοινοτική οικονομική πολιτική αλλά και σε οτιδήποτε αποτελούσε για αυτούς πηγή καταπίεσης. Η μαζική αυτή αποδοχή οδήγησε στη συνέχεια τους δημιουργούς να αναγνωρίσουν την αγάπη του κόσμου, αλλά κυρίως να την ενσωματώσουν μέσα στο έργο τους στην τρί-

τη σαιζόν. Μέσα από την αυτοαναφορικότητα ενθάρρυναν ακόμα περισσότερο το διάλογο ανάμεσα σε έργο και κοινό και ενίσχυσαν ακόμα περισσότερο τη μυθολογική του διάσταση.¹⁶

Η μεγάλη εμπορική επιτυχία της σειράς αλλά και το γεγονός πως η πλατφόρμα διανομής Netflix αποτελεί μέρος της δημοφιλούς κουλτούρας, δεν πρέπει να μας οδηγήσει να εξετάσουμε τη σειρά υπό το πρίσμα μιας απλής εξέλιξης του λαϊκού μυθιστορήματος. Διαθέτει όλα τα χαρακτηριστικά του μύθου. Ούτε φυσικά σημαίνει και το ανάποδο: δεν αποτελεί κάθε επιτυχημένη σειρά του Netflix υλικό πρόσφορο για να αναπτυχθεί ο μύθος.

Μελλοντικά, θα είχε ενδιαφέρον να μελετηθεί κατά πόσο η αλλαγή των συνθηκών παραγωγής επηρέασε τα σημεία του μύθου της σειράς. Αναμφισβήτητα, η αμερικανική κουλτούρα αποτελεί την κυρίαρχη κουλτούρα στον κινηματογράφο και την τηλεόραση και ασφαλώς, μαζί με τον αυξημένο προϋπολογισμό, θα επέφερε και άλλες αλλαγές στη σειρά. Από την άλλη, η τρίτη σαιζόν συμπίπτει χρονικά με μια κάμψη της οικονομικής κρίσης στην Ευρώπη και ταυτόχρονα με την ανάδειξη νέων κοινωνικών ζητημάτων. Η νέα αυτή κοινωνική πραγματικότητα και οι νέες μορφές καταπίεσης είναι πολύ πιθανόν να επηρεάσουν το περιεχόμενο του μύθου του *La casa de papel* στους μελλοντικούς κύκλους.

Σημειώσεις

1. Για παράδειγμα, ο Luo αναφέρει πως τα αίτια του Brexit είναι κυρίως πολιτικά αλλά σε αυτά συγκαταλέγεται και ο ανεπιτυχής χειρισμός του ζητήματος του χρέους από τους πολιτικούς ηγέτες της Ευρώπης (Luo, 2017: 522), ενώ οι Virdee και McGeever αναφέρουν πως οι δυσχερείς οικονομικές συνθήκες χρησιμοποιήθηκαν από το Εργατικό Κόμμα στη Μ. Βρετανία ώστε να καλλιεργηθεί το αντιμταναστευτικό αίσθημα και η απόσχιση από την Ευρωπαϊκή Ένωση (Virdee και McGeever, 2017: 1804).
2. Βλ. <https://bit.ly/3Ci5teU> (τελευταία πρόσβαση 30/5/2020).
3. Πηγή: Netflix
4. Στην τρίτη σαιζόν οι ληστές απευθυνόμενοι στο πλήθος της Μαδρίτης λένε «Είμαστε οι *Νταλί*». Η λέξη *Νταλί* δεν χρησιμοποιείται πουθενά πριν την τρίτη σαιζόν, στο μεταξύ όμως έγινε η επωνυμία με την οποία είχαν γίνει γνωστοί οι πρωταγωνιστές στους θεατές. Οι δημιουργοί φαίνονται να αποδέχονται πλήρως την πρωτοβουλία του κόσμου να χρησιμοποιήσει τα σύμβολα της σειράς και βάζουν τους πρωταγωνιστές να αναγνωρίζουν πως «Αυτή η μάσκα έχει γίνει σύμβολο σ' όλο τον κόσμο. Της αντίστασης, της αγανάκτησης, του σκεπτικισμού».
5. Η ιδιότητα του «αυθαίρετου» για το σημείο διατυπώθηκε από τον Saussure.
6. Άλλα γνωστά παραδείγματα ταινιών heist είναι *The Italian Job* (1969 και ριμέικ το 2003), *The Sting* (1973), *Dirty Rotten Scoundrels* (1988), *The Grifters* (1990), *Nueve reinas* (2000), *La migliore offerta* (2013), *Now You See Me* (2013), *American Hustle* (2013), *Focus* (2015).
7. Βλ. <https://bit.ly/3rn0GT3>, <https://bit.ly/3E2VprF>, <https://bit.ly/3RhNr0x>, <https://bit.ly/3RnQjJw> και <https://bit.ly/3SjISNA> (τελευταία πρόσβαση:30/5/2020).
8. Βλ. <https://bit.ly/3SIEHlc> (τελευταία πρόσβαση:30/5/2020).
9. Η ταινία βασίζεται στο ομώνυμο κόμικ του 1982. Αν και προηγείται της ταινίας κατά πολλά χρόνια, η εικόνα της μάσκας του Guy Fawkes έγινε γνωστή πολύ αργότερα λόγω της κινηματογραφικής επιτυχίας της ταινίας.
10. Ο *Νταλί* αργότερα υπήρξε υποστηρικτής του δικτατορικού καθεστώτος του Franco, αλλά αυτοπροσδιοριζόταν ως αναρχικός και μοναρχιστής ταυτόχρονα.

11. Βλ. <https://bit.ly/3LTKfXX> και <https://bit.ly/3reovMY> (τελευταία πρόσβαση:30/5/2020).
12. Βλ. <https://bit.ly/3rdkXL0> (τελευταία πρόσβαση:30/5/2020).
13. Βλ. <https://bit.ly/3dRn8kh>.
14. Σε έναν από τους στίχους οι εργάτριες αναφέρουν πως «Το αφεντικό στέκεται δίπλα με το ραβδί και εμείς σκυφτές δουλεύουμε» (μετάφραση της ίδιας)
15. Βλ. <https://bit.ly/3C1pykJ>.
16. Η εργασία εκπονήθηκε στα πλαίσια του Διεθνούς Συνεδρίου Σημειωτικής το Νοέμβριο του 2019 στη Θεσσαλονίκη. Την άνοιξη του 2020 κυκλοφόρησε η τέταρτη σαιζόν του *La Casa de Papel* και μαζί της ένα ωριαίο αφιέρωμα στη σειρά. Σε αυτό οι δημιουργοί προσπαθούν να εξηγήσουν την επιτυχία της σειράς. Κατά τους ίδιους, ένας λόγος είναι τα σύμβολα που αναγνώρισε ο κόσμος και που χρησιμοποίησε, και μέσα σε αυτά αναφέρουν και τα τρία σημεία που παρουσιάστηκαν στην εργασία, επιβεβαιώνοντας έτσι όσα συμπεράναμε.

Βιβλιογραφικές αναφορές

- Abby Peterson, Mattias Wahlström and Magnus Wennerhag. 2015. 'European Anti-Austerity Protests – Beyond "old" and "new" social movements?'. *Acta Sociologica*, 58: 293–310.
- Barthes, Roland. 1972. *Mythologies*. New York: Hill and Wang.
- Calabretta-Sajder, Ryan. 2019. 'Making of a Mobster. From Myth to the Crystallization of the Mafia Archetype in 1950s and 1960s Italian and Italian American Film', in *A Companion to the Gangster Film*, George Sandra Larke-Walsh, ed. Hoboken: John Wiley & Sons, Inc., 76–97.
- Eco, Umberto. 2019. *Ο υπεράνθρωπος των μαζών*. Αθήνα: Εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα.
- Fiske, John και John Hartley. 1978. *Reading television*. London: Methuen.
- Fominaya, Cristina Flesher. 2015. 'Debunking Spontaneity: Spain's 15-M/Indignados Autonomous Movement'. *Social Movement Studies*, 14: 142–163.
- Koch, Christina Maria. 2014. 'Occupying Popular Culture: Anonymous, Occupy Wall Street, and the Guy Fawkes Mask as a Political Icon'. *REAL: Yearbook of Research in English and American Literature*, 30: 445–482.
- Kristeva, Julia. 1967. 'Bakhtin, le mot, le dialogue et le roman'. *Critique*, 239: 438–465.
- Kyriakidou, Maria και Jose Javier Olivas Osuna. 2017. 'The Indignados protests in the Spanish and Greek press: Moving beyond the "protest paradigm"?'. *European Journal of Communication*, 32: 457–472.
- Lastrucci, Chiara. 2007. *Thayah, un artista alle origine del Made in Italy*. Prato: Museo del Tessuto Edizioni.
- Lee, Daryl. 2014. *The Heist Film: Stealing with Style*. New York: Wallflower/Columbia University Press.
- Luo, Chih-Mei. 2017. 'Brexit and its Implications for European Integration'. *European Review*, 25: 519–531.
- Pastoureau, Michel. 2017. *Red: The history of a color*, trans. by Jody Gladding. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Reid, Julie. 2007. 'Mythological representation in popular culture today'. *Communication*, 33: 80–98.
- Tolson, Andrew. 1996. *Mediations: text and discourse in media studies*. London: Hodder Arnold Publication.
- Tudor, Henry. 1972. *Political myth*. London: Pall Mall.
- Virdee, Satnam και Brendan McGeever. 2018. 'Racism, Crisis, Brexit'. *Ethnic and Racial Studies*, 41: 1802–1819.

Europe between Utopia and Dystopia: Jean-Luc Godard's *Film Socialisme* (2010)

Loukia Kostopoulou

ARISTOTLE UNIVERSITY OF THESSALONIKI

lkostop@frl.auth.gr

Abstract

In recent years several films contest the validity of the European construct. This paper delineates the characteristics of a genre which emphasizes the notion of utopia/dystopia in Europe. This notion is quite evident in one of Godard's late films, namely Film Socialisme (2010), wherein both the concept of utopia in digital film, and in Europe is raised. Film Socialisme is Godard's first film that was shot on a digital format. The film is a triptych, in which the second part raises the question of Europe's deconstruction. The film abounds in allusions to authors, concepts, philosophers, filmmakers, which compels the viewer to react. The analysis will focus on the synergy of semiotic systems and explore the cinematic techniques employed to convey the notion of decay.

Keywords

Film Socialisme

Jean-Luc Godard

Utopia

Dystopia

Crisis narratives

Crisis¹ narratives have existed since the beginning of the century, mainly in literary genres. In recent years, several European filmmakers have used the idea of experiencing crises as a theme in their films, with social and financial crises' being the most prevalent issues being portrayed. The post-2008 era has greatly influenced European productions and co-productions, which in turn has influenced the themes analyzed in film narratives.

The post-2008 European film era was marked by 'precariousness'. Strong neoliberal policies directly affected the degree of uncertainty society experienced as a result of higher levels of unemployment, poverty, and austerity measures (summarizing Zamora 2016 and Sassen 2014 cited in Kaklamanidou and Corbalan, 2019: 1). The new topics that concern the post-2008 European cinema are "identity formation, the migration and humanitarian crisis, precariousness and unemployment, angst and despair, and a general disbelief in institutions" (Kaklamanidou and Corbalan, 2019: 13).

In 2008, with the collapse of the financial markets in the United States, a domino effect started, that affected the whole of Europe, with southern European countries being the hardest hit. According to Bordoni, a crisis is "an event of limited duration that can be overcome" (see Bauman and Bordoni, 2014: 59). Nonetheless, as acknowledged by the researchers, the 2008 crisis was not a temporal one, since, at the time there was no turning point or hopeful resolution in sight. This has affected extensively both the production of European films but also the themes that were raised in these films. At the time, it was thought that crisis was also due to the incapacity of the European construct to retain recession. Citing examples from Spanish cinema, Víctor Pueyo explains that in a number of contemporary horror and science fiction films, "there is an intersection between living dead narratives and those of haunted houses [...] wherein the challenge is not to prevent the zombies (outside) from entering the building, but rather how to escape from the evil inside" (cited in Cordoba, 2019: 51). This reminds us of several dystopic films that exist in contemporary cinema.

Audiovisual products can either be analyzed as artifacts in terms of theme, characters, narrative context or as industrial products in terms of production methods, funding, and the EU's involvement (Kaklamanidou and Corbalan, 2019: 1). The notion of crisis in European cinema can be addressed from various cultural studies' perspectives, i.e. post-structuralism, dystopian theory etc. This paper aims to explore the notion of decay of the European construct, as addressed by Jean-Luc Godard in his late film *Film Socialisme* (2010) through the lens of critical dystopias.

The notion of utopia and dystopia

Utopia is an old concept. As Seyferth notes (2018: 1), it is more than 500 years old, but it is still present. There are several phases of utopia, such as Thomas More's *Utopia*,

wherein alternative societies were situated in a distant place. These alternative societies were discovered by travelers, who were the typical narrators of these utopias. To add, these first-phase utopias had a weak, or non-existent political function.

Moving closer to the present, one can acknowledge the fourth and fifth phases of utopia. The fourth phase of utopianism is what is referred to as critical utopia. This is a non-perfectionist phase and reflects the hopeful times after the 1968 rebellions (ibid.: 2). Utopia continues to undergo a critical phase. Thus, the fifth phase of utopia is critical dystopia. Seyferth (2018: 2) expounds, “the critical phases mostly use the narrative perspective of inhabitants, although a multiplicity of voices becomes more and more conventional, so that there are also travellers and there is much crossing of frontiers”. These critical dystopias² “negotiate the necessary pessimism of the generic dystopia with an open, militant, utopian stance that not only breaks through the hegemonic enclosure of the text’s alternative world, but also self-reflexively refuses the anti-utopian temptation that lingers like a dormant virus in every dystopian account” (Moylan, 2000: 195). As Balasopoulos (2011: 66) explains “critical dystopias are an anomaly within the broader group, for they share less with other forms of dystopia than with the tradition of critical Utopianism”. In critical utopias “faith in Utopian vision prevails, albeit tempered by reflexive skepticism; in the critical dystopia, it is the condemnation of the existent order that takes precedence, but not as something that precludes affirmative investment in the possibility of radical change and a different future” (ibid.). This dystopic vision of what lies ahead is quite prevalent as a theme in several of Godard’s late films, leaving nonetheless a utopic window of hope. But how does Godard approach the issue of the European crisis and in what way does he convey the message of a utopic and dystopic era as regards to Europe and its values? These themes are the central issues that are explored in this research.

Late Godard

As *The New York Times*’ film critic Vincent Canby has suggested, Jean-Luc Godard’s work is both ‘unpredictable’ and ‘idiosyncratic’; one that can be compared to geniuses, of other, longstanding arts. Godard is a prolific filmmaker with hundreds of films in his biography and avid followers. He is a filmmaker that does not allow an in-between reading of his work: either you are a passionate follower, or you discharge his films altogether. The reading of his films is closely connected to our response while watching them. Viewers that love linear narratives with a straightforward plot and characters will be discouraged or even annoyed by his films, others who are intrigued by non-linear films, fragmented stories and seemingly ‘ingenuous’ experimentations with the filmic medium will admire one or more phases of his career.

As most important filmmakers, Godard has experienced transformation in his career. Sterritt (1999) divides his work in three important periods: the New Wave period in the

early 1960s, the period of political activism in the late 1960s and 1970s and, finally, his most mature period from the 1980s until the present day. In this more 'introspective' period the filmmaker experiments with themes such as spirituality and sexuality and the aesthetics of sound, image, and montage (Sterritt 1999).

Godard is one of the most prominent artists of his generation. The extent of his influence over other directors ranges from Quentin Tarantino, and Martin Scorsese to Japanese anime director Mamoru Oshii (Pethő, 2011: 24). He creates films that move away from mainstream Hollywood cinema. Being part of the French new wave and influenced by Italian neorealism and Hollywood classical cinema, he broke away from the conventional visual style and experimented with editing (Peters, 2012: 682). In fact, in his films what seems to prevail is "a new kind of camera consciousness" (ibid.: 681) where different types of cinematic movement-images alternate.³

As Pavsek (2013) explains, the films that Godard produced in the last two decades have the feel of "autonomous" works of art, produced by an artist that acts as a recluse. In his works he produces a pessimist image of both cinema and Europe, which he nonetheless calls hopeful.⁴ What characterizes his films is a polemic stance towards the European construct, as it has developed in recent years. He ponders on the issue of Europe's future, providing a rather bleak portrait of what lies ahead. But in this late era of his career, Godard seems to reinvent his technique. He experiments with the digital format and moves away from old conventions; this is exemplified even in the way credit titles are organized. One of the great examples of his experimentation, but also of the way he treats several themes, such as European culture and history, is his late film entitled *Film Socialisme*. Godard is critical of his time. Most art films cannot be explored without bearing in mind the specific society and the historical moment in which they are produced (Lay, 2002). It is not an incident that *Film Socialisme* was produced two years after the financial crisis that had a major impact on Europe and led many people to openly question the validity and viability of the European construct.

Methodology

The material that was used for the analysis was one of Godard's late films, namely *Film Socialisme* (2010). The analysis was based on the notion of fragmentation at a narrative, visual, and verbal level. Firstly, I describe the main themes of the film and secondly, I discuss the cinematic techniques that the auteur uses. I employ a translation semiotic approach to cinema, with emphasis on specific cinematic techniques and the notion of symbolism.

Film Socialisme

*Film Socialisme*⁵ is the epitome of one of his late works, an account of Europe's course through the years. It is Godard's first film that was shot on a digital format. Williams

(2016: 204) explains that the film unfolds “more like an unprocessed dream or nightmare mash-up than an extension of the painterly compositions of his recent elegiac and often melancholic film essays”. *Film Socialisme* is not an easy film; it is a film that forces the viewers to react, to watch closely, and to try to decipher its signification. As in the case of Brecht,⁶ who spoke of the need of the audience “to detach themselves from immersion in the narrative”, Godard and Gorin “construct the spectator (or force the spectator to construct him/herself) as a player in the interplay of created, re-created and challenged meanings” (White, 2017: 166).

The film is presented as a triptych, divided in three sections entitled “Mouvement”, “Quo vadis Europa” and “Nos humanités”. The last part of the film revisits main historical events and sites that have marked European and World History. Godard is a great visionary who raises several topics in his films; only in *Film Socialisme* some of the main themes are European history and culture, the death of cinema due to the new digital era, and the Palestine issue, to name a few.

Godard seems quite provocative in the film.⁷ He paints a fragmented image of Europe. But how is fragmentation mediated in the film? Visual fragmentation is manifested through the use of highly saturated colors; colors that are phosphorescent and, at times, pixelated. The passage from ‘high definition images to pixelated’ is constant, especially in the first part that takes place on a cruise ship. This passage enhances the image of visual fragmentation. “The nightmarish insight in the film is obtained by inspiring a negative dose of the digital medium” (Williams, 2016: 204). This is materialized using highly saturated sequences, which are then followed by poorly filmed sequences on mobile phone cameras. As Williams (ibid.) aptly puts it: “The onslaught of saturated, phosphorescent, hi-gloss HD exposures intercut with low-grade surveillance footage, mobile phone images, and badly degraded video, all pushed at times to pixelated distortion”. Narrative fragmentation is manifested through the intermission of captions, documentaries, news feeds, YouTube videos, and images of manifestations. We observe the intermission of other genres that disrupt the unfolding of the narrative. Thus, one would think of it as a nonnarrative film. In fact, Williams (2016: 204) describes it as a “virtually nonnarrative magma of hybrid sounds and images”.

Finally, verbal fragmentation takes place through the use of non sequiturs, false starters, the interval of other languages, other than French, in spoken and written form (English, Hebrew, Latin, Russian, German, Italian, Arabic, Spanish etc.), and the use of Navajo subtitles.⁸ As Gittins (2012) puts it, “the link between signifier and signified is broken” because the subtitles do not seem to correspond to what is being projected on the screen. In the first part of the film, several passengers speak different languages, but they do not seem to communicate to one another, or at least have the intention to communicate. This was the case in an earlier film by Godard, namely *Tout va bien* (1972), in which the use of French, and English dialogue and subtitles being intertwined through-

out the film, “disrupts the easy, smooth finish of a classic film narrative, forcing an intensified concentration on what is being said” (White, 2017: 166). It is thus evident that both fragmentation at a verbal and visual level, as well as the intermission of other genres or even editing techniques serve to disrupt the viewing process and impedes the audience from identifying with the characters in the film. In this way Godard paints a grim image of Europe, a Europe that recalls the fragmented visual image in various instances of the film. The alternation between fragmented and high definition images reinforces the idea of a dystopic image of the European construct and acts as an allegory for the decay in the values of Europe.

Fox revisits the way Godard treats his viewers in the film. Borrowing Warner’s notion of ‘publics’, she suggests (2018: 168) that the role of the spectator in *Film Socialisme* is ‘expanded’; the spectator becomes a ‘transient participant’. She comments on Godard’s experimentation with the spectator: “As he continues to work across different media, with the film experience transcending the enclosure of the traditional cinema auditorium, the spectator’s role becomes ever more fluid and multi-dimensional, encompassing a listener, a reader and in the case of *Film socialisme*, a travelling visitor” (ibid.). In fact, the viewer in the film seems to travel across places and time, watching passengers engage in virtual aerobic classes, watch YouTube videos, and partake in a film screening, in such a way that “a multitude of social and virtual spaces of interaction are made visible, all of which make links with places elsewhere” (ibid.: 169). In the film, “the spectator’s relationship with the sounds and pictures is misaligned” in an attempt “to forge new radical associations and make sounds and images heard in all their opacity, with a kinetic intensity that causes our ears to ring” (ibid.: 191).

Rebuke of Europe in Film Socialisme

From the very beginning of the film Godard expresses his critique of Europe. Of course, this is not a new theme, it was analyzed in prior films, namely *Histoire(s) du cinema* (1998), and *Notre musique* (2004); both written and directed by the auteur. The cruise ship, on which the first part of the film takes place, is an allegory of Europe and its decay. The passengers on the cruise ship seem uninterested in anything of value. They continuously take photos of themselves but have no intention of ever seeing them again. Moreover, a lecture on geometry by the famous philosopher Alain Badiou was organized, but no one attended it. In the very beginning of the film, after the image of the two parrots, the sea is evident, as if ominous of something bad soon happening. The image of a sea, being the Mediterranean, also reflects Godard’s idea of the vast number of immigrants who traveled across the sea and lost their lives.

Godard enacts a critique of Europe, which “operates according to world market interests” (Emmelhainz, forthcoming: 3). As Emmelhainz illustrates (ibid.: 4), “Brought together, the images in the film resonate evoking the actual moment of crisis in Europe as

a community project, passing through the breakdown of world financial capitalism: “l’argent est un bien publique, comme l’eau,” (Money is a public good, like water), is amongst the first lines that we hear in the voiceover in the movie”. Along the same line of thought, in the second part of the film, Lucien and Florine accuse their parents of having betrayed the democratic values of liberty, equality, and fraternity and of having inherited debt to them. This obviously refers to the economic crisis that Europe experiences and, more specifically, to austerity measures taken up by several European countries (ibid.). The critique of Europe is further emphasized in the third part of the triptych. In it, Godard re-introduces the sites that were seen in the first part, emphasizing Europe’s history and the wars it had participated in.

Godard also criticizes laws that have been imposed in European countries, such as France. He rebukes the 2009 French copyright law (Hadopi law) that regulated copyright and illegal downloading from the Internet. As in an effort to defy the law, in the film he borrows images, and videos from various sources like earlier films, news feeds, YouTube videos, reportages etc. and he mentions the names and works⁹ in the credits under the category of textos, videos and audios. He even finishes the film with an image of what reminds us of FBI access denied stickers, in which he incorporated the phrase in white typeface “Quand la loi n’est pas juste la justice passé avant la loi” (When law is not fair, justice takes precedence over the law). Interestingly enough, in the same critical vein, he uploaded his film on the Internet after its official Cannes release. In the same attempt to defy the laws of distribution and advertising, he created six trailers for the film that subvert trailer conventions that we are accustomed to. As Williams (2016: 205) comments:

Only the first, running at over four and a half minutes, behaves like a conventional trailer with snippets of sequences and dialogue from the film played at normal speed. The other five, of varying tempos and length (the sixth lasts just over a minute), are all variations on the speed of super-speeded-up trailer and each, a beautiful oddity in its own right, is a different work of montage punctuated by the main captions of the film like “*Des choses*”.

Dissonant resonances

The film revolves around the logic of “dissonant resonances”, as Godard refers to it. It combines apparently divergent or dissonant concepts, images and words that find a different way of reflecting the real. Emmelhainz (forthcoming: 15) aptly explains:

Montage in *Film: socialisme* becomes thus “dissonances announced by a note in common,” made up of asymmetrical analogies and unexpected associations that come up between image, text and meaning, in a search toward another

way of imagining the real. The principle of resonances, as opposed to analogy or similitude, implies dissonance (differential equivalence) and contagion: what is constituted in this manner propagates like a shock wave, and what resonates is a singular body dispersing itself in time and space.

The logic of dissonant resonances is also valid for the organization of credit titles. Godard uses a uniquely characteristic multi-colored font in his credit titles and captions. He uses three colors and shows that, even in his early films, he breaks away from the norm. As Pethő (2011: 27) remarks, “The designers argue that the lettering is a kind of ‘found object’ in Godard’s cinema that originates in the ‘vernacular typography of the street’”.¹⁰ But, apart from the typography, Godard is also subversive in the way that he organizes his credits. He uses his own categories, namely logos, teknhos, textos, videos, and audios. He enumerates the list of playwrights, authors, philosophers etc. that have inspired him to create the film or from whom he borrows lines.¹¹ The same is also valid for the films and songs that he uses in his film.

Conclusions

Since Godard is one of the most influential auteurs of his time, I will agree with Peters’s (2012: 681) remark that “the pedagogy of image is best taught through the activities of great film-makers –the heretics and experimenters- who teach us both the grammar of film and a politics of film”. I would say that the concept of dissonant resonances does not apply solely to the montage of *Film Socialisme*; it applies to the problematic of film. This notion combines visions, both dystopic, and utopic, especially to the degree where dissonant concepts could converge and lead to a harmonious, or at least a convergent outcome.

Contrary to the commentators that describe the death of utopia in these bleak times, Seyferth (2018: 7) concludes his article by acknowledging, “there is also a nucleus of utopia in dystopia”. Godard paints an image that subverts the utopic model that the viewer has of the European construct; he seems to call for a different type of Europe, one that is inspired by Greek democracy, French and October revolutions. “L’image viendra au temps de la resurrection” (The image will come at the time of resurrection). This aphorism, according to Emmelhainz (forthcoming: 2), shows Godard’s faith in the redemptive potential of the image. This redemption will be attained by “invoking images that persist in the collective imaginary like historical specters, haunting memory, demanding their divulgation and insisting of becoming alternative visions of the past in the present” (ibid.).¹² The film is critical of Europe, its past, the wars it had participated in, and more importantly, of its future. Though the film is produced in a militant spirit, it still paints a positive image of the future, leaving a gleam of hope of what is to come.

Notes

1. Bauman and Bordoni (2014: 3) mention: "As can be seen, 'crisis', in its proper sense, expresses something positive, creative and optimistic, because it involves a change, and may be a rebirth after a break-up. It indicates separation, certainly, but also a choice [...] In short, it is the predisposing factor that prepares for future adjustments on a new basis, which is by no means depressing, as the current economic empassé shows us".
2. Also see Wegner (2002) and Δημητρούλια (2011).
3. See Deleuze (1986, 1989).
4. In an interview to Gideon Bachman, Godard (1998: 138) expounds, "It is true that for the cinema I have a sentiment of dusk, but isn't that the time when the most beautiful walks are taken? [...] for me, dusk is a notion of hope rather than of despair".
5. In an interview to Jean-Marc Lalanne in the French magazine *Les Inrockuptibles* (18 May 2010), Jean-Luc Godard explains that the original title was *Socialisme*. Nonetheless, the name of the production company, namely Vega Film, preceded the title and this led Jean-Paul Curnier to read *Film Socialisme* and think that this was the film title. This idea pleased Godard since he thought that it made the title sound less naïve.
6. See Stone (2013) and Bradley (2016).
7. As Conley and Kline (2014: 8) explain, "If Godard is at his most provocative in this film, it is merely the latest version of a provocation that began in 1956, perhaps even with *Opération béton* (Operation Concrete)".
8. Conley and Kline (2014: 8) note that "[t]he soundtrack includes at least seven different languages all of which are rendered into subtitles in "Navaho" – a technique that reduces long swaths of dialogue to three- or four-word summaries". Navajo subtitles were purposefully used to disrupt the readability of the subtitles and, consequently, the screening of the film. Especially during the Cannes Film Festival the non-francophone audience was exceptionally critical of the use of these subtitles. They mentioned that they did not help them understand the film, and that, on the contrary, led to massive frustration. Also see Picard (2010).
9. As Du Graf (2014: 534) illustrates, "Godard enacts this critique through a dizzying stream of allusions to concepts, authors, filmmakers and films, historical figures, fiction, music, poetry, philosophy, mathematics, and language (among other subjects), sometimes with source attribution but often without. Indeed, the ideas and creative acts of others constitute the very ground of *Film Socialisme's* own construction. Imitation and appropriation, as the film suggests, not only inhere to artistic invention, but to culture, language, and life itself".
10. This was the case with the typeface used in his 1960s films. Pethö (2011: 27), referring to the designers' comments, mentions that for the typeface that was used in *2 ou 3 choses* Godard renounces "the 'pretty,' classical title screens that were common in that time's more conservative films. It has a more vernacular and brutishly low-brow character".
11. The list of authors comprises of Pirandello, Beckett, Goethe, Genet, Faulkner and several others.
12. Also see Scandola (2014) and Lack (2012).

References

- Balasopoulos, Antonis. 2011. 'Anti-Utopia and Dystopia: Rethinking the Generic Field', in *Utopia Project Archive, 2006–2010*, Vassilis Vlastaras, ed. Athens: School of Fine Arts Publications, 59–67.
- Bradley, Laura. 2016. 'Training the Audience: Brecht and the Art of Spectatorship'. *The Modern Language Review*, 111(4): 1029–1048.
- Bauman, Zygmunt, and Carlo Bordoni. 2014. *State of Crisis*. Cambridge and Malden: Polity Press.
- Conley, Tom, and Kline, Jefferson, eds. 2014. *A Companion to Jean-Luc Godard*. Oxford and West Sussex: Wiley Blackwell.

- Cordoba, Antonio. 2019. 'Spanish Science Fiction Film in Times of Emergency. Crisis and Entrapment in Nacho Vigalondo's *Extraterrestrial* and David and Alex Pastor's *The Last Days*', in *Contemporary European Cinema: Crisis Narratives and Narratives in Crisis*, Betty Kaklamanidou and Ana Corbalan, eds. London and New York: Routledge, 51–64.
- Δημητρούλια, Τίτικα. 2011. 'Επίμετρο στο Τζακ Λόντον', στο *Το σιδερένιο τακούι*, Jack London, μπηρ. Άρης Αλεξάνδρου. Αθήνα: Εκδόσεις Γκοβότση, 329–340.
- Deleuze, Giles. 1986. *Cinema 1: The Movement-Image*, H. Tomlinsom and B. Habberjam, trans. London: The Athlone Press.
- Deleuze, Giles. 1989. *Cinema 2: The Time-Image*, H. Tomlinsom and R. Galeta, trans. London: The Athlone Press.
- Du Graf, Lauren. 2014. 'What is a Digital Author? The Faulknerian Author Function in Jean-Luc Godard's *Film Socialisme*'. *Comparative Literature Studies*, 51(4): 533–556.
- Emmelhainz, Irmgard. *Film: Socialisme* Liberating Words from the Names We Have Imposed on Them (forthcoming). Available at: <https://bit.ly/3SgrQXu> (accessed 19th September 2022).
- Fox, Albertine. 2018. *Godard and Sound. Accoustic Innovation in the Late Films of Jean-Luc Godard*. London and New York: I.B. Tauris.
- Gittins, Sean. 2012. 'Film Socialisme'. *Philosophy Now*, 89. Available at: <https://bit.ly/3dt01f0> (accessed 19th September 2022).
- Godard, Jean-Luc. 1998. 'The Carrots are Cooked. A Conversation with Jean-Luc Godard, by Gideon Bachman', in *Jean-Luc Godard: Interviews*, David Sterritt, ed. Jackson: University Press of Mississippi, 138.
- Kaklamanidou, Betty, and Ana Corbalan, eds. 2019. *Contemporary European Cinema: Crisis Narratives and Narratives in Crisis*. London and New York: Routledge.
- Lack, Roland-Francois. 2012. 'A Photograph and a Camera: Two Objects in *Film Socialize*'. *Vertigo*, 30. Available at: <https://bit.ly/3f026jM> (accessed 19th September 2022).
- Lay, Samantha. 2002. *British Social Realism: From Documentary to Brit-grit*. London: Wallflower.
- Moylan, Tom. 2000. *Scraps of the Untainted Sky. Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Boulder: Perseus.
- Pavsek, Christopher. 2013. *The Utopia of Film: Cinema and Its Futures in Godard, Kluge and Tahimik*. New York: Columbia University Press.
- Peters, Michael. 2012. 'Jean-Luc Godard's Film Socialisme and the Pedagogy of the Image'. *Educational Philosophy and Theory*, 44(7): 681–685.
- Pethő, Ágnes. 2011. 'Jean-Luc Godard's Passages from the Photo-Graphic to the Post-Cinematic. Images in between Intermediality and Convergence'. *Film and Media Studies*, 4: 23–61.
- Picard, Andréa. 2010. 'Spotlight/*Film Socialisme*'. *Cinema Scope*, 43. Available at: <https://bit.ly/3Um6E3R> (accessed 19th September 2022).
- Scandola, Alberto. 2014. *L'immagine e il nulla: l'ultimo Godard*. Torino: edizioni Kaplan.
- Seyferth, Peter. 2018. 'A Glimpse of Hope at the End of the Dystopian Century: The Utopian Dimension of Critical Dystopias'. *ILCEA*, 30. Available at: <https://bit.ly/3BMWuCd> (accessed 19th September 2022).
- Sterritt, David, ed. 1998. *Jean-Luc Godard: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Sterritt, David. 1999. *The Films of Jean-Luc Godard. Seeing the Invisible*. Cambridge University Press.
- Stone, Ian. 2013. 'Para-Formalistic Discourse and Virtual Space in Film', in *Digital Media and Technologies for Virtual Artistic Spaces*, D. Harrison, ed. Hershey, PA: IGI Global, 135–149.
- Wegner, Phillip. 2002. *Imaginary Communities. Utopia, the Nation and the Spatial Histories of Modernity*. Berkeley, CA: University of California Press.
- White, John. 2017. *European Art Cinema*. London and New York: Routledge.
- Williams, James. 2016. *Encounters with Godard. Ethics, Aesthetics, Politics*. Albany: State University of New York Press.

Week-end (1967), an epitome of bourgeois modernist cinema deconstructing Europe via reconstructed metaphoric signs of its traumas

Nicos Terzis

NATIONAL AND KAPODISTRIAN UNIVERSITY OF ATHENS

nicospterzis@gmail.com

Abstract

Already in 1960, Godard, an impressive beatnik experimenter, started dealing with the deep structure of cinema with his film *A Bout de Souffle*, breaking narrative conventions and creating a meta-language, besides other innovations he brought to effect. He has been called a radical modernist since 1960, distinguished for his insightful, interdisciplinary references to cinema and other forms of art (painting, literature, music, poetry, philosophy, etc.), two decades before such a practice was attributed to post-modernism in 1979. With *Weekend* (1967), Godard masterfully exhausts the boundaries of the bourgeois cinema of the spectacle, epically signaling its end. *Week-end*, on which this paper focuses, is a critical portrait of everyday terrors and unresolved contradictions and traumas in French capitalist society of the 1960s. It does not offer a comprehensive political analysis, only perfectly orchestrated notions, references to tradition, extensive monologues that function as digressions/breaks in the narrative line of the film, and reveal the root of the problem. The film appears prophetic even today.

Keywords

French cinema

Weekend (1967)

Jean Luc Godard

semiotics

Prologue

Godard, with *Week-end* (1967), in a self-reflective manner masterfully exhausts the boundaries of bourgeois cinema of the spectacle, marking epically its ending, to begin a revolutionary period with his next film *Le Gai Savoir* (1968): the “zero degree of writing”. *Week-end* is a metaphorical critical portrait of everyday terrors and unresolved contradictions and traumas of the French capitalist society of the 60’ and prophetically of the western world of our times at large, by extension. The film does not offer a comprehensive political analysis, but perfectly orchestrated cues and leads, references to tradition, extensive monologues as digressions that create breaks, deviating from the main storyline, which detect the traumas/problems to their roots.

In a remarkable, often combined Brechtian surrealist manner, *Week-end* evolves around themes that could be codified as follows: *deconstructing Parisian couple/family, greed and belligerence, from sexual abuse of bodies to murderous uses, social prostitution and class struggle, from murderous accidents to deliberate killings, from hyper-consumerism to the commodification of people, from civilization and its disappointments to totem and taboo, from every day violence to terrorism.*



Figure 1: Lautréamont’s poem *Les Chants de Maldoror* recited off screen by Kalfon at the beat of the drums.

Storyline

As the title suggests, the filmic time of 95 minutes –here plot (syuzhet) and story (fabula) are identical in time– covers a weekend in the life of Roland and Corinne, a French mid-

de class couple who decide to drive their car to Oinville (Ouenville) where Corinne's dying father lives and grab his money before her mother gets it. Reaching Oinville and finding Corinne's father dead, they kill Corinne's mother who is unwilling to share the money with them. They stage her death as an accident but then fall hostage to FLSO, an anarchist group. At one point, Roland is killed in his attempt to leave while Corinne ultimately enjoys her "Roland's leftover" lunch at the outskirts of a forest. In their journey to Oinville the narrative deviates significantly from the goal of the two protagonists as three extensive digressions¹ occur that are not directly related to the main story².

Narrative and symbolic time

"A story should have a beginning, a middle and an end, but not necessarily in that order". Jean-Luc Godard

As the film unfolds and one nightmarish scene succeeds the other, its narrative time gets an extra, symbolic dimension, while multiple titles are inserted, some of them at the beginning of the scenes, and others as inter-titles/comments: "A random Tuesday during the hundred-year war", "A Friday away from Robinson and madam La Zoli", "FAUXTOGRAPHIE", "THERMIDOR",³ "PLUVIÔSE",⁴ "Slaughter in September", "October, Language" and others. In total, we have two levels of filmic time. The narrative time of the main narrative, basically unfolds linearly with elliptical gaps and Brechtian scenes intervening in-between and others often of surrealist dramaturgy, which as a whole form an extravagant filmic weekend. And at the same time –an important novelty of the film– time takes semiotically a symbolic dimension that more than in the titles is evident in the presence and speech of either literary characters (Emily Bronte, Tom Thumb, Joseph Balsamo) or ambivalent historical figures (Saint Just, Paul Gegauff, Isidore Ducasse).

Plot (syuzhet) – subject matter

The film's plot, quite clear up to a point, works as a structuralist narrative (as in other films of his), around which Godard has weaved his philosophical, political and aesthetic/semiotic research.

1. Deconstructing Parisian couple/family. The movie starts quietly in a Parisian penthouse. We fall sharply in the middle of a dialogue between Corinne (Murielle Darc) and a man. At some point, he asks: "wouldn't it be amazing if Roland (Corinne's husband) and your father were killed in a car accident?" A short incident of daily violence at the street below them just preceded their conversation. From above we see a quarrel due to a crash between two cars. From the distance and height the event is depicted, human figures lose their normal shape thus distancing us emotionally. While we observe this film a sense of detachment is being effected on us throughout this sequence, by various techniques which we will consider in detail later on.



Figure 2: Deconstructing Parisian couple. Corinne's monologue on an erotic orgy.

2. A little later, we see Roland returning to the bedroom of the apartment, apparently having observed the brawl. His heavy features, his moves betray as indices something brutish. From his conversation with his mistress on the phone we understand that with his wife Corinne he plans to kill her father and with his mistress to get rid of Corinne. Corinne with her lover have the same idea in mind; only the details are different. So, here we have a cinematic allegory of the perfectly balanced modern Parisian couple!

3. The next scene starting with a fade in is Corinne's monologue. Sitting at the table wearing only her underwear she recalls an erotic orgy (that could be imaginary) with Paul, Monique (some of her friends), eggs and milk used in all combinations. The two actors are in silhouettes, the scene is given with a long shot without visualization of the fantasy. As the camera approaches extremely slowly without ever reaching a close up, the impersonal tone of Corinne's voice and the absence of the actual image of the sexual scene keep us distant [three levels of distancing: 1) the actors in silhouettes are thus impersonalized as if anyone could equally be in their place. 2) distancing full shot. 3) non-visualization of the sex scene]. Such distantiation devices testify to Godard's notion of a modernist cinema and the subversion of the Hollywood classical model. Especially, prioritizing the aural over the visual (as does Antonioni) in Corinne's monologue.

4. The monologue is succeeded by another violent car accident that begins on the occasion of a dented bumper and has the title: "Scenes from Parisian life". The quarrel is vi-

olently embellished with curses: “bastard ... Cuckold... communist”; it ends up with Roland marching and leaving with Corinne.

Sequence par excellence

The adventure has just started. The titles “Week-end” and “Saturday 11 am” alternate fast twice and perhaps the most comically grotesque scene in the history of cinema unfolds! A very slow tracking shot to the right (lasting 7½ minutes and intermittently interrupted) watches Facel as Roland (with Corinne as co-driver) nervously drives it on a provincial road that has been barred, to stop inevitably next to an endless series of stopped cars. The shot exposes **an unparalleled wealth of visual and aural indices in surre-al interaction!** There is a continuing cacophony of horns, while we see in a series: two men playing cards on the roof of a black car, a couple playing chess on the pavement, a man playing ball with a child emerging from the open sky of another car, a group of children shouting along the street, a wrecked car turned over, a wandering circus, monkeys, lions, a sailboat raising sails –and the scene becomes more and more surreal. Roland tries to move on while the others are shouting and gesturing at him. The road continues to reveal goods of all sorts, a yacht on a sailboat trailer and people in line as commodities dealing with all sorts of things while they are waiting. Eventually, the traveling shot reveals the cause of the blockage: a multiple car crash, dead bodies on the road, deformed cars, blood on the asphalt.



Figure 3: The most comically grotesque scene in the history of cinema unfolds.

Form and theme of the scene

“we think in images, with images, long before we think with words” (Mitry 2000b, 253), and this idea is the foundation for his understanding of the symbolic dimension of cinema in terms of an informal, vision- based and strongly contextual pragmatics of image relationships.

A few years before the *Week-end*, Godard made a statement about the way modern French society was simulating prostitution. “People” he said “are being routed all week to jobs they do not like, selling things they do not believe in, and all that, for what? To be able to buy a car and spend the weekend at sea. But they only find blocked motorways and congestion”. What else would this scene be, rather than a humorous metaphor of prostitution in the modern capitalist society? Its cinematic rendition is particularly successful. The bizarre series of blocked carriages and people, their violent and comic effect, create a surreal, grotesque humor. Chaplin once said “Life is a tragedy when seen in close-up, but a comedy in long-shot”.⁵ The slow traveling shot with the almost mechanical feel, the inter-titles during its duration and the dynamic relationship of sound (the outrageously stubborn sounds mainly car horns) and the image, create the necessary distance for the viewers to enjoy the comic elements of the scene, so the dramatic finale of the shot –which completes the cinematic metaphor revealing the meaning to its full depth– catches us unprepared and balances our original cheerful feelings. Having a duration of 7½ minutes, this traveling shot is definitely one of the most creative mise-en-scène(s), indicative of Godard’s cinema.

Plot and theme

The film continues with Roland and Corinne heading for Oinville, where Corinne’s wealthy parents live. On the way, they witness the collision of a tractor and a sports car –the first break/digression from the basic story– whose driver, a wealthy young play boy is killed. His girlfriend and the farmer exchange insults that in the crudest way reflect their class differences:

- Juliet: Bastard Farmer!
- Farmer: Bourgeois pussy!

Title: SS / SS /struggle / The class struggle

The comic strife goes on for a long time to prove that Juliette’s and the farmer’s role in modern society have a lot in common. Juliette is, in essence, a luxury slut and the farmer proud of the tractor –France would not have to eat without him– is being a prostitute to the government that exploits him. Their similarity becomes clear at the end as they pull away hand-to-hand.

The character, as the director's self-referentiality and filmic intertextuality

And the adventure continues between burnt cars and dead bodies scattered on the asphalt and unexpected spectacular encounters the protagonists have on their way to Oinville. Godard most probably had fun with this film, knitting all these amazing meetings whose web –at the level of plot– unfolds with the CAR, the high priest of modern society, as the narrative propelling force!

Let's make a concise choice from the plethora of digressive narratives at these unexpected encounters, which interrupt the evolution of the film's basic story to shed light on the problems of contemporary French society, and not only.

Joseph Balsamo⁶ (Balsam), a flamboyant version of Jesus in holy anger, "proclaims in our modern times the end of conventionality and the beginning of the blossoming of every field, especially cinema".⁷



Figure 4: The "L'ange Exterminateur" scene, in its obvious surrealist style, ends paying tribute to Luis Buñuel.

Balsamo is the only character in the movie that reminds me of Godard himself. Is his proclamation unrelated to what Godard does in *Week-end*? In the conventionally established Hollywoodian film codes, Godard opposes his sometimes-fanciful subversive ones. History for him is also just a motive for a conceptual research. For Balsamo, Roland and Corinne are like those carriers who refused to transport André Breton to the hospital when he was dying. When Balsamo makes "miracles" and offers to give them what they want, as long as they bring him to London, Roland and Corinne are asking for goods: a Mercedes sport, a night Saint Laurent dress, a hotel in Miami, a weekend with

James Bond and other commodity seeking wishes. This scene is introduced under the title *L'ange Exterminateur* and, in its obvious surrealist style, ends paying tribute to Luis Buñuel.⁸ Balsamo hunts them along a field, whipping them with a branch, while a herd of sheep spreads to their right and left.

The next meeting –the second digression, this time with Saint Just– is titled “From the French Revolution to UNR Weekends”. Saint Just argues for the failure of democracy and the contradictions of mankind. The Liberals of Thermidorians executed Saint Just (the angel of death) who was seeking the kingdom of terror to keep democracy clear. The flamboyant interpretation of Saint Just by Jean-Pierre Léaud (emblematic actor of the French New Wave), with his pompous rhetoric and comic gestures, dedramatizes the monologue.

In the next scene, Léaud’s song in the telephone booth acts as a self-referential and intertextual reference to Godard’s *Masculine-Feminine* (1966), but also as a Brechtian distantiating technique (two consecutive roles are interpreted by the same actor negating the plausibility of Hollywood’s pseudo realism).

Roland and Corinne, having lost their way to Oinville, meet –third digression– Emily Brontë⁹ and Tom Thumb¹⁰ and ask them for directions. What they receive is a meditation on a pebble, Lewis Carroll’s¹¹ puzzles and Brecht’s poems.

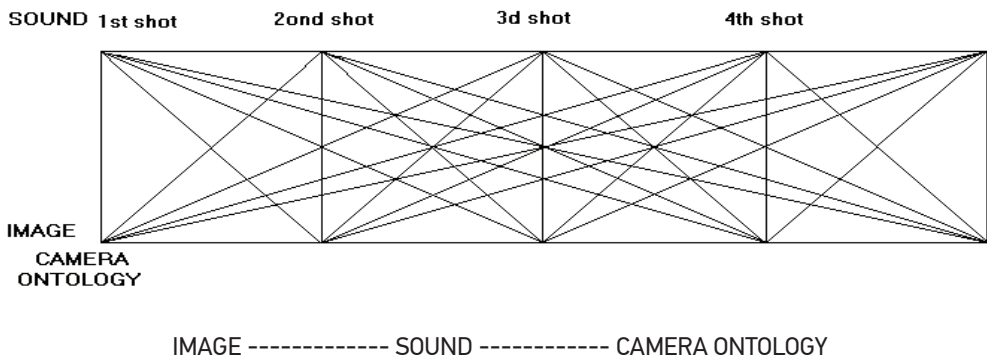
Emily’s peculiar meditation is very important because it reveals Godard’s affinity to the thought of French poet Francis Ponge and illuminates his perception of cinema’s ontology. Let us remember that Godard arrives at Ponge’s “perception of things” through the thought of Maurice Merleau-Ponty, who opposed Basin’s idealist theory, that the true nature of cinema is to represent reality as a “window open to the world” and where, in front of him, the director removing his ego, observes patiently, waiting for nature to reveal its secrets! But reality does not reveal so easily its deeper structures. In order to “read” Godard’s films properly, we are called as spectators in an active participation, in the “writing” process of the film. The movie is not on the screen, of course. The movie moves back and forth, between the audience and the screen. And the screen is ultimately a shade in our mind, which subconsciously writes the film in a personal way each time into the multidimensional map of the temporal gestalt of each viewer.

But by completing the circle, let’s go back to Ponge and the poor pebble –which has motivated these thoughts in the digressive manner of this cinematic metaphor that illuminates Godard’s spirit– and let us bring it to the light that “Architecture, sculpture, decorative mosaics have failed to bear”. The pebble,

[...] dates from the birth of the planet, sometimes it comes from another star, and then deformed from the space travel carries the scars of its terrible fall [...] man when he appeared did not give it any position, humble, glamorous or historical, since he did not include it either in his art or in industry. The pebble only perpetuates its memory.¹²

As we mentioned earlier, a film falls into perception in the way of an object. The pebble in Emily's palm, brilliantly lighted as an object par excellence against the dark background, stands poetically as a metaphoric analog of *Week-end*, despite their so many differences.¹³ The pebble, ignored by man, since it could not serve as a commodity, remained a lonely witness of historical time; it only keeps its memory.

Week-end, a commodity of spectacle, attempts to render the portrait but also the critique of the society that consumes it. **The portrayal of reality in *Week-end* is reconstructive and reflexive because it goes beyond the visualization of reality, looking for the reality of the visualizations.** And it succeeds in rebuilding its constituent parts into a dialectical relationship, which in the simplified form of a diagram is as follows:



Week-end has such density that to be understood in depth requires knowledge of poetry, music, literature, philosophy, anthropology, sociology, political history, and Marxism, so that it is ideally offered as a subject of study of an advanced cinema class for a whole semester. I think the reward would be immensely important. It would suffice to study only the complex ways in which *Week-end* achieves distantiatio to understand what I mean. The brief list I present will give us a clear idea.

Ways of Brechtian Distancing

1. Interpretation

Roland complains about his role. Asking for instructions from a dead man he refers to the dead as to someone who plays the dead man. After burning Emily, Roland says she was just a fictional character.

A trio of actors say singing: "we are the Italian actors of the co-production; actors who play two roles", revealing that it is the reality of a film we are experiencing and not reality itself.

Also, the appearance of actors in a double role: Jean-Pierre Léaud as Saint Just as well as the man singing in a telephone booth. Juliette Berto as Juliette as well as a member of the FLSO extremist organization. Anne Wiazemsky as a girl in the farm yard but also as a member of the FLSO extremist organization.¹⁴ Blandine Jeanson as Emily Brontë, while at another point she turns the pages of the score played by Paul Gegauff on the piano. The dead of a scene become the hippie revolutionaries of the FLSO.

2. Humor

Humor, often caustic and especially irony, plays a very special role in Godard's distancing techniques. There is hardly a single scene in the nightmarish and desperate *Week-end* that is not dramatically compensated by a comic element. Private jokes, headlines, actors' interpretation, intertextual elements,¹⁵ all work together to preserve an extreme tension between despair and pessimism (which is inherent in the subject); finally, the aleatory, distant, ironic, humorous ways of exploration the narrative follows.

- a. The comic epic performance of Saint Just by Léaud plays dramatically against his desperate monologue.
- b. The FLSO butcher as a comic grotesque figure, especially when he breaks the goose eggs with his blade to throw the yolk in a captive's teenager's pubis before placing the fish in her womb, etc.



Figure 5: The covert terrorism of the bourgeoisie will lead to the even greater and brutal terrorism of the FLSO extremist hippies.

3. Titles

The frequent inter-titles in *Week-end*, regardless of their meaning and stylistic hypostasis –as symbolic comments, humorous but also essential word puns– with their interference cause a break in the unity of the image; but also when they coexist in double exposure with the images, activate the viewer’s “digital perception”, in both cases distancing us and actively criticizing the spectacle.

4. Music

Antoine Duhamel’s music often dramatizes and then dedramatizes a scene through parody and comic elements: e.g. Jean-Pierre Léaud, shortly after his dramatic role as Saint Just, sings in a countryside telephone booth; Guy Bèart’s comic song, Allô, all’oum’entends; (Hello, hello, do you hear me?).

5. Editing

Shots are repeated abolishing the classical sense of plausibility constantly reminding us that the film is a construction: e.g. three short, identical, sequential shots of Roland and Corinne walking in nature, while Leaud’s voice sounds off singing in the aforementioned telephone booth in the fourth shot. However, *Week-end* is not just an example of mixed cinema, like *Pierrot le Fou*. Here, impressive long shots with extended depth of field (and sometimes flat) dominate, where dialectical confrontations take place within them.

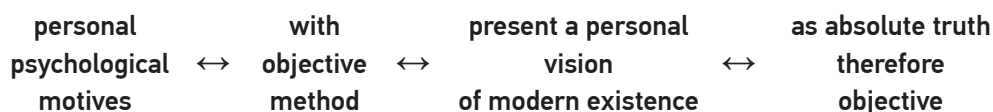
6. Camera Ontology

The camera imposes on us different ways of looking at the scenes objectively.

- a. Most often it keeps distance from what is happening. Very rarely, we see something close, and when this happens, it is either an impersonal object –a pebble, a worm– or, rarely, a person, and that only when it expresses Godard’s empathy at one time or another.
- b. When the camera moves, it has almost always a mechanical rhythm, either by neutrally recording a sight (the famous traveling shot on the road that I have analyzed) or when circling around as a panoramic travelling shot, observing the surrounding area of the farm where Paul Gegauff performs on piano Mozart’s Sonata K 576.
- c. Sometimes the actors look firmly straight to the camera addressing philosophical or political polemics to the audience (Saint Just and the two leftist garbage men).
- d. In Juliette’s episode with the farmer there are shots of people in various formations that stand with their backs on a billboard wall and watch the action. The shots are static and perpendicular to the white surface of the wall. Thus, the reactions of people standing back against the wall watching the episode, sometimes showing to have fun and sometimes thoughtful, are directed towards viewers predisposing

them to take a stand. Last but not least, we must not forget the many corpses Godard allows to breathe or the excess of blood the red paint in such a Brechtian way reproduces.

The distancing effect for Godard is not just a purely aesthetic principle. In addition to a technique that keeps the audience sober in viewing his films by fostering and enhancing critical thinking, it also serves as a necessary distance for him as to the handling of his subject. The choice of such an objective method by Godard, we could say, to some extent, is dictated by a personal psychological motivation. Although a movie like *Week-end* incorporates various objective sources,¹⁶ it is nevertheless in Godard's choice and on the level of synthesis –e.g. why choose this source instead of another– a highly idiosyncratic and personal work. This is why Godard's objective method involves the risk of the public receiving his personal vision as an absolute truth. The whole signifying process in this movie basically works like a Hegelian chain of contraries.



There are two ways to distinguish, two techniques that act catalytically on the aforementioned risk:

- a. The constant invocation of the viewer's attention to the formalistic elements of the film that Godard, subverting the prototype of the classic Hollywoodian narrative of the "invisible style", has brought to the forefront attempting to show –the rest depends on the spectator's alertness– that although his ideas are "absolute truths" in the context of his films, they are nevertheless "objects" that must be seen critically and not as if they are constituting reality itself. Besides, as Francis Ponge would say "reality does not exist, but is fully described by the text itself".
- b. Godard, even when he presents his perception on a certain matter or a claim of a fictional militant character's appeal to which he feels friendly (e.g. the monologues of the two African extremists), he makes it in an ambiguous way motivating the public to actively participate in the production of meaning and decide for itself. Nevertheless, the risk we have mentioned remains.

Somewhere in the middle of the film there is a fourth digressive break, somewhat quiet and slow, titled "Musical action". It is a 360-degree slow panoramic shot describing 3½ times the round of a farm. The camera looks at the environment with neutrality as Paul plays Mozart's sonata K 576 on the piano and speaks from time to time to the audience.¹⁷



Figure 6: A 360-degree slow panoramic shot $3\frac{1}{2}$ times the round of a farm. The camera looks at the environment with neutrality as Paul plays Mozart's sonata K 576 on the piano and speaks to the audience.

In short, Gegauff explains that true modern music originates from Mozart's harmonies. The whole scene is nostalgic of the atmosphere of Mozart's cultural tradition. A time that has long since passed, a break in the heart of *Week-end*, which is unable to provide us with shelter from modern barbarism. Later in the film, Roland and Corinne are given a ride by two third world garbage collectors –fifth digression– who are speaking epically in long-lasting close-ups that are interrupted by flashbacks¹⁸ (also by a flash-forward of FLSO extremists), launching revolutionary threats to the camera/audience. They are talking on each other's behalf, so when we see one in close-up, we hear the other off,¹⁹ recite almost a long political analysis of the capitalist exploitation in Africa accompanied by threats of armed insurrection. Godard deals with his angry Africans in the framework of anthropology and primitive Iroquois organization systems studied by American anthropologist Lewis Henry Morgan, Engels' favorite, as the film tells us.²⁰

Epilogue

Week-end has already made a great deal of shifts: from murderous accidents to deliberate killings, from sexual abuse of bodies to murderous uses, with capitalists becoming anti-capitalists, and mass culture barbarism. For Godard it seems inevitable that the covert terrorism of the bourgeoisie will lead to the even greater and brutal terrorism of the FLSO extremist hippies: from civilization and its disappointments, to totem and taboo.

Godard seems to think that the exiled city guerrillas are the natural derivative of the disintegration of the bourgeoisie; virtually the other face of the same coin. The rebels of the cities do not present a new start but a dead end, as Kalfon's words show: "we need even more terror to overcome the terror of the bourgeoisie".²¹ Perhaps Godard, due to his anarchist temperament, feels some sympathy for the rebels of Kalfon who abandon ambitions, illusions, ideals and follow their instincts to the brutality and rites of *Totem* and *Taboo*.

Besides, the grand far reaching excerpt from Lautréamont's poem *Les Chants de Maldoror* recited off screen by Kalfon at the beat of the drums, is not accidentally included.²² The only moment of tenderness in the film is when, after a skirmish, a woman rebel dies singing in the hands of Kalfon.²³ Once she dies, off he goes with Corinne. FLSO members live the immediacy and the human brutality of the code that is dictated to them. Godard goes so far as to baptize them with names he loves: "Johnny Guitar"²⁴ calls Gosta Berling".²⁵ Their nihilism seems only positive in the context of capitalist society. Corinne's latest shot, where she eats cooked remnants of her dead husband, Roland, is followed by the titles:

End of History / End of Cinema

For Godard, *Week-end*, if anything, marks the end of the bourgeois world that it critically unfolds to its eschatological extremes.

Endnotes

1. The film exposes six digressions from the main story: 1) The playboy's accident and class struggle; 2) Saint Just's account; 3) Revolutionary monologues by two leftist African garbage collectors; 4) Meeting Emily Brontë and Gros Poucet, 5) Mozart's musical episode, 6) The story of the Hippopotamus.
2. Film theory considers non-diegetical elements signs that are not directly related to the promotion of the story, such as those signs presented in scenes that act as extreme digressions in *Weekend* (something inconceivable for classical cinema), which are perfect examples of particularly important non-diegetical scenes as they give Godard the opportunity to unfold his poetic, philosophical, sociopolitical exploration.
3. **Thermidor**: The 11th month (20 July-18 August) of the Democratic calendar established by the French Revolution.
4. **Pluviôse**: The 5th month respectively, which was starting on January 20th and ending on February 19th.
5. The close-up helps us empathize with a fictional character, while the long shot in comedy guarantees the distancing effect necessary for us to laugh at the sufferings of a character.
6. **Joseph Balsamo** is the title of one of the eight romances of Marie Antoinette's series written by Alexander Dumas (1846 – 48), and related to the beginning of the French Revolution. Balsamo, an alchemist, adventurer and mason also known as Cagliostro (a key character in the Dumas *Queen's Necklace*) played the leading role in the collapse of the French monarchy.
7. In Buñuel's *Belle de Jour*, Pierre Clementi running hunted on a street dies in a similar manner to that of Jean-Paul Belmonto in Godard's *Breathless* (1960). Correspondingly, Godard repays tribute

- to Buñuel with the scene of Joseph Balsamo (an angry modern version of Christ as the son of God and Alexander Dumas) marked by the title *El Ángel exterminador*, as a digression from the basic story of *Week-end*.
8. *El Ángel exterminador* (1961) is a satiric surrealist film by Buñuel that presents the impassive encroachment of the bourgeoisie in the form of an imaginative allegory.
 9. **Emily Brontë**: Romantic writer of the 19th century whose best-known work, the *Wuthering Heights* a book about Mad Love, was a key work of the Surrealists. Buñuel transferred it to the screen entitled *Abismos de passion* (1954); Emily is the sister of Charlotte Brontë, best known for her novel *Jane Eyre*.
 10. The tiny fictional character of Brüder Grimm, the German writer of the 19th century.
 11. The author of the famous *Alice in Wonderland*, a key novel for the surrealists.
 12. See, the script of *Week-end* in Jean-Luc Godard. *Modern Movie Scripts. Week-end and Wind from the East*. Simon and Schuster, New York, 1972, p. 57.
 13. The pebble, as an object par excellence, is a symbolic visual analogue of *Week-end*, except that the film is also a commodity product.
 14. **Anne Wiazemsky** (1947–2017): actress in films by Bresson, Godard, Pasolini, Ferreri and others associated with the French New Wave. Godard's second wife (1967–79). She made her film debut in Bresson's *Au Hasard Balthazar* (1966) at the age of 18. A descendant of the Rurik one of the oldest Russian dynasties in Europe, she was French writer Francois Mauriac's granddaughter and an author herself.
 15. **Emily Brontë** dressed accordingly reads comic riddles by Lewis Carroll. She is in company with Tom Thumb, a fairy-tale character of the Grimm brothers, who recites Brecht's excerpts reading from papers stuck on his sleeves.
 16. The extract from the study of the Iroquois Indians' primitive systems of organization by American Anthropologist, Lewis Henry Morgan, or of Francis Ponge's meditation about the pebble, Lewis Carroll's puzzles, and Brecht's poems recited by Emily Brontë and Tom Thumb.
 17. **Paul Gegauff** (1922–83): French scriptwriter, actor, director. He collaborated with Claude Chabrol in 14 films. He shared with René Clement the Edgar Award by Mystery Writers of America for the *Plein Soleil* script (1962). His first marriage to producer and actress Daniele Gegauff ended in a divorce. They got a daughter, the actress and singer Clémence Gégauuff. He died fatally stabbed by his second wife on Christmas Eve. His films include *Les Biches* (1962) by Claude Chabrol, *Plein Soleil* (1960) by René Clement and the tragically autobiographical *Une Partie de Plaisir* (1975) by Claude Chabrol.
 18. Other shots of previous scenes or sequences of shots of these scenes.
 19. Godard has always sought a dialectical relationship between sound and image and has long characterized the representative stereotypical narrative way of combining these two expressive media as a tasteless sandwich.
 20. Godard studied ethnology in Paris.
 21. **Jean-Pierre Kalfon** (1938–): French actor playing the leader of the FLSO anarchist, hippy extremists. An emblem of Nouvelle Vague as he starred in the films: *L' amour fou* (Jacques Rivette, 1969), and *A Hundred and One Nights* (Agnes Varda, 1995) among others.
 22. **Isidore Ducasse** (1846–70), also known as **Comte de Lautréamont**, was along with Arthur Rimbaud Breton's beloved poet and precursor of surrealism. Works by: *Les chants de Maldoror* (1869) and *Poésies II* (1870).
 23. Brigitte: Kalfon's girlfriend, sings a sad song as she dies, symbolically followed by the title "wrong raccord" (wrong connection of shots according to the rules of classical decoupage). Ironically, when she dies Kalfon in a long shot leaves with Corinne in opposite direction.
 24. Intertextual reference, tribute to the American, auteur director **Nicholas Ray** and his film *Johnny Guitar* (1954).

25. **Gösta Berling's Saga** (1891) is the fictional debut of Swedish romantic writer Selma Lagerlof, the first woman to win the Nobel Prize for Literature. The previous summer Selma Lagerlof, with a few chapters from the book, took the prize of **Idun**, a literary Swedish magazine. This epic sketch of the Swedish countryside, permeated by magical realism, was directed by Mauritz Stiller for the silent screen under the same title (1924), starring the popular actors Lars Hanson, Gerda Lundequist and Greta Garbo (almost unknown at that time) in an important role.

References

- Brontë, Emily. 1847. *Weathering Heights*. London: Thomas Cautley.
- Brown, Royal S., ed. 1972. *Focus on Godard*. New Jersey: Prentice Inc.
- Godard, Jean-Luc. 1972.. Scripts of the 2 films: *Week-end* and *Wind from the East*. New York: Simon and Schuster.
- Grimm, Brothers. 1973. *Tom Thumb: The Story by the Brothers Grimm*. New York: Editions Atheneum.
- MacBean, James Roy. 1975. *Film and Revolution*. Bloomington.: University of Indiana Press.
- Monaco, James. 1976. *The New Wave*. New York: Oxford University Press.
- Ponge, Francis. 1942. *Le Partipris des choses*. Paris: Gallimard (coll. Poesies).
- Ponge, Francis. 1999. *Η φωνή των Πραγμάτων*, Χ. Λιοντάκης, μτφρ. Αθήνα: Γαβριηλίδης.
- Terry, Patricia and Gavronsky, Serge ed. 1975. *Modern French Poetry: A Bilingual Anthology*. New York: Columbia University Press.

Signs of Europe: discourses, mythologies, politics of representation

VISUAL ARTS AND THEIR POLITICS



*Selected Proceedings from the
12th International Conference of the Hellenic Semiotics Society*

Πολιτική και Βρετανική/Ευρωπαϊκή ταυτότητα στο καλλιτεχνικό έργο και την εκθεσιακή στρατηγική του Mark Wallinger

Παναγιώτης Μπίκας

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

mpikasp@arch.auth.gr

Abstract

*Mark Wallinger is an English visual artist, whose work and exhibition activity are dominated by issues related to British and European identity, as well as the political situation in the world after 9/11. This text studies three characteristic works by the artist. *Ecce Homo* is a sculpture erected in Trafalgar Square, a rather original attempt by a contemporary artist to re-discuss religious issues. The installation *Threshold to the Kingdom*, a video showing the arrival of travelers at an airport, also highlights issues related to European borders, and religious identity. Finally, the project *State Britain*, hosted at Tate Britain in 2007, raised issues related to freedom of expression in England when new legislation in 2005 placed clear regulations on the expression of opinion in areas near the Parliament. At the same time, it was the first time that a work that clearly took a position against the Iraq war was presented in a public museum in Europe, an element that was also considered a sample of European tolerance to the matter. Wallinger's work is yet another good example of a case study of the ways in which semiotics meets art history.*

Keywords

public sculpture

public art

museum

Εισαγωγή

Σε λίγες ημέρες από σήμερα η Γερμανία θα γιορτάσει ένα κομβικό γεγονός στην ιστορία της. Το 2019 σηματοδοτεί τα τριάντα χρόνια από την πτώση του τείχους του Βερολίνου και ετοιμάζονται πλήθος εκθέσεων και εκδηλώσεων που θα τιμήσουν το γεγονός. Η ενοποίηση της Γερμανίας στις 3 Οκτωβρίου 1990 και η δημιουργία της Ρωσικής Ομοσπονδίας το 1991 σχηματοποίησαν ένα εντελώς διαφορετικό γεωπολιτικό σκηνικό, αφού καταστράφηκαν σύνορα και ξεκίνησε μια διαδικασία ενοποίησης στην Ευρώπη, μέσα από την ένταξη πολλών ανατολικών χωρών στην Ε.Ε και στο NATO, που δεν είχε προηγούμενο. Τα διαχωριστικά σύνορα ανάμεσα στην ανατολή και τη δύση έπεφταν με κρότο.

Τριάντα χρόνια μετά τα σύνορα επιστρέφουν και μάλιστα με τον πιο εμφατικό τρόπο, για να μας δείξουν πως στην πραγματικότητα δεν έλειψαν ποτέ. Σύνορα αόρατα, μα καθόλου λιγότερα βίαια, όπως αυτά που υψώθηκαν ανάμεσα στην ανατολική και δυτική Γερμανία, με την τεράστια διαφορά στο βιοτικό επίπεδο. Σύνορα ορατά που τώρα πλέον δεν διαχωρίζουν την Ευρώπη από την ανατολή προς τη δύση, αλλά από τον νότο προς τον Βορρά, προσπαθώντας να αποκρούσουν τους νέους «εισβολείς». Η Ευρώπη φρούριο οχυρώνεται εξωτερικά και εσωτερικά αδιαφορώντας για τα αποτελέσματα της πολιτικής της. Από την άλλη το Brexit, που απασχολεί πολλές από τις ανακοινώσεις του συνέδριου, έχει εγκλωβιστεί στις διαφορετικές απόψεις για τη διαχείριση των συνόρων του Ηνωμένου Βασιλείου και ο Donald Trump χρησιμοποιεί το τείχος ανάμεσα στο Μεξικό και τις ΗΠΑ ως ένα από τα βασικά του ατού για τις νέες προεδρικές εκλογές.

Το σύνορο, ο ξένος, τα ζητήματα της βρετανικής και ευρωπαϊκής ταυτότητας απασχολούν και τον Mark Wallinger, τόσο καλλιτεχνικά όσο και εκθεσιακά. Κατά τη γνώμη μου αποτελεί μια πολύ ενδιαφέρουσα περίπτωση καλλιτέχνη που θέτει ερωτήματα για τα πιο επίκαιρα ζητήματα της εποχής. Επέλεξε να ασχοληθώ, κυρίως, με τρία έργα του, διαφορετικά μεταξύ τους, ένα γλυπτό, ένα video και μια εγκατάσταση. Το έργο του Wallinger αποτελεί πρόσφορο παράδειγμα για την χρησιμότητα της σημειωτικής στη μελέτη των καλλιτεχνικών έργων και της δημόσιας γλυπτικής. Οι έννοιες του συμβόλου και της δημιουργικής μνήμης, όπως διατυπώθηκαν από τον Yuri Lotman, αλλά και η έννοια του πλαισίου, όπως διατυπώθηκε από τον Jonathan Culler και τη Mike Ball, θα αποτελέσουν χρήσιμα εργαλεία για τη μελέτη του έργου του.

Ο Χριστός ως σύμβολο

Ο Mark Wallinger¹ γεννήθηκε το 1959 στο Chigwell και προέρχεται από μια εργατική-μικροαστική οικογένεια. Από το 1978 μέχρι το 1981 σπούδασε στο Chelsea College of Arts, στο Λονδίνο και έκανε το MA του στο Goldsmith's College από το 1983 έως το 1985. Το Goldsmith's αποτέλεσε την κοιτίδα των καλλιτεχνών που θα κυριαρχούσαν την επόμενη δεκαετία στην Αγγλία ως Young British Artists, με χαρακτηριστικότερο εκπρόσωπο τους τον Damien Hirst. Έτσι το 1988 έλαβε μέρος στην περίφημη Frieze που διοργάνωνε ο φοι-

τητής του Wallinger τότε Hirst και το 1993 εξέθεσε στην Young British Artists II που διοργάνωνε ο διαφημιστής και συλλέκτης Saatchi. Το 1997 έλαβε μέρος και στην Sensation.² Όπως έχει συχνά ειπωθεί η μεγαλύτερη νίκη της Thatcher ήταν το ότι κατάφερε να αλλάξει τους αντιπάλους της, και οι Young British Artists είναι μια απόδειξη αυτού. Αν και οι καριέρες τους εκτινάχθηκαν την περίοδο του Tony Blair, ο οποίος τους προώθησε με μια κρατική πολιτική ενδυνάμωσης του ρόλου του Ηνωμένου Βασιλείου στη σύγχρονη τέχνη, ουσιαστικά, όπως λέει ο ίδιος ο Wallinger: «ήταν παιδιά της Thatcher, είχαν όλη αυτή την επιχειρηματική αίσθηση, ότι μπορούμε να το κάνουμε(ενν. να κερδίσουν χρήματα)».³

Το 1998 ο Wallinger έλαβε την υποτροφία Henry Moore Fellowship και έφυγε στη Ρώμη, στη Βρετανική Σχολή, σε μια κίνηση που πιο πολύ θυμίζει καλλιτέχνη του 19^{ου} αιώνα. Την ίδια εποχή στο Λονδίνο είχε ξεκινήσει μια μεγάλη συζήτηση αφενός για τους εορτασμούς του Millennium και αφετέρου για τα αγάλματα που θα φιλοξενούσε η τέταρτη πλίνθος στην πλατεία Τραφάλγκαρ του Λονδίνου. Η πλατεία που ο John Nash είχε συλλάβει ως ένα δημόσιο φόρουμ, απέκτησε τη σημερινή της εμφάνιση με τον Charles Barry το 1840, αλλά τα αγάλματα που φιλοξενούσε συνεχώς άλλαζαν. Στον 19^ο αιώνα τοποθετήθηκαν διάφορα αγάλματα στις πλίνθους, με τη βορειοδυτική, για την οποία προοριζόταν ένα έφιππο άγαλμα του Γουλιέλμου του IV, να παραμένει κενή λόγω έλλειψης χρημάτων. Το 1998 η Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce (RSA) παρήγγειλε τα πρώτα τρία αγάλματα που θα φιλοξενούσε η πλίνθος, με πρώτη επιλογή το *Ecce Homo* του Wallinger⁴ (εικ.1). Ένα ανέκδοτο που ο Wallinger διηγείται σχετικά με την επαφή του με την επιτροπή που είχε οριστεί για την επιλογή των έργων, δείχνει ότι ακόμη και σε μια ανεπτυγμένη σε καλλιτεχνικούς θεσμούς κοινωνία η αντιμετώπιση της δημόσιας γλυπτικής από το κράτος δεν είχε κάνει μεγάλα βήματα. «Στην επιτροπή», διηγείται, «δεν υπήρχε κανένας γλύπτης. Όταν πήγα το πρόπλασμα μια αριστοκράτισσα μαύρη κυρία μου επιτέθηκε γιατί έκανα έναν λευκό Χριστό και μου είπαν ότι ήθελαν ένα γλυπτό για το εμπόριο σκλάβων. Μου είχαν δώσει την εντύπωση ότι θα έμενε εκεί μόλις, και το έκανα με αυτή τη λογική».⁵

Η επιλογή του θέματος ήταν κάτι που προκάλεσε εντύπωση. Με τη γνωστή αδιαφορία της σύγχρονης τέχνης, τουλάχιστον μέχρι εκείνη την εποχή και πριν την 9/11, για τα θρησκευτικά ζητήματα, η πρόταση του καλλιτέχνη να τοποθετηθεί ένα άγαλμα του Χριστού σε φυσικό μέγεθος σε μια από τις πιο κεντρικές πλατείες του Λονδίνου δεν ήταν αναμενόμενη. Ο ίδιος ο Wallinger ήταν άθεος και αυτή του η επιλογή είχε δύο αφορμές. Αρχικά ήταν το ίδιο το γεγονός του Millennium που όπως αναγνώριζε ο καλλιτέχνης είχε απογυμνωθεί εντελώς από το πραγματικό του περιεχόμενο, 2000 χρόνια από τη γέννηση του Χριστού, και είχε μεταμορφωθεί σε ένα κανονικό εμπορικό πανηγύρι, με την ανέγερση του Millennium Dome, τόσο χαρακτηριστικό για την πολιτική του Blair.⁶ Από την άλλη, μελετώντας για αρκετά χρόνια τη θρησκευτική εικονογραφία, κάτι που έκανε προφανώς και στη Ρώμη, ήθελε να αναρωτηθεί για τον ρόλο που παίζει η θρησκεία στη βρετανική και ευρωπαϊκή ταυτότητα.⁷ Το έργο έγινε λίγα χρόνια μετά τα γεγονότα στη Βοσνία και στο



Εικόνα 1: Mark Wallinger, *Ecce Homo*, 1999-2000, λευκή ρητίνη, φωτογραφία: John Ridey, <https://www.hauserwirth.com/artists/2840-mark-wallinger/#images>, προσελάσθηκε την 10/5/2022.

Κόσσοβο, όταν η Ευρώπη ήρθε αντιμέτωπη με ένα πρόβλημα που θεωρούσε ότι είχε λύσει: τις εθνοτικές και θρησκευτικές διαφορές που οδηγούν σε γενοκτονίες.

Μέσα σε ένα τέτοιο πλαίσιο ο Wallinger άρχισε να αναρωτιέται για τον ρόλο που παίζει η θρησκεία. Καθώς προερχόταν ωστόσο από τον κόσμο της αριστεράς, έδωσε ένα σαφές πολιτικό στίγμα στο έργο του, επιλέγοντας τη στιγμή που ο Χριστός παρουσιάζεται μπροστά στο πλήθος, το οποίο υποτίθεται ότι είχε τον τελευταίο λόγο για τη ζωή του. Η παράσταση του *Ecce Homo* είναι από τις λιγότερες χρησιμοποιούμενες στη δυτική θρησκευτική εικονογραφία, καθώς αποτελεί μια στιγμή που ο ίδιος ο κριτής γίνεται κρινόμενος.

Βλέποντας το έργο παρατηρούμε ότι ο καλλιτέχνης απομακρύνθηκε από την τυπική εικονογραφία. Επέλεξε να πλάσει τον Χριστό σε φυσικό μέγεθος, ως πρότυπο χρησιμοποίησε έναν εργαζόμενο από το casting studio με το οποίο συνεργαζόταν, τον Christopher Welch, και να τον τοποθετήσει στην άκρη της μεγάλης σε μέγεθος πλίνθου με το πρόσωπο στραμμένο στην πλατεία.⁸ Η διαφορά μεγέθους ανάμεσα στον Χριστό και στα άλλα δημόσια αγάλματα που μνημείωναν ιστορικές μορφές της Βρετανικής Αυτοκρατορίας, ήταν κάτι που γινόταν αμέσως αισθητή. Η φιγούρα είναι φτιαγμένη με μια μορφή πλαστικοποι-

ημένης ρητίνης σε λευκό χρώμα που προσομοιάζει σε μάρμαρο, μια ακόμη διαφοροποίηση από τη σκοτεινή πατίνα των υπόλοιπων δημόσιων γλυπτών. Σε αντίθεση με την παραδοσιακή εικονογραφία ο Χριστός παρουσιάζεται αγένειος, χωρίς μαλλιά και χωρίς τρίχωμα, μια αναφορά του Wallinger στην ταπείνωση που υφίστατο οι Εβραίοι από τους Γερμανούς. Τη γύμνια του Χριστού καλύπτει μόνο ένα μικρό κομμάτι ύφασμα, το γλυπτικό στοιχείο που δυσκόλεψε περισσότερο τον καλλιτέχνη, αλλά και αυτό που, καθόλου περίεργο για όσους μελετούν τη δημόσια γλυπτική, δέχτηκε τη μεγαλύτερη κριτική, καθώς θεωρήθηκε ότι εκθήλωνε τον Χριστό. Στο κεφάλι υπάρχει ένα επιμεταλλωμένο χρυσό αγκαθωτό σύρμα για στέμμα, ενώ τα χέρια του είναι δεμένα πίσω.

Το γλυπτό αποτέλεσε την πρώτη μεγάλη δημόσια παραγγελία του Wallinger και την πρώτη του δυνατότητα να συναντήσει αδιαμεσολάβητα το βλέμμα του κοινού. Η μορφολογία του γλυπτού παρουσιάζει τον Χριστό ως ένα πολιτικό κρατούμενο, με τα χέρια δεμένα πίσω, έτοιμο να παραδοθεί στις ορέξεις του πλήθους. Η επιλογή αυτή του καλλιτέχνη είναι κατά τη γνώμη μου ιδιοφυής, αφού παραδοσιακά η πλατεία Τραφάλγκαρ υπήρξε για τον Λονδίνο ο κατεξοχήν πολιτικοποιημένος χώρος, ο χώρος που κυρίως εκφράζεται το πολιτικό σώμα δημόσια. Θα χρησιμοποιήσω και πάλι λόγια του Wallinger, που όπως και οι περισσότεροι σύγχρονοι καλλιτέχνες γράφουν και μιλούν αρκετά για το έργο τους: «Έτσι λοιπόν βλέποντας τον Χριστό μπροστά από το πλήθος υπονοώ ότι εμείς είμαστε το πλήθος· μπορεί λοιπόν να θεωρηθεί ένας πολιτικός κρατούμενος και μας μπαίνουν τα ερωτήματα: καθώς τον βλέπουμε τι μας ξεχωρίζει από το πλήθος, από τον όχλο; Εσύ πως θα λειτουργούσες;».⁹

Το παιχνίδι του καλλιτέχνη με το βλέμμα και την ταυτότητα του θεατή, με την ηθική αλλά και πολιτική στάση αυτού που βλέπει το γλυπτό, αποτελεί ένα από τα αγαπημένα θέματα πολλών μοντέρνων καλλιτεχνών και ακόμη περισσότερων θεωρητικών. Το ενδιαφέρον αυτό θα έπρεπε φυσικά να είναι αυτονόητο για ένα δημόσιο γλυπτό, όμως ακόμη και μια γρήγορη ματιά στα γλυπτά που κοσμούν τον δημόσιο χώρο μας πείθει ότι κάθε άλλο παρά ισχύει.

Ο Χριστός λοιπόν ως πολιτικός κρατούμενος προσέρχεται σε μια δίκη, στην οποία ο Gustavo Zagrebelsky στο κείμενό του *Η Δημοκρατία Του Βαραββά*, δείχνει ότι το πλήθος ουσιαστικά δεν ήταν κινούμενο, αλλά υποκινούμενο, δεν ήταν μια δύναμη που δρούσε και αποφάσιζε, αλλά μια μάζα που αντιδρούσε.¹⁰ Τοποθετώντας λοιπόν ο καλλιτέχνης το γλυπτό στον συγκεκριμένο χώρο αναδεικνυε μια σειρά από ζητήματα που είχαν να κάνουν με τη θρησκευτική ταυτότητα της Βρετανίας, την ποιότητα της δημοκρατίας και τον ρόλο του δημόσιου χώρου.

Παρατηρούμε λοιπόν ότι ο Wallinger χρησιμοποιεί ένα σύμβολο, τον Χριστό, για να μεταδώσει ένα πολιτικό μήνυμα. Σύμφωνα με τον Yuri Lotman το σύμβολο «μπορεί εύκολα να διαχωριστεί από το σημειωτικό του περιβάλλον και μπορεί με την ίδια ευκολία να ειςχωρήσει σε ένα νέο σημειωτικό πλαίσιο. Ως ένας σημαντικός μηχανισμός της πολιτισμικής μνήμης, τα σύμβολα μεταφέρουν κείμενα, σενάρια(ιστορίες), και άλλους σημειωτι-

κούς σχηματισμούς, από το ένα πολιτισμικό στρώμα στο άλλο». ¹¹ Ο Χριστός ως σύμβολο μεταφέρεται από τον θρησκευτικό στον αισθητικό και πολιτικό κώδικα. Με τον τρόπο αυτό το σύμβολο μεταμορφώνει το πλαίσιο αλλά παράλληλα μεταβάλλεται και το ίδιο. Όπως αναφέρει ο Lotman «από την άλλη πλευρά ένα σύμβολο συμβαδίζει ενεργά με το νέο πολιτισμικό του πλαίσιο και μεταμορφώνεται από αυτό την ίδια στιγμή που το μεταμορφώνει». ¹² Ένα θρησκευτικό σύμβολο, ο Χριστός, διατηρεί την αυτονομία του ως σημειωτικός συμπυκνωτής, ¹³ μεταβαλλόντας τον γύρω του χώρο, με τα υπόλοιπα κοσμικά μνημεία, με την παρουσία του. Από την άλλη καθώς πλαισιώνεται από μνημεία με εθνικό και πολιτικό χαρακτήρα και παρουσιάζεται σε έναν κατεξοχήν πολιτικό χώρο, μεταβάλλει και το ίδιο το νόημά του. Εδώ θα πρέπει να σημειώσουμε ότι βέβαια το πλαίσιο δε θα πρέπει να νοείται ως κάτι δοσμένο και αυτονόητο. Και αυτή ακριβώς η νοηματοδότηση των έργων τέχνης ανάλογα με το πλαίσιο που παρουσιάζονται, είναι αυτό που κάνει το έργο του Wallinger τόσο ενδιαφέρον και από σημειωτική πλευρά.

Αν και υπήρξε μια μεγάλη συζήτηση για το αν θα έπρεπε να μείνει μόνιμα το γλυπτό στον χώρο, το 2000 αυτό κατέβηκε από την προσωρινή του θέση. Ο καλλιτέχνης θα το εντάξει στη συνέχεια στην εκθεσιακή του πολιτική, κάνοντας ενδιαφέρουσες επιλογές. Το 2001 ο Wallinger επιλέχθηκε για να εκπροσωπήσει τη Μεγάλη Βρετανία στην Μπιενάλε της Βενετίας. Στο Βρετανικό περίπτερο, που η όψη του αναμορφώθηκε από τον καλλιτέχνη, ο *Ecce Homo* υποδεχόταν το κοινό με το πρόσωπο στραμμένο στην είσοδο. Εδώ έχουμε λοιπόν το ίδιο σύμβολο, αλλά κατά τη γνώμη μου μεταβάλλεται ο κώδικας. Καθώς είναι ενταγμένο στο εθνικό περίπτερο της Μεγάλης Βρετανίας στη σημαντικότερη καλλιτεχνική έκθεση της Ευρώπης, ο αισθητικός κώδικας παίρνει τα πρωτεία. Οι εμπειρικοί θεατές είναι κυρίως οι επαγγελματίες του καλλιτεχνικού χώρου και οι φιλότεχνοι που το βλέπουν ως τμήμα μιας συνολικής καλλιτεχνικής διαρρύθμισης του περιπέτερου από τον Wallinger. ¹⁴ Από την άλλη το ίδιο το σύμβολο μεταβάλλει και αυτό με τη σειρά του το πλαίσιο, καθώς η παρουσία του Χριστού σε ένα τέτοιο περιβάλλον, επικαιροποιεί ένα είδος, τη θρησκευτική τέχνη, που στις σύγχρονες εκθέσεις έχει χάσει τη δυναμική της. Το 2017 το γλυπτό, σε συνεργασία με τη Διεθνή Αμνηστία, τοποθετήθηκε στο τέλος των δυτικών σκαλιών στον ναό του Άγιου Παύλου του Λονδίνου για την περίοδο του Πάσχα. «...Στέκει εκεί», αναφέρει ο καλλιτέχνης «για να τονίσει τον Γολγοθά ανθρώπων σε όλο τον κόσμο που είναι φυλακισμένοι και που η ζωή τους κινδυνεύει επειδή μιλούν την αλήθεια για αυτό που πιστεύουν» ¹⁵ (εικ. 2), Ο Wallinger είχε επιλέξει εξαρχής να μην τοποθετήσει το γλυπτό του πάνω σε βάθρο, αλλά απευθείας στην πλίνθο. Μεταφέροντας το σε διαφορετικούς χώρους, επανοηματοδοτεί το γλυπτό του. Για να το πούμε με σημειωτικούς όρους, το σημαίνουν μένει το ίδιο και αλλάζει το σημαινόμνο. Έτσι στην πλατεία απευθυνόταν στο πολιτικό σώμα, στην Μπιενάλε στον κόσμο της τέχνης και στον Άγιο Πέτρο στους πιστούς. Εδώ λοιπόν έχουμε την υπερίσχυση του θρησκευτικού κώδικα, με την ένταξή του στον αρχιτεκτονικό χώρο του σημαντικότερου ναού του Λονδίνου. Ωστόσο αν κάτι σηματοδοτούσε το κατέβασμα από την πλίνθο, από ένα σημείο δηλαδή που διαχωρίζεται υψομε-



Εικόνα 2: Mark Wallinger, *Ecce Homo*, 1999-2000, λευκή ρητίνη, <https://www.amnesty.org.uk/press-releases/mark-wallingers-ecce-homo-statue-installed-st-pauls-cathedral>, προσπελάστηκε την 10/5/2022.

τρικά, στο επίπεδο που κινούνται τα πλήθη, είναι η περαιτέρω εκοσμίκευση του θέματος. Βλέποντας ωστόσο κανείς στο διαδίκτυο φωτογραφίες με νεαρές κοπέλες που βγάζουν μια selfie μαζί με το άγαλμα, αναρωτιέται μήπως τελικά το βλέμμα που κυριαρχούσε σε όλους τους χώρους ήταν αυτό του τουρίστα.

Η Mike Ball και ο Norman Bryson στο πολύ ενδιαφέρον άρθρο τους για τη σύνδεση της σημειωτικής με την ιστορία της τέχνης, με τίτλο, *Semiotics and Art History*, υποστηρίζουν ότι «το κείμενο ή το έργο τέχνης δεν μπορεί να υπάρξει έξω από τις συνθήκες στις οποίες ο αναγνώστης διαβάζει το κείμενο ή ο θεατής βλέπει την εικόνα, και άρα το έργο τέχνης δεν μπορεί να καθορίσει εκ των προτέρων οποιασδήποτε συνάντηση με την πληθώρα των συμφραζομένων του». ¹⁶ Το γλυπτό του Wallinger αποτελεί ένα καλό παράδειγμα του τρόπου με τον οποίο οι συνθήκες συνάντησης του κοινού με το έργο αλλάζουν τον τρόπο θέασης και κατά συνέπεια το νόημα του γλυπτού.

Η Τέχνη ως Δημιουργική Μνήμη

Το θρησκευτικό στοιχείο είναι ορατό και στο επόμενο έργο που εκτέθηκε σχεδόν ταυτόχρονα με το *Ecce Homo*. Το στοιχείο αυτό ήταν ξεκάθαρο στο έργο του καλλιτέχνη ήδη από το 1997, καθώς στο video art έργο του *Angel* ο Wallinger, μεταμορφωμένος στην χαρακτηριστική του περσόνα με το όνομα Bad Faith, διάβαζε ανάποδα τις πρώτες φράσεις του Ευαγγελίου του Αγίου Ιωάννη υπό τους ήχους του *Zadok the Priest* του Χέντελ, μπρο-



Εικόνα 3: Threshold to the Kingdom, 2000, βιντεοπροβολή,
<https://www.hauserwirth.com/artists/2840-mark-wallinger/#images>, προσπελάστηκε την 10/5/2022.

στά από δύο κυλιόμενες σκάλες που είχαν επίσης κινηματογραφηθεί ανάποδα.¹⁷ Αυτή η σύνδεση εσωτερικού χώρου, θρησκείας και μουσικής υπάρχει και στο *Threshold to the Kingdom* που κινηματογραφήθηκε το 1998, εκτέθηκε για πρώτη φορά το 2000 και μπήκε στη συλλογή της Tate το 2009¹⁸ (εικ. 3). Όπως και αρκετά άλλα έργα του καλλιτέχνη έτσι και αυτό ήταν παραγγελία ενός δημόσιου φορέα, του Βρετανικού Σχολείου της Ρώμης που ήθελε να τιμήσει το Ιωβηλαίο του. Ο τίτλος του έργου παραπέμπει στο *Book of Common Prayer* που χρησιμοποιείται στην Αγγλικανική εκκλησία, και οι θρησκευτικές συμπαράδηλώσεις δεν σταματούν εκεί.¹⁹

Ουσιαστικά αυτό που βλέπουμε, σε εκθεσιακή μορφή το έργο παρουσιάζεται σε λούπα που σβήνει κάθε επτά λεπτά περίπου, είναι η αίθουσα διεθνών αφίξεων του Χίθροου από σταθερή κάμερα και με τεχνική *slow motion*. «Ταξιδιώτες ξεκύνονται από την πόρτα», παρατηρεί ο Yve-Alain Bois, «μερικές φορές σε ομάδες, αλλά συνήθως ο ένας μετά τον άλλο, μόνοι τους. Μερικοί εμφανίζονται συγχυσμένοι, άλλοι χαμογελούν, χαιρετώντας συγγενείς και φίλους που βρίσκονται έξω από την οθόνη (και που έρχονται τελικά να χαιρετίσουν τους ταξιδιώτες, δημιουργώντας σκοτεινά σημεία στον χώρο, καθώς περνούν σε αργή κίνηση μπροστά από την κάμερα). Όλες τις αντιδράσεις και τα συναισθήματα, μπορεί να τα δει κανείς, η πόρτα σχεδόν ποτέ δεν κλείνει, καθώς η ροή των ταξιδιωτών είναι συνεχής».²⁰ Στα αριστερά βλέπουμε πίσω από ένα γραφείο έναν αστυνομικό, ενώ η μουσική επένδυση του video είναι το *Miserere mei, Deus* του Gregorio Allegri μια μουσική σύνθε-

ση του Ψαλμού νο. 51, δημιουργημένη το 1630. Η σύνθεση χρησιμοποιούταν στο Βατικανό και μάλιστα ήταν απαγορευμένη με ποινή εξορκισμού αν κάποιος τη τραγουδούσε έξω από την Καπέλα Σιξτίνα. Ο μύθος λέει ότι ο Μότσαρτ τη μετέγραψε εκ μνήμης το 1770 και έτσι έγινε ξανά κοινό κτήμα.²¹ Αποτελεί λοιπόν αυτό το έργο ένα καλό παράδειγμα της δημιουργικής μνήμης για την οποία μιλάει ο Lotman. Αναφέρει χαρακτηριστικά ότι: «η μνήμη της τέχνης είναι ένα ιδιαίτερο παράδειγμα δημιουργικής μνήμης. Εδώ μια ολόκληρη ομάδα κειμένων αποδεικνύεται ότι είναι δυναμικά ενεργά».²² Ένα μουσικό κομμάτι βγαίνει λοιπόν από το πλαίσιο του και αποτελώντας μέρος ενός διαφορετικού συνόλου, αποτλεί τμήμα του θρησκευτικού κώδικα του έργου.

Ο θρησκευτικός κώδικας λοιπόν δομείται προσεχτικά από τον καλλιτέχνη. Ο Matthew Hart σε ένα αναλυτικό κείμενό του για το έργο σημειώνει: «οι ταξιδιώτες του αεροδρομίου, που μετακινούνται σωματικά στα γεωγραφικά σύνορα, παραπέμπουν σε ένα άλλο είδος ταξιδιού, αυτό της ψυχής ανάμεσα στον εδώ και στον άλλο κόσμο. Με αυτό τον τρόπο το αεροδρόμιο σηματοδοτεί τον γήινο χώρο (η χώρα αναχώρησης), τον χώρο του καθαρτηρίου (ο χώρος ελέγχου), και μετά αφού ανοίγουν οι πύλες του παραδείσου, τον παράδεισο, τη χώρα άφιξης. Ο αστυνομικός που βρίσκεται δίπλα και ελέγχει αυτή ακριβώς την πόρτα μετατρέπεται στον Άγιο Πέτρο. Η σταθερή κάμερα μάτι, μέσα από την οποία βλέπουμε τα δρώμενα, παραπέμπει στην κάμερα ελέγχου ή και στο μάτι του Θεού που βλέπει τα πάντα».²³

Ο ίδιος εξάλλου ο καλλιτέχνης έθετε το ζήτημα της επιτήρησης περιγράφοντας τον λόγο που δημιούργησε το έργο. «Είχα έναν φόβο για το πέταγμα με αεροπλάνα», αναφέρει, «που κατάφερα να τον ξεπεράσω όταν κατάλαβα ότι ήταν φόβος για τα αεροδρόμια. Βρίσκεσαι πάντα κάτω από μια εξεταστική ματιά, σε κάθε σημείο να σε επεξεργάζονται..... Υπάρχει μια αίσθηση ενοχής και τρωτότητας και έτσι βγαίνεις με πραγματική ανακούφιση. Είναι εδώ που με τον πιο απροκάλυπτο τρόπο βιώνουμε την εμπειρία της δύναμης του κράτους, κρινόμαστε· κάτι που όπως συνειδητοποιήσα ήταν ανάλογο με την Εξομολόγηση και τη Συγχώρεση στην Ρωμαιοκαθολική εκκλησία».²⁴

Το αεροδρόμιο όπως αναφέρει ο Hart «σε αντίθεση με τα παραδοσιακού τύπου συνοριακά φυλάκια, εσωτερικεύει, τοποθετεί εντός της επικράτειας το σύνορο ανάμεσα στον εγχώριο και τον ξένο χώρο, δημιουργώντας κάτι που παρομοιάζει με πύλη εισόδου μέσα στην καρδιά του κυρίαρχου κράτους. Μέσα στο ιδεολογικό ιδίωμα της εσωτερικής ασφάλειας το αεροδρόμιο συμβολίζει κάτι σαν μια πύλη εισόδου τοποθετημένη μέσα στο ίδιο το σπίτι. Για αυτό και δημιουργεί το πρόβλημα στις κρατικές αρχές, ότι οι μη καλοδεχούμενοι επισκέπτες στη χώρα εντοπίζονται ενώ έχουν ήδη μπει σε αυτήν».²⁵ Η θρησκευτική ταυτότητα και το σύνορο είναι λοιπόν τα δύο στοιχεία που ορίζουν το έργο αυτό. Το αεροδρόμιο είναι ένα σύνορο που θέτει σοβαρά ζητήματα για τη νομική θέση του ατόμου που βρίσκεται μέσα σε αυτό, σύνορο είναι και η Καπέλα Σιξτίνα που περιορίζει ένα μουσικό έργο, ορθώνοντας τείχη ανάμεσα στο μέσα και το έξω. Αυτά τα εξωτερικά –εσωτερικά σύνορα προσπαθούσε να “προστατεύσει” και ο Dominique de Villepin, τότε Γάλλος Πρωθυπουργός, σε λόγο που είχε εκφωνήσει το 2006 στη Σύνοδο της Ευρωπαϊκής Ένωση στο Σάλ-

τσιμπούργκ με βασικό του επιχείρημα: «Μην αφήσετε να μπουν οι Τούρκοι». Λίγους μήνες πριν ο Wallinger είχε εκθέσει εκεί το έργο του.²⁶

Η χρήση του slow motion στο έργο του Wallinger απευθύνεται στον υποψιασμένο φιλότεχνο θεατή που θα κάνει τη σύνδεση με τη χρήση του ίδιου μηχανισμού από τον πιο γνωστό καλλιτέχνη της video art, τον Bill Viola. Εκτός από τη θρησκεία στο στόχαστρο μπαίνει λοιπόν και η μεταφυσική τάση αρκετών σύγχρονων καλλιτεχνών, ο Yve Alain Bois για παράδειγμα θεωρεί ότι το έργο είναι και μια παρωδία της λατρείας του sublime που προωθεί ο Bill Viola. Η αντίστιξη αυτή του τετριμμένου, μια αίθουσα αναμονής, με το υψηλό της μουσικής δημιουργεί μια αμφισημία, ένα νέο κατώφλι (threshold) που ο υποψιασμένος θεατής καλείται να περάσει.²⁷

Το Αισθητικό και το Πολιτικό

Τα ζητήματα του συνόρου και των χώρων εξαίρεσης αποτελούν το αντικείμενο και του πιο γνωστού έργου του Wallinger το *State Britain*, (εικ. 4) για το οποίο και κέρδισε το Turner Prize το 2007. Αφορά μια πιστή αναπαραγωγή των πλακάτ και των αντικειμένων του ακτιβιστή της ειρήνης Brian Haw μέσα στους χώρους της Tate Britain.

Ο Brian Haw (1949-2011) ήταν βετεράνος του δευτέρου παγκοσμίου πολέμου. Ενταγμένος στο αντιπολεμικό κίνημα ξεκίνησε από το 2001 να διαδηλώνει, έξω από το Κοινοβούλιο, αρχικά εναντίον στις οικονομικές κυρώσεις και αργότερα στον πόλεμο ενάντια στο



Εικόνα 4: Mark Wallinger, *State Britain*, 2007, εγκατάσταση, <https://www.hauserwirth.com/artists/2840-mark-wallinger/#images>, προσελάσθηκε την 10/5/2022.

Ιράκ. Στον χώρο εκεί ουσιαστικά ζούσε και σταδιακά άρχισε να συγκεντρώνει πλακάτ και αντικείμενα που αναδείκνυαν τη βαρβαρότητα του πολέμου. Σε αυτό συνέδραμαν και αρκετοί πολίτες που του έφεραν φωτογραφίες ή τον βοηθούσαν με τα πλακάτ.²⁸ Παρόλο ότι ο Haw είχε μεταβληθεί σε μια μόνιμη φιγούρα έξω από το κοινοβούλιο που συχνά φωτογράφιζαν περιέργοι και τουρίστες, οι βουλευτές δεν είχαν την ίδια γνώμη. Διαμαρτυρόμενοι ότι τους ενοχλούσαν τα συνθήματα που ο Haw φώναζε με τηλεβόα και με το βασικό επιχείρημα ότι κάποιος θα μπορούσε να αφήσει εκρηκτικά ανάμεσα στα αντικείμενα που είχε συγκεντρώσει, κατάφεραν να περάσουν μια σειρά άρθρων ενταγμένων στην *Serious Organized Crime and Political Act (SCOPA)* που ψηφίστηκε στις 7 Απριλίου 2005. Τα άρθρα 132 -138 δημιουργούσαν ένα νέο σύνορο μέσα στο Λονδίνο που όριζε τι μπορούσε και τι δεν μπορούσε να γίνει γύρω από μία περιοχή ενός χιλιομέτρου από το Κοινοβούλιο. Ο χώρος απαγόρευσης δεν περιελάμβανε την *Trafalgar Square* που παραδοσιακά, όπως αναφέραμε, ήταν χώρος διαμαρτυρίας στο Λονδίνο.²⁹ Στις 23 Μαΐου του 2006 εβδομήντα τρεις αστυνομικοί έφτασαν στο σημείο και αφαίρεσαν όλα τα αντικείμενα που είχε τοποθετήσει ο Haw. Η όλη επιχείρηση κόστισε στο βρετανικό δημόσιο 27.000 λίρες. Ο Haw μπλέχτηκε σε έναν κυκεώνα δικαστηρίων που άλλα έχανε και άλλα κέρδιζε. Για μια ακόμη φορά αναδείχθηκε ότι το ζήτημα του δημόσιου χώρου δεν ήταν νομικό αλλά πολιτικό.

Ο Wallinger είχε έρθει σε επαφή με τον Haw λίγο καιρό πριν του αφαιρεθούν τα αντικείμενα, όταν και αποφάσισε να τα φωτογραφίσει. Τον Απρίλιο του 2006, διηγείται ο καλλιτέχνης, τον προσέγγισε η *Tate Britain* για να κάνει μια έκθεση στην *Duveen Galleries*. Τον Μάιο η αστυνομία άρχισε να πιέζει τον Haw και ο Wallinger φωτογράφησε όλα τα στοιχεία του έργου του. Στις 22 Μαΐου, μια μέρα πριν την επιδρομή της αστυνομίας, πήρε δύο επιμελητές από την *Tate* και τους έδειξε τι ήθελε να κάνει. Οι επιμελητές συμφώνησαν και η *Tate Britain* μπήκε σε μια διαδικασία στην οποία έπρεπε να δικαιολογήσει γιατί εκτίθεται κάτι που απαγορεύτηκε. Καθώς έπρεπε να προφυλάξουν τον Haw, δεν υπήρξε καμία πληροφόρηση στον τύπο μέχρι τα εγκαίνια της έκθεσης τον Ιανουάριο.

Ανοίγοντας έναν χάρτη ο καλλιτέχνης και οι επιμελητές διαπίστωσαν πως η ζώνη εξαίρεσης ουσιαστικά χώριζε την *Tate Britain* στη μέση περνώντας και από τις *Duveen Galleries*. Έτσι ο Wallinger πήρε μια μαύρη ταινία και σημάδεψε ακριβώς το όριο που χώριζε την *Tate Britain*, ενώ τοποθέτησε και το έργο του με τέτοια φορά ώστε ένα μέρος του να βρίσκεται εντός και ένα εκτός. Στη συνέχεια αναπαρήγαγε με απόλυτη πιστότητα τα στοιχεία της εγκατάστασης του Haw, περίπου εξακόσια χτυπημένα από τον καιρό μπάνερ, φωτογραφίες, σημαίες της ειρήνης και σημειώματα που άφηναν οι πολίτες.³⁰

Η *Tate Britain* είναι ένα δημόσιο μουσείο και η απόφασή του τότε διευθυντή της *Nicholas Serota* να δεχθεί να φιλοξενήσει ένα τέτοιο έργο σε μια εποχή κυριαρχίας ενός φιλοπολεμικού κλίματος, χαιρετίστηκε από ανθρώπους των τεχνών ως μια απόδειξη της ελευθερίας της τέχνης που χαρακτηρίζει την αγγλική καλλιτεχνική ζωή. Σε μια συνέντευξή του καλλιτέχνη στο αμερικανικό περιοδικό *October*, που την εποχή εκείνη προσπαθούσε να διαγνώσει την αποτυχία, κατά τη γνώμη των εκδοτών, του αντιπολεμικού κινήματος

στην Αμερική, ο Yves Alain Bois αναρωτιόταν «ποιος πολιτιστικός φορέας στην Αμερική θα έδειχνε ποτέ ένα τέτοιο έργο; Μπορεί κανείς να φανταστεί ότι εφόσον όλα έχουν μετατραπεί σε θέαμα, όλα μπορούν να δειχθούν, αλλά φαίνεται ότι υπάρχει ακόμη μια στιγμή που το σύστημα αντιδρά».³¹ Ο ίδιος ο καλλιτέχνης έλεγε ότι αρχικά δεν πίστευε ότι η Tate Britain θα δεχόταν το έργο του και θεωρούσε ότι παρόλο ότι υπήρχε μια γενική μη αποδοχή του πολέμου, αυτή τους η κίνηση ήταν θαρραλέα, «αν σκεφτεί κανείς ότι το 2005 είχαν αποσύρει έργα του John Latham επειδή προσέβαλαν τους μουσουλμάνους».³² Ο Wallinger επίσης μιλούσε για τις αμφιβολίες που είχε στην αρχή, σκέφτηκε την ιστορία της Tate καθώς εκεί υπήρχε μια φυλακή, ενώ τα λεφτά του Tate προέρχονταν και από το εμπόριο σκλάβων. Από την άλλη η νεοκλασική αρχιτεκτονική του κτιρίου εξυψώνει ό,τι βάλεις εκεί μέσα.³³

Η έκθεση αυτή θέτει φυσικά πολλά ενδιαφέροντα ζητήματα, που μόνο ακροθιγώς μπορώ να θίξω. Καταρχήν το νομικό ζήτημα, ήταν μάλλον και το πιο εύκολο. Οι δικηγόροι της Tate, διατύπωσαν την άποψη πως το μουσείο παρόλο ότι είναι ένα δημόσιο κτίριο δεν αποτελεί δημόσιο χώρο. Όπως είπαμε και πιο πάνω τα ζητήματα δεν είναι νομικά, είναι πολιτικά.

Το κατεξοχήν πολιτικό ζήτημα και αυτό που ήθελε να αναδείξει ο Wallinger είναι η δημιουργία εσωτερικών συνόρων στην ίδια την πρωτεύουσα ενός δημοκρατικού κράτους. «Αυτό που αξίζει να τονιστεί», αναφέρει, «είναι ότι η κυβέρνηση είχε εκχωρήσει όλες τις εξουσίες και τις συνθήκες για να διαδηλώνει κανείς στην αστυνομία. Σε μια δημοκρατία!».³⁴ Η ελευθερία της έκφρασης ουσιαστικά καταργείται σε συγκεκριμένους χώρους, και ο Wallinger τη διασώζει μεταφέροντας την αυτούσια σε έναν από τους βασικούς θεσμούς της αγγλικής πολιτιστικής ζωής, το μουσείο. Με αυτή του την κίνηση ουσιαστικά πολιτικοποιεί τον θεσμό, τον αναγκάζει να πάρει θέση και να βγει από την υποτιθέμενη ουδετερότητα του ως φορέας των αξιών της Μεγάλης Βρετανίας.

Κάτι λοιπόν που ήταν σε ένα δημόσιο χώρο και δεν έχουμε το λεξιλόγιο για το περιγράψουμε, ο καλύτερος όρος που θα είχαμε για να το ονοματίσουμε είναι ακτιβιστική δράση, μεταφέρεται σε ένα δημόσιο κτίριο, γίνεται κομμάτι ενός κόσμου, του κόσμου της τέχνης, και κατηγοριοποιείται πλέον πιο εύκολα.³⁵ Γίνεται εγκατάσταση ή ready made, σύμφωνα με το κείμενο των επιμελητών της έκθεσης, και αρχίζουμε να ενδιαφερόμαστε για τα υλικά του ενώ το Τμήμα Δικαιωμάτων της Tate Britain εργάζεται για να βρει τα δικαιώματα των φωτογραφιών που υπήρχαν στα αντικείμενα του Haw. Έχουμε λοιπόν την μεταφορά ενός σημείου από τον πολιτικό στον αισθητικό κώδικα. Το σημαίνον παραμένει το ίδιο, αλλά μεταβάλλεται το σημαϊνόμενο, καθώς παράλληλα με τον πολιτικό γίνεται μέρος και του αισθητικού κώδικα. Ένα σημείο που λειτουργούσε σε έναν εξωτερικό δημόσιο χώρο, γίνεται μέρος ενός εσωτερικού χώρου. Ένα σημείο χωρίς δημιουργό, γίνεται μέρος του έργου ενός σύγχρονου καλλιτέχνη. Ένα σημείο που συνεχώς μεταβαλλόταν στον χρόνο, καθώς άλλαζε με τις νέες προσθήκες του Haw και των πολιτών που τον βοηθούσαν, παγώνει στον χρόνο και έχει ξεκάθαρο σχήμα. Αυτό βέβαια που κυρίως μεταβάλλεται είναι κυρίως το πλαίσιο θέασης. Όπως υποστηρίζει ο Jonathan Culler: «από τη στιγμή που τα

φαινόμενα με τα οποία έχει να κάνει η κριτική είναι σημεία, μορφές με κοινωνικά συντασόμενο νόημα, κάποιος θα μπορούσε να σκεφτεί όχι για το πλαίσιο(context) αλλά για τη πλαισίωση(framing) των σημείων. Το πώς τα σημεία συντάσσονται από διάφορες λογοθετικές (discursive) πρακτικές, θεσμικές διατάξεις, συστήματα αξιών και σημειωτικούς μηχανισμούς». ³⁶ Η νέα πλαισίωση του σημείου, κομμάτι της Tate, έργο ενός σύγχρονου καλλιτέχνη που θεάται κυρίως από ανθρώπους του κόσμου της τέχνης, αποδυναμώνουν το ξεκάθαρο πολιτικό μήνυμα που μετέφερε ο πολιτικός κώδικα που χρησιμοποίησε ο Haw. Ωστόσο θα πρέπει κατά τη γνώμη μου να μιλήσουμε για το έργο ενός καλλιτέχνη που ενδιαφέρεται για τα πολιτικά ζητήματα. Γιατί προφανώς ο Wallinger με την πιστή αντιγραφή των μέσων αλλά και του τρόπου παρουσίασης δεν αποσκοπούσε σε μια αισθητική ματιά αλλά σε μια ξεκάθαρη πολιτική παρέμβαση. Το να συζητάμε αν είναι ωραίο ή άσχημο το έργο είναι προφανώς όχι μόνο αδιάφορο αλλά και επικίνδυνο, όταν σε αυτό αποτυπώνεται όλη η βαρβαρότητα του πολέμου.

Αυτές οι εικόνες ήταν που σόκαραν το κοινό της Tate Britain, που δεν ήταν συνηθισμένο σε κάτι ανάλογο. Ο ίδιος ο καλλιτέχνης θυμάται χαρακτηριστικά ότι οι φωτογράφοι αυτολογοκρίνονταν, αρνούμενοι να φωτογραφίσουν τις πιο σκληρές φωτογραφίες, γνωρίζοντας πιθανόν ότι δεν υπήρχε καμία περίπτωση δημοσίευσης. ³⁷

Η βράβευση του Wallinger με το Turner Prize το 2007 θα εκτινάξει τις μετοχές του. Σηματοδοτούσε βέβαια και την αποδοχή μιας τέτοιας ξεκάθαρης πολιτικής δράσης από τον κόσμο της τέχνης. Ο καλλιτέχνης θα δείξει και με άλλες αφορμές το έργο, που ωστόσο με το πέρασμα των χρόνων έχανε την δυναμική του. Παρόλα αυτά ο Wallinger θα συνεχίσει μέχρι και σήμερα να αναζητά τη σύνδεση ανάμεσα στην «πολιτική της αναπαράστασης και την αναπαράσταση της πολιτικής». ³⁸

Θερμά Μνημεία

Τον Μάρτιο του 2019 ο καλλιτέχνης φιλοτέχνησε, μετά από παραγγελία που πήρε, το έργο *The World Turn Upside Down* (εικ. 5), στους χώρους του London School of Economics. Πρόκειται ουσιαστικά για μια ανεστραμμένη σφαίρα που είναι τοποθετημένη με τη βάση στο Βόρειο Πόλο, αλλάζοντας εντελώς την οπτική μας. Για μια ακόμη φορά τα σύνορα βρέθηκαν στο επίκεντρο πολιτικών διενέξεων. Το έργο προκάλεσε αντιδράσεις καθώς παρουσιάζει χρωματικά την Ταιβάν ως ξεχωριστό κράτος και όχι ως μέρος της Λαϊκής Δημοκρατίας της Κίνας. Οι κινέζοι φοιτητές, που προφανώς αποτελούν ένα αξιόλογο ποσοστό των φοιτητών στη Βρετανία, πίεσαν να αλλάξει αυτός ο χρωματισμός. Στη συνέχεια στο θέμα ενεπλάκη ο Υπουργός Εξωτερικών της Ταιβάν και το Αγγλικό Κοινοβούλιο, και η Ταιβάν επανήρθε στην προηγούμενη της μορφή. Στο κάτω μέρος του γλυπτού τοποθετήθηκε μια επιγραφή του καλλιτέχνη που έλεγε: «Υπάρχουν πολλά διαφιλονικούμενα σύνορα και ο καλλιτέχνης σημείωσε μερικά από αυτά με αστερίσκους». Το έργο όμως έγινε και στόχος κάποιων άλλων φοιτητών, καθώς δεν διαχώριζε τις περιοχές των Παλαιστινίων από το κράτος του Ισραήλ. Εκεί δεν υπήρξε ούτε εμπλοκή Κοινο-



Εικόνα 5: Mark Wallinger, *The World Turned Upside Down*, 2009, <https://www.hauserwirth.com/artists/2840-mark-wallinger/#images>, προσπελάστηκε την 10/5/2022.

βουλίου, ούτε υπουργών. Το πανεπιστήμιο ζήτησε συγνώμη δημόσια για αυτήν την, σύμφωνα με τα λεγόμενα του, αντισημιτική πράξη και υποσχέθηκε πληρέστερη φρούρηση.³⁹ Αν και τα έργα του Wallinger προκαλούσαν πάντα συζητήσεις, το συγκεκριμένο γλυπτό μπορούμε νομίζω να το θεωρήσουμε ως θερμό μνημείο, σύμφωνα με την κατηγοριοποίηση των Federico Bellentani και Mario Panico. Στην πολύ ενδιαφέρουσα πρότασή τους για μια σημειωτική προσέγγιση των μνημείων, θεωρούν ως θερμά τα μνημεία που δημιουργούν αντιπαραθέσεις και δημιουργούν σε χρήστες τραυματικά συναισθήματα.⁴⁰ Τα μνημεία και τα δημόσια γλυπτά είναι ανοιχτά κείμενα. Το τι διαβάζει κανείς σε αυτά εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από τις προσλαμβάνουσες του. Όπως σημειώνει χαρακτηριστικά και ο James Young στο βιβλίο του *The Texture of Memory*: «τα μνημεία από μόνα τους παραμένουν αδρανή και χωρίς μνήμη, εξαρτώμενα από τους επισκέπτες για την όποια μνήμη τελικά παράγουν».⁴¹ Αντικαθιστώντας τη λέξη μνήμη με τη λέξη νόημα, αναδειξαμε μέσα από συγκεκριμένα παραδείγματα τον διαφορετικό *ορίζοντα νοημάτων*,⁴² για να χρησιμοποιήσω έναν γνωστό όρο του Henri Lefebvre, των έργων του Wallinger ανάλογα με το πλαίσιο παρουσίασής τους. Εξαρτώμενα από τον τρόπο θέασής τους, τους θεσμούς που είναι οι παραγγελιοδότες, τον δημιουργό και τους θεατές/ερμηνευτές τα έργα τέχνης είναι ανοιχτά σε ερμηνείες, στοιχείο που εξάλλου κάνει και την ενασχόληση μαζί τους τόσο ενδιαφέρουσα.

Σημειώσεις

1. Το κείμενο αυτό γράφτηκε πριν την πανδημία που έδωσε άλλη σημασία στην έννοια των εσωτερικών και εξωτερικών συνόρων.
2. Για ένα σύντομο βιογραφικό του Mark Wallinger βλ <https://bit.ly/3rlX7wJ> (προσπελάστηκε την 20/03/2020).
3. Βλ. Adams (2019).
4. Τα στοιχεία για την πλατεία Τραφάλγκαρ και την παραγγελία της RSA αντλούνται από *The Plinth Problems* (1999).
5. Βλ. Barber (2000).
6. Όπ.π.3.
7. Όπ.π.5.
8. Όπ.π.3.
9. Βλ. Wallinger, Bois, Brett Iversen και Stallabrass (2008: 194-198).
10. Βλ. Zagrebelsky (2019: 19).
11. Βλ. Lotman (2019: 163).
12. Βλ. Lotman (2019: 163).
13. Βλ. Lotman (2019: 172).
14. Χρησιμοποιώ τους όρους *Εμπειρικός Θεατής- Ιδανικός Θεατής*, μεταφέροντας στο επίπεδο της ιστορίας της τέχνης τους όρους *Εμπειρικός Αναγνώστης- Ιδανικός Αναγνώστης* του Eco (1990).
15. Βλ. *Ecce Homo*, Mark Wallinger, <https://bit.ly/3sqNdKB> (προσπελάστηκε την 27/03/2020).
16. Βλ. Ball και Bryson (1991: 179).
17. Βλ. Wallinger (1997).
18. Βλ. Wallinger (2000).
19. Βλ. Godfrey (2001: 47).
20. Βλ. Bois (2009: 142).
21. Βλ. Hart (2015: 184).
22. Βλ. Lotman (2019: 134).
23. Βλ. Lotman (2019: 185).
24. Βλ. Lotman (2019: 196).
25. Βλ. Lotman (2019: 175).
26. Βλ. Lotman (2019: 142).
27. Βλ. Lotman (2019: 141).
28. Βλ. BBC (2011) και Beckett (2011).
29. Η *Scopa* υπάρχει αναρτημένη στο <https://bit.ly/3D73nxx> (προσπελάστηκε την 25/03/2020).
30. Βλ. όπ.π. 9, σσ. 186-187. Για το έργο βλ. επίσης Mark Wallinger, *State Britain*, Duveens Commission, Tate Britain. Στο: <https://bit.ly/3VZ7Bjx> (προσπελάστηκε την 20/03/2020).
31. Όπ.π. 9., σ.190.
32. Όπ.π. 9., σ.192.
33. Όπ.π. 9., σ.193.
34. Όπ.π. 9., σ.188.
35. Χρησιμοποιώ τον όρο «κόσμος της τέχνης» μεταφράζοντας το *Artworld* του Danto (1969: 571-584).
36. Βλ. Culler (1988: xiv).
37. Όπ.π. 9., σ.190.
38. Όπ.π. 16, σ.23.
39. Βλ. London School of Economics (2019) και Ya-Chen και Yu-Chen (2019).
40. Βλ. Bellentani και Panico (2016: 34).
41. Βλ. Young (1993: xiii).
42. Βλ. Lefebvre (1991: 222).

Βιβλιογραφία

- Adams Tim. 2009. The Interview: Mark Wallinger. *The Guardian*, 15 Φεβρουαρίου 2009. Available at: <https://bit.ly/3ro4qDV> (accessed 3rd October 2022).
- Ball, Mike και Norman Bryson. 1991. 'Semiotics and Art History'. *The Art Bulletin*, 73(2): 174–208.
- Barber Lynn. 2000. For Christ's Sake. *The Guardian*, 9 Ιανουαρίου 2000. Available at: <https://bit.ly/3rnv4Ni> (accessed 3rd October 2022).
- BBC. 2011. Parliament Square Piece campaigner Brian Haw dies. BBC News, 19 Ιουνίου 2011. Available at: <https://bbc.in/3C2YeGn> (accessed 3rd October 2022).
- Beckett Andy. 2011. Brian Haw: Protesting to the End. *The Guardian*, 20 Ιουνίου 2011. Available at: <https://bit.ly/3RvQKBm> (accessed 3rd October 2022).
- Bellentani Federico και Mario Panico. 2016. 'The meanings of monuments and memorials: toward a semiotic approach'. *Punctum*, 2(1): 28–46.
- Bois Yve-Alain. 2009. 'To Sing Beside'. *October*, 129: 133–142.
- Culler Jonathan. 1988. *Framing the sign: Criticism and its Institutions*. Oklahoma and London: Norma.
- Danto Arthur. 1969. 'The Artworld'. *The Journal of Philosophy*, 61(19): 571–584.
- Eco Umberto. 1990. *The Limits of Interpretation*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Everington, Keoni. 2019. LSE ignores Chinese cries, ads asterisk next to Taiwan on Globe. *Taiwan News*, 10 Ιουλίου 2019. Available at: <https://bit.ly/3dYquSK> (accessed 3rd October 2022).
- Godfrey Tony. 2001. 'Mark Wallinger. Liverpool'. *The Burlington Magazine*, 143(1174): 47–48.
- Hart Mathew. 2015. 'Threshold to the Kingdom: The Airport is a Border and the Border is a Volume'. *Criticism*, 57(2): 173–189.
- Lefebvre, Henri. 1991. *The Production of Space*. Oxford UK and Cambridge USA: Blackwell.
- London School of Economics. 2019. The World Turned Upside Down, LSE unveils new sculpture by Mark Wallinger, 26 Μαρτίου 2019. Available at: <https://bit.ly/3Sp2qqZ> (accessed 3rd October 2022).
- Lotman, Juri. 2019. 'The symbol in the system of culture', in *Juri Lotman. Culture Memory and History. Essays in Cultural Semiotics*, Merck Tamm, ed. Cham: Palgrave Macmillan.
- The Plinth Problems. 1999. 'The Plinth Problems. Editorial'. *The Burlington Magazine*, 141(1161): 719–719.
- Wallinger Mark, Yve-Allain Bois, Guy Brett, Margaret Iversen και Julian Stallabrass. 2008. 'An Interview with Mark Wallinger'. *October*, 123: 185–204.
- Wallinger Mark. 1997. *Angel*. Available at: <https://bit.ly/3M0glkN> (accessed 3rd October 2022).
- Wallinger Mark. 2000. *Threshold to the Kingdom*. Available at: <https://bit.ly/3SOIT38> (accessed 3rd October 2022).
- Wallinger Mark. 2007. *State Britain*, Duveens Commission, Tate Britain. Available at: <https://bit.ly/3Eh3CbT> (accessed 3rd October 2022).
- Wallinger Mark. *Ecce Homo*. Available at: <https://bit.ly/3M3gjZm> (accessed 3rd October 2022).
- Ya-Chen, Tai και Chung Yu-Chen. 2019. UK Parliamentarians Step into Debate on Taiwan's name on Statue. *Focus Taiwan- CAN English News*, 4 Μαΐου 2019. Available at: <https://bit.ly/3UVyvyb> (accessed 3rd October 2022).
- Young, James. 1993. *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*. New Heaven and London: Yale University Press.
- Zagrebelsky Gustavo. 2019. *Η Δημοκρατία Του Βαραββά*, Παναγιώτης Καλαμαράς, μτφρ. Αθήνα: Ελευθεριακή Κουλτούρα.

Αναπαραστάσεις του μύθου της Αρπαγής της Ευρώπης στη νεοελληνική τέχνη πριν και μετά την ένταξη της Ελλάδας στην Ευρωπαϊκή Ένωση

Θέμις Βελένι

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ velenith@yahoo.gr

Abstract

This article discusses works by Greek artists that represent the myth of the Abduction of Europa, focusing on the semiotic codes they constitute in different cultural and political contexts within the European Union framework. Through a comparative study, several visual representations of the 20th and 21st century are analysed, laying emphasis on the connection between the narrative of Greek civilisation as «the cradle of the European culture» and the efforts to search for and construct both a modern Greek and a European identity. The visual expression of this narrative before and after the accession of Greece to the European Union is explored, taking into account the recent eurozone crisis, and relevant contemporary artistic responses. In this context, two public sculptures erected in politically charged moments and places, are examined comparatively in reference to their a priori institutional, and therefore political dimension, as well as two contemporary paintings which build on the ideologically, culturally, and politically charged uses of the Europa and the Bull myth to formulate poignant responses to the European actuality via their intertextuality, all four manifesting different aspects of the politicisation of the myth in an ongoing dialogue.

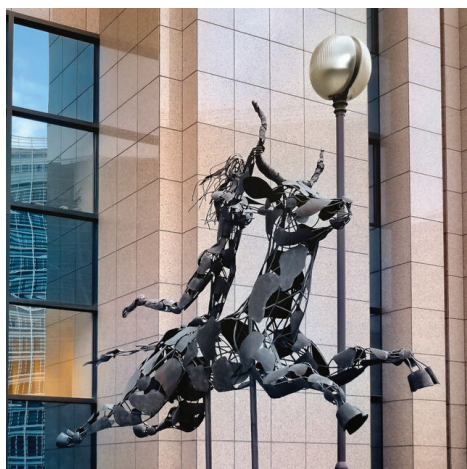
Keywords [Abduction of Europa](#), [Europa and the Bull](#), [Europe](#), [European Union](#), [modern and contemporary Greek art](#), [public sculptures](#), [political allegorisation](#), [intertextuality](#)

Εισαγωγή

Το άρθρο¹ εξετάζει την πολιτικοποίηση του μύθου της Αρπαγής της Ευρώπης όπως εκφράζεται στις αναπαραστάσεις του μύθου στη σύγχρονη ελληνική τέχνη, δηλαδή την πολιτική αλληγοροποίηση του μύθου που σχετίζεται με τη συγκρότηση της ευρωπαϊκής ταυτότητας και της σχέσης Ευρωπαϊκής Ένωσης–Ελλάδας στο β' μισό του 20ού αιώνα και τις αρχές του 21ου. Εστιάζει στους τρόπους αναπαραστάσεως σε ενδεικτικά έργα νεοελληνικής τέχνης που ενισχύουν, αμφισβητούν ή καταρρίπτουν αυτήν την ταυτότητα σε δεδομένες ιστορικές στιγμές παράγοντας νέους και ποικίλους σημασιολογικούς κώδικες. Από το 1980 και εξής² ο μύθος της Αρπαγής της Ευρώπης υιοθετήθηκε ως ένα περιφερειακό, μη τυπικό, ωστόσο ευρέως διαδεδομένο πολιτισμικό σύμβολο της Ευρωπαϊκής Ένωσης (στο εξής ΕΕ), όπως είναι φανερό και από τη χρήση του στο σύγχρονο ελληνικό νόμισμα των δύο ευρώ, στις πολιτικές αφίσες της ΕΕ, στα γραμματόσημα, καθώς και στα δημόσια γλυπτά και τις τοιογραφίες με το ίδιο θέμα που τοποθετούνται σε συμβολικά φορτισμένους χώρους, όπως το Ευρωπαϊκό Κοινοβούλιο (στο εξής ΕΚ) (εικ. 1 και εικ. 2). Το συμβολικό φορτίο του μύθου που



Εικόνα 1: Aligi Sassu, *Η Ευρώπη και ο ταύρος* σε τοιογραφία με τίτλο *Οι μύθοι της Μεσογείου* στον 12ο όροφο του κτηρίου Paul Henri Spaak του Ευρωπαϊκού Κοινοβουλίου στις Βρυξέλλες, 1993, ζωγραφισμένα κεραμικά πλακάκια (583), 50 × 50 εκ. έκαστο, <https://bit.ly/3xMEJRX> [22.04.2022].



Εικόνα 2: Leon de Pas, *Η Ευρώπη ιππεύει τον ταύρο*, 1997, γλυπτό στην περιοχή του Ευρωπαϊκού Κοινοβουλίου (Ευρωπαϊκή Συνοικία) στις Βρυξέλλες, σωλήνες χαλκού και χάλυβα καλυμμένοι με μπρούτζινες πλάκες, <https://bit.ly/38frTkD> [22.04.2022].

ταυτίζει τη μυθική Ευρώπη με την Ευρώπη ως ήπειρο και ως ιδέα, όπως καθιερώθηκε και μέσω της πλούσιας δυτικής εικονογραφίας, στην εποχή της ΕΕ επενεργεί, προβάλλοντας εκ νέου το παρελθόν στο παρόν και, επιπλέον, δημιουργώντας αποδράσεις σε περιόδους κρίσης, μετατοπίζοντας την εστίαση σε άλλες διαστάσεις, τις πολιτιστικές και όχι τις συχνά ταραγμένες, αμφίβολες και αμφισβητούμενες πολιτικές ή οικονομικές προσπάθειες της ΕΕ, και κατά συνέπεια, σύμφωνα με την Helen Morales, «παρέχοντας διαβεβαίωση για συνέχεια και ενότητα μέσω παραδοσιακών σχημάτων».³

Η ρητορική και η εικονοποιία θεσμικών φορέων και προσώπων της ΕΕ έχουν ενσωματώσει ως περιρρέον σύμβολό τους τον μύθο της Αρπαγής της Ευρώπης επικαλούμενες έτσι το συμβολικό κύρος του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού ως γενεσιουργού της δύναμης, κάτι που «ανταποκρίνεται στο φαντασιακό του εγχειρήματός της».⁴ Ωστόσο, δεν είναι πάντα σαφές, με εξαίρεση την κωμικογραφική και δημοσιογραφική εικονοποιία,⁵ πότε και με ποια διάσταση υιοθετήθηκε ως γενεσιουργός μύθος της ηπείρου και της ευρωπαϊκής ιδέας, πώς και σε ποιο βαθμό εξαργυρώνονται ή συνδέονται με την κατασκευή του μύθου της ΕΕ οι πολιτικοποιημένες ή μη αναπαράστασεις του μύθου, αν και σε ποιες περιπτώσεις και υπό ποιες ιστορικές και πολιτισμικές συνθήκες η αναπαράσταση λειτούργησε επιδραστικά στο πολιτικό αφήγημα ή/και αν, και σε ποιες περιπτώσεις, το αφήγημα επηρέασε την αναπαράσταση. Μεταφράζοντας τα ερωτήματα αυτά σε ένα σημειωτικό πλαίσιο διερευνάται η διαδικασία καθορισμού της σημειολογικής σύμβασης, η δομή της σημειωτικής χειρονομίας και η έκταση στην οποία το σημαινόμενο έχει καθορίσει το σημαίνον, ερωτήματα που τίθενται εισαγωγικά πάνω σε ενδεικτικά παραδείγματα έργων, καθώς η διερεύνησή τους δεν μπορεί να εξαντληθεί στο παρόν άρθρο λόγω του μεγάλου και ποικίλου πλήθους του υλικού και του περιορισμού έκτασης του παρόντος.

Στο παρόν άρθρο θα επικεντρωθούμε αφενός σε ορισμένα δημόσια γλυπτά Ελλήνων δημιουργών με το θέμα της Αρπαγής της Ευρώπης, λόγω του αργιστού θεσμικού και πολιτικού τους χαρακτήρα, και αφετέρου σε ορισμένες περιπτώσεις εικαστικών έργων σύγχρονων Ελλήνων καλλιτεχνών, επιλεγμένες από ένα ποικίλο και αξιόλογο πλήθος έργων με θέμα την Αρπαγή της Ευρώπης, για τη διακειμενική, διασημειωτική και διαεικονική διάστασή τους και τον δηλωμένο πολιτικό τους χαρακτήρα. Όπως επισημαίνουν οι Ευάγγελος Κουρδής και Χαρίκλεια Γυιόκα, «η διασημειωτική μετάφραση εικόνων αποτελεί ένα ισχυρό εργαλείο στην πολιτιστική επικοινωνία. Πολλές από τις εικόνες που δημιουργούνται σήμερα βασίζονται σε ένα καθιερωμένο σύστημα σηματοδότησης με πλούσια πολιτιστική και ιδεολογική ιστορία».⁶ Οι σύγχρονες αναπαραστάσεις του μύθου της Αρπαγής της Ευρώπης λαμβάνουν υπόψη την καθιερωμένη αυτή ευρωπαϊκή οπτική και λεκτική χρήση του μύθου με την ιστορικά πλούσια πολιτιστική και ιδεολογική χρήση του στην εικονοποιία και τη ρητορική που έχει αναπτυχθεί γύρω από το ευρωπαϊκό ζήτημα. Τα έργα αυτά βασίζουν την εικονοποιητική τους δύναμη στην επανάληψη γνωστής εικονογραφίας με το θέμα της Αρπαγής της Ευρώπης μέσα σε νέα συμφραζόμενα. Μέσω της οικειοποίησης τα σύγχρονα έργα λειτουργούν ως διαεικονικές μεταφράσεις της αναπαράστασης

του γνωστού μύθου. Η ερμηνεία τους προϋποθέτει τη γνώση και αφομοίωση των κωδίκων των αρχικών πρωτότυπων αναπαραστάσεων, αλλά δεν περιορίζεται στη δημιουργία μίας εικονογραφικής παραλλαγής που επικυρώνει το ίδιο νόημα, όπως συμβαίνει σε άλλες υπάρχουσες αναπαραστάσεις του ίδιου μύθου.

Αντιθέτως, στα εν λόγω έργα οι δημιουργοί χρησιμοποιούν τα σημαίνοντα προϋπαρχουσών αναπαραστάσεων ως σημαινόμενα για τις δικές τους. Ενσωματώνουν δηλαδή ένα εύκολα αναγνωρίσιμο σύνολο σημείων που συνθέτει έναν συνδυασμό στοιχείων από καθιερωμένους εικονογραφικούς κώδικες τους οποίους αξιοποιούν για να παράγουν νέα νοήματα σε ένα καταχωρημένο πλαίσιο που σχετίζεται με τη ρητορική και την εικονοποιία του συγκεκριμένου μύθου. Στις περιπτώσεις αυτές ο στόχος δεν είναι η απομάκρυνση με εικαστικούς (μόνο) όρους από το πρωτότυπο, αλλά αυτή ακριβώς η μετάφραση από ένα σύστημα εικονογραφικών σημείων σε ένα άλλο σύστημα εικονογραφικών σημείων για την παραγωγή νέων, πολιτικών κατά βάση, νοημάτων με οπτικούς όρους. Επομένως, στοχεύουν μέσω της επανάληψης κάτι οπτικά οικείου στη δημιουργία κάτι πολιτισμικά καινούργιου.⁷

Η διαεικονικότητα των αναπαραστάσεων αυτών προϋποθέτει ένα ιστορικά παραδεδομένο σύστημα ενεργών λεκτικών και πολιτισμικών κωδίκων, που έχουν χτιστεί και μεσολαμβάνει στο μεσοδιάστημα από τη μία αναπαραστάση στην άλλη, η γνώση και το πλαίσιο των οποίων είναι αναγκαία συνθήκη για να λειτουργήσει το τελικό σημαινόμενο μέσα από τη χρήση αποκλειστικά οπτικών σημαινόντων. Πρόκειται για ένα ατέρμονο διαμεσικό σύστημα διασημειωτικού μετασχηματισμού, με την έννοια της διάφρασης (transduction) του Paolo Fabbri:⁸ ο πρωτογενής λεκτικός μύθος μεταφράζεται αρχικά σε καταδηλωτική εικόνα (αρχική αναπαραστάση του μύθου) και έπειτα σε πολιτικό αφήγημα που μεταφράζεται σε συμβολικά φορτισμένη αναπαραστάση (η Ευρώπη του αρχαιοελληνικού μύθου ταυτίζεται με την Ευρώπη ως ήπειρο και πολιτική μονοσήμαντη οντότητα και εκφράζεται στις προσωποποιήσεις της) και, εν τέλει, σε υπερδηλωτική εικόνα/υπερκείμενο⁹ (η Ευρώπη ως ετερογενής πολυσήμαντη οντότητα) –με ποικίλες διαφορετικές σε κάθε εκδοχή σημασίες– μέσω της συνδυαστικής χρήσης των προηγούμενων τύπων «κειμένων».

Κλείνοντας τις εισαγωγικές αυτές παρατηρήσεις, ο μύθος της Αρπαγής της Ευρώπης εμφανίζεται ως θέμα στην τέχνη σε διαφορετικές εποχές και σε διάφορες παραλλαγές. Τι νοήματα φέρει η Αρπαγή της Ευρώπης όταν παρουσιάζεται σε διαφορετικά οπτικά μέσα¹⁰ και τι καθιστά τον μύθο επίκαιρο στη σύγχρονη νεοελληνική τέχνη; Παραφράζοντας τη Νίκη Λοϊζίδη, θα λέγαμε ότι η ουσία του ζητήματος για τον ιστορικό-ερευνητή δεν είναι ο εντοπισμός και η απαρίθμηση των δημιουργών και των έργων που εμπνεύστηκαν από τον μύθο της Ευρώπης,¹¹ αλλά η απάντηση στο ερώτημα «Για τον μύθο ποιας Ευρώπης μιλάμε;».¹² Δηλαδή, με άλλα λόγια, αν και τότε ο μύθος γίνεται πολιτικός τόσο στην ευρωπαϊκή όσο και στη νεοελληνική καλλιτεχνική παραγωγή και πρόσληψη και ποιος κώδικας λειτουργεί σημειολογικά σε κάθε περίπτωση. Στη δρομολόγηση μίας απάντησης θα βοηθήσει μία συνοπτική επισκόπηση του πότε και γιατί εμφανίζεται ο μύθος διαχρονικά, ώστε

να τοποθετηθεί η αναζήτηση στο ιστορικό της πλαίσιο. Έπειτα, θα γίνει μία επιμέρους ανάλυση επιλεγμένων έργων σύγχρονων Ελλήνων εικαστικών¹³ που μπορούν να ενταχθούν σε ένα διασημειωτικό σύστημα ανάλυσης και ερμηνείας.

Ο μύθος της Αρπαγής της Ευρώπης στη νεοελληνική τέχνη

Ο Διονύσιος Πλατανιάς σημειώνει πως η ευρεία παγκόσμια αποδοχή της αρχαίας ελληνικής μυθολογίας και, συμπληρωματικά, η λειτουργία της ως πηγής έμπνευσης για πολλά έργα τέχνης και μικροτεχνίας, οφείλεται εν μέρει και στην οικουμενικότητα των αρχετύπων και των συμβόλων της, και ιδιαίτερα, στη γεω-οικουμενικότητά της με πολλούς μύθους της να εκτυλίσσονται γεωγραφικά εκτός του ελλαδικού χώρου σε περιοχές της Ανατολής ή της Βόρειας και Δυτικής Ευρώπης και με ποικίλη προέλευση των θεών και των ηρώων της¹⁴, κάτι που ισχύει κατεξοχήν στον μύθο της Ευρώπης.

Οι αρχαιότερες διασωθείσες παραστάσεις της Ευρώπης επάνω στον ταύρο τοποθετούνται ήδη στην Ανατολίζουσα περίοδο, όπως σε ένα χάλκινο κράνος του 7ου αιώνα π.Χ., ανάθημα στους Δελφούς, και ένα θραύσμα ανάγλυφου πίθου, σύμφωνα με τη Μαρία Β. Αποστολακοπούλου¹⁵. Αυτές οι αρχαιοελληνικές παραστάσεις λειτουργούν, σύμφωνα με το σχήμα της Η. Morales, ως «παραδοσιακή αφήγηση», επικεντρώνονται δηλαδή στα περιχομενικά και καταδηλωτικά στοιχεία της αφήγησης, στο ποιος έκανε τι σε ποιον.¹⁶

Το τέλος του αρχαίου κόσμου δεν σήμανε και το τέλος του μυθολογικού του σύμπαντος. Οι μυθολογικές αφηγήσεις, ενταγμένες σε νέα ερμηνευτικά πλαίσια και εξυπηρετώντας διαφορετικές επιταγές κάθε φορά, επανέρχονται ως υλικό δημιουργίας στη δυτική τέχνη, αρχής γενομένης από την Αναγέννηση. Οι παραστάσεις συνεχίζονται την εποχή του Μπαρόκ, χωρίς όμως να επικρατεί αυτός ή ο άλλος μύθος, αλλά με έναν προσανατολισμό για την απεικόνιση θεών-ηρώων (εικ. 3). Η τάση προς την αρχαία ελληνική μυθο-

Εικόνα 3: Rembrandt, *Η αρπαγή της Ευρώπης*, 1632, λάδι σε δρύινο ξύλο, 64,6×78,7 εκ., Μουσείο J. Paul Getty, Λος Άντζελες, <https://bit.ly/3rMug3R> [17.10.2019]



λογία υποχωρεί σταδιακά προς τον 18ο αιώνα χάριν άλλων θεμάτων, όπως είναι η ηθογραφία, η προσωπογραφία και η τοπιογραφία, όπου η Αρπαγή της Ευρώπης υποπίπτει σε δευτερεύον θέμα¹⁷ (εικ. 4), για να επανέλθει με διαφορετικό προσανατολισμό με τον νεοκλασικισμό του τέλους του 18ου αιώνα.

Οι απόψεις του Johann Joachim Winckelmann για την υπεροχή της αρχαιοελληνικής τέχνης, η νεοσύστατη επιστήμη της αρχαιολογίας, οι νέες φιλολογικές έρευνες, τα μυθολογικά εγχειρίδια και οι μεταφράσεις Ελλήνων ποιητών της αρχαιότητας επέτειναν το ενδιαφέρον για τη μυθολογία και τις αναπαραστάσεις της. Σε αυτές τις αναπαραστάσεις του μύθου της Ευρώπης λειτουργεί συνυποδηλωτικά η δεύτερη διάσταση του μύθου σύμφωνα με το σχήμα της Η. Morales, δηλαδή η ιδεολογική προβολή του παρελθόντος στο παρόν. Η ευρωπαϊκή ιδέα φαίνεται ότι τον 18ο και 19ο αιώνα εκφράζεται στον λόγο¹⁸ και όχι στην εικόνα.¹⁹ Η διαπίστωση αυτή μερικώς δικαιολογείται από την πρωταρχικότητα της γλωσσικής επικοινωνίας και από την παραδοχή ότι ο 18ος και 19ος αιώνας είναι οι αιώνες του Λόγου, της φιλοσοφίας για τον 18ο και της λογοτεχνίας και της ποίησης για τον 19ο αιώνα. Επιπροσθέτως, όμως, θα έλεγε κανείς ότι η αναπαράσταση του μύθου της Ευρώπης δεν έχει πολιτικοποιηθεί, είναι αυτήν την εποχή μία ακόμη μυθολογική σκηνή ειδικού χαρακτήρα που λειτουργεί περισσότερο ως αφορμή για αστική οφθαλμική τέρψη ή για τοπιογραφικές αποδόσεις και άρα δεν λογίζεται ως εργαλείο για να προστεθεί στη φαρέτρα των διανοούμενων που επιχειρούν να αρθρώσουν, καταρχάς σε λόγο, την υπερθετική ευρωπαϊκή ενότητα. Με άλλα λόγια, το νόημα της εικονοποίησης του μύθου της Ευρώπης είναι τετριμμένο²⁰, με αποτέλεσμα να μην καθίστανται καν διακριτές οι αναπαραστάσεις του από τους διανοητές της εποχής, και οι κοινωνικές και ιστορικές συνθήκες είναι ανώριμες για μία υπερκωδικοποίηση και διαφορετική επανομηματοδότηση, και, επομένως, το πέρασμα από την αισθητική στην πολιτική σφαίρα δεν συντελείται.

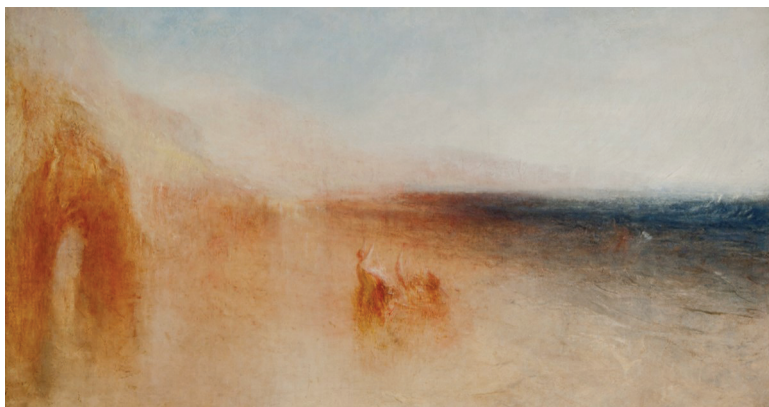


Εικόνα 4: Claude Lorrain, *Παράδεισιο τοπίο με αρπαγή της Ευρώπης*, 1645 (:), λάδι σε καμβά, 96,2 × 167,6 εκ. Μουσείο J. Paul Getty, Λος Άντζελες, <https://bit.ly/3fbvC3k> [27.01.2020]

Εικόνα 5: Patrick MacDowell, γλυπτικό σύμπλεγμα με θέμα την Αρπαγή της Ευρώπης, 1876, Albert Memorial, Λονδίνο, <https://bit.ly/3i90zoS> [27.01.2020]. Η εστεμμένη Ευρώπη πάνω στον ταύρο με σκήπτρο και υδρόγειο σφαίρα, περιστοιχίζεται από τη Γαλλία (στρατιωτική δύναμη), την Ιταλία (προσωποποίηση των τεχνών), τη Βρετανία (ναυτική-εμπορική δύναμη) και τη Γερμανία (πνευματική δύναμη).



Εικόνα 6: William Turner, *Η Ευρώπη και ο ταύρος*, περ. 1840-1850, ελαιογραφία, 90,8×121,6 εκ., Taft Museum of Art - Cincinnati, <https://bit.ly/3ECKNhj> [22.04.2022]



Με το κίνημα του Ρομαντισμού οι μυθολογικές σκηνές στην ευρωπαϊκή τέχνη, με βαρύτητα σε αυτές με πολιτιστικό-ιστορικό και αλληγορικό περιεχόμενο, αποκτούν μνημειώδη χαρακτήρα (εικ. 5), ενώ στις ζωγραφικές αποδόσεις ενσωματώνονται σε τοπιογραφικές συνθέσεις (εικ. 6).²¹ Πώς εξηγείται όμως η απουσία της αναπαράστασης του μύθου στη νεοελληνική τέχνη τον 19ο αιώνα; Πέρα από τους προφανείς ιστορικούς λόγους, το γεγονός δηλαδή ότι η Ελλάδα μάχεται για την ανεξαρτησία της και δεν υπάρχει χώρος για δευτερογενή καλλιτεχνική παραγωγή, που όταν προκύπτει, π.χ. με τον Ζωγράφο του Μακρυγιάννη, εμπνέεται από την πολεμική επικαιρότητα και εξυπηρετεί την άμεση ανατροφοδότηση του αγώνα για εθνική ανεξαρτησία και όχι από το πάλαι ποτέ ένδοξο αλλά μακρινό παρελθόν, μία επιπρόσθετη ενδεχόμενη ερμηνεία θα μπορούσε να ληφθεί υπόψη.

Η προβολή της υπεροχής του αρχαιοελληνικού παρελθόντος είναι ένα ξενόφερτο



Εικόνα 7: Valentin Serov, *Η αρπαγή της Ευρώπης*, 1910, λάδι σε καμβά, 71 × 98 εκ., Γκαλερί Tretyakov, Μόσχα, <https://bit.ly/3BSh7et> [22.10.2019]

γερμανοτραφές σχήμα που εισάγεται από τον J.J. Winckelmann τον 18ο αιώνα (*Ιστορία της Αρχαίας Τέχνης*, 1764) και διατρέχει τη δυτική διανόηση μέσα από το έργο στοχαστών όπως ο Lessing, ο Goethe και ο Nietzsche. Στη δυτική ελίτ ο μύθος της Αρπαγής της Ευρώπης λειτουργεί ως ιδρυτικός, εν είδει συνεκδοχής που παρουσιάζει την Ευρώπη ως ειρηνική, ευγενική καταγωγής μητέρα-ημίθεη που θα γεννήσει τα παιδιά του πατέρα των θεών, επιτρέποντάς τους τη γενεαλογική σύνδεση με τον Ελληνικό πολιτισμό ως κοιτίδα-μήτρα του Ευρωπαϊκού, προσδίδοντας του έτσι κύρος και διαχρονικό μεγαλείο.²²

Η ποιητική αυτή διάσταση του μύθου της Ευρώπης με την αναπαράστασή του δεν έχει την εποχή αυτή την ίδια δυναμική για τους Έλληνες. Ο πολιτισμικός μύθος δεν έχει ερείσματα στην πολιτική πραγματικότητα. Η σύνδεση της Ελλάδας με την Ευρώπη θα εμφανιστεί στην Ελλάδα ως πολιτικός μύθος στα τέλη του 19ου αιώνα με κείμενα όπως του Ανδρέα Ρηγόπουλου –που αντιμετωπίζονται, όμως, ως εκκεντρικότητες– εστιάζοντας (μετά το Συνέδριο του Βερολίνου το 1878 και τη Συμφωνία της Κωνσταντινούπολης το 1881) στη Μεγάλη Ιδέα²³ με το βλέμμα στραμμένο προς την Ανατολή την οποία θεωρεί ότι θα εκπολιτίσει, και χωρίς ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τις καταγωγικές ανησυχίες της Δύσης. Συνεπώς, την εποχή αυτή, δεν υπάρχει ακόμη ούτε καπνός ούτε φωτιά, ενώ δειλά-δειλά ορισμένοι όπως ο Α. Ρηγόπουλος βάζουν τα προσανάμματα που πολύ αργότερα στον 20ό αιώνα θα οδηγήσουν τη νεοελληνική σκέψη και πρόσληψη στη λειτουργία του μύθου ως πολιτικού.

Σταδιακά, στη νεοελληνική τέχνη του τέλους του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα, μεμονωμένα επεισόδια αποκτούν ιδιαίτερο συμβολισμό και σημασία, καθώς επίσης πληθαίνουν τα μυθικά πλάσματα που προσωποποιούν δυνάμεις της φύσης, όπως ο Πάνας, οι Κένταυροι, οι Σάτυροι κ.ά., γεγονός που σχετίζεται με τις αναζητήσεις του συμβολιστικού κινήματος. Ο Αντώνης Σαραγιώτης αναφέρει ότι ο Δημήτρης Μπισκίνης ζωγράφησε την Αρπαγή της Ευρώπης δύο φορές: στην πρώτη παραλλαγή (συλλογή Ιονικής Τράπεζας), εμπνευσμένη από εικονογραφικές αποδόσεις του Valentin Serov (εικ. 7), η κόρη θριαμ-

Εικόνα 8: Δημήτρης Μπισκίνης, *Η αρπαγή της Ευρώπης*, ιδιωτική συλλογή, Φωτογραφία: Andre Meintas, <https://bit.ly/3rIFZAn> [22.10.2019].



βευτικά διασχίζει τη θάλασσα πάνω στην πλάτη του ταύρου-Δία, ενώ στη δεύτερη η Ευρώπη, εξαντλημένη και ημίγυμνη, έχει κρεμαστεί από το λαιμό του ζώου²⁴ (εικ. 8). Σε γενικές γραμμές, στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα, ο μύθος της Ευρώπης προκύπτει μόνο ως θεματολογική επιλογή που συνδέεται με τις αναζητήσεις της ελληνικής τέχνης στην προσπάθειά της να συμπορευτεί με το ευρωπαϊκό συμβολιστικό κίνημα σε μία γενικότερη θεματογραφική στροφή στις μυθολογικές αλληγορίες.

Κατά τον 20ό αιώνα συντελείται μία σημαντική αλλαγή στην καλλιτεχνική χρήση του μύθου στην ευρωπαϊκή εικαστική παραγωγή, καθώς παύει πλέον να αντιπροσωπεύει το ιδεατό και να αποτελεί αφετηρία για ιδεαλιστικές απεικονίσεις και γίνεται εργαλείο σχολιασμού του παρόντος και της τραγικότητας της ανθρώπινης ύπαρξης, ειδικά μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου με τον ανερχόμενο φασισμό. Η Luisa Passerini παρατηρεί ότι στις δεκαετίες του 1930 και του 1940 η Ευρώπη του μύθου, που προσωποποιεί τη γεωγραφική και πολιτική οντότητα της Ευρώπης, απεικονίζεται ως θύμα της βίαιης δύναμης του Ταύρου, συμβολίζοντας τον ναζισμό στον οποίο αντιδρά μάταια²⁵ (εικ. 9-10).

Παράλληλα, η εικονογραφία εστιάζει στη μυθολογία του ταύρου. Αρχετυπικές μορφές, όπως ο Μινώταυρος, π.χ. στο έργο του Pablo Picasso, ή η Μέδουσα, στο έργο του Max Beckmann, λειτουργούν ως αλληγορίες της αποκτήνωσης του ανθρώπου στο ωμό περιβάλλον της βίας και του πολέμου.²⁶ Η Ν. Λοϊζίδη σημειώνει ότι η εποχή του Μεσοπολέμου χαρακτηρίζεται από τον André Masson «μινωταυρική», τόσο υπό το βάρος της νέας επιστημονικής σκέψης με τις νεοσύστατες επιστήμες της εθνογραφίας, της εθνολογίας και της ψυχανάλυσης, που επανοηματοδοτούσαν τους μυθικούς κύκλους, όσο και υπό το βά-



Εικόνα 9: Jacques Lipchitz, *Ο βιασμός της Ευρώπης, II*, 1938, χαλκός, 38,7×58,7×31,9 εκ., MoMA, <https://mo.ma/3E1qMa> [22.04.2022].



Εικόνα 10: Max Beckmann, *Ο βιασμός της Ευρώπης*, 1933, υδατογραφία, 51,1×69,9 εκ., ιδιωτική συλλογή, <https://bit.ly/3k4lRWt> [22.04.2022].

ρος των πολιτικών αδιεξόδων της μεταβιομηχανικής φάσης του ευρωπαϊκού πολιτισμού με τις επεκτατικές φαντασιώσεις του Γ' Ράιχ, που δεν ευνοούσε νηφάλιες κλασικίζουσες ειδυλλιακές προσεγγίσεις του αρχαίου κόσμου. Επικεντρώνεται στα στοιχεία εκείνα του μύθου που συνδέονται με τον θάνατο, την καταστροφή, την απώλεια, τον πανικό, τα ερείπια.²⁷ Ενδεχομένως αυτό να συνηγορεί σε μία ερμηνεία της απουσίας της Ευρώπης από τη μυθολογία του ταύρου, όπου προτιμώνται συνοδές μορφές όπως η μάγισσα και πλαυέυτρα Πασιφάη ή η καταραμένη Αριάδνη και όχι η αθώα και ευκολόπιστη Ευρώπη.

Ορισμένοι Έλληνες καλλιτέχνες, όπως ο Κωνσταντίνος Παρθένης και ο Δημήτρης Γαλάνης, που συνδέονται με τις πρωτοπορίες των αρχών του 20ού αιώνα, πραγματεύονται το θέμα σε μία προσπάθεια συνομιλίας της νεοελληνικής τέχνης με τη νεο/μετα-μυθολογική εικονογραφία του ευρωπαϊκού μοντερνισμού. Το έργο του πρώτου (εικ. 11) εντάσσεται κυρίως στο πεδίο αισθητικών πειραματισμών/εγχειρημάτων που σκιαγραφούν το εκλεκτικό πλαίσιο συμπόρευσης της νεοελληνικής τέχνης με τις ευρωπαϊκές πρωτοπορίες με κύριο άξονα τα ιδεολογήματα της μεσογειακότητας/ελληνικότητας. Ο δεύτερος διατηρεί μια πιο ακαδημαϊκή γραφή αλλά συμπορεύεται με την ευρωπαϊκή εκδοχή ως προς τη θυματοποίηση της Ευρώπης (εικ. 12).

Εικόνα 11: Κωνσταντίνος Παρθένης, *Η αρπαγή της Ευρώπης*, π. 1920, Υαλογραφία, 202×40 εκ., Πάτρα, ιδιωτική συλλογή, πηγή: Μ. Στεφανίδης, *Ελληνομουσειόν. Επτά αιώνες ελληνικής ζωγραφικής. Ζωγραφική της Ουτοπίας*, τ. Δ', Αθήνα: Ίδρυμα τύπου Α.Ε. - Εκδόσεις Μίλντοτ, 2009, σ. 24.



Εικόνα 12: Δημήτρης Γαλάνης, *Η αρπαγή της Ευρώπης*, οξυγραφία e.a., 17.8×25.5 εκ. (δοκίμιο), Συλλογή Τσάμπι, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών ΑΠΘ, ΤΠ: 2002.298. Η εικόνα παραχωρήθηκε από το Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών ΑΠΘ.



Επιπροσθέτως, η Ευρώπη και ο ταύρος εμφανίζονται διαχρονικά στη θεματογραφία Ελλήνων καλλιτεχνών²⁸ που πραγματεύονται μυθολογικά θέματα, όπως είναι ο Αλέκος Φασιανός,²⁹ ο Γιώργος Σταθόπουλος, ο Τάκης Τσεντεμαΐδης, ο Κώστας Γραμματόπουλος, κ.ά. Σε αυτούς, ο μύθος επιλέγεται κατά βάση για τα διακοσμητικά και πραγματολογικά του στοιχεία και δεν έχει πολιτική διάσταση.

Ωστόσο, στη σύγχρονη νεοελληνική παραγωγή, μετά την ένταξη της Ελλάδας στην ΕΕ, παρατηρείται ένα πλήθος έργων που πραγματεύονται τον μύθο της Αρπαγής της Ευρώπης συνδέοντάς το με το πολιτικό αφήγημα της ΕΕ με ποικίλες και, συχνά, αντιφατικές πολιτικές ερμηνείες. Θα επικεντρωθούμε σε δύο έργα που εκφράζουν ρητά τόσο με τον λόγο και τη θέση των δημιουργών όσο και με την ίδια την εικαστική σύνθεση των εικόνων την πολιτική διάσταση του μύθου της Αρπαγής της Ευρώπης ενσωματώνοντας τα πολλαπλά υπάρχοντα σημειώματα παράγοντας *post hoc ergo propter hoc* νέους κώδικες πάνω σε αυτά και εξαιτίας αυτών.

Η πολιτική αλληγοροποίηση του μύθου στα σύγχρονα εικαστικά έργα του Αλέκου Λεβίδη και του Νίκου Γαβαλλά

Στο πλαίσιο μίας αφηγηματικής ζωγραφικής συνειρμικής πραγμάτευσης και με διάθεση μυθοποίησης των οπτικών αφηγημάτων, ο Α. Λεβίδης³⁰ αποδίδει στον μύθο πολιτικό χαρακτήρα, καθώς, όπως ο ίδιος λέει: «Το έναυσμα για αυτό (το έργο) ήταν περισσότερο η κατάσταση με τους πρόσφυγες και η άποψη της Ευρώπης που κλείνει τα σύνορα. Με αναφορά στο ομότιπλο έργο του Félix Vallotton και άλλα πολιτισμικά προϊόντα της Δύσης, αποτελεί προσωποποίηση της φυγής της Ευρώπης».³¹ Στο έργο του Λεβίδη³² (εικ. 13) η Ευρώπη του Vallotton (εικ. 14) μεταφέρεται αυτούσια ως εικόνα, λειτουργώντας ταυτόχρονα ως απει-



Εικόνα 13: Αλέκος Λεβίδης, *Η αρπαγή της Ευρώπης*, 2015-2018, ακρυλικό και λάδι σε ξύλο, 36×36 εκ., ιδιωτική συλλογή (ευγενική παραχώρηση άδειας χρήσης της εικόνας από τον ζωγράφο), πηγή: Α. Λεβίδης, *Μυθιστορικά*, Αθήνα: Άγρα 2020, σ. 25, 44.



Εικόνα 14: Félix Vallotton, *Ο βιασμός της Ευρώπης*, 1908, λάδι σε καμβά, 130×162 εκ., Μουσείο Καλών Τεχνών Βέρνης <https://bit.ly/39d4Nvl> [24.02.2022].

κόνιση (icon) της αρχικής εικόνας, άμεσα αναγνωρίσιμη, αλλά και ως ενδείκτης (index) που ταυτίζει συνειρμικά την Ευρώπη του μύθου του Vallotton με την Ευρώπη ως πολιτική οντότητα, καταρχάς με αυτόν καθαυτό τον αναδιπλασιασμό της και, συνεπακόλουθα, επειδή η ανάγνωση της μορφής στο έργο του Λεβίδη επηρεάζεται από τα οπτικά της συμφοραζόμενα, τα οποία, επίσης, αυτή η ίδια η εικόνα της μυθικής Ευρώπης καθορίζει.³³ Δεσπόζει στον πίνακα, καθώς τοποθετείται κεντρικά και διακρίνεται από τις υπόλοιπες μορφές λόγω κλίμακας. Σε πρώτο επίπεδο εμφανίζεται αναδυόμενος ένας εμφανώς καταβεβλημένος, σκυμμένος, μελαμψός άντρας με κόκκινο σωσίβιο γιλέκο (διασωθείς πρόσφυγας;) και με βλέμμα στραμμένο προς το νερό. Η Ευρώπη του Vallotton κοιτάει προς τη Δύση, σύμπλη με τον μύθο, με γυρισμένη την πλάτη («του γυρίζει την πλάτη;») στον πρόσφυγα, αλλά και στον θεατή. Την ίδια κατεύθυνση έχει και η καταποντισμένη φτερωτή μορφή, που αποτελεί αναφορά στον Αρχάγγελο του Ευαγγελισμού του Fra Angelico, και ο κίονας, επίσης τμήμα από τον ίδιο Ευαγγελισμό, στοιχεία που καταδεικνύουν τη σχέση Αναγέννησης-Αρχαιότητας και τη χριστιανική ταυτότητα της Ευρώπης. Με το παιδάκι που βρίσκεται στα 2/3 του πίνακα στην αριστερή άκρη σε ισοϋψή οριζόντιο άξονα που τέμνει στη μέση τη ράχη του ταύρου, ο Λεβίδης «κλείνει το μάτι» στον Giotto. Η Ευρώπη, ακολουθώντας πιστά το πρότυπο του Vallotton, έχει την πλάτη της γυρισμένη στον θεατή και την κεφαλή της στραμμένη προς τα δεξιά με το βλέμμα της να κατευθύνεται νοερά στην προέκταση του πίνακα. Τα πόδια της καταποντισμένης φιγούρας Καραγκιόζη, το κεφάλι της Ευρώπης και ο πρόσφυγας σχηματίζουν έναν κάθετο νοητό άξονα που οδηγεί νοερά τον θεατή στον τελευταίο. Από αυτόν ξεκινάει επίσης ένας διαγώνιος άξονας που περνάει από τον κίονα και καταλήγει στο κεφάλι της λαϊκής φιγούρας δημιουργώντας ένα νοητό σταυρωτό σχήμα με την επίσης διαγώνια τοποθέτηση του συμπλέγματος ταύρου-Ευρώπης. Ένας δεύτερος άξονας, παράλληλος με τη διαγώνιο της Ευρώπης, σχηματίζεται από το παιδί του Giotto που παλεύει με τα κύματα, τον κορινθιακό κίονα και την αναποδογυρισμένη, με τα πόδια εκτός νερού, φιγούρα Καραγκιόζη. Το κεφάλι της τελευταίας βρίσκεται στην άλλη άκρη του πίνακα και στρέφεται στην αντίθετη κατεύθυνση από την Ευρώπη, που εκπροσωπεί τη Δύση, σχεδόν εξαναγκάζοντας την ανάγνωσή μας, λόγω και της καταγωγής της λαϊκής φιγούρας από την Ανατολή, στην αντιστικτική παράθεση του σχήματος Ανατολής-Δύσης. Ανάμεσά τους παρεμβάλλεται οπτικά ο κίονας, με περίπου παράλληλη κλίση με το σώμα και την κώμη της Ευρώπης, ενισχύοντας, ενδεχομένως, οπτικά τη σχέση της Ευρώπης της Δύσης με την Αναγέννηση και την ελληνική αρχαιότητα.

Όλες οι μορφές περικλείονται από το υδάτινο στοιχείο. Η ήρεμη θάλασσα του Vallotton γίνεται κυματώδης από τη μέση του πίνακα και προς τα πάνω και το άνω τμήμα με τον ουρανό, τη γραμμή του ορίζοντα και τη στεριά καταλαμβάνεται ασφυκτικά από θάλασσα στον πίνακα του Λεβίδη. Ο τόπος της αναχώρησης και ο τόπος της άφιξης του μύθου, που ακνά αναπαρίστανται ή υπονοούνται στο έργο του Vallotton, που καταδηλωτικά αναπαριστά τον μύθο, στο έργο του Λεβίδη παραλείπονται. Η Ευρώπη απομονώνεται από το αρχικό περιβάλλον του μύθου και, έτσι, απομυθοποιημένη παρουσιάζεται κα-

ταμεσής της θαλάσσης ενώ γύρω της καταποντίζεται ένα σύνολο πολιτισμικών συμβόλων, σημείων και αξιών. Έως τη μέση, η θάλασσα σε σκούρο μπλε χρώμα περιδινίζεται αφρώδης και περιλαμβάνει τον πρόσφυγα και την Ευρώπη, ενώ από τη μέση και πάνω το χρώμα γίνεται γαλαζο-πράσινο εγκολπώνοντας τη φτερωτή μορφή, τον κίονα και τη φιγούρα του Καραγκιόζη, στοιχεία που διατρέχουν διαχρονικά τον ελληνικό πολιτισμό και λειτουργούν ως εύσημη αναφορά στην αέναη διεγκυστίδα Ανατολής-Δύσης. Ενδεχομένως, η διαφορά στην απόχρωση του νερού, με τις μορφές που κάθε ζώνη περικλείει, να σηματοδοτεί τη χρονική διάκριση παρελθόντος-παρόντος. Στην ακμή σύνδεσης των δύο θαλασσών τοποθετείται το παιδί (το μέλλον;) που πνίγεται και τείνει το χέρι του εκτός νερού. Η πραγμάτευση του χώρου του έργου (χρωματική ομοιότητα με τη θάλασσα του Vallotton αλλά παραλλαγή στην κίνηση του ταραγμένου ορίζοντα, θαλάσσιος κατακλυσμός και χρωματική διαφοροποίηση του υδάτινου στοιχείου στο έργο του Λεβίδη στη θέση του ουρανού του Vallotton) και η θέση των εικαστικών σημείων μέσα σε αυτόν δημιουργούν τις προϋποθέσεις για την παραγωγή του νέου πολιτιστικού νοήματος. Η Μεσόγειος μετατρέπεται από πάλαι ποτέ κοιτίδα εμπορικών και πολιτιστικών ανταλλαγών σε νεκρικό αποθετήριο ψυχών και συμβόλων. Μέσα σε αυτή τη θάλασσα, η Ευρώπη του Vallotton δεν μπορεί πια μόνο να αναγνωστεί ως η Ευρώπη του μύθου που ταξιδεύει προς το πολλά υποσχόμενο μέλλον της με δέος αλλά και απαντοχή. Είναι μάλλον μία Ευρώπη που παλεύει να διασώσει την υπόστασή της όταν όλα γύρω της καταποντίζονται με μία αίσθηση υπεκφυγής ή ίσως και εμμονικής επιμονής σε ένα ένδοξο παρελθόν που κάποτε καθιστούσε δυνατό το πολυτροπικό μέλλον που οραματίστηκε. Το έργο βρίθκει συμβολισμών που, σύμφωνα με τον Λεβίδη, «έχουν νόημα αν λειτουργούν υπαινικτικά στο συνειδητό ή υποσυνειδητό του θεατή» καθώς «σε κανένα από τα έργα της σειράς *Μυθιστορικά* δεν προσπαθεί να περάσει ένα ευθύ και αποκάλυπτο μήνυμα». ³⁴ Για τη γράφουσα, το ζήτημα της σχέσης Ελλάδας-Ευρώπης είναι παρόν στον πίνακα και εντάσσεται διαλεκτικά στα αντιθετικά δυαδικά σχήματα Ανατολή-Δύση, παρελθόν-παρόν, με εστίαση στη θέση της Ευρώπης στο μεταναστευτικό ζήτημα, όπως εκτυλίσσεται στη Μεσόγειο και τα ελληνικά σύνορα της Ευρώπης.

Ένα ακόμη έργο που βασίζεται σε αυτήν ακριβώς τη διαεικονική λειτουργία για την κατασκευή νέου πολιτικού νοήματος με αφητηρία τον συγκεκριμένο μύθο αποτελεί το έργο του εικαστικού Νίκου Γαβαλλά ³⁵ (εικ. 15). Το έργο είναι ιδιόσημο, καθώς ο μύθος εδώ είναι παρών-απών. Εγκαλείται καταρχάς μέσω του τίτλου (λεκτικά) επιδρώντας ωστόσο οπτικά στην αποκωδικοποίηση του έργου. Το έργο σαφώς οικειοποιείται την ευρέως γνωστή τοιχογραφία των Ταυροκαθαψιών της Μινωικής Κρήτης (εικ. 16) και την τοποθετεί μέσα σε ένα σύστημα σημείων που επαναδιατυπώνει και επανοσηματοδοτεί την αρχική παράσταση. Στο σύγχρονο αυτό έργο ο μινωικός ταύρος αντιμετωπίζει τον κόκκινο ταύρο-σύμβολο του προϊόντος Red Bull. Το τελευταίο σηματοδοτεί τον σύγχρονο καταναλωτικό κόσμο, στοιχείο που επιτείνεται από το χρησιμοποιημένο αλουμινένιο κουτάκι του προαναφερθέντος ποτού που αιωρείται σε θέση κυβιστήματος πάνω από τον μινω-



Εικόνα 15: Νίκος Γαβαλλάς, *Η αρπαγή της Ευρώπης*, 2012, λάδι σε καμβά, 105 × 160 εκ., συλλογή του ζωγράφου (ευγενική παραχώρηση άδειας χρήσης της εικόνας από τον ζωγράφο).

Εικόνα 16: Η Τοιχογραφία των Ταυροκαθαψιών, Κνωσός – Ανάκτορο, 1450-1400 π.Χ., Αρχαιολογικό Μουσείο Ηρακλείου, Κρήτη <https://bit.ly/3KcnW15> [09.02.2023].



ικό ταύρο καθώς τα κέρατά του μπλέκονται στο σύμβολο της Mercedes Benz, το οποίο, σύμφωνα με την εταιρεία, «αντιπροσωπεύει την κίνησή του προς την καθολική αυτοκινητοβιομηχανία με τους κινητήρες της να κυριαρχούν στη γη, τη θάλασσα και τον αέρα (τα τρία σημεία)»³⁶, εκφράζοντας έτσι το σχέδιο της εταιρείας για παγκόσμια κυριαρχία. Κάτω από τα πόδια του μινωικού ταύρου ένα ακόμη σύμβολο, της Siemens, επισημαίνει την εμπορική και οικονομική κυριαρχία των εταιρειών. Στο κέντρο του γαλαζίου φόντου ένας

πορτοκαλί κύκλος ίσως σηματοδοτεί τον ήλιο της Δύσης. Ο χώρος του μινωικού πολιτισμού γίνεται ο χώρος του δυτικού καταναλωτισμού, υπονοώντας ενδεχομένως ότι «η ευρωπαϊκή ενοποίηση, ως διαμεσολαβητής, μετασχηματιστής και οργανωτής της ευρωπαϊκής παγκοσμιοποίησης», συντέλεσε, μέσω της οικειοποίησης της ελληνικής πολιτιστικής κληρονομιάς, στην ακούσια μεταμόρφωση του πρώτου σε ένα «παγκοσμιοποιημένο εθνοτοπίο (ethnoscape)». ³⁷ Με τα λόγια του καλλιτέχνη: «Τώρα ο ταύρος των 4.900 ετών είναι αντιμέτωπος με τον ταύρο των 29 ετών, της σύγχρονης Ευρώπης, τον ταύρο του καταναλωτισμού, της οικονομολογίας, της αγορασμένης εφήμερης δύναμης, που προσπαθεί ως ισότιμος να καπνλευτεί την Ευρώπη της Ελληνικής σοφίας (η χορεύτρια που ακούσια βρίσκεται με ένα δάκρυ στη ράχη του άλλου ταύρου) στρεβλώνοντας την ουσία της, ενώ παράλληλα από βορειότερα έρχονται άλλα σκουπίδια και ανταλλάγματα (σήματα Mercedes, Siemens)». ³⁸ Η διασημειωτική σχέση των δύο έργων προκύπτει από την οικειοποίηση στοιχείων της γνωστής τοιογραφίας (ταύρος, κυβιστήρας, πλαίσιο και χώρος του έργου) και τη διαλογική τοποθέτησή τους μαζί με νέα σημεία. Αξιοσημείωτο ωστόσο είναι ότι η σημασιολογική έμφαση δίνεται στη βίαιη δύναμη του ταύρου εγκαλώντας τον ως αρχέτυπο δύναμης και κυριαρχίας. ³⁹ Η Αρπαγή της Ευρώπης εξαγγέλλεται μεν στον τίτλο αλλά δεν αφορά στη γνωστή παράσταση του μύθου, καθώς η καθεαυτή Ευρώπη είναι απύουσα. Υπονοείται μετωνυμικά μέσα από στοιχεία του μύθου που συνδέονται με τον ταύρο και τη μινωική παράδοση στη χορεύτρια που ακούσια βρίσκεται από τον ταύρο του (μινωικού) πολιτισμού στη ράχη του σύγχρονου ταύρου του καταναλωτισμού. Η αρπαγή συντελέστηκε και η Ευρώπη του μύθου είναι απύουσα. Η σημείωση αυτή προκύπτει από τη χρήση του οικείου εικονογραφικού τύπου του ταύρου των ταυροκαθισίων (παρελθόν της Ευρώπης) σε έναν εικαστικό χώρο που βάσει της μορφής και του πλαισίου του παραπέμπει στη μινωική τοιογραφία, ωστόσο διαφοροποιείται ως προς τα άλλα σημεία, αφού ο μινωικός ταύρος τοποθετείται σε θέση σύγκρουσης με τον ταύρο-σύμβολο του γνωστού προϊόντος (παρόν και μέλλον της Ευρώπης) και επισημαίνεται μετωνυμικά από την τοποθέτηση της χορεύτριας στη ράχη του τελευταίου. ⁴⁰

Ο Hartmut Kaelble σημειώνει ότι η τακτική της χρήσης της Αρπαγής της Ευρώπης ως συμβόλου για την άσκηση κριτικής σε κυβερνήσεις και κέντρα εξουσίας που καθιερώθηκε την εποχή του μεσοπολέμου, όπως την εντόπισε η L. Passerini, εξασθένησε στη συνέχεια ⁴¹. Διαπιστώνεται, ωστόσο, με βάση μία κατηγορία σύγχρονων έργων Ελλήνων καλλιτεχνών, όπως είναι οι προαναφερθέντες, αλλά και άλλοι, όπως ο Κίκος Λανίτης, ο Γιώργος Κατημερτζόγλου, ο Μιχαήλ Οδυσσεάς Γιακουμάκης, η Χάρης Τσεκούρα, ο Απόστολος Γιαγιάννος, ο Γιώργος Λαναράς, κ.ά. ⁴² ότι η τάση αυτή επανέρχεται στις αρχές του 21ου αιώνα. Εντάσσεται σε μία γενικότερη τάση επαναπροσδιορισμού της ευρωπαϊκής ταυτότητας μέσα από μία διαδικασία αυτοπροσδιορισμού και εποικοδομητικής ανταλλαγής για την ανάπτυξη και τον εμπλουτισμό της που αμφισβητεί τις έξωθεν και άνωθεν ομοιογενείς διαδικασίες συγκρότησης και στρέφεται στις ιδιόζουσες εμπειρίες ανοίγοντας ένα πεδίο προβληματισμού και διαλόγου. ⁴³

Δημόσια γλυπτά Ελλήνων δημιουργών με θέμα τον μύθο της Αρπαγής της Ευρώπης

Ενδιαφέρον έχει από την άποψη της σύνδεσης του μύθου με την πολιτική ιστορία της ΕΕ, η μελέτη των δημόσιων γλυπτών,⁴⁴ λόγω της *a priori* θεσμικής τους διάστασης. Ο Ian Manners υποστηρίζει ότι «οι συζητήσεις για τον μύθο της Ευρώπης που αφορούν στην πολιτική δύναμη υποδηλώνουν ότι η απεικόνιση των Ευρωπαίων ως γυναικών ελεύθερων αναβατριών στο πίσω μέρος του ταύρου [...] κατασκευάζει μια ευρωπαϊκή κοσμοθεωρία για μια “αέναη ουτοπία της ειρήνης” όπου οι Ευρωπαίοι [...] “εισέρχονται σε έναν μετα-ιστορικό παράδεισο ειρήνης και σχετικής ευημερίας»⁴⁵. Ίσως με βάση μία τέτοια ερμηνεία του μύθου, να μην είναι τυχαίο ότι τα δημόσια γλυπτά που επιλέγονται σε άμεση γειτνίαση με το Κοινοβούλιο στις Βρυξέλλες ή που στοχεύουν στη σύνδεση με την ΕΕ παρουσιάζουν την Ευρώπη ως ελεύθερη αναβάτρια και όχι ως ανήμπορη δεσποσύνη υποταγμένη στη βίαιη δύναμη του Ταύρου.

Ενδεικτικές περιπτώσεις αποτελούν δύο γλυπτά των αδερφών Σωτηριάδη. Το πρώτο (εικ. 17) βρίσκεται από το 2012 στο λιμάνι του Αγίου Νικολάου στην Κρήτη και γεννήθηκε το 2000 μαζί με ένα δεύτερο που βρίσκεται σήμερα στο ΕΚ στο Στρασβούργο (εικ. 18)



Εικόνα 17: Η αρπαγή της Ευρώπης, Σχεδιασμός: Νίκος Κούνδουρος, Τεχνική υλοποίηση: Νίκος και Παντελής Σωτηριάδης, Άγιος Νικόλαος Κρήτης, <https://bit.ly/36E3Uer> [22.04.2022].

όταν ο Δήμαρχος Αντώνης Ζερβός θέλοντας να γιορτάσει τη νέα χιλιετία ζήτησε να διεξαχθεί διαγωνισμός με γλυπτικές προτάσεις που θα σηματοδοτούσαν την ευρωπαϊκή πολιτισμική ενότητα⁴⁶. Σχεδιάστηκε από τον Κρητικό σκηνοθέτη Νίκο Κούνδουρο και δημιουργήθηκε από τους γλύπτες Νίκο και Παντελή Σωτηριάδη. Η εμπλοκή των ίδιων καλλιτεχνών σε δύο έργα με το ίδιο θέμα αλλά διαφορετική χωρική τοποθέτηση και θεσμική υιοθέτηση καθιστούν τη συγκριτική τους αντιπαράθεση ενδιαφέρουσα, καθώς οι μικρές αλλά ενδεικτικές διαφορές στον τύπο, πέρα από τον ίσως προφανή λόγο της σύλληψης του πρώτου γλυπτού από έναν τρίτο δημιουργό,⁴⁷ ενδεχομένως να είναι χρήσιμες για τη διαμόρφωση ορισμένων παρατηρήσεων σχετικά με τους κώδικες επικοινωνίας των δύο έργων με το ίδιο θέμα σε διαφορετικά όμως πλαίσια.

Το ορειχάλκινο γλυπτό του Ν. Κούνδουρου υιοθετεί τον «παραδοσιακό τύπο» με την Ευρώπη ελεύθερη αναβάτρια στη ράχη του ταύρου. Ωστόσο επικεντρώνεται στον τονισμό των στοιχείων εκείνων που συνδέουν την Ευρώπη με την κρητομινωϊκή παράδοση,⁴⁸ όπως φαίνεται από την κόμη της αλλά και την ενδυμασία της, το κόσμημα στο δεξί της χέρι και τα υποδήματά της που παραπέμπουν σε κυβιστήρα. Στέκεται σταθερή, αγέρωχη και αποφασισμένη στη ράχη του ταύρου, όχι ως απαχθείσα δεσποσύνη αλλά ως κυρίαρχη γεννήτορας κρατώντας στο δεξί χέρι μία σφαίρα, σύμβολο του σημερινού κόσμου, και



Εικόνα 18: Νίκος και Παντελής Σωτηριάδης, *Η αρπαγή της Ευρώπης*, 2002 (έτος εγκατάστασης 2005), Ανοξειδωτο ασάλι, μπρούτζος, γυαλί. 400×150×360 εκ., Ευρωπαϊκό Κοινοβούλιο, Στρασβούργο, Γαλλία, Συλλογή Σύγχρονης Τέχνης του Ευρωπαϊκού Κοινοβουλίου, <https://bit.ly/3jY8Yxj> [22.04.2022].

στο αριστερό ένα περιστέρι, σύμβολο της ελευθερίας.⁴⁹ Το μήνυμα είναι σαφές για τον δημιουργό: «Το γλυπτό που γεννήθηκε, καμώθηκε, σφυρηλατήθηκε και στήθηκε στην Κρήτη, έργο κρητικό και ας λέμε ότι είναι πανευρωπαϊκό»⁵⁰ έχει στόχο «να θυμίζει στους αφηρημένους Ευρωπαίους που επέζησαν του γερμανικού μιλιταρισμού και οι οποίοι υποκρίνονται σήμερα ότι το δίδυμο Μέρκελ-Σαρκοζι εκπροσωπεί κάποια καινούρια (sic) δημοκρατία, πως τουλάχιστον το όνομα «Ευρώπη», όπως άλλωστε και ο μινωικός και μεσογειακός πολιτισμός, προηγήθηκαν της ευρωπαϊκής αναγέννησης».⁵¹ Τα χέρια της Ευρώπης είναι υψωμένα σε στάση επίδειξης των συμβόλων, ως μνημείο της συμβολής της Ελλάδας. Εδώ θα μπορούσε κανείς να εντοπίσει έναν κώδικα επιβεβαίωσης/δικαίωσης/επαγγελματοποίησης που έχει ως στόχο να υπενθυμίσει τον ρόλο και τη σημασία της Ελλάδας σε μία προμνημονιακή εποχή οικονομικής κρίσης του ελληνικού κράτους εν όψει του επαναπροσδιορισμού των ευρωπαϊκών σχέσεων.

Το 2002, ο Δήμος Αγίου Νικολάου συγχρηματοδότησε μαζί με την Περιφέρεια Κρήτης και ιδιωτική πρωτοβουλία⁵² τη δημιουργία του δεύτερου γλυπτού το οποίο ολοκληρώθηκε το 2005, οπότε και τοποθετήθηκε στην είσοδο Ουίνιστον Τσώρτσιλ του ΕΚ σε μια βάση πλάτους 2 μέτρων και μήκους 5 μέτρων.⁵³ Το ίδιο το γλυπτό είναι ένα μνημειακό έργο ύψους 3,6 μέτρων, πλάτους 1,5 μέτρου και μήκους 4 μέτρων, από χαλκό για την Ευρώπη και σφυρήλατο ανοξείδωτο χάλυβα στο μεγαλύτερο μέρος του σώματος του ταύρου, με εξαίρεση το οπίσθιο μέρος, που είναι από γυαλί.⁵⁴ Επιλέγεται και εδώ ο τύπος της ελεύθερης αναβάτριας Ευρώπης που απολαμβάνει τη δύναμη του ταξιδευτή Δία-ταύρου.

Η αναπαράσταση του μύθου επιστρέφει στον παραδοσιακό αρχαίο ελληνικό τύπο με την υπάρχουσα προηγηθείσα δυτική εικονογραφία συμπυκνωμένη και ενσωματωμένη στο ζεύγος Ταύρου-Ευρώπης. Με αυτόν τον τρόπο, με τη βασική αλλά εμπλουτισμένη σε περιεχόμενο μορφή του, αποκτά την ευελιξία και τη δύναμη ενός συμβόλου. Ως εκ τούτου, μπορεί να αγκαλιαστεί από ένα μεγάλο εύρος κοινού, ανεξάρτητα από το πώς αυτοπροσδιορίζεται το κοινό αυτό (πολιτιστικά, πολιτικά, οικονομικά, γεωγραφικά κ.λπ.) και ανεξάρτητα από το αν το κοινό είναι εξοικειωμένο με τον αρχικό μύθο, την προηγούμενη εικονογραφία του και την ιστορική του εξέλιξη. Έτσι τώρα λειτουργεί σε δύο επίπεδα: 1) για όσους δεν γνωρίζουν τον αρχικό μύθο, αλλά έχουν εξοικειωθεί με την εικόνα του μέσω της εμφάνισής του σε ορισμένα συμβολικά φορτισμένα περιβάλλοντα και χώρους, όπως στις περιπτώσεις που αγάλματα με την Αρπαγή της Ευρώπης τοποθετούνται έξω από τα κτίρια της ΕΕ και το συμβολικό τους φορτίο τονίζεται από τον ηγεμονικό λόγο των εμπλεκόμενων αρχών ευνοώντας, όπως επισημαίνει ο Ian Manners,⁵⁵ μια συναινετική Ευρώπη για λόγους πολιτιστικής διπλωματίας, και/ή 2) για όσους είναι όντως εξοικειωμένοι με τον μύθο και μπορούν να αναγνωρίσουν τις εγγενείς αλλά παραλειπόμενες αποχρώσεις του που συνεχίζουν να ενεργούν στη σφαίρα του φαντασιακού. Η παράλειψη των παραλλαγών και η έλλειψη οπτικοποίησης των πολλαπλών εκφάνσεων του μύθου, για τις οποίες ωστόσο υπάρχουν ορισμένες υπαινικτικές ενδείξεις, μετατοπίζει την ευθύνη της ερμηνείας στον θεατή που προβάλλει τη δική του συνειρμική εκδοχή στο σύμβολο, ανά-

λογα με το «πού βρίσκεται, ποιος/α είναι και πώς σκέφτεται»⁵⁶, όπως σημειώνει ο Walter Mignolo. Το βασικό σημαίνόμενο όμως παραμένει σταθερό και οι υποκώδικες που δημιουργούνται περισσότερο κολακεύουν ένα πιο ενημερωμένο κοινό παρά διαφοροποιούν ή ανατρέπουν το κύριο αφήγημα. Ενδιαφέρον από αυτήν την άποψη έχει να εντοπιστούν αυτές οι ενδείξεις παραλλαγής του βασικού σημαίνόμενου, μέσα από τις μικρές διαφοροποιήσεις που παρουσιάζει το γλυπτό σε σχέση με τον «παραδοσιακό» τύπο στον οποίο εν γένει εντάσσεται.

Αρχικά, το γλυπτό διατηρώντας τον «παραδοσιακό τύπο» ενσωματώνει σε αυτόν τον συμβολισμό της «μετάβασης»⁵⁷ μέσω του στοιχείου του νερού, εξυπηρετώντας έτσι με τη διττή αυτή έκφραση το φανταστικό τόσο του ευρέος όσο και ενός πιο υποψιασμένου κοινού. Αρχικά ενεργοποιεί τον συμβολικό συσχετισμό που βασίζεται στο πλαίσιο του τόπου και του λόγου: από τη μία τοποθετήθηκε μπροστά από το ΕΚ στο Στρασβούργο και, επομένως, η ταύτιση Ευρώπη του μύθου-σύγχρονη Ευρώπη είναι πρόδηλη και καταφανής. Από την άλλη, στα εγκαίνιά του, ο Έλληνας εκπρόσωπος, ο πρώην υπουργός Τουρισμού Δημήτρης Αβραμόπουλος, δήλωσε ρητά τη συμβολική φύση της εκδήλωσης τονίζοντας ευθαρσώς ότι «το άγαλμα θα λειτουργήσει ως υπενθύμιση της συμβολής της Ελλάδας στην οικοδόμηση της ιδέας της Ευρώπης, η οποία χρειάζεται μύθο και ιστορία για να εδραιώσει την ταυτότητά της στο μυαλό των πολιτών της ΕΕ⁵⁸ [...] και αποτελεί αντίδωρο προς την ΕΕ από τον Δήμο του Αγίου Νικολάου αλλά και ολόκληρη την Κρήτη, ως ελάχιστο δείγμα ευγνωμοσύνης για το (sic) ρόλο που διαδραματίζει η ΕΕ με τις χρηματοδοτήσεις για την ανάπτυξη του νησιού μέσω του Περιφερειακού Επιχειρησιακού Προγράμματος».⁵⁹ Παρουσιάζεται δηλαδή ως προϊόν πολιτιστικής διπλωματίας που επιχειρεί να εξασφαλίσει τη συνέχιση της (οικονομικής) σχέσης με την ΕΕ με την ταυτόχρονη προβολή του κρητικού πολιτισμού, εγκalώντας το εγχώριο και ευρωπαϊκό πολιτισμικό συναίσθημα. Η διπλωματική διάσταση ενισχύεται από την επιλογή του τύπου που εντάσσεται στη συναινετική και ελεύθερη αναβάτρια Ευρώπη, μία «θηλυκή» δηλαδή εκδοχή κατά τον I. Manners.⁶⁰ Πέραν τούτου όμως παρουσιάζει έναν πλούσιο και περίπλοκο συμβολισμό που λειτουργεί βάσει λεπτών χειρισμών διαφοροποίησης στα υλικά και τη στάση των δύο μορφών, που ενδεχομένως να απηχεί σε μία ενημερωμένη μερίδα κοινού.

Πρόκειται για ένα μνημειώδες έργο κατασκευασμένο από χαλκό για την Ευρώπη και σφυρήλατο ανοξείδωτο ασάλι στο μεγαλύτερο μέρος του σώματος του ταύρου με εξαίρεση το πίσω μέρος, το οποίο είναι κατασκευασμένο από γυαλί, ένα υλικό που χαρακτηρίζει το έργο των αδελφών Σωτηριάδη,⁶¹ το οποίο σε αυτήν την περίπτωση χρησιμοποιείται για να δηλώσει το υδάτινο στοιχείο του μύθου. Σε αντίθεση με τα άλλα στατικά υλικά, η επαναλαμβανόμενη εναλλαγή ημικυλινδρικών προεξοχών και εσοχών δίνει την αίσθηση της κίνησης και της ρευστότητας, μια ποιότητα που συνδέεται εγγενώς με το στοιχείο του νερού και ως τέτοια συμβολίζει τη διαδικασία μεταμόρφωσης του θεϊκού Δία στον ζωώδη Ταύρο⁶² και αντίστροφα, παράγοντα που έκανε επίσης δυνατό τον μετασχηματισμό της Ευρώπης από κορίτσι σε γυναίκα, από πριγκίπισσα σε βασίλισσα, και, εν τέλει, από την

Ευρώπη του μύθου στη σημερινή Ευρώπη. Υπό αυτήν την έννοια, θα μπορούσε επίσης να λειτουργήσει ως υπενθύμιση του χρέους αυτής της μεταμόρφωσης στην ελληνική θάλασσα, και της προέλευσης του μύθου της Ευρώπης και κατά συνέπεια, της Ευρώπης ως ηπείρου και πολιτικής οντότητας, στα ανατολικά ελληνικά σύνορα. Θα μπορούσε επίσης να εντοπιστεί μια χρονοτοπική μεταφορά: το εύθραυστο, αδιαφανές και πολυστρωματικό τραχύ γυαλί τοποθετημένο κατακόρυφα στο πίσω μέρος του ταύρου συμβολίζει το παρελθόν, ενώ το παρόν εκδηλώνεται στέρεο και απαστράπτον στην ασάλινη συναρμογή του κορμού και του μπροστινού μέρους του. Η Ευρώπη αντιπροσωπεύει τη δύναμη εξισορρόπησης που ενώνει το πίσω μέρος του ταύρου (δηλαδή το παρελθόν) με το μπροστινό (δηλαδή το παρόν) μέσω μιας γραμμής συνέχειας που δημιουργείται από τη φαλλική ουρά του ταύρου στα τεντωμένα χέρια της Ευρώπης και το κεφάλι του ταύρου, τα κέρατα του οποίου αντηχούν το σχήμα των χεριών της Ευρώπης. Η σωματική της στάση την καθιστά μεσολαβήτρια μεταξύ του παρελθόντος και του παρόντος, καθώς κάθεται πίσω στην πλάτη του ταύρου με το χαμηλό μέρος του σώματος προς το στοιχείο της θάλασσας από την οποία προήλθε και με τα μαλλιά της να αντηχούν στις λωρίδες τους την ταινιωτή διάταξη του γυαλιού, ενώ το πάνω μέρος του σώματός της μετατοπίζεται προς τον ταύρο με τα χέρια ανοικτά σε στάση ισορροπίας. Η Ευρώπη κοιτάζει μπροστά και ο ταύρος κοιτάζει την Ευρώπη, στοιχείο που συνηγορεί στην απόδοση έμφασης στον σημασιολογικό ρόλο της πρώτης.

Ο τρόπος που η Ευρώπη κάθεται με τα πόδια ανοικτά εκατέρωθεν των πλευρών του ταύρου αποτελεί μία στάση που εξασφαλίζει στην αναβάτρια σταθερότητα και έλεγχο του σώματός της και του κέντρου βάρους της και ως εκ τούτου δηλώνει θέληση και επιλογή. Το στοιχείο αυτό επιτείνεται από τη στάση των ανοικτών χεριών που καταδεικνύει ότι απολαμβάνει την ανάβαση και σχεδόν θριαμβευτικά την επιδεικνύει. Επομένως, πέραν της ανοικτότητας που η στάση των χεριών συμβολίζει, εκφράζει και έναν πανηγυρικό χαρακτήρα. Η Ευρώπη στο γλυπτό των αδερφών Σωτηριάδη δεν είναι απλά συναινετική, αλλά παρουσιάζεται χειραφετημένη. Διαπιστώνεται δηλαδή ένας μετασχηματισμός της Ευρώπης από θύμα του ταύρου-Δία σε κυρίαρχη δύναμη. Επίσης, η επιλογή του χαλκού⁶³ για την Ευρώπη, εμφανώς πιο σκούρου, δυνάμει μπορεί να λειτουργήσει και ως αναφορά στις μικτές ρίζες της,⁶⁴ στοιχείο που σε συνδυασμό με τη δεδηλωμένη ανοικτότητα των χεριών, που υποδηλώνουν τη «φιλόξενη και προστατευτική (της) στάση»,⁶⁵ συνηγορεί στον συμβολισμό μίας συμπεριληπτικής ευρύτητας. Επομένως, θα λέγαμε ότι εδώ λειτουργεί ένας κυρίαρχος κώδικας πανηγυρισμού/επικύρωσης/ενδυνάμωσης της πολιτισμικής συνέχειας και ένας υποκώδικας συμπερίληψης με τον οποίο μπορούν δυνάμει να ταυτιστούν όλοι οι Ευρωπαίοι,⁶⁶ λειτουργώντας έτσι ενισχυτικά ως προς τον πρώτο. Επιπλέον, η χρήση των διαφορετικών υλικών και ιδιαίτερα του γυαλιού, ενός υλικού που συνδέεται με τον μοντερνισμό και τη μεταβιομηχανική εποχή, ενδεχομένως σημειώνει τον δυτικό εκμοντερνισμό με την έμφαση στην υλικότητα⁶⁷ (αν το συγκρίνει κανείς και με το ομοιογενές ορειχάλκινο γλυπτό στο λιμάνι του Αγίου Νικολάου που υποστηρίζει τη

σύνδεση με την παράδοση). Η «μοντέρνα» αυτή εκδοχή επιλέγεται για ένα ευρωπαϊκό περιβάλλον ενδεχομένως και στο πλαίσιο μίας επιθυμητής πιο οικείας αποκωδικοποίησης και, επομένως, πρόσληψης από το ευρωπαϊκό κοινό στο οποίο απευθύνεται.

Σε κάθε περίπτωση, ο μύθος της Ευρώπης και του Ταύρου χρειάζεται το περιβάλλον και άλλα εξωτερικά σημεία (π.χ. το ΕΚ) για να εκπληρώσει τη σημειώσή του μέσα σε ένα δεδομένο πλαίσιο αναφοράς και οι αρχές χρειάζονται αυτά τα βοηθήματα και τα εργαλεία για να το κάνουν να λειτουργήσει σε συμβολικό επίπεδο. Επιπλέον, επιδιώκοντας την επίρρωση του αφηγήματος και εν τέλει, τη μετατροπή του εικονικού σημείου (Αρπαγή της Ευρώπης– αρχαιοελληνικός μύθος) σε ενδεικτικού (Αρπαγή της Ευρώπης– ευρωπαϊκός μύθος– πολιτισμική συνέχεια) επιστρατεύουν τον ηγεμονικό λόγο που επιβάλλει σκόπιμα το νόημα της ενότητας στο κοινό μέσω της χρήσης της γλώσσας, επιδρώντας ισχυροποιητικά στο πολιτιστικό φαινόμενο της ανέγερσης δημόσιων γλυπτών με το εν λόγω θέμα.

Συμπεράσματα

Η πολιτικοποίηση του μύθου της Αρπαγής της Ευρώπης εκφράζεται στη νεοελληνική καλλιτεχνική παραγωγή μετά τα μέσα του 20ού αιώνα χτίζοντας στην ήδη υπάρχουσα υιοθέτηση του μύθου για πολιτική χρήση όπως εκφράστηκε σε διάφορα λεκτικά και οπτικά σχήματα από την ΕΕ. Διαπιστώνεται κυρίως στη δημόσια γλυπτική και σε έργα ζωγραφικής. Στις αναπαραστάσεις με θεσμική διάσταση ο μύθος επιλέγεται σε ιστορικές στιγμές που οι αρχές κρίνουν ότι πρέπει να ενισχυθεί για οικονομικούς, πολιτικούς ή άλλους λόγους η σύνδεση Ελλάδας-ΕΕ και προτιμάται ο «παραδοσιακός» τύπος της συναινετικής Ευρώπης, ως πιο ήπιας, «θηλυκής» κατά τον Manners, απόδοσης χάριν της πολιτιστικής διπλωματίας. Έτσι, οι ελληνικοί θεσμικοί παράγοντες εξαργυρώνουν εκ νέου το συμβολικό φορτίο της Ελλάδας παράγοντας κώδικες επιβεβαίωσης και οι ευρωπαϊκοί επικαλούνται την πολιτισμική συνέχεια παράγοντας κώδικες ενδυνάμωσης. Σε αυτές τις αναπαραστάσεις το ενδιαφέρον στρέφεται στην Ευρώπη που παρουσιάζεται όχι ως θύμα αρπαγής, αλλά ως ελεύθερη αναβάτρια (συναινετική, δυναμική, χειραφετημένη). Η εστίαση δηλαδή του μύθου μεταφέρεται από την αρπαγή στην Ευρώπη και επομένως υφίσταται έναν μετασχηματισμό που την απομακρύνει περιεχομενικά τόσο από τον πρωτογενή αρχαιοελληνικό μύθο όσο και από τις καταδηλωτικές αναπαραστάσεις του έως και το α' μισό του 20ού αιώνα. Παύει έτσι να είναι η Ευρώπη του αρχαιοελληνικού μύθου και γίνεται η Ευρώπη του ευρωπαϊκού ταυτοτικού μύθου καθώς μεταπλάθεται και ανασηματοδοτείται σε ένα φιλοευρωπαϊκό πλαίσιο. Ανάμεσα σε αυτές τις γλυπτικές αναπαραστάσεις που ακολουθούν τον «παραδοσιακό» αρχαιοελληνικό τύπο εξυπηρετώντας το προαναφερθέν μακροαφήγημα, ορισμένες διαφοροποιούνται ως προς το υλικό, τη διάταξη και τους επιμέρους χειρισμούς των μορφών που λειτουργούν ως ενδείκτες για μικροαφηγήσεις (π.χ. κώδικας συμπερίληψης), όπως συμβαίνει στο έργο των αδερφών Σωτηριάδη στο ΕΚ. Μέσω αυτών των διαφορών από τον οικείο τύπο δημιουργούν ένα σύστημα υποκωδίκων μέσα στον παραδεδομένο κώδικα και επιτρέπουν πολλαπλές αναγνώσεις,

που όμως είναι ασθενέστερες και, εν τέλει, εξυπηρετούν μέσω της συμπερίληψης των δεκτών το ευρύτερο αφήγημα.

Στην περίπτωση της νεοελληνικής γλυπτικής μνημειακού χαρακτήρα ο μετασχηματισμός της Ευρώπης συντελείται από τον θεσμό που επιλέγει και τοποθετεί. Το εκφωνητικό πλέγμα του δημόσιου λόγου επικυρώνει ή αποκαλύπτει το νόημα αυτού του μετασχηματισμού. Δύο θέματα επανέρχονται με έντονα αποδραστικό χαρακτήρα στη ρητορική που αφορά στις αναπαραστάσεις του μύθου της Ευρώπης στη νεοελληνική μνημειακού χαρακτήρα γλυπτική, που επιστρατεύει τον ηγεμονικό λόγο για να επικοινωνήσει συγκεκριμένα αποτελέσματα υποβάλλοντας μία δεδομένη οπτική/αντιληπτική επεξεργασία στο κοινό: 1) το αφήγημα της ιστορικής συνέχειας και της κουλτούρας πολιτισμού και ευγένειας της ΕΕ, με την Ελλάδα ως πολιτισμική κοιτίδα της Ευρώπης και 2) η επικύρωση της Ελλάδας ως σύγχρονου ευρωπαϊκού κράτους σε περιόδους οικονομικής και πολιτικής αδυναμίας της χώρας. Είναι ενδιαφέρον ότι το περιεχόμενο του αρχικού μύθου της Αρπαγής της Ευρώπης χρησιμοποιείται πολιτικά στοχεύοντας στην απο-πολιτικοποίηση του μύθου της ΕΕ, σύμφωνα με τον Roland Barthes, στην παρουσίαση δηλαδή των παραπάνω ιδεών, της ιστορικής συνέχειας και της ενότητας, ως φυσικής νομοτέλειας⁶⁸.

Το θέμα της Αρπαγής της Ευρώπης εμφανίζεται επίσης στη νεοελληνική εικαστική παραγωγή είτε στις αλληγορικές συνθέσεις, για τις δραματουργικές ιδιότητες του ερωτικού στοιχείου να δημιουργεί ένταση και πάθος, είτε ως αφορμή απεικόνισης του γυναικείου γυμνού σώματος, ή ως συμπληρωματικό θέμα σε τοπιογραφίες με έμφαση στο θαλάσσιο στοιχείο, με ποικιλία στους εικονογραφικούς τύπους. Σε αυτόν τον τύπο αναπαράστασης η πολιτικοποίηση του μύθου είναι αδρανής, ωστόσο η επανάληψή του συμβάλλει, κατά κανόνα τυχαία και ακούσια, στην εξοικείωση του κοινού με τον μύθο και την απόκτηση αίσθησης συνέχειας και διαχρονικότητας, στοιχείο που δυνάμει κωδικοποιείται και εξαργυρώνεται σε έργα με σαφή πολιτικό χαρακτήρα. Την εποχή του Μεσοπολέμου, οι Έλληνες καλλιτέχνες που πραγματεύονται το θέμα είτε πραγματεύονται τον παραδοσιακό τύπο με μοντερνιστική προσέγγιση, όπως ο Κ. Παρθένης, είτε υιοθετούν τη θεματική παραλλαγή του μοντερνισμού, όπως ο Δ. Γαλάνης, συνηγορώντας σε έναν κώδικα θυματοποίησης, ο οποίος όμως φαίνεται ότι δεν προτάσσεται ως εικονογραφικός/επικοινωνιακός στόχος, αλλά περισσότερο εντάσσεται στην προσπάθειά τους να συμπορευτούν με τους σύγχρονους Ευρωπαίους ομότεχνούς τους.

Σε έργα με δηλωμένο πολιτικό χαρακτήρα, όπως αυτά του Α. Λεβίδη και του Ν. Γαβαλά, η πολιτικοποίηση του μύθου λειτουργεί ακριβώς μέσα από τη δημιουργία ενός σημειολογικού κώδικα που διαλέγεται με την παραδεδομένη εικονογραφία-καταδήλωση μέσα σε νέα οπτικά συμφραζόμενα παράγοντας συνυποδηλωτικά νέους υποκώδικες, αφύπνισης/επίκρισης και επαναπροσδιορισμού επαναφέροντας το ζήτημα της σχέσης της Ελλάδας με τη σύγχρονη Ευρώπη. Η κριτική με οπτικούς όρους σε αυτήν την πολιτιστική και πολιτική ιδιοποίηση του μύθου παράγεται κυρίως τα χρόνια μετά την οικονομική κρίση του 2009, ως απάντηση στην «πανηγυρική» Ευρώπη των αναπαραστάσεων του ευρω-

παϊκού πολιτικού αφηγήματος, που κλονίζεται και αμφισβητείται μαζί με τα σύμβολά της και τις πολιτιστικές κατασκευές του παρελθόντος. Αυτοί οι καλλιτέχνες επαναδιεκδικούν με έναν αγωνιστικό χαρακτήρα τον μύθο και ξεκινούν έναν κριτικό διάλογο/προβληματισμό, συχνά απευθυνόμενο σε μια μορφωμένη και ενημερωμένη ελίτ των οποίων τα μέλη θα αναγνωρίσουν τον μύθο και, πιθανώς, την ανάπτυξή του όλα αυτά τα χρόνια. Οι εικόνες μπορούν να αποκωδικοποιηθούν και να γίνουν κατανοητές μόνο υπό αυτούς τους όρους, δηλαδή από εκείνους που αναγνωρίζουν το ιστορικό/αναπαραστατικό/σημειωτικό πλαίσιο μετασχηματισμού της Ευρώπης του μύθου στην πολιτική οντότητα της Ευρώπης μέσω αυθαίρετων πολιτιστικών κατασκευών και να παρακολουθήσουν την προβληματική που εκφράζουν με οπτικούς όρους οι σύγχρονοι Έλληνες εικαστικοί που με τα έργα τους αποδομούν και αναδομούν τους υπάρχοντες κώδικες.

Έτσι, η κατασκευή του μύθου της ΕΕ με λεκτικά, οπτικά και άλλα σχήματα προκύπτει ως πρόδηλη αναγκαιότητα σε περιόδους κρίσης, παράγοντας συνυποδηλωτικά πάνω σε παραδεδομένα σχήματα νέες πολιτισμικές μονάδες, ανάλογα με το εκάστοτε εκφωνητικό πλέγμα, είτε προς επίρρωση του αφηγήματος της πολιτισμικής συνέχειας είτε προς επίκριση, και, εν τέλει, ανατροπή των παραδεδομένων σχημάτων και τη διατύπωση μέσω διακειμενικών προσεγγίσεων νέων, υπό κατασκευή, νοημάτων.

Σημειώσεις

1. Το παρόν αποτελεί μέρος της μεταδιδακτορικής μου έρευνας με θέμα «Η συμβολή του Μύθου της Αρπαγής της Ευρώπης στη συγκρότηση και εξέλιξη της πολιτισμικής ταυτότητας της Ευρωπαϊκής Ένωσης. Εκθέσεις και εικαστικά έργα με θέμα τον Μύθο της Ευρώπης στα τέλη του 20ού και τις αρχές του 21ου αιώνα και η σχέση τους με την ΕΕ» που ολοκληρώθηκε (2019-2022) στο Τμήμα Δημοσιογραφίας & ΜΜΕ του ΑΠΘ με επιβλέποντα τον Καθηγητή Γρηγόρη Πασχαλίδη, τον οποίο ευχαριστώ για τις εύστοχες παρατηρήσεις επί του θέματος. Η έρευνα συγχρηματοδοτήθηκε από την Ελλάδα και την Ευρωπαϊκή Ένωση (Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο) μέσω του Επιχειρησιακού Προγράμματος «Ανάπτυξη Ανθρώπινου Δυναμικού, Εκπαίδευση και Διά Βίου Μάθηση», στο πλαίσιο της Πράξης «Ενίσχυση Μεταδιδακτόρων ερευνητών/ερευνητριών - Β' Κύκλος» (MIS-5033021), που υλοποίησε το Ίδρυμα Κρατικών Υποτροφιών (ΙΚΥ).



2. Η δεκαετία του 1980 είναι επίσης η δεκαετία καθιέρωσης των "επίσημων" συμβόλων της ΕΕ σε νομίσματα, επίσημα έγγραφα, τη σημαία της, κ.ά. Από τότε και εξής πληθαίνει και η παραγωγή δημόσιων γλυπτών με το θέμα της Αρπαγής της Ευρώπης που υιοθετούνται από ευρωπαϊκούς φορείς για να κοσμήσουν συμβολικά φορτισμένους χώρους (π.χ. ΕΚ) ή να δημιουργήσουν ευρωπαϊκά τοπόσημα (πλατείες, σιντριβάνια, αερολιμένες, κ.ά.). Για την ιστορία των ευρωπαϊκών συμβόλων βλ. Kaelble (2012).
3. Βλ. Morales (2007: 2-8). Σύμφωνα με την Η. Morales, ο μύθος της Ευρώπης στα αρχαία ελληνικά χρόνια ήταν περιγραφικός, μια ιστορία για το ποιος έκανε τι σε ποιον. Στα ρωμαϊκά χρόνια ο μύθος της Ευρώπης πολιτικοποιείται για πρώτη φορά σε αποικιακό πλαίσιο και με την αναβίωση της κλασι-

κής και ρωμαϊκής αρχαιότητας την εποχή της Αναγέννησης και μέχρι τον 19ο αιώνα ενεργεί ως ιδεολογική προβολή του παρελθόντος στο παρόν. Τον 20ό αιώνα με τη χρήση του μύθου ως περιφερειακού συμβόλου της ΕΕ, ο μύθος χρησιμοποιείται συχνά με μια τρίτη διάσταση που δρα πάνω στις δύο προηγηθείσες: την αποδραστικότητα της αφήγησης που σχετίζεται με την οικοδόμηση της πολιτικής και πολιτιστικής οντότητας της ΕΕ.

4. Βλ. Λιάκος (2019: 469).
5. Στις κωμικογραφικές αποδόσεις του μύθου, που συνήθως συνδέονται με τη δημοσιογραφική εικονοποιία ή τις πολιτικές αφίσες, το μήνυμα είναι πάντα σαφέστερο καθώς εξ ορισμού προορίζεται να αφομοιωθεί αμεσότερα από ένα ευρύ κοινό. Το ειδικό αυτό θέμα θα εξεταστεί σε επικείμενη μελέτη στο πλαίσιο της μεταδιδακτορικής έρευνας της γράφουσας. Στο παρόν άρθρο εξετάζονται ενδεικτικά και εισαγωγικά ορισμένα αντιπροσωπευτικά εικαστικά έργα.
6. Βλ. Kourdis και Yoka (2014: 162-63).
7. Βλ. Lotman (2011).
8. Βλ. Fabbri (2012 [1998]: 16-18).
9. Με την έννοια του υπερκειμένου του G. Genette όπως αναφέρεται στο Aktulum (2017: 34).
10. Το πλήθος των μέσων ποικίλει από εικαστικά έργα σε νομίσματα, τυχερά (τυχερό 2017 Συλλόγου *Οι Φίλοι της Μουσικής*), σειρές τραπεζογραμματίων («Ευρώπη», από το 2013 κ.ε.), κ.ά. <https://bit.ly/3zPSQUj> [30.07.2021] • <https://bit.ly/3iaYbzt> [19.02.2020] • <https://bit.ly/3rGUCtE> [19.02.2020].
11. Ο πλήρης κατάλογος των έργων με αυτό το θέμα και η τεκμηρίωσή του επίκειται να δημοσιευτεί στο πλαίσιο της μεταδιδακτορικής έρευνας της γράφουσας.
12. Η Ν. Λοϊζίδη έχει θέσει έτσι το ερώτημα στο πλαίσιο της διερεύνησης της σχέσης μοντέρνας τέχνης με την αρχαία Ελλάδα στο δοκίμιό της «André Masson ή Τα μονοπάτια του Δαίδαλου» (Λοϊζίδη, 2013: 92).
13. Η επιλογή των έργων είναι ενδεικτική, καθώς πρόκειται για έρευνα σε εξέλιξη. Βλ. και παραπάνω σημ. 11. Η πολιτικοποίηση του μύθου της Αρπαγής της Ευρώπης στο πλαίσιο της ΕΕ και οι απαντήσεις ορισμένων Ελλήνων εικαστικών, συμπεριλαμβανομένων των έργων του Αλέκου Λεβίδη και του Νίκου Γαβαλλά, καθώς και του γλυπτού των αδερφών Σωτηριάδη στο ΕΚ στο Στρασβούργο, έχουν αναλυθεί με άξονα την πολιτισμική τους δυναμική και με εργαλείο την έννοια του «ενδιάμεσου τόπου» σε σχετικό άρθρο (Veleni 2022: 1-25). Στο παρόν εξετάζονται σε σημειωτικό πλαίσιο για τους σημειολογικούς κώδικες που συγκροτούν διακειμενικά.
14. Βλ. Πλατανιάς (2004: 24-25).
15. Βλ. Αποστολακοπούλου (2016: 14). Συνιστά τη μόνη συγκεντρωτική εικονογραφική μελέτη της εικαστικής απόδοσης του μύθου που, ωστόσο, επικεντρώνεται στην αρχαιότητα.
16. Morales, ό.π.
17. Η Σ. Μπάρτζου (2015: 19) επισημαίνει για τη χρήση του μύθου στα τοπία του Lorraine ότι «το θέμα σε συμφωνία με τις απεικονίσεις ακτών του ζωγράφου ως χώρων αναχώρησης και άφιξης μέσω της θάλασσας συνδέεται με το επικείμενο δράμα». Για τη συσχέτιση του μύθου με τη θαλασσογραφία βλ. και <https://bit.ly/3v7Gckc> [22.04.2022].
18. Ο Νίκος Μπακουνάκης παρατηρεί ότι ο 18ος αιώνας είναι η εποχή της χειραφέτησης της Ευρώπης – από παραδεχόμενες ιδέες, από έννοιες προορισμού– και ταυτόχρονα η εποχή της κυριαρχίας της στον κόσμο. Η Ευρώπη, όχι ως γεωγραφία αλλά ως συνειδησιακή κατάσταση συμμετοχής σε ένα σύνολο, έχει κατά κάποιο τρόπο διαμορφωθεί κατά τον 18ο αιώνα, χωρίς φυσικά να αγνοεί προτάσεις στοχαστών όπως του Ζυλιέν Μπαντά, που εντοπίζει την πρώτη προσπάθεια ενοποίησης στον 6ο αιώνα του Ιουστινιανού, και του Ζακ Λε Γκοφ για τη γέννηση της Ευρώπης ως πραγματικότητας και ως αναπαράστασης στον Μεσαίωνα. Επισημαίνει ότι κατά τον 18ο και 19ο αιώνα η ευρωπαϊκή ιδέα καλλιεργείται στα λογοτεχνικά κείμενα της εποχής, όπως στη *Χριστιανισμένη ή άλλως Ευρώπη* το 1799 του Νοβάλις, στα ταξιδιωτικά ημερολόγια του Σταντάλ του 1816 και 1817 με αναφορά στις ΗΠΑ ως μοντέλο, όρο που επαναλαμβάνει παραλλαγμένο σε «Ηνωμένες Πολιτείες της Ευρώπης» σε πολιτικά κείμενα του ο Βικτόρ Ουγκό, στο βυρωνικό ρομαντικής τάξης *Προσκύ-*

νημα του Τσάιλντ Χάρολντ (1812-1818), που «προσδίδει στην Ευρώπη το κύρος της γεωγραφικής της ενότητας», για να πολιτικοποιηθεί ως όραμα στα κείμενα του Σαιν Σιμόν (Κλωντ-Ανρί ντε Ρουβρουά) το 1814 (*De la réorganisation de la société européenne*). Σε όλα τα λογοτεχνικά παράγωγα εμφανίζεται με πολλές μορφές, ως κοσμική ή χριστιανική, αίσθηση, αίσθημα, δόγμα ή συνείδηση για να διεκδικήσει τον 19ο αιώνα μία οργανωτική δομή υπό μορφή ομοσπονδίας με την προτεινόμενη ονομασία *Ηνωμένες Πολιτείες της Ευρώπης*, σε μία εποχή που αναγνωρίζει το έθνος-κράτος ως τη φυσιολογική μονάδα της ανεξάρτητης και αυτοδιάθετης ανθρώπινης κοινωνίας. Βλ. Μπακουράκης (2008: 21-74).

19. Η εικόνα νοείται εδώ με την έννοια της παράστασης ως κωδικοποιημένης εμπειρίας, και, επιπλέον, της παράστασης του συγκεκριμένου μύθου όχι ως απλής απεικόνισης της μυθολογικής αφήγησης αλλά ως ενδείκτη, σύμφωνα με το σημειολογικό σύστημα του C. Peirce, σχετικά ανεξάρτητο από τον πρωτότυπο μύθο, που συνεκδοχικά οδηγεί τον δέκτη στο μήνυμα με την εστίαση να μεταφέρεται από την πιστότητα της μετάφρασης (του λεκτικού σε οπτικό) στο πλαίσιο κατανόησης. Βλ. σχετ. Βαβουρανάκης (2015: 55-56).
20. Βλ. Βαβουρανάκης (2015: 58).
21. Βλ. Γαλερίδης (1990: 8-15).
22. Ωστόσο, η Ευρώπη του μύθου της Αρπαγής, που τελικά, αυθαίρετα και συνεκδοχικά, ταυτίζεται σε αυτόν τον πολιτισμικό μύθο με την Ελλάδα, είναι το ανατολικότερο άκρο που μπορεί να ανευχθεί ο δυτικός κόσμος της. Άλλωστε, το 1834 εξαγγέλλεται από τον Τζουζέπε Μαντσίνο το πρόγραμμα της «Giòvine Europa» («Νέα Ευρώπη») που όταν διευρύνει το σχήμα του πέρα από τα τρία ιδρυτικά έθνη-εκπρόσωπους των μεγάλων οικογενειών λαών, την ελληνολατινική με την Ιταλία, τη γερμανική με τη Γερμανία, τη σλαβική με την Πολωνία, για να συμπεριλάβει τη Νέα Ελλάδα (ένα μεγάλο κράτος που θα εκτεινόταν από την Αδριατική έως τη Μαύρη Θάλασσα, σχέδιο που εμπεριέχει την ονομαζόμενη Μεγάλη Ιδέα που θα εμφανιστεί στην Ελλάδα μία δεκαετία αργότερα), σύμφωνα με τον Ν. Μπακουράκη, την ενσωματώνει ως κυματοθραύστη και ανάχωμα της Ευρώπης απέναντι στην Ασία. Έως εκεί φαντάζεται το ανατολικότερο άκρο της η Ευρώπη, με το όριο της να τελειώνει εκεί που άρχισε, στην Ελλάδα. Βλ. Μπακουράκης (2008: 45-53).
23. Ό.π.
24. Βλ. Σαραγιώτης (1999: 39-40).
25. Βλ. Passerini (2002).
26. Βλ. Γαλερίδης (1990: 15-18).
27. Βλ. Λοϊζίδη (2013: 94-95).
28. Το θέμα εμφανίζεται και σε ένα σχέδιο του Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα, του 1950. Ωστόσο, ο ημιτελής χαρακτήρας του σχεδίου και η έλλειψη άλλων πληροφοριών για την παράσταση στην παρούσα φάση δεν επιτρέπουν περαιτέρω ανάλυση. <https://bit.ly/2WwMIHM> [19.02.2020].
29. Έργα με το θέμα της Αρπαγής της Ευρώπης του Α. Φασιανού και του Γ. Σταθόπουλου δημοπρατήθηκαν από τον οίκο Bonhams στο πλαίσιο του εαρινού Greek Sale στις 24 Απριλίου 2013 ως μέρος της πρωτοβουλίας της Ελληνογερμανικής Αγωγής με σκοπό την προσφορά των εσόδων για την αγορά κρατικών ομολόγων και τη μείωση του ελληνικού χρέους. Με το ίδιο θέμα συμμετείχαν και οι καλλιτέχνες Αλέξης Βερούκας, Harry Lambert, Ευάγγελος Μουστάκας, Βάνα Ξένου, Νίκος Στεφάνου, Μανώλης Χάρος. <https://bit.ly/3CTW5fJ> [31.07.2021]. Λόγω της ιδιαιτερότητας της διοργάνωσης το ζήτημα θα εξεταστεί σε επικείμενη μελέτη υπό δημοσίευση στο πλαίσιο της μεταδιδακτορικής έρευνας της γράφουσας.
30. Για τον καλλιτέχνη Α. Λεβίδη ως πολιτικό ον, βλ. Μαθιόπουλος (2020: 10-13).
31. Τηλεφωνική συνέντευξη με τον ζωγράφο Αλέκο Λεβίδη, 26.02.2020.
32. Το έργο εκτέθηκε στην έκθεση *Μυθ-ιστορικά* στο Μουσείο Μπενάκη/Πνικακοθήκη Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα (16/01/2020 - 14/03/2020. <https://bit.ly/2VearX3> [29.05.2020].
33. Πρόκειται για αναπαράσταση του μύθου της Ευρώπης μέσω της αναπαράστασης του έργου του Val-lotton μέσα στην τελική αναπαράσταση του έργου του Λεβίδη, που παραπέμπει στο ατέρμονο σύστη-

- μα του C. Peirce. Βλ. σχετ. Λαγόπουλος και Boklund-Λαγοπούλου (2016: 68-70).
34. Βλ. Μαθιόπουλος (2020: 23).
 35. Το έργο συνεκτέθηκε με άλλα έργα Ελλήνων εικαστικών με θέμα την Αρπαγή της Ευρώπης στο πλαίσιο της έκθεσης (26.01-24.02.2016) «Οι μαθητές που ζωγράφισαν την Ευρώπη, συντροφεύουν την Αρπαγή της» που διοργανώθηκε στον χώρο τέχνης ΣΤΟart ΚΟΡΑΗ από την Εθνική Ασφαλιστική και την Μ.Κ.Ο. Heritage & Museums – Η&Μ (Παγκόσμια Πολιτιστική Κληρονομιά και Μουσεία). <https://bit.ly/2Vkr0iy> [30.07.2021]. Στην έκθεση συνεκτέθηκαν βραβευμένα έργα των μαθητών του διαγωνισμού του Η&Μ (Απρίλιος 2015) μαζί με 13 έργα από το σύνολο της έκθεσης που είχε εξαγγελθεί από τον Αριστείδη Γιαγιάννο το 2012 για την γκαλερί ΤΙΤΑΝΙUM. Και για τις δύο αυτές διοργανώσεις αναλυτική τεκμηρίωση επίκειται στην υπό δημοσίευση μεταδιδακτορική μελέτη της γράφουσας.
 36. <https://bit.ly/3BUxfvN> [20.07.2021].
 37. Λιάκος, ό.π., 511-12.
 38. Τεκμηρίωση του έργου από τον καλλιτέχνη μέσω γραπτής ηλεκτρονικής επικοινωνίας στις 09.02.2021.
 39. Για την αντίληψη του ταύρου ως αρχέτυπου δύναμης και κυριαρχίας, βλ. Rice (2003: 79).
 40. Σχετικά με την ομοιότητα του εικαστικού “χώρου”, την ύπαρξη κοινών στοιχείων και τη θέση των “πλαστικών σημείων” σε πολιτιστικά κείμενα όπως είναι τα έργα τέχνης ως παράγοντες δημιουργίας διασημειωτικών σχέσεων που μπορούν να προσδιοριστούν ως «μετάφραση» βλ. Kourdis (2018: 190).
 41. Βλ. Kaelble (2012: 58).
 42. Ό.π. [σημ. 11].
 43. Βλ. Passerini (2003: 27).
 44. Ό.π. [σημ. 11 & 13].
 45. Βλ. Manners (2010: 78).
 46. <https://bit.ly/37cSnil> [31.07.2021].
 47. Ωστόσο, σημειώνεται ότι, σύμφωνα με τον Άγγελο Σπάρταλη, και το δεύτερο γλυπτό (του ΕΚ) ξεκίνησε με εμπλοκή του Ν. Κούνδουρου στον σχεδιασμό, το οποίο όμως στη συνέχεια παράτησε και αφοσιώθηκε στο γλυπτό του Αγίου Νικολάου. Βλ. <https://bit.ly/3l77jXY> [25.07.2021].
 48. Όπως λέει ο ίδιος σε συνέντευξή του το 2010: «Γεννήματα της (μινωϊκής) δυναστείας είναι τώρα οι σημερινοί λαοί της Ευρώπης». Βλ. <https://bit.ly/3BZykCv> [25.07.2021].
 49. <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=315854> [25.07.2021].
 50. Ό.π. [σημ. 48].
 51. Ό.π. [σημ. 49].
 52. «Ο επιχειρηματίας κ. Μαντωνανάκης συγχρηματοδότησε το έργο με 50.000 ευρώ. Το συνολικό κόστος του έργου ανέρχεται στα 80.000 ευρώ – για το υπολειπόμενο ποσό των 30.000 οι γλύπτες είχαν λάβει την υπόσχεση ότι θα καταβληθεί από την Περιφέρεια Κρήτης». <https://bit.ly/3xe4gzt> [27.01.2020].
 53. Κωνσταντίνος Πρώμος, «Η Ευρώπη κοιτά μακριά, ο ταύρος είναι αμφίβολο αν βλέπει καν μπροστά του. Η αρπαγή της Ευρώπης των αδελφών Σωτηριάδη στο Ευρωπαϊκό Κοινοβούλιο», χ.χ. Διαθέσιμο στο: <https://bit.ly/3j0MZVx> [27.01.2020]
 54. <https://bit.ly/3jY8Yxj> [22.04.2022].
 55. Βλ. Manners (2010).
 56. Βλ. Mignolo (2011: xvi-xvii).
 57. Η Judith Barringer αναφέρεται στο ταξίδι ως μια «κρίσιμη μεταβατική ζωή». Για εκείνη ο μύθος της Ευρώπης περιλαμβάνει το μεταφορικό πέρασμα τόσο από κορίτσι σε γυναίκα όσο και από ζωή σε θάνατο μέχρι την αναγέννηση. Βλ. Judith Barringer, “Europa and the Nereids: Wedding or Funeral?”, *American Journal of Archaeology*, 95, [4], 1991, 657–67 (p. 662, 666).
 58. <https://bit.ly/38tq8gd> [29.08.2021].
 59. Ό.π. [σημ. 52] & <https://bit.ly/2VncCHJ> [27.01.2020]. Η υπογράμμιση, όπου εμφανίζεται στο κείμε-

νο, είναι της γράφουσας. Στο ίδιο [σημ. 52], συνηγορώντας υπέρ του συγκεκριμένου συμβολισμού, αναφέρεται ότι επιλέγεται ως επιγραφή η φράση «δόσις ὀλίγη τε φίλη τε» από τον ομηρικό στίχο της Οδύσσειας.

60. Ο μύθος της Ευρώπης ως συναινούσας συμβάλλει στερεοτυπικά στη θέαση της ηπείρου ως θηλυκής οντότητας που, σε αντίθεση με την αρσενική που αντιπροσωπεύει ο Ταύρος, συμβολίζει την αστική εξουσία που ασκεί επιρροή με το εμπόριο και τη διπλωματία και όχι με δυνάμεις επιβολής. Βλ. Mappers (2010: 77-79). Να σημειωθεί ότι η έμφυλη διαλεκτική αποτελεί σχήμα που επανέρχεται στη συμβολοποίηση και την αναπαράσταση του μύθου με διαφορετικές κάθε φορά διαστάσεις και σημεία εστίασης, προσέγγιση που υπερβαίνει τη στοχοθεσία του παρόντος άρθρου, αλλά πρόκειται να αναλυθεί εκτενέστερα σε επικείμενη μελέτη στο πλαίσιο της μεταδιδασκτορικής έρευνας της γράφουσας.
61. Πρώιμος, ό.π.
62. <https://bit.ly/3rFaYNW> [27.01.2020].
63. Το υλικό, αρχικά χρυσίζον, σηματοδοτεί και «την ομορφιά της θάλλουσας Ευρώπης, ενώ ο ανοξείδωτος χάλυβας την απαστράπτουσα αίγλη της λευκότητας του ταύρου». <https://bit.ly/3fdwLHs> [30.07.2021].
64. Σχετικά με την καταγωγή της Ευρώπης βλ. Rice (2003: 84-86).
65. Ό.π. [σημ. 54].
66. Σε αυτόν συνηγορεί και ο λόγος του Ν. Σωτηριάδη: «Εκείνο που έχουμε καταφέρει μέχρι σήμερα, είναι η ένωση των κεφαλαίων, η οικονομική ένωση, “Ε.Ο.Κ.” αν θυμάστε την έλεγαν παλιά. Δεν έχουμε καταφέρει ακόμα την ένωση των λαών, την κοινωνική ένωση. Αυτή είναι η συνέχεια, αυτό είναι το στοίχημα, αυτό είναι το όνειρο, αυτό είναι που περιμένουμε σαν λαός. Αν και αυτό επιτευχθεί, πιστεύω ότι η Ευρωπαϊκή (sic) ολοκλήρωση θα έχει συντελεστεί». <https://bit.ly/2UWoG3b> [30.07.2021].
67. Ό.π. [σημ. 62].
68. Βλ. Barthes (1972 [1957]: 141-143).

Βιβλιογραφικές αναφορές

- Aktulum, Kubilay. 2017. 'What is intersemiotics? A short definition and some examples'. *International Journal of Social Science and Humanity*, 7 (1): 33-36.
- Αποστολακοπούλου, Μαρία Β. 2016. *Η αρπαγή της Ευρώπης στην εικονογραφία από το 700 ως το 323 π.Χ.*. Μεταπτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, Τμήμα Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας, Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών «Διεπιστημονικές προσεγγίσεις στις ιστορικές αρχαιολογικές και ανθρωπολογικές σπουδές». Βόλος.
- Βαβουρανάκης, Γεώργιος. 2015. «Εικόνα και λόγος», στο *Εικόνα και αρχαιολογία*, Γεώργιος Βαρβουνάκης. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 52-73. Διαθέσιμο στο: <https://bit.ly/2V3vjAC> (τελευταία πρόσβαση 31.05.2020).
- Barringer, Judith. 1991. 'Europa and the Nereids: Wedding or Funeral?'. *American Journal of Archaeology*, 95(4): 657-667.
- Barthes, Roland. 1972 [1957]. *Mythologies*, Annette Lavers, trans. New York: Hill and Wang.
- Γαλερίδης, Ιωάννης. 1990. *Μυθολογικές παραστάσεις στους Νεοέλληνες ζωγράφους του 19ου και αρχών του 20ού αιώνα*. Διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας. Αθήνα.
- Fabbri, Paolo. 2012 [1998]. *Σημειωτική στροφή*, Ε. Κουρδής και Α.-Χ. Χριστοδούλου, επιμ.-μτφρ. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Fornäs, Johan. 2012. *Signifying Europe*. Bristol: Intellect.
- Kaelble, Hartmurt. 2003. 'European symbols: 1945-2000: Concept, meaning and historical change', in *Figures d'Europe. Images and Myths of Europe*, Luisa Passerini, ed. Bruxelles: P.I.E.-Peter Lang, 47-61.

- Kourdis, Evangelos. 2018. 'Spatial composition as intersemiotic translation: The journey of a pattern through time from a translation semiotics theory perspective'. *Semiotica*, 222: 181–208.
- Kourdis, Evangelos and Charikelia Yoka. 2014. 'Intericonicity as intersemiotic translation in a globalized culture', in *Our World: A Kaleidoscopic Semiotic Network. Proceedings of the 11th World Congress of the IASS/AIS, 5-9 October 2012*, Wang Yongxiang and Ji Haihong, eds. Nanjing Normal University, 162–176.
- Λαγόπουλος, Αλέξανδρος-Φαίδων και Κάριν Boklund-Λαγοπούλου. 2016. *Θεωρία Σημειωτικής. Η παράδοση του Ferdinand de Saussure*. Αθήνα: Πατάκη.
- Λιάκος, Αντώνης. 2019. *Ο ελληνικός 20ός αιώνας*. Αθήνα: Πόλις.
- Λοϊζίδη, Νίκη. 2013. 'André Masson ή Τα μονοπάτια του Δαίδαλου', στο *Ο μοντερνισμός και οι μύθοι του. Δώδεκα μελέτες για τα μοντέρνα καλλιτεχνικά κινήματα*, Νίκη Λοϊζίδη. Αθήνα: Νεφέλη, 93–101.
- Lotman, Yuri M. 2011. 'The place of art among other modeling systems'. *Sign Systems Studies*, 39(2): 249–270.
- Manners, Ian. 2010. 'Global Europa: Mythology of the European Union in World Politics'. *Journal of Common Market Studies*, 48 (1): 67–87.
- Μαθιόπουλος, Ευγένιος. 2020. 'Θραύσματα σκέψεων για την τέχνη του Αλέκου Λεβίδη', στο *Μυθιστορικά*, Αλέκος Λεβίδης. Αθήνα: Άγρα, 7–23.
- Mignolo, Walter D. 2011. *The darker side of western Modernity. Global futures, decolonial options*. Durham and London: Duke University Press.
- Morales, Helen. 2007. *Classical mythology. A very short introduction*. New York: Oxford University Press.
- Μπακουνάκης, Νίκος. 2008. *Μια στιγμή της Ευρώπης στην Ελλάδα του 19ου αιώνα. Ο λόγος, η εικόνα, ο μύθος του Ανδρέα Ρηγόπουλου*. Αθήνα: Πόλις.
- Μπάρτζου, Στυλιανή. 2015. *Οβίδιου Μεταμορφώσεις: Η πρόσληψη του έργου στις εικαστικές τέχνες της Δύσης*. Μεταπτυχιακή εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας. Θεσσαλονίκη.
- Passerini, Luisa. 2003. 'Dimensions of the symbolic in the construction of Europeanness', in *Figures d'Europe. Images and Myths of Europe*, Luisa Passerini, ed. Bruxelles: P.I.E.-Peter Lang, 21–33.
- Passerini, Luisa. 2002. *Il mito d' Europa*. Firenze: Giunti.
- Πλατανιάς, Διονύσιος. 2004. *Οι μυθολογίες του κόσμου. Α' μέρος: επικός μυθολογικός κύκλος*. Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Κέντρο Διαπολιτισμικής Αγωγής.
- Πρώμος, Κωνσταντίνος. x.x. 'Η Ευρώπη κοιτά μακριά, ο ταύρος είναι αμφίβολο αν βλέπει καν μπροστά του. Η αρπαγή της Ευρώπης των αδελφών Σωτηριάδη στο Ευρωπαϊκό Κοινοβούλιο'. Διαθέσιμο στο: <https://bit.ly/3j0MZVx> (τελευταία πρόσβαση 27.01.2020).
- Rice, Michael. 2003. 'When archetype meets archetype: The Bull and Europa', in *Figures d'Europe. Images and Myths of Europe*, Luisa Passerini, ed. Bruxelles: P.I.E.-Peter Lang, 77–86.
- Σαραγιώτης, Αντώνης. 1999. *Ελληνικός Συμβολισμός*. Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας. Θεσσαλονίκη.
- Veleni, Themis. 2022. 'The "in-between" element of the Europa and the Bull myth: responses by contemporary Greek artists (2002-2018) to the myth's politicisation by the EU'. *Image & Text*, 36: 1-25.

Ιστότοποι

- Bonhams. 2001-2022. The Greek Sale. Διαθέσιμο στο: <https://bit.ly/3CTW5fJ> (τελευταία πρόσβαση 12.10.2022).
- Ekatimerini.com. 2005. Myth and meaning, the unveiling of a statue at the EU Parliament. Διαθέσιμο στο: <https://bit.ly/38tq8gd> (τελευταία πρόσβαση 12.10.2022).

- Getty Museum Collection. 2007. Coast View with the Abduction of Europa. Διαθέσιμο στο: <https://bit.ly/3v7Gckc> (τελευταία πρόσβαση 12.10.2022).
- In.gr. 2005. Αποκαλυπτήρια στο Στρασβούργο για την «Αρπαγή της Ευρώπης». Διαθέσιμο στο <https://bit.ly/3xe4gzt> (τελευταία πρόσβαση 21.10.2022).
- Infokids. 2016. Το γούρι του 2017 «Η Μουσική Ευρώπη» από τον Σύλλογο Οι Φίλοι της Μουσικής. Διαθέσιμο στο <https://bit.ly/3zPSQUj> (τελευταία πρόσβαση 12.10.2022).
- Mercedes-Benz. n.n. Corporate History. Διαθέσιμο στο: <https://bit.ly/3BUxfvV> (τελευταία πρόσβαση 12.10.2022).
- naftemporiki.gr. 2005. Η πριγκίπισσα και ο ταύρος. Διαθέσιμο στο: <https://bit.ly/3fdwLHs> (τελευταία πρόσβαση 12.10.2022).
- Newsroom ekriti. 2017. Κρήτη: Φωτίζουν την Αρπαγή της Ευρώπης του Νίκου Κούνδουρου. Διαθέσιμο στο: <https://bit.ly/37cSnil> (τελευταία πρόσβαση 12.10.2022).
- Tsilioroulos, E. 2015. Sculptor Nikos Sotiriadis passes. Διαθέσιμο στο: <https://bit.ly/3rFaYNW> (τελευταία πρόσβαση 12.10.2022).
- Ευρωπαϊκή Κεντρική Τράπεζα. 2022. Εθνικές όψεις. Διαθέσιμο στο: <https://bit.ly/3rGUCeT> (τελευταία πρόσβαση 12.10.2022).
- Ευρωπαϊκό Κοινοβούλιο. 2005. The Abduction of Europe (Η αρπαγή της Ευρώπης). Νίκος Σωτηριάδης. Διαθέσιμο στο: <https://bit.ly/3jY8Yxj> (τελευταία πρόσβαση 12.10.2022).
- Εφημερίδα Ελευθεροτυπία. Διαθέσιμο στο: <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=315854> (τελευταία πρόσβαση 25.07.2021).
- Λέσχη Κινηματογράφου Αγίου Νικολάου. x.x. Προβολή της ταινίας «Η αρπαγή της Ευρώπης», αφιερωμένη στη μνήμη του Νίκου Σωτηριάδη. Διαθέσιμο στο: <https://bit.ly/2UWoG3b> (τελευταία πρόσβαση 12.10.2022).
- Μουσείο Μπενάκη. 2016. «Μυθιστορικά» του Αλέκου Λεβίδη. Διαθέσιμο στο: <https://bit.ly/2VearX3> (τελευταία πρόσβαση 12.10.2022).
- Μουσείο Μπενάκη. 2016. Η Ευρώπη με τον Ταύρο-Δία. Διαθέσιμο στο: <https://bit.ly/2WwMIHM> (τελευταία πρόσβαση 12.10.2022).
- Νενές, Γιάννης. 2019. «Ο Νίκος Κούνδουρος δεν σταματά να μας ξαφνιάζει». *Athens Voice* 721. Διαθέσιμο στο: <https://bit.ly/3l77jXY> (τελευταία πρόσβαση 12.10.2022).
- Πατρίς. 2005. Στο Ευρωπαϊκό Κοινοβούλιο το άγαλμα για την “Αρπαγή της Ευρώπης”. Διαθέσιμο στο: <https://bit.ly/2VncCHJ> (τελευταία πρόσβαση 12.10.2022).
- Στοαρτ Κοραή. 2015. Οι μαθητές που ζωγράρισαν την Ευρώπη, συντροφεύουν την αρπαγή της. Διαθέσιμο στο <https://bit.ly/2VnkroiY> (τελευταία πρόσβαση 12.10.2022).
- Ταβλάς, Ιάσωνας. 2010. Συνέντευξη Νίκου Κούνδουρου. Διαθέσιμο στο: <https://bit.ly/3BZykCv> (τελευταία πρόσβαση 12.10.2022).
- Τράπεζα της Ελλάδος. x.x. Τραπεζογραμματία και κέρματα ευρώ. Διαθέσιμο στο: <https://bit.ly/3iaYbzt> (τελευταία πρόσβαση 12.10.2022).

Άλλες πηγές

Τηλεφωνική συνέντευξη με τον ζωγράφο Αλέκο Λεβίδη, 26.02.2020.

Γραπτή ηλεκτρονική επικοινωνία με τον εικαστικό Νίκο Γαβαλλά, 09.02.2021.

Ευρώπης αρπαγή και σημείον Ευρώπης: Ιδεολογική διάσταση του μύθου

Δέσποινα Γιαλατζή

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

despinagialatzi@hotmail.com

Abstract

The present study aspires to outline a semiotic path from the primordial myth of the rapture of Europe to the myth of the old continent of Europe. If we assume that the ancient Greek myth of the young princess of Europe, and its depiction in the Sparta mosaic (exhibit no 279, in the Archaeological Museum) constitute a sign, then according to Roland Barthes' Mythologies, we have a first vehicle of meaning. But the rapture of Europe emerges not only as a new sign, but also as a new signifier in the form of the Greek coin. The European currency is a sign of the European Union, and the Greek coin is a sign that indicates the necessary position of Greece within the united Europe. Is there really a united Europe or not? Is an ancient Greek myth enough to unite the peoples of the old continent in a new identity? Could the ancient myth be fulfilled by a modern myth?

Keywords

Europe, Myth, Ideology, Rapture of Europe, European Union, Mythologies,

Establishment

« [...] Λένε ότι η ίριδα είναι η εικόνα του Ηλίου με ανταύγεια της όψης του όταν κρύβεται από τα σύννεφα. Έτσι ακριβώς και ο Μύθος [...] Είναι η προβολή του λόγου που κατευθύνει το μυαλό [...]».¹

Ίσις και Όσιρις, Πλούταρχος

Εισαγωγή: περί μυθολογιών ο λόγος

Η παρούσα μελέτη επιχειρεί να δομήσει ένα σημειολογικό και ιδεολογικό μονοπάτι, εκκινώντας από τον αρχέγονο μύθο της Κρήτης, με θέμα την αρπαγή της νεαρής πριγκίπισσας Ευρώπης και φθάνοντας ως τον σύγχρονο μύθο της γηραιάς ηπείρου. Ο ορισμός του μύθου αποτελεί ένα δύσκολο εγχείρημα καθώς πρόκειται για μια έννοια και λέξη φορτισμένη σημασιολογικά και σημειολογικά, με μια ποικιλία ορισμών και μπορεί να ειπωθεί ότι ένας και μόνο ακριβής ορισμός του μύθου μοιάζει να είναι αδύνατος. Ο Mircea Eliade,² ως ο σημαντικότερος ιστορικός των θρησκειών του 20ού αιώνα, προσφέρει έναν ορισμό του μύθου με μια επιστημονική θρησκευολογική προσέγγιση και επικεντρώνεται στην εις βάθος ανάλυση του συγκεκριμένου θέματος. Από την πλευρά του, ο Claude Lévi-Strauss³ επιλέγει να αναπτύξει έναν ορισμό του μύθου με έναν ανθρωπολογικό χαρακτήρα μέσω μια δομικής ανάλυσης του πολιτισμού, της κοινωνίας και του ανθρώπου ως μέλος του κοινωνικού συνόλου.

Κρίνεται αναγκαία λοιπόν η μύηση στην έννοια της μυθολογίας μέσω ενός παραδοσιακού ορισμού. Για τις ανάγκες της παρούσας μελέτης επιλέγεται ως εισαγωγικός ορισμός στη μυθολογική ανάλυση μια αλληγορική παράθεση. Ο Πλούταρχος, στο έργο του *Ίσις και Όσιρις*, ορίζει το μύθο ως ένα κάτοπτρο που φέρει την αλήθεια, αλλά είναι σπασμένο. Ο μύθος ορίζεται ως μια *προβολή του λόγου* ικανή να *κατευθύνει το μυαλό*. Παρά το γεγονός ότι αυτή η προβολή του λόγου αποτελείται από τα κομμάτια του σπασμένου κατόπτρου της αλήθειας, ο ανθρώπινος νους μπορεί να καταφέρει τον ανασχηματισμό του αρχικού καθρέφτη και, κατ' επέκταση, προοδευτικά, ο ανθρώπινος νους μπορεί να οδηγηθεί στη νοηματική ανασύσταση της βαθύτερης έννοιας της μυθολογικής αφήγησης. Συνοπτικά ο μύθος είναι μια αρχαία ιερή ιστορία σταλμένη από τα βάθη του χώρου και του χρόνου (παρελθόν) στο κάθε νέο σήμερα που γεννιέται κάθε στιγμή (παρόν), ικανή ακόμα και να προβλέψει αυτό που ακολουθεί συμβολικά (μέλλον).

Τα θραύσματα του σπασμένου καθρέφτη δεν είναι παρά τα δομικά συστατικά του αρχικού μύθου, τα οποία αντανακλούν το ιερό φως του Ηλίου. Καθώς λοιπόν, *η ίριδα είναι η εικόνα του Ηλίου*, τότε ο μύθος, ως άλλο πολύχρωμο ουράνιο τόξο σε αντανάκλαση του φωτός, τροφοδοτεί τον ανθρώπινο νου με συμβολικές εικόνες. Στόχος είναι ο άνθρωπος να μπορέσει να διαβάσει αυτά τα βαθύτερα συμβολικά νοήματα του μύθου και να αποκωδικοποιήσει την ουσιαστική τους σημασία. Έτσι ακριβώς και ο *Μύθος* ως σπασμένο κάτοπτρο κρύβει με μαεστρία την αλήθεια του φωτός, και πιο συγκεκριμένα *με ανταύγεια της όψης του όταν κρύβεται από τα σύννεφα*. Όταν τα σύννεφα εμφανίζονται στον ορίζοντα επιχειρούν να κρύψουν την αλήθεια του Ηλίου. Όμως, ακόμα και όταν την κρύβουν, οι δια-

θλώμενες ακτίνες του φωτός του ιερού Ηλίου διαπερνούν τα όποια σύννεφα. Ο μύθος, τελικά, δεν είναι παρά μια *εύθραυστη αλήθεια* όπως επισημαίνεται και στο ομώνυμο έργο του Ζαχαρία Σιαφλέκν.⁴



Εικόνα 1: Το μυθολογικό μοτίβο της αρπαγής σε ψηφιδωτό.

Ο Roland Barthes ορίζει, εσφαλμένα, τον μύθο ως μια μεταγλώσσα και με μια σχηματική απόδοση αποκαλύπτει την αξία αυτής της *εύθραυστης αλήθειας*. Η έννοια του μύθου του Barthes δομείται σημειολογικά σε δυο επίπεδα στο έργο του *Mythologies* (1957). Ας υποθέσουμε ότι ο αρχαίος ελληνικός μύθος της αρπαγής της νεαρής πριγκίπισσας Ευρώπης και η συμβολική απεικόνισή του στο διάσημο ψηφιδωτό⁵ που βρίσκεται στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Σπάρτης (έκθεμα 279) αποτελούν ένα σημείο (εικόνα 1)⁶. Στην περίπτωση αυτή, σύμφωνα με τις *Μυθολογίες* του Barthes, έχουμε έναν πρώτο φορέα νοήματος. Όμως, η αρπαγή της Ευρώπης προκύπτει όχι μόνο ως νέο σημείο, αλλά και ως νέο σημαίνον υπό τη μορφή του ελληνικού /ευρωπαϊκού κέρματος. Το ευρωπαϊκό κοινό νόμισμα είναι ένα σημείο της Ευρωπαϊκής Ένωσης. Το ελληνικό κέρμα είναι ένα σημείο που δηλώνει την αναγκαία θέση της Ελλάδας στους κόλπους της ενωμένης Ευρώπης.

Υπάρχει πραγματικά μια ενωμένη Ευρώπη ή μήπως όχι; Αρκεί ένας αρχαίος ελληνικός μύθος για να ενώσει τους λαούς της γηραιάς ηπείρου σε μια νέα ταυτότητα; Μήπως ο αρχαίος ελληνικός μύθος εκπληρώνεται από έναν σύγχρονο ευρωπαϊκό μύθο; Η έρευνα του Barthes προς μια σύγχρονη μυθολογία αντλεί τα παραδείγματά της από τη γαλλική επικαιρότητα της χρονικής περιόδου 1954-1956. Στόχος του Γάλλου σημειολόγου είναι η ανάδειξη της κρυμμένης ιδεολογίας πίσω από την έννοια του μύθου και, κατ' επέκταση, η ανάδειξη της αναγκαίας ιδεολογικής κατάχρησης. Επειδή, όμως, ο μύθος εκκινεί από το

επίπεδο της δήλωσης, θα πρέπει να σημειωθεί ότι δεν είναι ο μύθος εν γένει που ταυτίζεται με την έννοια της συνδήλωσης, αλλά ειδικότερα το συνδηλωτικό του επίπεδο. Η συνδήλωση ως παντοτινός συμβολισμός αρθρώνει μια ιδεολογία, στηριζόμενη πάντα σε μια πρώτη και άμεση σημασία που δεν είναι ποτέ συμβολική. Ο μύθος παρουσιάζεται από τον Barthes ως σημειολογικό σύστημα και ο ίδιος σημειώνει ότι «[...] είναι ένα ιδίωμα. Ο μύθος είναι μια γλώσσα» (Barthes, 1979, σ. 51). Η παρούσα μελέτη επιχειρεί μια ανάγνωση του σύγχρονου μύθου της Ευρώπης με ερμηνευτικό όχημα τον αρχαίο μύθο.

Ο Barthes αναφέρει ότι ο μύθος «[...] Είναι η πραγματικότητα, δηλαδή η ίδια η ανταύγεια του πραγματικού» (Barthes, 1979: 51). Ένα κλασσικό παράδειγμα από τα κείμενα του Γάλλου σημειολόγου είναι η συμβολική αναφορά σε ένα μπουκέτο κόκκινα τριαντάφυλλα. Ένα μπουκέτο κατακόκκινα τριαντάφυλλα μοιραία και συνειρμικά σηματοδοτεί το πάθος, δηλαδή, τα όμορφα κόκκινα λουλούδια είναι «φορτισμένα με πάθος» δεν είναι απλώς τα κόκκινα τριαντάφυλλα. Ο Barthes τονίζει για τη γέννηση του νοήματος ότι όταν «[...] το σημαίνον παρουσιάζει κενότητα, το σημείο πληρότητα - είναι ένα νόημα [...]» (Barthes, 1979: 207). Σημειώνει, επίσης, στο θεωρούμενο και ως πρώτο μανιφέστο σημειωτικής έργο του *Στοιχεία Σημειολογίας*, ότι η συνδήλωση είναι το πεδίο της ρητορικής⁷. Η αλληλοσυσχέτιση των σημείων εκτός από το κυριολεκτικό νόημα εξυπηρετεί και ένα ιδεολογικό νόημα και οδηγεί στη θεώρηση του μύθου ως *μεταγλώσσα* (πίνακας 1).

Πίνακας 1: Ο μύθος κατά Roland Barthes (1979: 187)

Μύθος	Γλώσσα	1. Σημαίνον	2. Σημαινόμενο
		3. Σημείο	
		I Σημαίνον	II Σημαινόμενο
III Σημείο			

Ο Barthes προτείνει, έτσι, στη σύγχρονη δυτική κοινωνία ένα σημειολογικό μοντέλο το οποίο αναλύει και ασκεί κριτική στη σύγχρονη αστική γαλλική κουλτούρα. Το δηλωτικό νόημα είναι το κυριολεκτικό νόημα του σημείου και το άλλο επίπεδο του νοήματος που ακολουθεί είναι το συνδηλωτικό νόημα. Το πρώτο επίπεδο νοήματος είναι η δήλωση, ενώ το δεύτερο επίπεδο νοήματος είναι η συνδήλωση και το συνδηλωτικό νόημα στηρίζεται από το δηλωτικό νόημα και δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς αυτό. Αξίζει να σημειωθεί ότι:

«[...] Τυπολογικά, η συνδήλωση εξασφαλίζει έναν (περιορισμένο διασκορπισμό των νοημάτων, που απλώνεται σαν χρυσόσκονη στην εμφανή επιφάνεια του

κειμένου. Σημειολογικά, κάθε συνδήλωση είναι η αφητηρία ενός κώδικα (που δε θα αναπαρασταθεί ποτέ), η άρθρωση μιας φωνής που είναι υφασμένη μέσα στο κείμενο [...]» (Μπενάτσης, 2010: 224)


Η σημειολογική μελέτη του μύθου από τον Barthes αποτελεί το έναυσμα για την παρούσα ιδεολογική μελέτη. Επιχειρείται η ίδια αναγωγή με διπλή διάσταση ανάμεσα στο σύγχρονο μύθο της ενωμένης Ευρώπης και στον αρχαίο μύθο της νεαρής πριγκίπισσας Ευρώπης. Ο Barthes παρουσιάζει μια σειρά άρθρων στο περιοδικό *Les lettres nouvelles* από το 1954 και δανείζεται έννοιες της δομικής γλωσσολογίας του Ferdinand de Saussure για να ερμηνεύσει επίκαιρα φαινόμενα της σύγχρονης γαλλικής κοινωνίας. Στη δική μας σύγχρονη κοινωνία, η ενωμένη Ευρώπη αποτελεί ένα σημειολογικό πεδίο, το οποίο συνδέεται άρρηκτα με τον αρχέγονο μύθο της αρπαγής της Ευρώπης. Ακολουθώντας, λοιπόν, την πρωτότυπη συλλογιστική πορεία του Γάλλου σημειολόγου αναζητείται το σημαντικό στοιχείο που θα προκύψει από την παραπάνω «μυθολογική» αντιστοιχία. Ο Barthes επιλέγει ένα εικονικό μήνυμα της εποχής του για να «προδώσει» τη μεταγλωσσική διάσταση και την ιδεολογική κατάχρηση μέσω της σημειολογικής ανάλυσης (Εικόνα 2). Πρόκειται για το εξώφυλλο του γαλλικού περιοδικού *Paris Match*, no 326, που δημοσιεύτηκε τον Ιούλιο του 1955.



Εικόνα 2: Εξώφυλλο περιοδικού Paris Match, no 326, Ιούλιος 1955.

Η φωτογραφία ενός μαύρου στρατιώτη κοσμεί το εξώφυλλο του γαλλικού περιοδικού *Paris Match*, όπου ο νεαρός χαιρετά τη γαλλική σημαία το 1955, ενώ πραγματοποιείται πόλεμος στην Αλγερία. Ο αναγνώστης της εικόνας υποθέτει ότι ο μαύρος στρατιώτης (le soldat noir) με τα μάτια στραμμένα στην εμβληματική εθνική σημαία⁸ της Γαλλίας, της αποδίδει τον χαρακτηριστικό στρατιωτικό χαιρετισμό και σε αυτό σημείο εντοπίζεται ένα πρώτο επίπεδο σημασίας. Το σημασιολογικό της εύρος κρύβει ένα ισχυρό ιδεολογικό υπόβαθρο και μια δεύτερη σημασία. Σύμφωνα με τον Barthes αυτή η φωτογραφία είναι ένας μύθος (πίνακας 2). Από αυτή την εικόνα απορρέει ο μύθος ότι ο καταπιεσμένος μαύρος άποικος είναι ιδιαίτερος ευτυχής να τιμά τον εξουσιαστή του, να υπηρετεί με υπερφάνεια τη γαλλική κυριαρχία και να αποδέχεται να παραμένει μέρος της απόλυτης γαλλικής αυτοκρατορίας εκείνης της εποχής.

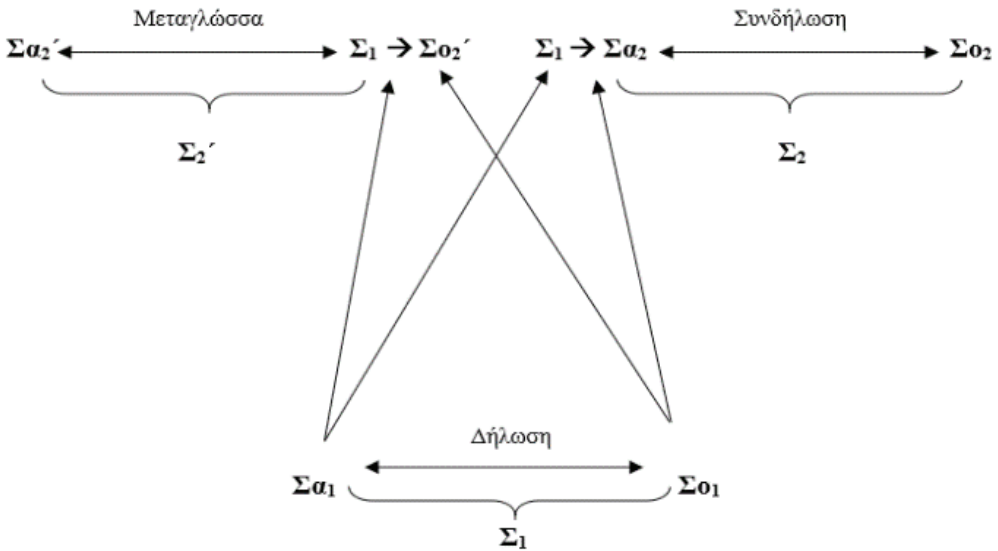
Πίνακας 2: Η εφαρμογή του παραδείγματος στη μυθολογική διάσταση του γεγονότος

Μύθος	Γλώσσα	<p>1. Σημείων</p> 	<p>2. Σημαινόμενο</p> <p>Ένας μαύρος νεαρός στρατιώτης από κάποια γαλλική αποικία αποδίδει στρατιωτικό χαιρετισμό</p>
		<p>3. Σημείο</p> <p>Χαιρετισμός στρατιώτη (πατριώτης)</p>	
	 <p>I Σημείων</p> <p>Ένας μαύρος νεαρός στρατιώτης από κάποια γαλλική αποικία αποδίδει στρατιωτικό χαιρετισμό</p>	<p>II Σημαινόμενο</p> <p>«Γαλλοσύνη» Και «Στρατιωτικότητα»</p>	
<p>III Σημείο</p> <p>Ο μύθος της γαλλικής αυτοκρατορίας</p>			

Στον παραπάνω πίνακα γίνεται η απαραίτητη ένωση του θεωρητικού πλαισίου που παρουσιάζει ο Barthes (2014) με το χαρακτηριστικό πολύ γνωστό παράδειγμα του εξωφύλλου του *Paris Match*, με τον νεαρό μαύρο στρατιώτη που χαιρετά τη γαλλική σημαία. Πρόκειται για ένα ισχυρό μήνυμα το οποίο φτάνει στον αποδεκτή κωδικοποιημένα μέσω ενός περιοδικού, και πιο συγκεκριμένα, ενός εξωφύλλου μεγάλης κυκλοφορίας, καθώς αξίζει να ειπωθεί ότι εκείνη τη χρονική περίοδο το συγκεκριμένο γαλλικό περιοδικό είχε πάνω από ένα εκατομμύριο αναγνώστες.

Δήλωση, συνδήλωση και μεταγλώσσα

Η *δήλωση* είναι η πρώτη και άμεση σημασία, ενώ η *συνδήλωση* είναι η δεύτερη και έμμεση σημασία. Η *μεταγλώσσα* ως σημάδια αυτοαναφορικότητας «[...] είναι μια σημειωτική που πραγματεύεται μια άλλη σημειωτική» (Λαγόπουλος & Boklund-Λαγοπούλου, 2016: 76). Η δυναμική σχέση αυτών των τριών εννοιών δείχνει τη σαφή διαφοροποίηση της μεταγλώσσας από τη συνδήλωση. Τέλος, η μυθολογία είναι το σύνολο των μύθων που τρέφουν τον άνθρωπο σε συλλογικό επίπεδο και, βέβαια, κατοικούν στο ανθρώπινο πνεύμα. Οι έννοιες *δήλωση*, *συνδήλωση* και *μεταγλώσσα* παρουσιάζονται σε αλληλεξάρτηση, αλλά η *μεταγλώσσα* είναι διαμετρικά αντίθετη με τη *συνδήλωση* (εικόνα 3). Για να γίνει πιο σαφής η σχέση με το κύριο⁹ μέρος της μυθολογίας κατά Barthes (βλ. πίνακας 1) πρέπει να σημειωθεί ότι ταυτίζεται με το δεξιό σκέλος του παρακάτω διαγράμματος (εικόνα 3).



Εικόνα 3: Δήλωση, Συνδήλωση, Μεταγλώσσα (Λαγόπουλος & Boklund-Λαγοπούλου, 2016: 76).

Αν η θέση του ($\Sigma\alpha_1$) είναι το *Σημαίνον* και η θέση του ($\Sigma\sigma_1$) είναι το *Σημαινόμενο*, τότε η μεταξύ τους σχέση δημιουργεί το *Σημείο* (Σ_1) και οδηγεί σε αλληλεξαρτήσεις, όπως είναι η συνδήλωση και η μεταγλώσσα. Όπως αναφέρουν οι Λαγόπουλος & Boklund-Λαγοπούλου (2016: 76), «[...] δήλωση και συνδήλωση αποτελούν μια παραδειγματική μικρο-ομάδα». Στη συνέχεια (πίνακας 3) παρουσιάζεται η αποδόμηση της διαγραμματικής απόδοσης για την αποκωδικοποίηση του μηχανισμού *δήλωσης*, *συνδήλωσης* και *μεταγλώσσας* (πίνακας 2).

Πίνακας 3: Λειτουργία διαγραμματικού μηχανισμού

Συμβολισμός	Σημασία	Ερμηνεία
Σ_1	Σημαίνον	(δηλωτικό σημαίνον)
Σ_0	Σημαινόμενο	(δηλωτικό σημαινόμενο)
Σ_1 ($\Sigma_1 + \Sigma_0$)	Δήλωση	(σύνολο δηλωτικού σημείου)
Σ_1	Σημείο	
Σ_2	Σημαίνον II	(συνδηλωτικό σημαίνον)
Σ_0	Σημαινόμενο II	(συνδηλωτικό σημαινόμενο)
Σ_2 ($\Sigma_2 + \Sigma_0$)	Συνδήλωση	(σύνολο συνδηλωτικού σημείου)
Σ_2	Σημείο II	
Σ_2'	Σημαίνον III	(μεταγλωσσικό σημαίνον)
Σ_0'	Σημαινόμενο III	(μεταγλωσσικό σημαινόμενο)
Σ_2' ($\Sigma_2' + \Sigma_0'$)	Μεταγλώσσα	(σύνολο μεταγλωσσικού σημείου)
Σ_2'	Σημείο III	

Όπως διαπιστώνεται, δεν υφίσταται συνδήλωση χωρίς ύπαρξη αρθρωμένης δήλωσης και, κατ' επέκταση, η μεταγλώσσα θα βρίσκεται σε άμεση σχέση με τη δήλωση, αλλά σε έμμεση σχέση με τη συνδήλωση. Για την αναζήτηση της ιδεολογικής διάστασης της μυθολογίας κρίνεται απαραίτητη η εφαρμογή ενός παραδείγματος για την επαλήθευση του διαγραμματικού σκίτσου.

Σημειωτική και μύθος: Η αρπαγή της Ευρώπης

Η απεικόνιση του ιδρυτικού μύθου της Ευρώπης στην ελληνική έκδοση του κέρματος (εικόνα 4) λειτουργεί ως ένα παλίμψηστο,¹⁰ με το μυθολογικό πλέγμα της αρπαγής της Ευρώπης να είναι ένα πλούσιο σημειολογικά αφήγημα, καθώς μοιραία και συνειρμικά, συνδέεται με τη γηραιά ήπειρο Ευρώπη και τη σύγχρονη ίδρυση της Ευρωπαϊκής Ένωσης. Ο μύθος ανήκει αφηγηματικά στη μυθολογική οικογένεια της Κρήτης¹¹ και, σύμφωνα με την αρχαία αφήγηση, η Ευρώπη είναι η κόρη του βασιλιά των Φοινίκων Αγήνορα και της Τηλεφάσσης.¹²

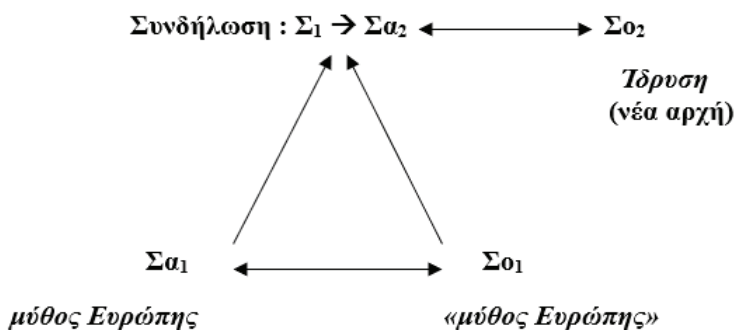
Ο Δίας, πατέρας των θεών και των ανθρώπων, ερωτεύτηκε τη νεαρή όμορφη πριγκίπισσα Ευρώπη και για να τη συναντήσει και να πλα-



Εικόνα 4: Η αρπαγή της Ευρώπης - Η ελληνική έκδοση του κέρματος.

γιάσει μαζί της, μεταμορφώθηκε σε ταύρο. Αν θεωρηθεί μια μορφή *εγκιβωτισμού*¹³ η συνύπαρξη αρχαίου και σύγχρονου μύθου, τότε ο αρχαίος μύθος ως κύρια αφήγηση αποτελεί τον σημασιολογικό και σημειολογικό πυρήνα της δευτερεύουσας αφήγησης, δηλαδή, του σύγχρονου μύθου της Ευρώπης. Η Ευρωπαϊκή Ένωση ακροβατεί ανάμεσα στην υλική και την πνευματική δύναμη της ένωσης των χωρών-μελών της και «το κρίσιμο ζήτημα είναι ο βαθμός εξάρτησης ή ανεξαρτησίας της συνείδησης από την υλική ζωή και ο συνεπαγόμενος βαθμός ταύτισης των δυο ή αυτονομίας της συνείδησης» (Λαγόπουλος, 2004: 14). Η αίσθηση του βιασμού,¹⁴ ως «αρπαγής», είναι έκδηλη και στις δυο μυθολογίες (αρχαία και σύγχρονη) και παίζει καταλυτικό ρόλο στη νέα ανάγνωση του μύθου, της πλοκής του αφηγήματος της Ευρώπης, με το ερώτημα που προκύπτει να είναι: ποιος, άραγε, είναι μεταφορικά ο σύγχρονος άρπαγας-βιαστής της Ευρωπαϊκής Ένωσης; Στόχος της παρούσας μελέτης είναι η αποκρυστάλλωση του μυθολογικού μετασχηματισμού και της ιδεολογικής¹⁵ διάστασης, της διπλής ταυτότητας του μύθου της Ευρώπης, στο πέρασμα της από την αρχαιότητα στη σύγχρονη εποχή μαρτυρώντας τη διαχρονικότητα.

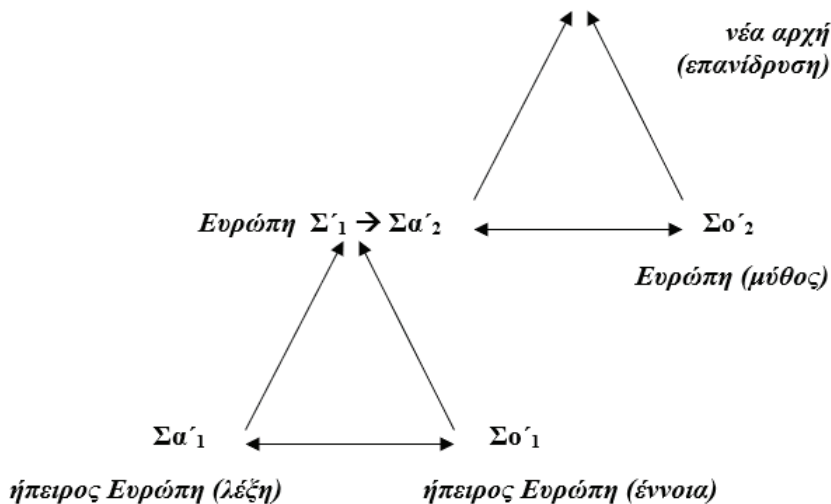
Παρατηρείται ότι το παράδειγμα του μύθου της αρπαγής της νεαρής πριγκίπισσας Ευρώπης αρθρώνεται προοδευτικά μέσω του παραπάνω μηχανισμού. Εκκινώντας από το παράδειγμα του ιδρυτικού μύθου της Ευρώπης, στη θέση του (Σ_1) τοποθετείται η απόδοση του μύθου, ως προφορική ή γραπτή διατύπωση και στη θέση (Σ_0) τοποθετείται το άμεσο νόημα του μύθου, «Ευρώπη». Αυτή η αλληλεξάρτηση των θέσεων εξηγεί ποια είναι ακριβώς η Ευρώπη και, άρα, το δηλωτικό σημείο (Σ_1) είναι και τα δυο επίπεδα του μύθου μαζί ως ένα δηλωτικό σύνολο ($\Sigma_1 + \Sigma_0$). Η παρακάτω διαγραμματική απόδοση αποτυπώνει αυτή την πρώτη και άμεση σημασία του μύθου, η οποία οδηγεί στη δεύτερη και έμμεση σημασία του (εικόνα 5).



Εικόνα 5: Δήλωση και συνδήλωση του μύθου της Ευρώπης (Διάγραμμα I).

Στο διάγραμμα I απεικονίζεται η δηλωτική και συνδηλωτική σχέση του μύθου της αρπαγής της Ευρώπης με το μύθο της Ευρώπης να παρουσιάζεται ως ένα φυσικό αποτέλεσμα

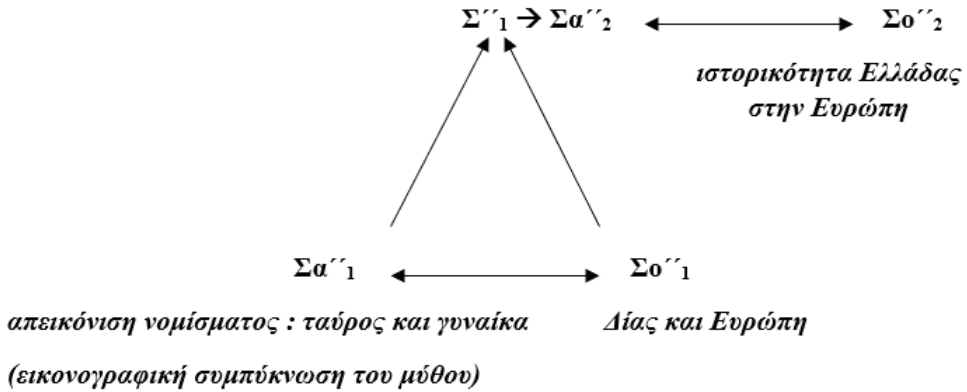
της δήλωσης που οδηγεί στο σημείο (Σ_1). Ταυτόχρονα, παρουσιάζεται η εκδήλωση της έμμεσης σημασίας ως συνδήλωση (Σ_2). Ως σύνολο, τα ($\Sigma_1 + \Sigma_0$) γίνονται ένα νέο σημαίνον (Σ_2) το οποίο οδηγεί στο σημαϊνόμενο (Σ_0). Το νέο σημαϊνόμενο συμβολίζει την ίδρυση και δηλώνει μια νέα αρχή, λόγω της μυθολογίας, η οποία είναι ριζωμένη στις ταυτότητες των λαών. Συνοπτικά, η ίδρυση της ενωμένης Ευρώπης απορρέει συμβολικά από τον ιδρυτικό μύθο της αρπαγής της πριγκίπισσας Ευρώπης. Στο επόμενο διαγραμματικό σκίτσο αναπτύσσεται εννοιολογικά η δήλωση του μύθου της Ευρώπης, η οποία φέρει στον πυρήνα της την ίδρυση της Ευρωπαϊκής Ένωσης (εικόνα 6).



Εικόνα 6: Δήλωση και συνδηλώσεις της ηπείρου Ευρώπης (Διάγραμμα II).

Παρατηρείται ότι το σημαϊνόμενο (Σ_0) οδηγεί στο αρχικό σημαϊνόμενο (Σ_0) του προηγούμενου διαγράμματος, ενεργοποιώντας την έννοια της νέας αρχής /ίδρυσης και επαληθεύοντας το βαθύτερο νόημα του ιδρυτικού μύθου της αρπαγής της πριγκίπισσας Ευρώπης. Εάν η Ευρωπαϊκή Ένωση στήριξε την ίδρυση της στο αρχικό νόημα του μύθου, τότε ισχύει το εννοιολογικό μονοπάτι από το διάγραμμα I στο διάγραμμα II. Το ερώτημα που τίθεται είναι εάν η σύγχρονη ενωμένη Ευρώπη έχει κατανοήσει τη βαθύτερη σημασία του αρχαίου μύθου ή εάν πρόκειται για έναν τυχαίο δανεισμό που έχει στόχο να εκκινήσει συναισθήματα ενωτικά στους λαούς της γηραιάς ηπείρου. Για να το πετύχει αυτό κατέφυγε σε ένα μυθολογικό παρελθόν το οποίο πάντα ασκεί μια σχεδόν μαγική γοητεία στην ανθρώπινη ύπαρξη. Η ίδρυση της Ευρωπαϊκής Ένωσης βασίζεται στην ουσιαστική συνδήλωση του μύθου της αρπαγής της πριγκίπισσας Ευρώπης, η οποία είναι η ίδρυση (η νέα αρχή). Άρα, ο τρόπος που λειτούργησε ο δανεισμός αρχίζει από τη δηλωτική λειτουργία και φτάνει ως τη συνδηλωτική λειτουργία του αρχέγονου μύθου, ως

συμβολική πρόσληψη στη σύγχρονη κοινωνία. Τι συμβαίνει, όμως, εάν η ενωμένη Ευρώπη στήριζε την ίδρυση της ένωσης της στην ιστορικότητα του μύθου;



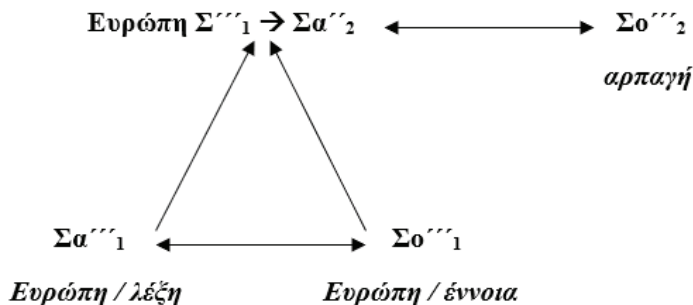
Εικόνα 7: Δήλωση και συνδήλωση του νομίσματος (Διάγραμμα III).

Η συνδήλωση του ελληνικού/ευρωπαϊκού νομίσματος δομείται με βάση τη δήλωση του μύθου της αρπαγής της νεαρής πριγκίπισσας Ευρώπης από τον Δία, τον πανίσχυρο πατέρα των θεών, μεταμορφωμένο σε ταύρο. Εάν η ενωμένη Ευρώπη στήριζε την ίδρυση της στην ιστορικότητα της Ελλάδας μέσα στη γηραιά ήπειρο τότε προκύπτει το παραπάνω διάγραμμα III (εικόνα 7). Το δεύτερο επίπεδο συνδήλωσης (Σο''₂) είναι η ιστορικότητα της Ελλάδας και προκύπτει από το νέο σημαίνον (Σα''₂). Η ανάγλυφη απεικόνιση του νομίσματος αποτελείται από έναν ταύρο και μια γυναικεία φιγούρα στη ράχη του (Σα''₁). Το μυθολογικό ζευγάρι στο νόμισμα δεν είναι παρά η εικονογραφική συμπύκνωση του μύθου, καθώς ο ταύρος και η γυναίκα δηλώνουν την αρπαγή της όμορφης νεαρής πριγκίπισσας Ευρώπης από τον παντοδύναμο θεό Δία, μεταμορφωμένο σε ταύρο (Σο''₁). Η συνδήλωση της μυθολογίας συνδέεται άρρηκτα με την ιστορικότητα της γηραιάς ηπείρου (Σ''₁ → Σα''₂ → Σο''₂).

Προς μια αρπαγή της ιδέας της Ενωμένης Ευρώπης

Βέβαια, ως ένα παράδειγμα συνδήλωσης μπορεί να αναφερθεί και το ακόλουθο διαγραμματικό σκίτσο, αν θέλουμε να προχωρήσουμε εννοιολογικά τους παραπάνω μηχανισμούς σε μια νέα διαγραμματική απόδοση (εικόνα 8).

Στο διάγραμμα αυτό αναπτύσσεται η δήλωση και η συνδήλωση της Ευρώπης, όπως αυτή απορρέει από το εξώφυλλο του βιβλίου¹⁶ του πρώην υπουργού οικονομικών της Ελλάδας Γιάννη Βαρουφάκη. Το βιβλίο φέρει τον συμβολικό τίτλο *Η αρπαγή της Ευρώπης* και, επίσης, τον αιγιματικό υπότιτλο *Οι ρίζες της καταστροφικής διαχείρισης μιας αναπόφευκτης κρίσης*, με το εξώφυλλο¹⁷ να κοσμεύεται από ζωγραφικό πίνακα με το ανάλογο μυθολογικό θέμα (το μοτίβο της αρπαγής της Ευρώπης) για λόγους έμφασης.¹⁸ Ο μύθος, πέρα από την



Εικόνα 8: Δήλωση και συνδήλωση της Ευρώπης κατά Βαρουφάκη (Διάγραμμα IV).

εμπορευματοποίησή του για πολιτικούς σκοπούς δεν παύει να λειτουργεί συνδηλωτικά με διπλό τρόπο. Το σημαίνον (Σ'''_1) παραπέμπει στη λέξη *Ευρώπη* και το σημαινόμενο (Σ'''_1) ολοκληρώνει την ανάπτυξη του σημείου (Σ'''_1). Και αυτό το σημείο οδηγεί σε ένα νέο σημαίνον, συνδήλωσης (Σ'''_2), το οποίο παραπέμπει σε ένα νέο σημαινόμενο (Σ'''_2). Το μυθολογικό θέμα της αρπαγής της νεαρής πριγκίπισσας Ευρώπης τοποθετείται σε αυτό το νέο σημαίνον. Ταυτόχρονα, συνδηλώνει την εικονογραφική συμπύκνωση του ιδρυτικού μύθου που αναπτύσσεται στο διάγραμμα I και επεκτείνεται στο διάγραμμα IV.

Η αρπαγή της Ευρώπης στο εξώφυλλο του βιβλίου λειτουργεί συμβολικά και διατυπώνει τον μύθο του ταύρου/Δια και της γυναίκας/Ευρώπης που απεικονίζεται στο νόμισμα. Και σε αυτή την περίπτωση παρατηρείται δανεισμός του μυθολογικού μοτίβου για εμπορικούς λόγους (εικόνα 9).

Εκκινώντας, λοιπόν, από το διάγραμμα I, το μυθολογικό μοτίβο τροφοδοτεί νοηματικά το εξώφυλλο και δημιουργείται το διάγραμμα IV. Ο τρόπος που λειτουργήσει ο δανεισμός είναι μέσω της επιφανειακής δήλωσης του μύθου.¹⁹ Είναι προφανής η επιλογή του συγκεκριμένου γλωσσικού μηνύματος για διαφημιστικούς λόγους. Όπως, επίσης, είναι αναμενόμενη και η χρήση του εικονικού μηνύματος, και πιο συγκεκριμένα η επιλογή της μεγέθυνσης μέρους του ζωγραφικού πίνακα,²⁰ στο σημείο της αρπαγής της νεαρής γυναίκας από τον μεταμορφωμένο σε ταύρο, τον παντοδύναμο θεό Δια. Το ίδιο το εξώφυλλο επιχειρεί μια βιαστική ανάγνωση του μύθου, η οποία εμμένει emphatically και διπλά (γλωσσικό μήνυμα και εικονικό μήνυμα σε συνέργεια) στην επιφάνεια του μύθου



Εικόνα 9: Εξώφυλλο βιβλίου (Βαρουφάκης, 2016).

σαν πολιτικό τέχνασμα με συναισθηματικές προεκτάσεις (αρπαγή - βιασμός), χωρίς να στοχεύει στο ουσιαστικό ιδεολογικό μήνυμα του μύθου της αρπαγής της νεαρής πριγκίπισσας Ευρώπης, την ίδρυση.

Αντί επιλόγου

Στη μελέτη καταγράφεται ένα σημειολογικό μονοπάτι από τη μυθολογική παράδοση στην εικονοποίηση του μύθου με τις ανάγλυφες φιγούρες στο νόμισμα, προς την οικογενειακή μήτρα της Ευρωπαϊκής Ένωσης και από την ίδρυση της ενωμένης Ευρώπης προς την εκ νέου «συμβολική» αρπαγή της, αιχμαλωτισμένη πια στο εξώφυλλο ενός βιβλίου στα χρόνια της ελληνικής οικονομικής κρίσης. Είτε από ηθελημένη πολιτική διαστρέβλωση, είτε από προσήλωση στην εμπορική επιτυχία, το εξώφυλλο είναι σκόπιμα επιλεγμένο λειτουργώντας συνδηλωτικά με ένα δεύτερο έμμεσο νόημα το οποίο συμπαρασύρεται από το πρώτο άμεσο νόημα. Όπως προαναφέρθηκε, η συνδήλωση αρθρώνει πάντα συμβολικά μια ιδεολογία, η οποία στηρίζεται πάντοτε σε μια πρώτη, άμεση σημασία, η όποια δεν μπορεί ποτέ να είναι συμβολική.

Τα συνδηλωτικά σημαίνόμενα που προκύπτουν από τη μυθολογική ανάλυση της αρπαγής της Ευρώπης εδραιώνουν και παγιώνουν μια πολιτισμική, ιστορική και κοινωνική επικοινωνία. Όπως αναφέρουν οι Λαγόπουλος & Boklund-Λαγοπούλου (2016: 77), «με κοινωνιολογικούς όρους, είναι ο κόμβος άρθρωσης μεταξύ των σημειωτικών συστημάτων και της κοινωνίας». Καθώς οι λαοί της Ευρώπης ελπίζουν στην ένωση εκτιθέμενοι συνεχώς σε ενωτικά μηνύματα, ομοίως στη δεδομένη περίπτωση ο ελληνικός λαός επιχειρεί μια ανάγνωση της πραγματικότητας που βιώνει μέσα από αυτό ένα περίπλοκο πλέγμα συνδηλώσεων. Μπορεί το αρχικό επίπεδο σημειολογικής ανάλυσης να εκφράζει το όραμα της ενωμένης Ευρώπης, με την εξέχουσα θέση της Ελλάδας στους κόλπους της, ταυτόχρονα, όμως, θυμίζει έντονα τη ρομαντική ποίηση του Alphonse de Lamartine²¹ με το τελικό επίπεδο της σημειολογικής ανάλυσης να εκφράζει τη διάλυση αυτού του ονείρου και να μνημονεύει αναπόφευκτα το *θέατρο το παραλόγου* του Samuel Beckett.²²

Σημειώσεις

1. Βλ. Πλούταρχος (2003).
2. Βλ. Mircea (1963). Ο Eliade προσεγγίζει επιστημονικά μύθους, θρησκείες και θεότητες ως αναλυτικές και προσφέρει νέες ιδέες για το μύθο.
3. Βλ. Lévi-Strauss ([1958] 1974). Ο Lévi-Strauss, ως πρωτοπόρος δομιστής, ενδιαφέρεται τόσο για τον πυρήνα του μύθου, δηλαδή τη δομή του, όσο και για τα επιμέρους συστατικά στοιχεία αυτής της δομής.
4. Βλ. περισσότερα για την εύθραυστη αλήθεια και τον ορισμό του μύθου στο Σιαφλέκης (1998).
5. Βλ. Fränkel (1881).
6. Βλ. Πετρούλιας (2018).
7. Βλ. Barthes (2014).
8. Στην πραγματικότητα η σημαία δε φαίνεται στην εικόνα, αλλά συνάγεται από αυτή, και για αυτόν τον λόγο ο ίδιος ο Barthes, αναφερόμενος στο βλέμμα του στρατιώτη, προσθέτει με έμφαση την έκφραση «fixés sans doute».
9. Εξαιρούνται οι δυο πρώτες στήλες (μύθος και γλώσσα) από την ακόλουθη ταύτιση.

10. Καθώς είναι δανεισμένο από το αρχαιολογικό μουσείο της Σπάρτης και συγκεκριμένα από το διάσημο ψηφιδωτό, το οποίο απεικονίζει την αρπαγή της Ευρώπης από έναν ταύρο.
11. Βλ. Κακριδής (1987).
12. Βλ. Τσοτάκου-Καρβελή (2007).
13. Ο *εγκιβωτισμός* είναι ένας λογοτεχνικός όρος, ο οποίος ορίζει την τεχνική μιας σύνθετης αφήγησης όπου μια αρχική αφήγηση παρουσιάζεται ένθετη μέσα σε μια άλλη. Καταχρηστικά σε νοηματικό πεδίο, ο αρχαίος μύθος της πριγκίπισσας Ευρώπης μοιάζει να είναι εγκιβωτισμένος στον σύγχρονο μύθο της ενωμένης Ευρώπης. Ο μύθος της αρπαγής της Ευρώπης από τον Δία είναι το κύριο υλικό της παρούσας μελέτης σε συνδυασμό με εικονικά μηνύματα τα οποία τροφοδοτούν τον αρχικό μύθο με νέα νοήματα και ιδεολογικές ταυτότητες. Ο εγκιβωτισμός του μύθου της Ευρώπης αναδεικνύει τη μεταγλωσσική και ιδεολογική του διάσταση του μύθου της γηραιάς ηπείρου.
14. Όπου στην αρχαία εκδοχή ο άρπαγας – βιαστής της Ευρώπης είναι ο Δίας μεταμορφωμένος σε ταύρο.
15. Δείχνει πώς ένας αρχαίος μύθος αναδημιουργείται μέσα από την ιδεολογική ποιητική της ίδρυσης ενός σύγχρονου μύθου.
16. Η έκδοση του βιβλίου συνδέεται με μια από τις παραγμένες περιόδους της σύγχρονης Ελλάδας.
17. Πρόκειται να χρησιμοποιηθεί όπως το ανέλυσε ο Barthes και κατέθεσε τον αποσυμβολισμό του.
18. Βλ. την ανάρτηση της έκδοσης στον ιστότοπο των Εκδόσεων Πατάκη.
19. Η παρούσα μελέτη στηρίζεται στο εξώφυλλο του βιβλίου.
20. Πρόκειται για το αναγεννησιακό έργο του Rembrandt που έχει φιλοτεκνηθεί το 1632 και σήμερα βρίσκεται στο Μουσείο J. Paul Getty, του Los Angeles.
21. Γάλλος ρομαντικός ποιητής του 19^{ου} αιώνα.
22. Πυλώνας της γαλλικής δραματουργίας του 20^{ού} αιώνα.

Βιβλιογραφικές αναφορές

- Barthes, R. (1979). *Μυθολογίες Μάθημα*. Αθήνα: Ράππα.
- Barthes, R. (2014). *Στοιχεία Σημειολογίας*. Αθήνα: Επένεια.
- Lévi-Strauss, C. ([1958] 1974). *Anthropologie structurale*. Paris: Plon.
- Mircea, E. (1963). *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard.
- Κακριδής, Ι. (1987). *Ελληνική Μυθολογία: Οι Ήρωες* (Τόμ. 3). Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.
- Λαγόπουλος, Α.-Φ. (2004). *Επιστημολογίες του νοήματος, δομισμός και σημειωτική*. Θεσσαλονίκη: Παράτηρητής.
- Λαγόπουλος, Α.-Φ. & Boklund-Λαγοπούλου, Κ.-Μ. (2016). *Θεωρία σημειωτικής: Η παράδοση του Ferdinandde Saussure*. Αθήνα: Πατάκης.
- Μπενάτσης, Α. (2010). *Θεωρία λογοτεχνίας, δομισμός και σημειωτική*. Αθήνα: Καλέντης.
- Πλούταρχος (2003). *Ίσις και Όσιρις* (μτφρ Γιώργος Αθ. Ράπτης). Θεσσαλονίκη: Ζήτρος.
- Σιαφλέκας, Ζ. (1998). *Η εύθραυστη αλήθεια Εισαγωγή στη θεωρία του λογοτεχνικού μύθου*. Αθήνα: Gutenberg, Γιώργος & Κώστας Δαρδανός.
- Τσοτάκου-Καρβέλη, Α. (2007). *Λεξικό Ελληνικής Μυθολογίας*. Αθήνα: Σοκόλη.

Δικτυογραφία

- Fränkel, M. (1881). *Herausgegeben vom Archäologischen Institut des Deutschen Reichs. Archäologische Zeitung* 39 Berlin: Deutsches Archäologisches Institut. Internet Archive Digital Library. Διαθέσιμο στο: <https://bit.ly/3Pa5hTb> (τελευταία προσπέλαση 26//2023).
- Εκδόσεις Πατάκη, Η αρπαγή της Ευρώπης: Οι ρίζες της καταστροφικής διαχείρισης μιας αναπόφευκτης κρίσης. Διαθέσιμο στο: <https://bit.ly/3IGfqV8> (τελευταία προσπέλαση 26/1/2023).
- Πετρούλιας, Χ. (2018). Στο «φως» το ψηφιδωτό της «Αρπαγής της Ευρώπης». *Ο λακωνικός τύπος στο διαδίκτυο*. Διαθέσιμο στο: <https://bit.ly/3ckxlVr> (τελευταία προσπέλαση 26/1/2023).

Signs of Sublimity in *The Antiquities of Athens*

John Tzortzakakis

ARISTOTLE UNIVERSITY OF THESSALONIKI

itzortzak@arch.auth.gr

Abstract

Scope of this study is to explore, at a semiotic level, narrative-making mechanisms within the framework of eighteenth-century travel literature. Employing the example of the Choragic Monument of Lysicrates, as included in the first volume of The Antiquities of Athens (1762) by James Stuart and Nicholas Revett, aim of this paper is to demonstrate that two different and distinct semiotic sign systems contribute to the production of a single narrative. Reading the description of the monument, one can notice a linguistic and a pictorial narrative, since the monument is discussed both linguistically and pictorially. Therefore, the objectives of this study are to read the linguistic part of the above narrative closely, to observe the diverse semiotic sign systems which are active in its portrayal, and to attempt to identify semiotic signs as ones which could connect semiotic sign systems (the linguistic and the pictorial one, in this case), acting as an ever-standing bridge for the reader to continue their reading of the narrative of the monument from one semiotic sign system to the other. Taking this into consideration, the narrative of The Antiquities of Athens is thus better understood as the resulting force of that specific combination of narratives.

Keywords

18th century, reception of antiquity, travel literature, intermediality,

intersemiotic translation, Sublime

Introduction

This study consists of five parts. In the first part, entitled *The Choragic Monument of Lysicrates*, the modern history of the Choragic Monument of Lysicrates is traced, after a short description of the monument in question: from its early modern discovery to its incorporation in the Capuchin monastery, to the pyrrhic victory of its freedom, and to its final current restoration. In other words, what will be traced is its regeneration process. The study is conducted by means of a textual approach, based on literal responses to the monument itself. The second part, entitled *The Antiquities of Athens*¹ is an attempt at a close reading of the description of the same monument, provided in the volume of the same name. Coming as a result of the findings above, the next two parts seem to abide by a natural sequence of events. This includes examining, in the third part entitled *Aesthetic taxonomy*, the distinct vocabulary used, from the perspective of the dominant aesthetic theory throughout the 18th century, and examining, in the fourth part entitled *Intermediality*, the combination of words and images in the realms of a single narrative. The final part, before drawing to a conclusion, is the fifth part entitled *Intersemiotic translation*, and it is an effort to illuminate findings and observations noted in the previous part. It should be stressed, though, that it remains an undeniable fact that the same monument may induce different observations and interpretations.

The Choragic Monument of Lysicrates

A concise description of this monument follows. The description cited below is provided by the Topos Text project (Aikaterini Laskaridis Foundation):

The monument of Lysikrates is the most famous of all choregic monuments. Still in situ at the end of the "Street of the Tripods" and commemorating a victory in the boys' dithyramb at the City Dionysia in 335/4 [...]. It is a roofed cylindrical structure, ca. 12 m. high, set on a rectangular base, decorated with six Corinthian columns (the earliest use of such columns anywhere on the exterior of a building). Above the columns is an epistyle, inscribed on its eastern side, and decorated with a relief frieze depicting Etruscan pirates being harried by Dionysos and his satyrs and turned into dolphins. This will have reflected the subject matter of the dithyramb. It also had contemporary resonance. There was an expedition against pirates by the general Diotimos supported by Lykourgos in this same year, [...] the colonising expedition to the Adriatic of 325/4, explicitly to protect against Etruscan pirates, [...]. The tripod will have been on the top of the monument, its feet set either on the crowning akantchos decoration at the very top of the monument or on the roof below.²

In an illustrative selection of milestones of the monument's afterlife, presented in chronological order from the 17th century to the 20th century, one might pinpoint at least four:

namely, (a) the point in time when the monument was annexed to a monasterial building complex, (b) its opening to the public, represented here by the visit of Lord Byron as the most prominent among numerous travellers, (c) the demolition of the surrounding monastery during the Greek War of Independence, and, finally, (d) the restoration of the monument to its primary free-standing state under the Greek sun. Each of the above will be further discussed.

The French Capuchin monastery³ was founded in Athens in 1658, and in 1669 the monument was literally incorporated into the architectural corpus of the monastery, serving as a reading room and a library. A partial historical response to the question why the monument had not been demolished completely in the first place by the monks could be traced back to the *Constitutions* of the Capuchin Order of 1608, from which the following text derives. The text indicates the crucial role of Reverend Father General (Chapter 6, §82): «To avoid all disturbance, we order that no place shall be accepted or abandoned, built or destroyed without the consent of the provincial Chapter and the permission of the Reverend Father General”.⁴

For an insight into the early modern rediscovery of the monument, let us remember, one should look into the study of the important archaeologist and epigraphy scholar Mr. Herbert Fletcher De Cou (1868-1911).⁵ The study was sent from Berlin, dated August 19, 1892, and was published in the *Papers of the American School of Classical Studies at Athens* (1897) by The American School of Classical Studies at Athens:⁶

The Monument of Lysicrates first became an object of antiquarian interest in 1669, when it was purchased by the Capuchin monks, whose mission had succeeded that of the Jesuits in 1658, and it was partially enclosed in their hospitium. The first attempt to explain its purpose and meaning was made by a Prussian soldier, Johann Georg Transfeldt, who, after escaping from slavery in the latter part of 1674, fled to Athens, where he lived for more than a year. Transfeldt deciphered the inscription but was unable to decide whether the building was a “*templum Demosthcnis*” [*Demosthenes’ temple*] or a “*Gymnasium a Lysicrate*” [*Gymnasium of Lysicrates*] * * * “*exstructum propter juventutem Atheniensem ex tribu Acamantia [erected for a young Athenian from the Acamantis tribe]*”.⁷

During the opening of the monument to the public, in 1803, a report was published in French regarding the condition of the monument, signed by L.G. – plausibly written by the French architect, critic, and architectural historian Jacques-Guillaume Legrand (1753-1807).⁸ It referred to the same monument as “sans contredit un des plus curieux monument de l’art des Grecs”⁹ [without doubt one of the most strange monuments of the art of the Greeks]. A few years later, on August 23, 1810, Lord Byron, who was living in the French monastery while in Athens, wrote a comment on the monument in an

epistle to his friend, the politician Sir John Cam Hobhouse (1786-1869). An extract from that letter follows:

The Roman Catholic service is performed for the Franks in the Capuchin convent. The present Padre is an intelligent man, who, besides the duties of his holy office, is occupied in instructing from twenty to twenty-five or thirty of the sons belonging to the Frank families; he has fitted up the circular chamber formed by the monument of Lysicrates, with shelves that contain a few volumes of choice books. [...] The good Padre has divided it into two stories; and the upper one, just capable of holding one student at his desk, serves as a small circular recess to a chamber at the left wing of the convent, from which it is separated by a curtain of green cloth.¹⁰

That would probably have been the state of the monument when James Stuart and Nicholas Revett visited it, about fifty years earlier, in 1751. These two travellers-authors published their verbal descriptions and pictorial representations, along with their architectural drawings and measurements of its existing state in *The Antiquities of Athens*. The monastery, however, was demolished during the Greek War of Independence in 1821, during the invasion of Pasha Omer Vrioni in Athens. Yet, De Cou noted that “the convent was accidentally burned down and its most precious treasure was liberated”.¹¹ The Monument of Lysicrates survived, though not without a scratch. The following extract is from the account of the *Anonymous Eyewitness*:

In the middle of the day arrived the Pasha himself, and took his quarters in the house of the Austrian Consul: there he received the chiefs of the Turks of Athens, and there also the heads of the Greeks were brought, that had been killed, for every one of which he paid twenty-five piastres. Some neighbouring villages were plundered, and the churches destroyed everywhere, since the Greeks on their side had not spared the mosques. Even the church of the Catholics in the hospice of the Capuchins was burnt down, and the beautiful monument of Lysicrates (called the Lantern) damaged by the fire.¹²

Nearly half a century later, in 1845, the architects François-Louis-Florimond Boulanger (1807-1875) and Edouard Benoît Loviot (1849-1921)¹³ supervised the restoration of the monument of Lysicrates under the patronage of the École Française d'Athènes [French School (of Archaeology) at Athens],¹⁴ leaving the monument a free-standing structure as it had been originally built, and as it can be seen today. As De Cou notes in his study:

[a]side from some slight repairs and the clearing away of rubbish, the monument remained in this condition until 1867, when the French Minister at Athens, [Joseph Arthur, Comte] M. de Gobineau, acting on behalf of

his government, into whose possession the site of the former monastery had fallen, employed the architect Boulanger to make such restorations as were necessary to save the monument from falling to pieces. At the same time the last remains of the old convent were removed, and some measures were taken to prevent further injury to the ruin. Repairs were again being made under the direction of the French School at Athens, when I left Greece, in April, 1892.¹⁵

The Antiquities of Athens

The main aim of the architects James Stuart (1713-1788) and Nicholas Revett (1720-1804) was to record and measure the original architectural antiquities located, primarily, in the city of Athens. Yet, their work also includes descriptions, drawings, and measurements from the original Greek and Roman architectural monuments in Korinthos, Sparta, Thessaloniki, Delos, and Pola, along with several ancient statues and medals found in British private collections. It should be stated that the word 'Athens' is here used as a metonymy for 'Greece', connoting the Western area of the Ottoman Empire around 1750, upon which literate men and women had been projecting their understanding of Ancient Greece.¹⁶ The site in case here, the Choragic Monument of Lysicrates (400/380-323 BC.), a monument of the late classical period of Greece, is included in the fourth chapter of the first of the four volumes of the series.¹⁷ The volume was published by John Haberkorn in London, in 1762.

Stuart and Revett started their exposition of the narrative of the monument of Lysicrates by referring to the way it was perceived by local community at the time:

The moderns Athenians call this Edifice *To Phanati tou Demostheneos*, or the Lanthorn of Demosthenes, and the vulgar Story which says, it was built by that great Orator, for a place of retirement and study, is still current at Athens as it was the time of Wheler and Spon; but like many other popular Traditions, it is too absurd to deserve a serious refutation.¹⁸

The narrative continues with a detailed description of its architectural features, its iconographical program in the frieze, and includes elaborate comments on the accompanying plates and figures. Their comments could also be indicative of the appreciation of antiquities in general, on behalf of locals. The passage in question reads:

An Entrance however has been since forced into it, by breaking through one of the Panels; probably in Expectation of finding Treasures here. For in these Countries such barbarism reigns at present, every ancient Building which is beautiful, or great, beyond the Conception of the present Inhabitants; is always supposed by them to be the Work of Magic, and the Repository of hidden

Treasures. At present three of the Marble Panels are destroyed; their places are supplied by a Door, and two Brick-Walls, and it is converted into a Closet.¹⁹

In addition, their description of an architectural element, a cupola for instance, continues as follows:

The outside of the Cupola is wrought with much Delicacy; it imitates a Thatch or Covering of Laurel Leaves; this is likewise edged with a Vitruvian Scroll, and enriched with other Ornaments. The Flower on the Top of the Cupola, which is a very graceful Composition of Foliage, is exactly represented in Plate IX. of this Chapter; and is described in the Explanation of that Plate. It will be necessary however, at present, to point out to the Reader, certain Cavities which are on its upper Surface [See Plate IX. Fig. 2,] in which some Ornament that is now lost, was originally placed. This Ornament appears to have been a Tripod.²⁰

Stuart and Revett were among the first to recognize the depicted sculptural narrative as that of Dionysus transforming Tyrrhenian pirates into dolphins, indicating also that its textual sources were the *Homeric Hymn to Dionysus* and Ovid's *Metamorphoses* (III.572-596). In one of the reliefs decorating the frieze, Stuart and Revett noticed the Figure of Bacchus with his Tyger. In the extract in question, they stated: "The first of these, Plate X. is the Figure of Bacchus with his Tyger. His Form is beautiful and delicate, and his Countenance is exactly that which Ovid has given to this Divinity".²¹

Moreover, in the third volume of *The Antiquities of Athens* series, Willey Reveley (1760-1799), architect and editor of the same volume, made an additional reference to the same monument, commenting on the fact that its roof consisted of a single piece of marble:

Even so small a temple as the Choragic monument of Lysicrates is now entire, a circumstance arising chiefly from the great judgement shewn in its construction, by erecting it with large blocks, and consolidating the whole with a roof wisely made of one single piece of marble.²²

Aesthetic taxonomy

If one reads the narrative of this architectural monument of the Late Classical Period of Greek Antiquity meticulously, and pays attention to the vocabulary used, one will be able to notice the use of certain vocabulary, such as the phrases 'every ancient Building which is beautiful, or great, beyond the Conception', 'with much Delicacy', 'graceful Composition', 'beautiful and delicate', from the extract cited above. These words – adjectives and phrases – prompt one to read this description under the prism of its chronologically contemporary, and dominant at that time aesthetic theory of Sublime, as expressed by

Edmund Burke (1729-1797) in his *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, published in London in 1757.²³ Dora Louise Wiebenson paved the way for such a reading in her pivotal book *Sources of Greek Revival Architecture*, published in 1969.²⁴ Vocabulary items, such as 'graceful', 'Delicacy' or 'beautiful' are manifestations of the aesthetic category of the *Beautiful*.²⁵ However, the phrase 'great, beyond the Conception' may be pointing towards the notion of the Sublime as its aesthetic category.²⁶ According to Burke, *Beautiful* can be described as "that quality or those qualities in bodies by which they cause love, or some passion similar to it",²⁷ while *Sublime* "is the Astonishment, which is the effect of the sublime in its highest degree; the inferior effects are admiration, reverence and respect".²⁸ One may thus deduce from the above cited vocabulary that this architectural monument of the Late Classical Period of the Greek Antiquity may have been connected in the 18th century to both the aesthetic taxonomies of the *Beautiful* and the *Sublime*, according to Stuart and Revett. In support of this claim, one could also quote Burke asserting that the union of these two distinct aesthetic qualities is possible:

If the qualities of the sublime and beautiful are sometimes found united, does this prove, that they are the same, does it prove, that they are in any way allied, does it prove even that they are not opposite and contradictory? Black and white may soften, may blend, but they are not therefore the same.²⁹

Following this union of Sublime and Beautiful, Panagiotis Michelis worked on the same conception of the *Beautiful* and the *Sublime*, yet referring to Byzantine art, concluding that there is no opposition nor contradiction between these two terms, but an interdependence in terms of meaning.³⁰ Furthermore, after examining the vocabulary used, and by placing this seemingly natural binary opposition in Algirdas Greimas' semiotic square, for example the Sublime as S1 and Beautiful as S2, one might confirm the existence of a narrative that provides a framework for meaning, and one could also validate, in this way, the finding that Ancient Greek Architecture embodies both of these concepts at the same time.³¹ However, how could one perceive this single narrative, since it derives from two distinct semiotic sign systems?

Intermediality

The Antiquities of Athens series does not only contain verbal narrations and descriptions, nor merely iconographic ones, but a combination of linguistic and pictorial elements. Noting this, the series acquires the conceptual form of a syncretic, or polysemiotic text. Thus, the existence of two different sign systems, the linguistic and the pictorial one, suggests a theory that discusses multimodal communication or the synergy of two, or more, semiotic sign systems.³² Given that the media is perceived, here, as semi-

otic sign systems, the theory of intermediality – as this was described in literary studies, and originally introduced by Irina Rajewsky – may be employed, at this point. Rajewsky started testing this theory on emblem books of the sixteenth century, posing the simple question of how narrative is produced in that literary genre with the combination of images and words. A current, yet working definition of intermediality is that of Werner Wolf's: "a flexible generic term [...] that can be applied, in a broad sense, to any phenomenon involving more than one medium".³³ Rajewsky's and Wolf's approaches to intermediality³⁴ are applied here to illustrate that a single narrative can indeed be formulated from a combination of different media. In Stuart and Revett's *The Antiquities of Athens*, via the presented example of the Choragic Monument of Lysicrates, one can identify the notion of multi-mediality. According to Rajewsky, multi-mediality is the term indicating that a narrative can be produced when employing two or more different and distinct media. In the case discussed in this paper, multi-mediality refers to written verbal narrative text and written verbal descriptive text (linguistic narrative), and iconographic narratives (*i.e.* see below the discussion regarding the 'Plate 1' engraving), along with rigorously detailed and measured architectural drawings (pictorial narrative). Or, in other words, it refers to the linguistic and the pictorial semiotic system. The unified product of these two media, which remain distinct, bears the envisioned, by their authors, narrative of this monument in the 18th century. This single narrative would be that this architectural monument of the Late Classical Period of Greek Antiquity combines the aesthetic taxonomies of both the *Beautiful* and the *Sublime* which the authors experienced before it, as it can be deduced by the linguistic narrative, and reinforced, in this case, by the pictorial narrative.

Intersemiotic translation

The above description of the theory of intermediality includes another challenge: since these two different and distinct semiotic sign systems are used to communicate a single narrative, how are these two semiotic systems connected to each other? How do readers transfer themselves from one semiotic system to the other, and still producing one single narrative? The answer to this question may lie in the theoretical framework of *intersemiosis*. According to Roman Jakobson, a definition of intersemiotic translation or transmutation is "an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems".³⁵ This is, of course, its fundamental definition, as research in this field has made great progress since that definition was put forward.³⁶ In addition, regarding the translation process, one should also highlight that translation is not understood here as an act of transferring linguist signs or words from one spoken or written language to another. According to Mona Baker, and her seminal work on translation theory, translation is here defined as the decoding of the meaning of a word from the source language, and then encoding it for another specific target audience.³⁷ The existence of both a gen-

eral and a more specialised audience in *The Antiquities of Athens* becomes evident when one pays attention to its pictorial narrative. The narrative engravings depict the monuments in their contemporary human-made and/or natural architectural context, along with contemporary human activities. They aim to appeal to a learned, yet not specialised audience. On the other hand, the exquisite architectural drawings may seem to appeal to more knowledgeable artists and architects.

How should the gap be bridged between the linguistic and the pictorial semiotic system, beyond a mere juxtaposition in the polysemiotic text? How can narrative transposition be defined?³⁸ If one returns to the quoted passage from the description of the choragic monument of Lysicrates in *The Antiquities of Athens*, one might notice linguistic signs which correlate directly to particular iconographic elements of the narrative. An indicative example of the latter may be observed the phrase 'See Plate IX. Fig. 2' or the reference 'Plate X', besides phrases and words acting as accompanying directing guidelines to the reader, such as 'is exactly represented', and 'See'. These guidelines – directly addressing the reader – were common practice in eighteenth-century literature.³⁹ These linguistic signs could be explained as verbal references to the pictorial sign system; the latter taking the form of a particular architectural drawing or of a specific engraving, in this case, and understood as such only in the context of the text itself. Likewise, when we look at the drawings of the volume, we locate a similar reference, directing us to the main narrative text. For example, in its bottom right-hand corner, 'Plate 1' bears the abbreviation 'Chap:IV. Pl.1.', indicating, in this way, that this image refers to the text found in Chapter 4 in the paragraph entitled 'Plate 1'.⁴⁰ One could thus support that these linguistic signs are the first level of signs of intersemiotic translation, upon which later art criticism would be based.⁴¹ The above mentioned phrases play the role of reference points which connect either the linguistic narrative to its pictorial supplement or the pictorial narrative to its linguistic context. In the first case, the pictorial visualizes the adjoining phrases mostly in the left-hand side of the linguistic sign/text, while in the second case the linguistic signs place the pictorial narrative within its appropriate linguistic narrative.⁴²

Conclusion

To sum up, having read *The Antiquities of Athens* through the example of *The Choragic Monument of Lysicrates*, its perception in the 18th century seems to combine both the *Beautiful* and the *Sublime*, as understood with the help of its contemporary philosophical theory propounded by Edmund Burke. This narrative is produced by the authors employing both linguistic and pictorial semiotic sign systems. Moreover, these two different and distinct semiotic sign systems – two imaginary countries with borders and spaces⁴³ – are linked to each other through a kind of intersemiotic translation that will set the tone, and will later prevail as the main method of speaking about artwork.

Endnotes

1. The *Antiquities of Athens* series and its full content hold a prominent place for Classical Archaeologists, Architects, as well as Art Historians, Historians, and Philologists. On the other hand, in Greek art literature, we find the seminal study of Associate Professor Emeritus of European Art History Dr Stelios Lydakakis (Department of Archaeology and History of Art, Faculty of History and Archaeology, National and Kapodistrian University of Athens, Athens, Greece). In the above-mentioned study, Professor Dr Lydakakis (1966) elaborated on the diverse depictions of the Choragic Monument of Lysicrates from the 15th to the 19th century. Furthermore, it was during his lecture at the Acropolis Museum, Athens (2017) that I was presented with examples of the architectural reception of the monument in question, validating before my own eyes the monumental character of the same Ancient Greek architectural monument up until the 21st century. See Lydakakis (1966, 2017). See also: Mitsi et al. (2019). Furthermore, I would wish to express my most sincere gratitude and respect to Professor Emerita of History of Art and Museology Dr Malamatenia Scaltsa (School of Architecture, Faculty of Engineering, Aristotle University of Thessaloniki, Thessaloniki, Greece), and to Associate Professor of History and Theory of Modern Art and Culture Dr Charikleia Yoka (School of Architecture, Faculty of Engineering, Aristotle University of Thessaloniki, Thessaloniki, Greece), for bringing to my attention both the book and the monument in question.
2. "The monument of Lysikrates", *Topos Text*, Aikaterini Laskaridis Foundation. Available at: <https://topostext.org/place/380237ALys> (accessed 3 January 2020). The inscription reads as follows: "Λυσικράτης Λυσιθείδου Κικυννεύς ἐχορήγει / Ἄκαμαντῖς παίδων ἐνίκα, Θέωνν ὕλει / Λυσιάδης Ἀθηναῖος ἐδίδασκει, Εὐαίνετος ἦρχε." ["Lysikrates, son of Lysitheides, of Kikynna, was the producer. (The tribe) Akamantis won in the boys' competition. Theon was the flute-player. / Lysiadēs the Athenian was the trainer. Euainetos was the archon"]. See *Inscriptiones Graecae*, 'IG II/III³ 4, 460', Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften. Available at: <https://bit.ly/3fo95ms> (accessed 3 January 2020). English translation: Stephen Lambert, 'IG II/III³ 4, 460', *Attic Inscriptions Online*. Available at: <https://bit.ly/3xSvEX3> [accessed 03 January 2020]. See also Umholtz (2002: 285), Mylonopoulos (2018: 231-274) and Ebeling (1924: 75-81).
3. The Capuchin Franciscan Order was introduced in 1528 as a revival of the Order of Friars Minor (Capuchin Franciscans). The latter was founded in 1209 by St. Francis of Assisi.
4. *The Capuchin Constitutions of 1536*, trans. by Br Paul Hanbridge OFM Cap, North American Pacific Capuchin Conference. Available at: <https://bit.ly/3r8nh5V> (accessed 22 July 2021).
5. For his memorial, see C. L. Meader, 'Herbert Fletcher DeCou, The Michigan Alumnus', *Faculty History Project*, University of Michigan. Available at: <https://bit.ly/3LiBggq> (accessed 11 December 2020). Also, 'The Mystery of DeCou's Assassination', *Archaeology Magazine, a Publication of the Archaeological Institute of America* (January 13, 2006). Available at: <https://bit.ly/3xOSBKv> (accessed 11 December 2020).
6. The same study was previously published in *The American Journal of Archaeology and of the History of the Fine Arts*, published by Archaeological Institute of America. See De Cou (1893).
7. See De Cou (1897: 317). His sources for this passage are: Spon and Wheler (1678: 244), Michaelis (1876: 103), Marquis de Laborde (1838: 75).
8. The following could also be highlighted from the work of Legrand. See Colonna (1804), Legrand (1806).
9. See L. G. (1803: 51); The digital copy was used, kindly provided by Oxford University Libraries via Google Books. Available at: <https://bit.ly/3dHpa6x> (accessed 27 September 2022); See also Braham (1989: 110-111).
10. See Hobhouse (1813: 327-328), Eliot (1975: 409-425).
11. See De Cou (1897).
12. "The Siege of the Acropolis of Athens, in the Years 1821-22 by an Eye-Witness", *The London Magazine, New Series*, 4 (1826: 197). I took notice of the reference through Vara (2019: 197).

13. See Hanoune (1979: 427-437).
14. See Korka, Xanthopoulou, and Konstantinidi-Syvrid (2005).
15. See De Cou (1897: 317-318).
16. See Palioura (2011), Ataç (2006), Moore, Morris, and Bayliss (2009).
17. See Stuart and Revett (1762).
18. See Stuart and Nicholas Revett (1762: 27). The seventeenth-century description by Sir George Wheeler (1650-1723) and Jacob Spon (1647-1685) states: 'The *Capuchins* have a little *Hospitium*, or Cell here, adjoining to the *Lantern of Demosthenes*; where a Missionary or two of that Order, do reside' (Cademan, Kettlewell and Churchill, 1682: 352), Early English Books Online Text Creation Partnership, 2011. Available at: <https://bit.ly/3rc4y9s> (accessed 02 June 2020): "Towards the South-West end of the Castle, as one goes out of Town to go to *Hadrian's Pillars*, at the little Convent of *Capuchin Missionaries*, is a curious piece of Antiquity. They call it *To Phanari Tou Demosthenis*, or *The Lantern of Demosthenes*. They tell you, that this was the Place, where he shut himself up, to follow the Studies of Eloquence with greater privacy; having, the more to engage himself not to appear in Publick, cut off one half of his Beard" (Cademan, Kettlewell and Churchill, 1682: 397).
19. See Stuart and Revett (1762).
20. See Stuart and Revett (1762: 29). For 'Plate IX', see 'Choregic monument of Lysicrates in Athens: Fig. 1. The flower on the top of the tholus or cupola. Fig. 2. The plan of the upper surface of the flower. Fig. 3. A perpendicular section of the top of the flower, made through the line A, B, C of the preceding figure', *Travelogues*, Aikaterini Laskaridis Foundation. Available at: <https://bit.ly/3fkEbeT> (accessed 24 July 2021).
21. See Stuart and Revett (1762: 33). For 'Plate X', see 'Choragic monument of Lysicrates in Athens: Sculpture on the frieze of this building, which represents the story of Bacchus and the Tyrrhenian Pirates: Figure of Bacchus with his tiger', *Travelogues*, Aikaterini Laskaridis Foundation. Available at: <https://bit.ly/3dK5EGm> (accessed 24 July 2021).
22. See Stuart and Revett (1794: ix [9]).
23. See Burke (1757). Other authors discussing the notion of the Sublime are Longinus (*On the Sublime*), Thomas Weiskel (*The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*), Mario Costa (*Il sublime tecnologico*), David E. Nye (*American Technological Sublime*), and Jos de Mul ['The (Bio)Technological Sublime'].
24. See Wiebenson (1969). Professor of Architectural History Dora Louise Wiebenson (1926-2019) (School of Architecture, University of Virginia, Charlottesville, United States) was one of the first female full professors in her discipline.
25. The characteristics of *Beautiful* according to Burke are (in alphabetical order): 'Delicacy', 'Elegance', 'Fitness', 'Grace', 'Gradual variation', 'Proportion', 'Smoothness', and 'Speciousness'.
26. The characteristics of the *Sublime*, according to the same author are (in alphabetical order): 'Darkness', 'Difficulty', 'Magnificence', 'Obscurity', 'Silence', 'Terror', 'Unexpected', and 'Vastness'.
27. See Burke (1757: 74).
28. See Burke (1757: 39).
29. See Burke (1757: 114).
30. See Michelis (2015: 273).
31. See Greimas (1983), Lagopoulos and Boklund-Lagopoulou (2016).
32. See Royce (2002), Zantides, Kourdis and Yoka (2016), Kourdis (2020: 86-87).
33. See Wolf (1999: 40).
34. Transmediality is another English translation of the German term *Intermedialität*. See Rajewsky (2002), Elleström (2010), Rajewsky (2005).
35. See Jakobson (1959: 233).
36. For a history of the term "Intersemiotic translation", see Dusi (2015). For a discussion of the same term, see Kourdis (2021).

37. See Baker (1992).
38. See Fontanille, Sonzogni and Troqe (2016: 14–20).
39. See Iser (1974).
40. 'Plate 1' depicts the famous watercolour – originally engraved – by James Stuart of the internal view of the garden of the Capuchin Monastery with the incorporated Monument of Lysicrates. For the watercolour, see Julius Bryant, 'James 'Athenian' Stuart: The Architect as Landscape Painter', *V&A Online Journal*, 1. Available at: <https://bit.ly/3SuHI9n> (accessed 24 July 2021). For the engraving, see 'A View of the Choregic Monument of Lysicrates in its Present Condition.', *Travelogues*, Aikaterini Laskaridis Foundation. Available at: <https://bit.ly/3RclJBs> (accessed 24 July 2021).
41. See, for instance, Kourdis (2014).
42. This study has explored only the route from the linguistic towards the pictorial sign system. The reverse route, from the pictorial sign system towards the linguistic one, is amply discussed, to the best of my knowledge, in iconological studies in art history. See, for instance, the following basic studies: Warburg (1999), Panofsky (1939), Prevelakis (1975).
43. See Lagopoulos & Boklund-Lagopoulou (2015).

References

- Ataç, Cemile Akça. 2006. 'Imperial lessons from Athens and Sparta: Eighteenth-century British histories of Ancient Greece'. *History of Political Thought*, 27(4): 642–660.
- Baker, Mona. 1992. *In other words. A Coursebook on Translation*. London & New York: Routledge.
- Braham, Allan. 1989. *The Architecture of the French Enlightenment*. Berkeley: University of California Press.
- Burke, Edmund. 1757. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. London: R. and J. Dodsley.
- Cademan, William, Robert Kettlewell and Awnsham Churchill. 1682. *A journey into Greece by George Wheler, Esq., in company of Dr. Spon of Lyons in six books*. London, Ann Arbor: University of Michigan Library.
- Colonna, Francesco. 1804. *Songe de Poliphile*, 2 tomes, trad. J.G. Legrand. Paris: P. Didot l'Aîné.
- De Cou, Herbert Fletcher. 1893. 'The Frieze of the Choragic Monument of Lysikrates at Athens'. *The American Journal of Archaeology and of the History of the Fine Arts*, 8(1): 42–55.
- De Cou, Herbert Fletcher. 1897. 'The frieze of the choragic monument of Lysicrates at Athens'. *Papers of the American School of Classical Studies at Athens*, 6: 317.
- Dusi, Nicola. 2015. 'Intersemiotic translation: Theories, problems, analysis'. *Semiotica*, 206: 181–205.
- Ebeling, Herman L. 1924. 'The Origin of the Corinthian Capital'. *The Art Bulletin*, 6(3): 75–81.
- Eliot, Charles William John. 1975. 'Gennadeion Notes, IV: Lord Byron, Father Paul, and the Artist William Page'. *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, 44(4): 409–425.
- Elleström, Lars, ed. 2010. *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. London: Palgrave Macmillan.
- Fontanille, Jacques, Marco Sonzogni and Rovena Troqe. 2016. 'Translating: Signs, Texts, Practices'. *Signata*, 7: 14–20.
- Greimas, Algirdas Julien, 1983. *Structural Semantics: An Attempt at a Method*. Nebraska: University of Nebraska Press.
- Hanoune, Roger. 1979. 'De Douai à Rome et Athènes: un architecte oublié, Florimond Boulanger (1807-1875)'. *Revue du Nord*, 241: 427–437.
- Hobhouse, John Cam. 1813. *A Journey Through Albania: And Other Provinces of Turkey in Europe and Asia, to Constantinople, During the Years 1809 and 1810*. London: James Cawthorn.

- Iser, Wolfgang. 1974. *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Jakobson, Roman. 1959. 'On Linguistic Aspects of Translation', trans. by Achilles Fang, in *On translation*, Reuben A. Brower, ed. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 231–239.
- Korka, Elena, Maria Xanthopoulou, and Eleni Konstantinidi-Syvrid, eds. 2005. *Foreign Archaeological Schools in Greece, 160 Years*. Athens: Hellenic Ministry of Culture.
- Kourdis, Evangelos. 2014. 'Diepistimonikes proseggiseis sti metafrastiki diadikasia: I simiotiki tis metafraseis' [Interdisciplinary Approaches to Translation: Semiotics of Translation]. *ITI - Inter-cultural Translation Intersemiotic*, 3(1). Available at: <https://bit.ly/3LNmfFZ> (accessed 19 March 2019).
- Kourdis, Evangelos. 2020. 'Towards a Typology in Intersemiotic Translation from Verbal to Nonverbal and Polysemiotic Signs', in *Conceptual Readings in Language, Literature and Translation*, Mesut Kuleli and Didem Tuna, eds. Ankara: Nobel, 79–99.
- Kourdis, Evangelos. 2021. 'Le concept d'intersémiotité: une approche critique'. *Degrés*, 184–185: 1–16.
- L. G. 1803. 'Notice sur le modèle du monument choragique de Lysicrates, connu sous le nom de Lanterne de Démosthène, à Athènes'. *La Décade Philosophique, Littéraire et Politique: par une société de gens de lettres*, 1: 51–54.
- Lagopoulos, Alexandros Ph. and Karin Boklund-Lagopoulos. 2015. *Meaning and Geography: The Social Conception of the Region in Northern Greece*. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co.
- Lagopoulos, Alexandros Ph. and Karin Boklund-Lagopoulos. 2016. *Theoria Seiotikis*. Athina: Patakis.
- Legrand, Jacques-Guillaume. 1806. *Collection des chefs-d'oeuvre de l'architecture des différents peuples: Exécutés en modèles, sous la direction de Louis François Cassas, auteur des voyages d'Is-trie, Dalmatie, Syrie, Phoenicie, Palestine, Basse-Egypte, etc.; Décrite et analysée par, architecte des Monumens Publics, membre de plusieurs sociétés savantes et littéraires*. Paris: Leblanc.
- Lydakis, Stelios. 1966. 'I eikonografia tou mnimeiou tou Lysikratous'. *Archaiologiko Deltio*, 21A: 163–183.
- Lydakis, Stelios. 2017. 'Choregiko Mnimeio tou Lysikratous: Kritiki – Aisthitektiki Analsysi – Eikonografia – Antigrafa kai Parallages'. Athens: Museum of Acropolis. Available at: <https://bit.ly/3ScQsk4> (accessed 28 September 2019).
- Marquis de Laborde, Simon Joseph Léon Emmanuel. 1838. *Voyage de l'Asie Mineure par Alexandre de Laborde*. Paris: Firmin Didot.
- Michaelis, Adolf. 1876. 'J.G. Transfeldts Examen reliquiarumantiquitatum Atheniensium Athen: In Commission bei Karl Wilberg'. *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung*, 1.
- Michelis, Panayotis. 2015 [1946¹]. *Aisthitektiki Theorisi tis Byzantinis Texnis*. Athina: Panayotis & Effie Michelis Foundation.
- Mitsi, Efterpi, Anna Despotopoulou, Stamatina Dimakopoulou and Emmanouil Aretoulakis, eds. 2019. *Ruins in the Literary and Cultural Imagination*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Moore, James, Ian Morris and Andrew J. Bayliss, eds. 2009. *Reinventing History. The Enlightenment Origins of Ancient History*. London: Centre for Metropolitan History.
- Mylonopoulos, Ioannis. 2018. 'The Power of the Absent Text: Dedicatory Inscriptions on Greek Sacred Architecture and Altars', in *The Materiality of Text – Placement, Perception, and Presence of Inscribed Texts in Classical Antiquity*, Andrej Petrovic, Ivana Petrovic and Edmund Thomas, eds. Leiden: Koninklijke Brill NV, 231–274.
- Palioura, Mirka. 2011. 'Gynaikes periegitries sta Chania kata ton 19o aiona', in *Pepragmena 10ou Di-ethnous Kritologikou Synedrioy*. Chania: Xrysostomos, 521–546.

- Panofsky, Erwin. 1939. *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York: Oxford University Press.
- Prevelakis, Pantelis. 1975. *Archaia themata stin Italiki Zografiki tis Anagennisis*. Athina: Emporiki Trapeza tis Ellados.
- Rajewsky, Irina O. 2002. *Intermedialität*. Stuttgart: Uni-Taschenbücher.
- Rajewsky, Irina O. 2005. 'Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality'. *Intermedialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, 6: 43–64.
- Royce, Terry. 2002. 'Multimodality in the TESOL Classroom: Exploring Visual-Verbal Synergy'. *TESOL Quarterly*, 36(2): 191–205.
- Spon, Jacob and George Wheler (1678). *Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce, et du Levant, fait aux années 1675 et 1676*. Lyon: Antoine Cellier le fils.
- Stewart, Susan. 2020. *The Ruins Lesson: Meaning and Material in Western Culture*. Chicago: University of Chicago Press.
- Stuart, James and Nicholas Revett. 1762. *The Antiquities of Athens*, 1. London: John Haberkorn.
- Stuart, James and Nicholas Revett. 1794. *The Antiquities of Athens*, 3. Willey Reveley, ed. London: Printed by John Nichols.
- Umholtz, Gretchen. 2002. 'Architraval Arrogance? Dedicatory Inscriptions in Greek Architecture of the Classical Period'. *Hesperia*, 71(3): 261–293.
- Vara, Maria. 2019. 'Amongst the Ruins of a European Gothic Phantasmagoria in Athens', in *Ruins in the Literary and Cultural Imagination*, Efterpi Mitsi, Anna Despotopoulou, Stamatina Dimakopoulou and Emmanouil Aretoulakis, eds. Cham: Palgrave Macmillan, 23–46.
- Warburg, Aby. 1999. 'Italian Art and International Astrology in the Palazzo Schifanoia, Ferrara', in *The Renewal of Pagan Antiquity*, Kurt W. Forster, intro., David Britt, trans. Los Angeles: Getty Publications, 563–569.
- Wiebenson, Dora. 1969. *Sources of Greek Revival Architecture*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- William John Eliot, Charles. 19745. 'Gennadeion Notes, IV: Lord Byron, Father Paul, and the Artist William Page'. *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, 44(4): 409–425.
- Wolf, Werner. 1999. *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam: Rodopi Press.
- Zantides, Eviropides, ed. 2017. *Semiotics and Visual Communication II: Culture of Seduction*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Zantides, Eviropides, Evangelos Kourdis and Charikleia Yoka. 2016. 'Semiotic Landscapes in Commercial Communication: A Preliminary Reading of Greek-Cypriot Shop Signs'. *International Journal of Signs and Semiotic Systems*, 5(2): 1–26.

Signs of Europe: discourses, mythologies, politics of representation

SOCIAL PRACTICES AND THEIR MYTHOLOGIES



*Selected Proceedings from the
12th International Conference of the Hellenic Semiotics Society*

Shifting Meanings and Common Perspectives: Maternity Care Practices and Birth Spaces in Greece and in Europe

Myrto Chronaki

ARISTOTLE UNIVERSITY OF THESSALONIKI

NATIONAL AND KAPODISTRIAN UNIVERSITY OF ATHENS myrto.ch@gmail.com

Abstract

This paper explores maternity care and its social significations, from hospital birth to the midwifery model emerging in Europe. The theory of the social production of space, the concept of ritual, the philosophy of the midwifery model, and feminist concepts of agency form the theoretical framework of this research, revisited through the lens of semiotics. Established maternity care in Europe is characterised by a doctor-centred approach; however, lately an alternative narrative seems to be emerging, resignifying childbirth as a normal, non-medical event, and supporting the formation of empowered maternal subjectivities. This study suggests that this conceptualisation is created through academic research and professional developments in birth care and birth settings, vocational associations and scientific collaborations, and the actions of volunteer groups operating as evidence-based health activists across Europe, all of which are gaining ground in Greece and Europe, even during the time of the international corona crisis.

Keywords

maternity care

emerging alternatives

collaborations

common perspectives

Introduction

This paper discusses some new developments in maternity care and their social significations. It will examine the changing mentality emerging in research projects, as well as in voluntary or activist organisations in Europe, and the similarities among them. It will thus attempt to draw some conclusions about the principles, the meanings, and social significations they share and promote.

The paper will make a brief comparison between the two main models of birth care, their symbolic significations and social role. Namely, it will discuss the dominant medicalised type and the developing midwifery holistic one. Then, it will present the findings of the author's post-doctoral research on birth centres in Europe and the equivalent home-like birth rooms in Greek maternity clinics. What is of interest is the common aims they have in supporting 'natural childbirth', or non-medical, spontaneous birth (Balaskas, 1991; Odent, 1984; O' Mara, 2003).

The birth space is considered crucial, both literally and symbolically, as it gives material form to the different philosophies of birth. Therefore, it is investigated in three European research programmes, namely COST Action IS1405, COST Action CA18211, and ERASMUS+ 'FirstTouch' (albeit only marginally). Moreover, midwifery care and recent developments in Europe and Greece are discussed with respect to the records of these organisations: the European Network of Childbirth Associations (ENCA), the European Doula Network (EDN), and also La Leche League (LLL), the international breastfeeding support organisation, as it has a very strong presence in Europe.

There are also several other issues and actions common among European countries, such as the definition of, research on, and activism against "obstetric violence" (Mundlos, 2016), the promotion of non-medical birth by state agencies (Royal College of Midwives, 2017), the criticism of over-medicalised birth by official bodies (WHO, 2016), as well the recent COVID-19 crisis and responses by EDN, ENCA and LLLL.

The paper utilises this variety of academic research and professional activities, with the aim to determine whether there is a common approach related to maternity, childbirth management, techno-medicine, and female subjectivities across European organisations and groups. It also investigates their symbolic meanings and social significations in relation to birth care practices and spaces.

Theoretical framework

This investigation on similarities and common meanings in European perinatal care projects is based on the following theoretical concepts: the social production of space (Lefebvre, 1991) at birth or the acknowledgment that space is produced through its interaction with the medical and social processes of childbirth and birth care, forms the theoretical basis of the research. Secondly, the concept of ritual in maternity care (Da-

vis-Floyd, 1992) has been used extensively in the research, as it highlights the symbolic value invested in technoscience/ technomedicine, or the importance of the concept of nature and the power of women in the natural birth model. Furthermore, the philosophy of the midwifery model as expressed by Kitzinger (2000), Kirkham (2003) and the International Confederation of Midwives (2014), stresses that “[m]idwifery care is emancipatory as it protects and enhances the health and social status of women and builds women’s self confidence in their ability to cope with childbirth”. It is materialised in birth centres and home births. Feminist theory on embodied subjectivity, positionality, motherhood, as well as research on evidence-based health activism (Akrichet *al.*, 2014) are also utilised in the analysis of the volunteer and vocational maternity care-related associations (ENCA, EDN, LLL) and their presence in Europe. Finally, the concepts of fluidity and change (Bauman, 2007) are associated with the formation of European identities; to a large extent, this is what they share, not some stable fixed characteristics.

Semiotic theory underlines all parts of the research, as it offers a tool to identify the way meanings (significations) are created through objects, spatial arrangements, practices and social relationships (signifiers), and how they conveyed to the agencies of action, in this case women and caregivers in maternity care.

Method

This is a tentative report on the current developments in the perinatal landscape of Europe. The first part, the presentation of birth centres, is drawn from the author’s post-doctoral research on home-like birth rooms in Greece, and their comparison with birth centres in Western Europe. The research looked at the principles and the meanings regarding their implementation and the way they actually functioned. Birth rooms and clinics spaces were surveyed using images from websites and taking photos on site. Some technical data on the position and size of the clinics, and on financial costs were also collected. The narratives of mothers regarding their expectations and experiences were the most significant part of the findings. The operation of the clinics was evaluated in relation to their adherence to the ‘natural’ birth model.

The survey of perinatal care professional and voluntary organisations, as well as official EU research programmes is based on data from bibliographical and web sources, enriched by the author’s involvement with them, and evaluated by the author’s findings as a researcher, and position as an evidence-based birth activist.

Overall, this project is an endeavour related to women’s reproductive experiences, so a feminist methodology was adopted, which puts forward the subjectivity of the direct experience of women vs the (purported) objectivity of science.

Background in Europe and in Greece

Medicalisation

Since the middle of the twentieth century, a medicalised, technology-based approach has dominated birth care across Europe. In maternity clinics, the course of birth is controlled by synthetic substances, surgical tools, invasive techniques, and standardised procedures. Women are signified as inert bodies, treated as passive objects, and potentially malfunctioning machines. The female physiological process of birthing is transformed, in a ritual manner, to a controlled techno-medical event (Davis-Floyd, 1992).

The social significations and symbolic meanings of this interventionism and medical control are two-fold: firstly, they downplay the importance of the woman's role and agency, and undermine her self-confidence (Kitzinger, 2000). Secondly, they place value on technology and medicine during birth. Through a series of debatable associations, a positive meaning is ascribed to technomedicine: a. progress is good, b. technology is progress, c. medical equipment and interventions belong to technology, hence medical interventions are good. Hospital buildings, furnishings, lighting, equipment, instruments, surgical methods and tools act as signs for technoscience and its positive social meanings.

'Natural birth' care

However, the signification of techno-obstetrics as positive is being re-written in the last thirty years, and interventionism during birth is under critique. Several practitioners and women are requesting more autonomy and control during birth, and are adopting the 'natural birth' model. A philosophy which defines childbearing as a personal and social occasion, mainly in home births, is gaining ground. The sequence of meanings at home births operates as follows: spontaneous birth in a familiar environment is best for the mother and the baby. Since the atmosphere and the space of the home facilitate natural birth, then the home is an ideal birth setting (provided that medical help is available in case of complications).

This approach carries several meanings: the 'natural birth' ideal restores, practically and symbolically, power and agency to the birthing woman and to the infant; and, to some extent, also to the midwife instead of the medical doctor. It places social value on nature and physiology instead of technology. 'Natural birth' politics is considered to pose a challenge to patriarchal values (Davis-Floyd, 1992).

Hybrid places and methods

Dissatisfaction with the medicalisation of birth, its practices and its meanings, together with mistrust of the safety of home birth, have led to the creation of hybrid settings that have formed a middle ground between home and the hospital: namely, the birth centres.

Nowadays, there are many such places in European countries. Birth care is similarly hybrid, employing non-medical techniques together with a few pharmacological and surgical means employed by midwives (Wertz & Wertz, 1989).

These hybrid places and practices promote hybrid meanings: women are conceptualised as autonomous subjects, but at the same time great value is placed on technomedicine, and the importance of timely intervention.

Meanings of familiarity and security are promoted by the arrangements of birth spaces which resemble homely environments; the relationship with the midwife is seen as very important, so that the woman can feel safe and calm. The connotations of familiarity and security are known to facilitate normal-natural birth. However, in these hybrid places, obstetric intervention is acceptable if necessary. Emotional security together with health safety promote relaxation and trust, and signify a balance of freedom and expertise.

Meanings in context

In maternity care, the same things, places and methods of care, have very different meanings in different models: in hospital obstetrics, technoscience is signified as positive, life-saving, indispensable, and natural spontaneous processes as untrustworthy; in homebirths, this evaluation is reversed, but still some space is given to interventions if they are regarded as necessary. Birth centres adopt essentially the natural birth significations, but with a more positive view on obstetric practices. These differences make it very clear that the meanings/significations of each type of birth care depend not only on their own characteristics, but on their social context too: the social group and the individuals who adopt it.

Spatial issues and perinatal care: a common European perspective?

Birth centres in Europe

Birth centres are a relatively new development in perinatal care (National Health Service, 2016; National Childbirth Trust, 2018). They are institutions that share common characteristics, from the UK to Poland: closeness to the woman's home, small scale size, flexibility, similarity to domestic spaces, a comfortable environment with a family atmosphere, equipment designed to assist the birthing woman, medical technology that is simple and easy to use. These new spaces, and the practices they support promote the midwifery model of holistic birth care (Kirkham, 2003).

Home-like birth rooms in Greece

In Greece, the mentality of medicalised birth is prevalent after almost 60 years since its active promotion by the medical sector, and its endorsement by the state and society in general (Georges, 2008). Childbirth is characterised by intensive interventionism, as seen in the 58% caesarean rate (WHO, 2016).

However, nowadays, there is a trend in favour of the de-medicalisation of birth: maternity clinics and medical professionals have started implementing some changes, including the creation of home-like birth rooms in several (but only private) clinics.

In this section, the perinatal landscape in Greece will be presented, based on the findings of the author's post-doctoral site research. The focus will be on the emerging support for natural birth, especially in seven private clinics in Athens and Thessaloniki. The first one is the *Leto* clinic in Athens, which has a reputation for supporting natural birth; therefore, many women travel long distances to have their baby there. It is located in a residential area, and it is a familiar and friendly environment. It is the first maternity unit in Greece where water birth was offered in 1989. The water birth room (fig. 1) is small but warm and intimate.



Figure 1. Room with birth pool, *Leto*, Athens

Eleven years later, a 'home-like' birth room (fig. 2) was created. It is more spacious, with a bathtub, a semi-double bed, a large armchair, with lights that can be dimmed, and home-like features such as a TV set, a cupboard, shelves, towels, pillows and wooden flooring.



Figure 2. Home-like birth room, *Leto*, Athens.

The women who have given birth in this clinic have reported they were satisfied by the environment; however, some of them chose to give birth to their next child at home. Most of them considered maternity practices to be too interventive.

The *Mitera* clinic is another popular facility in Athens; it is one of the oldest private hospitals, and a large institution incorporating a paediatric and a general clinic. The maternity clinic has 12 labour and delivery wards. One of the rooms, a twin room, is used as a single large space. There, the labouring woman may dim the lights, walk around, and lean or kneel on the bed. This clinic has a tradition of supporting Vaginal Birth after Caesarean (VBaC), and even mothers from other towns have travelled there especially for VbaC deliveries. Some doctors and midwives are reported to support women giving birth without any intervention.

The third very popular maternity clinic in Athens, *Iaso*, is the largest (17 birth rooms) and the most expensive one. In 2017 'natural' birth rooms were constructed in its maternity unit. The facilities include birth chairs and stools, birth balls, ropes suspended from the ceiling, yoga mats, a birth pool in one of the rooms, pleasant colours, atmospheric lights and aromatherapy, and ample space for walking around.

In Thessaloniki, there are also four clinics which state that they support 'natural' birth. In *Aghios Loukas*, the rooms are of a moderate size; all of them have an en-suite toilet and shower, natural light and a pleasant view, and at night lights can be dimmed. A birth pool can also be brought into the room (fig. 3).



Figure 3. Room with a birth pool, *Aghios Loukas*, Thessaloniki.

The head midwife has a positive attitude towards natural birth, and VBaC is also an option. The mother is allowed to walk about and choose positions. The father or birth doula may be present. However, mothers have mentioned that there were many interventions, from labour augmentation to suction of the baby's head.

Geniki Kliniki also has a 'homelike' birth room (fig. 4).

The labour bed is made-up with soft sheets and blankets, the wallpaper is colourful, there is laminate wooden flooring, natural light, soft night lighting, candles, a TV and stereo set, photographs and paintings, the possibility to bring floor mattresses or a birthing ball. However, all the technomedical equipment is on-site: cardiotocography machine, oxygen, vacuum delivery equipment, overhead lights, but they are hidden in cabinets or behind printed curtains.



Figure 4. Home-like birth room, *Geniki Kliniki*, Thessaloniki.

Genesis is the largest and most expensive clinic in Thessaloniki. Birth rooms are of a large size, with beds and birth stools. There is also a built-in birth pool in one of them (fig. 5). All rooms have an en-suite toilet and shower, are naturally lit, but with no view to the exterior. Birthing women have the freedom to be upright, walk around and choose positions.

Monitoring is intermittent, the newborn is handed to the mother straight after birth, and rooming-in and breastfeeding are encouraged. The mothers interviewed reported being satisfied with the birth rooms, especially the pool, and with the birth care they received, considering interventions to be justified or requesting them themselves.

Biokliniki clinic is situated in a hospital in the centre of Thessaloniki. Two rooms in the postpartum ward were connected to form a twin suite (fig. 6), where escorts can be accommodated. There is natural light, wooden flooring, a bathroom with a shower, a fridge, lights that can be dimmed, candles, a TV and a stereo set.

The women who have given birth there have reported that they had the freedom to move around and give birth in any position they wanted to. Independent midwives coop-



Figure 5. Room with a birth pool, *Genesis*, Thessaloniki.



Figure 6. Home-like birth room, *Biokliniki*, Thessaloniki.

erated with the clinic's personnel, and birth doulas were also allowed. Mothers were satisfied with the family atmosphere of the room but considered it rather expensive. In this clinic some interventions (augmentation of labour, epidurals, episiotomy) were also reported, and not all of them were medically justified.

Observations on home like rooms in Greece

Several changes have occurred in maternity facilities in Greece in the last ten years, both in birth care practices and in the spaces where birth takes place. Birth rooms have been modified and practices are becoming more woman-and-baby-friendly. The model is reported to be birth centres in Europe, with which home-like rooms in Greece share several practices and aspirations: they employ the imagery of the bedroom to connote familiarity and promote a sense of security, and permit midwives to have a more important role than what they have in typical clinics.

However, there are several ambiguities and contradictions noted in the operation of 'natural' birth spaces and maternity care methods, contradictions that invalidate, to some degree, the stated aim of supporting 'natural' childbirth. At the same time, they give rise to the question regarding whether the creation of such rooms is truly an at-

tempt at a less clinical approach, or just a means to appropriate the 'natural' birth imagery and vocabulary, while maintaining medical hegemony at birth.

Contradictions between the stated aim of natural birth and the final result of medical interventions have occurred because of contrasts between signifiers, such as birth pools, and signified, that is, non-interventive birth, mainly because of lack of the other signifier, appropriate midwifery care. Thus, natural birth was cancelled in many cases.

Even so, though, the homely spatial arrangements and the application of less medicalised birth practices, if only in a few settings, give several mothers the opportunity to experience an empowering birth, and maternity professionals to acquire knowledge of methods not yet tested in Greece. Despite their limitations, these developments may actually be opening up possibilities for the practical and symbolic de-medicalisation of the entire birth landscape. Birthing women reclaim agency and control, while maintaining emotional security through the technical safety of medical expertise.

Similarities and choices

Regarding the European perinatal landscape as documented in this research project, there seem to be several differences among countries, in relation to both maternity care, birth spaces, societal attitudes, and symbolic meanings. However, there are many similarities too, in women's desire for a non-interventive birth across national borders and healthcare systems. Especially in the current Covid-19 crisis, midwives and researchers across European countries have adopted a common attitude of solidarity and support for birthing women.

The complexity, fluidity, and contradictions that are related to birthing spaces, maternity care practices, and women's responses indicate that the maternity landscape is affected by many factors: women themselves, medical and midwifery professionals, financial factors, such as neoliberal health-care policies, but mainly societal attitudes to the transition to maternity, and notions of personal responsibility, choice and control.

Spatial arrangements and midwifery care create opportunities of increased freedom and women's empowerment. Simultaneously, the contradictions noted invalidate, to some extent, these meanings forming a hybrid signifier, a hybrid meaning. They are themselves signifiers of a fluid situation, a not-yet clearly formed change of paradigm.

Research programmes

Several European research programmes have been investigating perinatal issues, including breastfeeding. The three projects that the author of this article has been involved in, and which are related to the spaces of birth will be briefly presented in this section.

European Cooperation in Science and Technology (COST)

The COST research programme (COST Action IS1405 - Building Intrapartum Research Through Health) that “explores the under-researched area of what makes childbirth go well (as opposed to what makes it go wrong)”, was an initiative of academics and researchers from several countries in Europe. “Over 100 scientists, artists, professionals, activists, political stakeholders, and service users from around 30 countries in Europe and beyond” cooperated for about five years. Several collaborations and networking took place, and scientific papers were published as part of the programme. The final conference was held in September 2018 in Lisbon.

In 2019 another COST programme on Perinatal Mental Health and Birth-Related Trauma (COST Action 18211) started, this time focusing on difficult perinatal experiences and psychological trauma. Many European countries are taking part in this project again, including participants from the previous one. The main aim is quite similar: to promote networking and cooperation among researchers and practitioners in Europe, in order to promote positive birth experiences of women, their babies, and families.

These programmes have not had much of an effect on maternity practices yet. But the fact that academics are investigating these issues signifies that there is movement for change in research, and in practice. There seems to be a paradigm being formed that could affect the perinatal landscape in the immediate future. Thoughts precede actions; in fact, they *are* actions for change.

ERASMUS+ First Touch

This project relies upon the co-operation among midwives, obstetricians, doulas, and other birth professionals, such as perinatal psychologists. The research examines professional knowledge, attitudes, and behaviour of midwives, birth preferences and care evaluation of pregnant women, traditional midwifery, childbirth, postpartum and newborn care, management of birth care and support. It is carried out through workshops, conferences, skype meetings, an e-magazine, the final conference, and the completion of the final report. The Greek Doula Association is actively involved in this action. Two meetings were held in Turkey and Germany in 2019, one in Greece in 2020, and three more are planned to take place in all three countries until 2022. In January 2020, a workshop was held in Athens, where members of the programme from Turkey and Germany joined Greek midwives, doulas, and perinatal psychologists to discuss the situation in Greece. An American midwife of Indian origin, who is experienced in traditional birth care practices, also participated.

This project adopts an openly European perspective, based on the idea that women’s reproductive rights are more or less common; the sum of women and professionals in Europe doing research on them and promoting solutions together, both in academia and in practice, verifies this view.

Perinatal support organisations

This chapter examines grassroots volunteer and professional organisations that support women's autonomy and self-determination at birth, specifically the European Network of Childbirth Associations (ENCA), the European Doula Network (EDN) and La Leche League International (LLL).

European Network of Childbirth Associations

The European Network of Childbirth Associations is a grassroots volunteer organisation with a history of 25 years, and 20 member-states. ENCA holds annual conferences across Europe, makes web publications, its members compile yearly reports on the perinatal conditions in each country, which are presented in the conferences. ENCA is also active in promoting birthing women's rights. In some cases, as in Greece in 2017, ENCA was invited to a Parliament Committee Conference on women's reproductive rights, and caesarean sections (Special Permanent Committee, 2017), and in Portugal in 2018 its representatives participated in official health care bodies on women's perinatal health care.

European Doula Network

Doulas are professionals who operate within the health sector in some countries but are mainly lay-women who have had basic training on the physiology of birth, and on how to support birthing women with information, encouragement, and non-pharmacological measures. Doulas are becoming more and more popular around the world, from the UK to Greece, to the USA and Australia (Wikipedia contributors, 2020). They operate collectively at a national and a European level, too: the European Doula Network (EDN) represents and supports doulas across Europe, and Greece is one of its members.

Due to the nature and aim of their vocation (to support and empower birthing women to make their own decisions), doulas promote women's rights. They are partly professionals, partly volunteers, partly activists. Doulas' organisations share many characteristics with some grassroots movements, in that its members are usually lay women who have had a less-than-optimal birth experience and have educated themselves beyond their basic training through informal networks or through scientific information that is available through the web or through their academic connections. Just as ENCA people, most of them are independent, self-motivated mothers, who practice a kind of evidence-based activism.

The European Doula Network promotes interconnections among its members through its publications and conferences. It indirectly rejects the signification of women as passive beings, and supports the formation of a common mentality for 'natural' birth, and for empowerment of women.

La Leche League International: a precedent?

La Leche League, the breastfeeding organisation, has been active for almost 70 years, supporting mothers nurse their babies. LLL succeeded in changing the whole culture of mothering, though mother-to-mother information and encouragement. Additionally, it has not stopped at peer-to-peer support, but has become one of the first infant health movements that developed into an official organisation. Therefore, it could function as a model for all the other voluntary movements. Of course, LLLI is an initiative that started in the USA, but has also been very active in Europe in the last 50 years. It has many similarities to other grassroots organisations of scientific interest, promoting women's reproductive rights and empowering new mothers, by changing the dominant signification of mothers as dependent passive consumers of official childcare doctrines into active women supporting each other.

'Evidence-based activism'

All these organisations aim to support non-medical, 'natural' birth and mothering. They can be considered examples of "evidence-based activism" (Akrich *et al.*, 2014). Indeed, it is sometimes surprising that grassroots organisations run by amateur volunteers, especially mothers, are more scientifically informed than formal, established professional practice. Women uniting as mothers across borders and national differences signify both a new mentality in relation to maternity, and a spirit of solidarity, of helping each other to achieve common aims. At one level, this can, be considered to be a middle-class aspiration of the privileged few, such as in academic research; at another level, however, women share common concerns and operate through more accessible means, such as the Internet and social media.

Grassroots movements show that women are taking action, redefining motherhood and reproduction as positive empowering activities that might signify a change of paradigm.

Conclusions

In research and experience it was noted that established maternity care in Greece is characterized by a common medicalised approach, just as the case is in Europe. Blind trust in techno-medicine and birth intervention has had unforeseen negative effects, such as health complications for mothers and babies, and women's loss of control over and satisfaction with the birth experience.

However, there is a trend for a change of attitude in perinatal care of women and babies to a less medicalised and interventive approach. An alternative childbirth narrative seems to be emerging. Attempts to reclaim woman-centred birth care in new settings are resignifying childbirth as a normal, non-medical event, and one supporting the formation of new empowered maternal subjectivities.

Research suggests that this alternative conceptualisation is the result of focused and dedicated action of many agents, scientific collaborations, voluntary, vocational and professional associations, and individuals across Europe. Interest in and action regarding the reproductive health of women and infant health could be seen as part of a global women's movement, as a feminist endeavour. These bodies and associations may be of great political significance; perhaps they signify that a new imaginary alternative is being formed. Maybe, at a deeper sociocultural level, is it that patriarchal values are being challenged?

These are only tentative thoughts, through a preliminary investigation, based on personal observations and experiences. Further research is necessary to pose more in-depth questions, to identify the most important themes, and to draw conclusions about their social and cultural impact on birthing and parenting.

Note: All photographs were taken by the author.

References

- Akrich, Madeleine, Máire Leane, Celia Roberts, and João Arriscado Nunes. 2014. 'Practising childbirth activism: A politics of evidence'. *BioSocieties*, 9: 129–152.
- Balaskas, Janet. 1991. *New active birth*. London: Thorsons.
- Bauman, Zygmunt. 2006. *Liquid Times: Living in an Age of Uncertainty*. Cambridge: Polity Press.
- Chandler Daniel. 1994. *Semiotics for Beginners*. Available at: <https://bit.ly/3uhwfPk> (Accessed, 9th August 2021).
- Chronaki, Myrto. 2015. 'Giving birth in Volos, Greece: medicalisation, ritual and emerging alternatives'. *Social & Cultural Geography*: 909–930.
- Chronaki, Myrto. 2019. *Multiplicity, contradictions, and hybrid spaces: spaces for 'nature' birth in Greece*. Unpublished post-doctoral dissertation, School of Architecture, National Technical University of Athens.
- COST Action IS1405 - Building Intrapartum Research Through Health - an interdisciplinary whole system approach to understanding and contextualising physiological labour and birth (BIRTH). Available at: <https://bit.ly/3JsTigp> (accessed 22nd February 2017).
- COST Action 18211 - Perinatal Mental Health and Birth-Related Trauma: Maximising best practice and optimal outcomes. Available at: <https://bit.ly/3L2wAw0> (accessed 3rd February 2020).
- Davis-Floyd, Robbie. 1992. *Birth as an American rite of passage*. Berkeley Los Angeles London: University of California Press.
- Eco, Umberto. 2013. *Semiotics in everyday life* [Η Σημειολογία στην καθημερινή ζωή]. Athens: Malliaris.
- Erasmus+ 2018-1-TR01-KA202-059488 - 'FirstTouch'. European Programme on perinatal care. Partners: Kayseri Health Directorate Research & Development Department, Turkey; Istanbul Birth Academy, Turkey; International Society for Pre- and Perinatal Psychology and Medicine (ISPPM), Germany; Greek Doula Association, Greece.
- European Doula Network. n.d. 'Connecting doulas across Europe'. Available at: <https://bit.ly/3Lqwe3F> (accessed 14th December 2019).
- European Network of Childbirth Associations. n.d. 'About ENCA'. Available at: <https://enca.info/about/> (accessed 20 January 2020).

- Georges, Eugenia. 2008. *Bodies of knowledge: The medicalization of reproduction in Greece*. Nashville, TN: Vanderbilt University Press.
- International Confederation of Midwives. 2014. Philosophy and Model of Midwifery Care. Available at: <https://bit.ly/3NiGpYS> (accessed 6th August 2021).
- Kirkham, Mavis. 2003. *Birth centres: A social model for maternity care*. Oxford: Butterworth Heinemann.
- Kitzinger, Sheila. 2000. *Rediscovering birth*. London: Little, Brown.
- La Leche League International. n.d. 'All About La Leche League'. Available at: <https://www.llli.org/about/> (accessed 23 March 2020).
- Lefebvre, Henri. 1991. *The production of space*. Oxford: Blackwell.
- Mundlos, Christina. 2015. *Gewalt unter der Geburt: Das alltaegliche skandal*. Marburg: Tectum.
- National Childbirth Trust. n.d. 'Giving birth at a birth centre or midwife-led unit'. Available at: <https://bit.ly/3qjldl3> (accessed 10th April 2018).
- National Health Service. n.d. 'Where to give birth: the options - Your pregnancy and baby guide'. Available at: <https://bit.ly/3woigd7> (accessed 4 October 2016).
- Odent, Michel. 1984. *Birth reborn*. New York: Pantheon.
- O' Mara, Peggy. 2003. *Mothering magazine's having a baby, naturally*. New York: Atria Books.
- Royal College of Midwives n.d. 'The RCM standards for midwifery services in the UK: Theme 6: Care and the birth environment'. Available at: <https://bit.ly/3wiZNii> (accessed 13th September 2017).
- Wertz, W. Richard & Dorothy C. Wertz. 1989. *Lying-in: A history of childbirth in America*. New Haven: Yale University Press.
- Wikipedia contributors. 'Doula', *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, 26 March 2020, 19:47 UTC. Available at: <https://bit.ly/3qqe3lt> (accessed 30th March 2020).
- World Health Organisation. n.d. 'Regional Office for Europe Greece commits to addressing excessive reliance on caesarean sections'. Available at: <https://bit.ly/36z9fTE> (accessed 13th October 2018).

Envisioning and visualizing nanotechnology in the European Union

Konstantinos Michos

ARISTOTLE UNIVERSITY OF THESSALONIKI

konmichos@gmail.com

Abstract

The European Union has funded numerous scientific projects under its Framework Programmes for Research and Technological Development. Among the scientific disciplines receiving funding is nanotechnology, a field which dates back to as early as the 1960s. Regardless, nanotechnology is considered a pioneering area of research, whose life-changing applications are thought to be close to realization. The report Nanotechnology: the invisible giant tackling Europe's future challenges published by the European Union provides a list of nanotechnology projects funded in recent years, especially via FP7 '[...] that are representative of the major research themes' in an attempt to shape the European vision on nanotechnology research. The scope of the current work is to study the use of the visual elements in the aforementioned document and their success in the creation of such a vision of nanotechnology. Observations will be used to classify the document under study based on a proposed typology of nanotechnology images in media. Verbal elements of the document will be grouped in isotopies and facilitate a comparison with the narrative used by the visual elements. Results will provide useful insight into the discourse of nanotechnology communication and promotion of science breakthroughs in general.

Keywords

nanotechnology,

epistemology,

European Union,

scientific visualizations

Introduction

The results of scientific research have always been in need of efficient diffusion in order to become useful and turn into real life applications. In fact, the more advanced and complicated the underlying principles, the more effort has to be put into their communication. According to Chen and Hicks, 'Knowledge diffusion can be defined as the adaptations and applications of knowledge documented in scientific publications and patents' (2004: 199). As a result, diffusion of scientific knowledge is expected to be subject to all problems typical in adaptations.

Nanotechnology is no exception. It is an interdisciplinary domain which shares common ground with physics, chemistry, engineering and medicine among others and whose field of interest is the control of matter on atomic scale. Such precision spurs promises of innovative and exotic solutions to many problems of the modern world. Its gradual evolution has led to the emergence of a first tier of nanotechnology products, whose new and unfamiliar properties require proper popularization. Of course, the same can be said for every other cutting edge technology, like artificial intelligence, 3D printing, the Internet of Things, Virtual and Augmented Reality, biotechnology.

The characteristics and limitations of texts surrounding nanotechnology accomplishments have been studied in the literature, with researchers expressing epistemological concerns about the use of images, as well as the verbal narratives employed. It is not uncommon to come across terms like "hype" and "speculation" in those studies. The scale nanotechnology takes place is one billionth of a meter, a scale totally inaccessible by human senses. With our perception blocked by physical obstacles, it is only natural that concerns were expressed about the knowledge provided by lab research, concerns which also extend to the achievements promised. Of course, different kinds of texts have different purposes and target audiences so they are bound to have different characteristics and structure. Subsequently, expectations from various media should be adjusted accordingly.

The current paper is organized into two parts. The first part summarizes the different kinds of texts about nanotechnology found in the literature and provides a typology based on the use of images in them. This typology classifies nanotechnology media in a semiotic square based on their connection to actual or speculated objects and their purpose. It can be used to provide critical insight into the production mechanism of similar media and the intended results.

The second part focuses on a specific document issued by the European Union detailing the status of various nanotechnology projects which received funding. It also contains a fairly optimistic description of the future in an effort to present the European vision on nanotechnology. The proposed typology will be applied in order to highlight the standing of this particular document among other texts. Furthermore, a comparison be-

tween the use of the images within it and the verbal narratives will be drawn. Agreement (or lack thereof) will help evaluate the communication strategy of the document in total and highlight the issues presented in the first part of the study.

Nanotechnology texts in literature

Nanotechnology accomplishments originate in the lab. So it comes as no surprise that scientific papers are the first kind of text that have to deal with the communication of nanotechnology. Technically, a scientific paper consists of both written text and images. There is a great amount of research found in the literature focusing on the use of images in nanotechnology, mostly because of the epistemological issues related to pictures in science. Whenever the use of verbal language is studied, it is usually to comment on the ethics¹ of the narratives employed and not so much on syntax. What follows is an attempt to summarize the key points of the related discourse taking place.

Möβner deals extensively with the use of visual representations in scientific media and their epistemic value in contrast to other representational means, especially linguistic expressions (2018). She concludes that '[...] scientific images can contribute to scientific arguments and yield propositional knowledge' (2018: 218) and also that '[...] at least some visual representations in certain contexts can facilitate epistemic achievements that are not attainable via other representational means'; though she also acknowledges that 'Visual representations and also other vehicles of communication are subjected to certain constraints when realizing their epistemic effectiveness' (2018: 327). Dondero and Fontanille point out that scientific images cannot be approached as neutral objects of interpretation but in order to be successfully understood, the relations between elements that led to the creation of the image have to be taken into account, in their words '[...] the entire chain leading from reception to interpretation' (2014: 10). Allamel-Raffin reaches similar conclusions when researching the shop-talk taking place between researchers talking about images of nanospecimens taken with the help of microscopy (2011). She notes that giving meaning to a specific image is governed by four factors: *deep-rooted encyclopaedic knowledge*, *experimental background knowledge*, *knowledge about the sample under study* and the researcher's *expectations* (2011: 171). In other words, the information extracted from a scientific image is greatly influenced by context. Another factor that is crucial in the meaning making process of scientific images is its purpose. Birkeland and Strand argue that 'One can therefore not discuss the status of images without also looking at how images are used' (2009: 187). Dondero and Fontanille make a distinction in purpose between images used as *representational tools* aimed mostly at the popularization of science and as *experimental tools* which are part of the scientific endeavor (2014: 8). Robinson proposes a typology for the various kinds of images found in scientific texts: *Schematics*, *Documentation*, *Fantasy* and *Fine Art* (2004: 167-168). Schematics refer to abstract geometrical representations of numerical data,

documentation involves attempts to visually represent an actual object or phenomenon, fantasy refers to all forms of 'illustrative speculation' like digitally created artistic representations. Finally, fine art (which the author admits is almost non-existent) includes images that seek '[...] some form of meaningful and long-term effect on culture' (2004: 167-168). Clearly, images which serve different functions are not only created through different processes but also perceived in a different manner by viewers.

Consequently, the debate about the use of images in scientific discourse has not led to a definite solution but rather to a compromise. On the one hand, visual stimuli can be very useful in helping us understand complex ideas and can therefore be used efficiently in areas such as education. Xie and Lee research the use of simulations either in teaching or as virtual experiments for college students. They found that '[...] college students gained deeper understanding of abstruse quantum ideas' from the use of simulations (2012: 1017). On the other hand, researchers have expressed their concern about the effects of a non-responsible use of pictures. Bontems explains that scientific images within the scientific field are created and used in specific manner but when they exit this scientific 'life cycle' and enter the mass media, they act as bearers of a "halo" about "nano", a fact that raises ethical issues (2011: 176). Ottino summarizes these concerns pretty straightforwardly:

[...] scientists publishing figures as part of their papers should always ask some general questions. What is the point of the image? Is the objective to teach, to excite or to show how things could be? How can this objective, whatever it might be, be made clear to the viewer? There are many new tools for making beautiful drawings, but if good use is to be made of them, scientists and artists should collaborate closely (2003: 476).

Not all nanotechnology texts are made for knowledge diffusion. Art and fiction are usually concerned with aesthetic pleasure. It was previously mentioned that there are already various artistic representations and digital visualizations of nano-objects. However, nano-art can also be of a different kind: a macroscopic artifact whose production would be impossible without the use of nanotechnology. Nielsen discusses some works from artist Gerhard Richter who created them using images from scientific papers captured through scanning tunneling microscopy² techniques (2008: 486). Nielsen concludes that 'Relating nanotech to his epistemology of blur and to terrorism and war, Richter's artistic appropriation of nanotech produces conflicting intellectual and emotional responses to this technology' (2008: 491). Kaminska expresses excitement about the use of nanotechnology in media art when she describes the process of production of the cover for the periodical *PUBLIC* (2015). The design team collaborated with a team of scientists in order to produce a nano-film which would be superimposed upon the rest of the printed

cover to produce a novel visual result. The endeavor proved challenging due to the sensitivity of the nano-film but Kaminska believes that 'The possibilities for nano-media are vast, and if we give artists and humanists access to these technologies, we might start seeing things very differently' (2015: 7). Loeve is not so optimistic and is concerned with the artists' limited access to nanotechnology materials and methods for artistic creation (2018: 18):

Instead of engaging with the nanoworld, designers work only on the symbolic, metaphoric and societal dimensions of future applications and potential uses of nanotechnology, disconnected from its present mode of existence, whose material and operative dimensions are kept out of reach of designers, let to scientists. The intervention of design remains external to the design of the nanoworld. As a result, users are connected to the nano-dimension only by the halo of promises and fears symbolizing 'the future'.

He also expresses his concern about a situation he describes as paradoxical: nanotechnology features either *objects with speculative uses* or *uses with speculative objects*, leading him to conclude that '[...] "object" and "use" remain mutually exclusive' (2018: 4). As far as works of fiction are concerned, *Engines of Creation* by Eric Drexler seems to have gathered most of the attention and critique. First published in 1986³, the book provides the author's vision of a future where nanotechnology has advanced immensely and changed the course of everyday life. Generalizing to include other similar works, researchers have found an interesting interaction: nanotechnology science fiction is developed along with nanotechnology itself. López remarks that the relation between science fiction, nanoscience and technology is not external but internal; science fiction can bridge the gap between the present and the future and spark discourse in ways nanoscience still is not able to because of the distance between its current development and its promises (2004: 45). Milburn goes a step further and proposes that '[...] nanotechnology illustrates the hyperreal disappearance of the divide between science and science fiction' and that '[...] when they are used to argue the cultural status of nanotechnology, real science and science fiction are nearly emptied of referential pretensions, becoming signifiers of unstable signifieds as they are forced into preestablished symbolic positions of "the real" and "the simulacrum"' (2002: 268).

Of all kinds of texts, advertisements have been explored the least. This is by no means a surprise as despite all the discourse taking place, actual nanotechnology products are anything but abundant⁴. Campbell, Deane and Murphy have studied the sounds employed in nanotechnology advertisements and found patterns related to whether the target audience was viewers knowledgeable in nanotechnology or not (2017). Different uses of sound were classified depending on the feelings they produced on a spectrum ranging

from 'familiar' to 'strange'. Advertisements created for greater audiences fell closer to the 'familiar' end of the spectrum which the authors attribute to the importance of conveying safety and trust. Campbell also claims the emergence of *the technological gaze* as a new way of seeing emerging in advertising of technology products (2007: 3), one that relies on specific methods: impossible subject-positioning, the codification of flesh, a visualization of scientific narratives and the aestheticisation of information. The more scientific images are incorporated into mass media such as advertisements, the more audiences will culturally develop ways to elicit meaning from them.

In conclusion, the radical nature of nanotechnology is stirring up debates regarding its relation to media. Some of the researchers' concerns are already discussed but it is important to note that those extend to other areas as well. Koshovets and Ganichev discuss the economic dimension of nanotechnology and express that the potential of nanotechnology '[...] may not be so great than anticipated' (2016: 546) which calls for a distinction between 'hype' and 'hope'. More researchers are worried about this 'hype' mentality. Selin comments on the temporal dimension of narratives that '[...] the term *nanotechnology* has been actively drawn toward the present to begin to deliver on the fantastic expectations' (2007: 196); and Umbrello studies the media coverage of nanotechnology in Italy and notes incongruence, one that he believes separates the 'normal nanotechnology' from 'speculative nanotechnology' (2019: 71). In a literature review, Boholm and Larsson attempt to define the root of the problem with nanotechnology communication and identify issues in every actor of the communication process: the public with its lack of critical knowledge, heterogeneity and emotional reliance; societal institutions; and lastly, nanotechnology itself because of its imperceptibility, epistemic uncertainty but also diversity and lack of dread risk (2019: 6-10).

It seems that nanotechnology as it currently stands is facing an identity crisis before it has even remotely matured. And this is without touching upon more sensitive issues related to it, like safety and health; these issues are beyond the scope of the present study.

Towards a typology of nanotechnology media

Two things were made evident from the literature review in the previous part. First, there is a great number of different media related to nanotechnology, each with a different purpose and target audience. Secondly, there is a strong expression of doubt about the feasibility of nanotechnology accomplishments, aptly described by the terms *real/speculative objects* and *real/speculative uses*. Motivated by these ideas, a typology will be proposed which covers all aforementioned cases and classifies the variety of texts depending on their use of images.

Let us consider again the types of media mentioned to this point. Scientific research papers are the first step towards the diffusion of scientific knowledge. Their audience is rather limited and consists of those who can understand the required terminology, dia-

show an opposition between *being-nanotechnology* and *seeming-nanotechnology*. This kind of semiotic square involving the concepts of being and seeming is called a veridictory square. Considering how many times fears about hype and speculation were expressed by researchers, this should be expected. *Being-nanotechnology* corresponds to the concept of real, actually devised objects while *not being-nanotechnology* refers to speculative objects. On the other hand, *seeming-nanotechnology* is related to the presence of cultural elements signifying the idea of nano- to the public, as well as the lack of advanced technical jargon that is potentially alienating and confusing. For something to seem nanotechnology, it matters little if there is no connection to real objects, as long as the impression of nanotechnology is cultivated. *Not seeming-nanotechnology* is the absence of any nanotechnology referents. The proposed square is shown in Fig. 2.

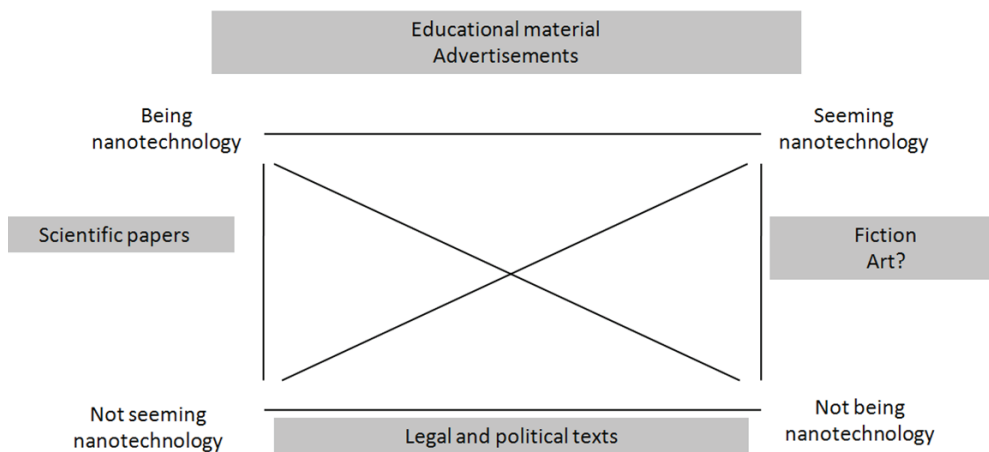


Figure 2: Semiotic square of nanotechnology in media.

It is reminded that the proposed square is based upon the use of images in the texts. It is therefore important to explain that the quality of seeming-nanotechnology does not refer to the availability of visual stimuli but whether those can be identified as *nano-* through culture. The nature of nanotechnology itself poses a challenge as its scale is beyond our senses. Being imperceptible, it is impossible to *seem nanotechnology*, therefore seeming and being nano- at the same time is actually an oxymoron. Also, with the field still under development, new, unfamiliar imagery is likely to be produced in the future. Being-nanotechnology often implies not seeming-nanotechnology and vice versa. As Love noticed, the ideas seem to be mutually exclusive.

The combination of neighboring corners in pairs leads to the final categorization. Texts combining being- and seeming-nanotechnology include advertisements and edu-

cational material. Scientific papers do not have the seeming-nanotechnology quality because they usually produce their own specific purpose images as mentioned earlier. Fiction may well use concepts of nanotechnology but lack a connection to a real nanospecimen.

To this point, the quality of seeming-nanotechnology has been linked to the ability to be identified by culture as nano- and as a result reach larger audiences. All but one of the combinations between the size of the audience and the objects represented have been discussed: is it possible for a text to address few but refer to a speculative nanotechnology object? Perhaps so. Texts of legal or political content explore possibilities instead of real applications of nanotechnology; at the same time they are hard to understand due to the legal terminology required to address them. With health and safety issues still open, it is expected that more legal documents detailing regulations for nanotechnology products will appear. The real topic of these texts is legal policies and any nanotechnology reference is speculative, not real.

The proposed model offers the possibility for even finer categorization. Artistic representations can be divided into digital visualizations accompanying verbal texts. This kind of art should be placed on the right side of the square (seeming but not being). If, however, art refers to artifacts created involving nanotechnology techniques, then it would fit near the top of the square (both being and seeming).

Let's take a finer look into advertisements as texts. Ideally, their aim is to present a real object by describing it in the best possible way, aggressively promoting its advantages over competition. In such cases, they should be placed on top, as shown in Fig. 2 (both being and seeming). But what if the nano-qualities were actually threats? With concerns raised about the safety of nanomaterials, it is possible that the product's origins would rather be hidden than communicated, bringing such an advertisement closer to the left side of the square (being but not seeming). Or, the product could be a fraud, bearing no relation to nanotechnology whatsoever but use the nano-narratives in its promotion to lure potential buyers. Then it would occupy the right side of the square (seeming but not being). It is evident that successful categorization of nanotechnology themed media requires good knowledge of context and purpose. The proposed semiotic square offers a solid step in that direction.

Nanotechnology in official EU discourse

The proposed text of study is a 44-page long document published by the European Commission in 2013 titled 'Nanotechnology: the invisible giant tackling Europe's future challenges' and it is divided in three parts. The first part serves as an introduction and a brief outline of the vision of the European Union for nanotechnology. The second part, which is the main body, describes in more detail the various funded projects, their scope and outcome. It lacks any financial information meaning it does not function as a financial report. It is simply meant to offer general information to the public about the current stand-

ing of research, which in the third part is predicted to bring exciting benefits, economic growth included.

The absence of numerical data entails that any information provided is mediated through verbal and visual elements. In order to classify the text according to the proposed semiotic square, these elements need to be analyzed. Due to their extensive presence in the document, verbal elements will be studied first and grouped in isotopies (semantic groups characterized by repetition of specific ideas). Images will be classified into four categories: abstract digital visualizations (artistic decorations with no connection to the accompanying text), digital visualizations of projects (depicting the expected deliverables of funded projects), scientific images (found within published papers) and real life images (macro images objects).

Results

The verbal text describes nanotechnology as a field involving the activity and labor of actual people. Exact quotes of perceived authorities on the matter are referenced: Richard Feynman (Nobel laureate and for many the 'founder' of nanotechnology), Gordon Moore (co-founder of Intel corporation), Aidan Quinn (Head of nanotechnology group, Tyndall National Institute, Ireland) and Máire Geoghegan-Quinn (European Research, Innovation and Science Commissioner). It is not a mere appeal to authority though, since a direct implication 'of at least 55000 researchers' in Europe is also mentioned. The narrative employed is suggesting that nanotechnology is not developed in a lab beyond reach by unknown institutions, it is an activity done by and for humanity (isotopy of humanity). Definitions of space and time are frequently used. Nanotechnology is described to 'make everything better', it features 'all-pervasive technologies', with the authors wondering if there is 'any aspect of modern existence that nanotechnology will not touch'. These claims imply that nanotechnology is everywhere (isotopy of omnipresence). But it is also imminent: the use of tenses is limited to present and future and a set of expressions ('in the future', 'within the next 10-15 years', 'within a decade') describes actions to take place in the near future (isotopy of imminence).

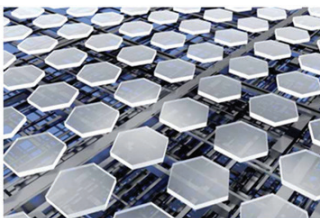
An elaborate list of nanotechnology applications is provided within the document: 'self-cleaning clothing', 'artificial issues', 'water filters', 'RFID food packaging', 'electric/hydrogen cars', 'quantum computers', 'flexible screens'. Consumers would have every reason to feel optimistic about the future because nanotechnology is described to be very powerful (isotopy of power). But since powerful can sometimes mean dangerous, another approach is used in parallel: the new scientific domain is presented to bring 'innovation', 'opportunities', 'efficient use of resources', 'sustainable growth', even has a 'recipe' for self-assembly (p. 23). The latter is the manufacturing of materials with minimal external control, a process considered a vastly superior form of engineering. Although it is never stated that self-assembly was achieved, the use of the word 'recipe' to describe

a project is an oversimplification. These everyday terms create the reassuring narrative that nanotechnology is familiar (isotopy of familiarity).

Finally, in case someone is worried about potential dangers of the increased control over matter, a series of phrases pointing out that it is safe and ethical is provided (isotopy of safety). Moreover, the aim of the author is clearly stated in this case 'But as with any novel technology, the public will want to be reassured and informed of the safety of new products'. It also added that there is "[...] consideration of health, safety and environmental impacts' and that the EU has "[...] since 2004, pledged to take an "integrated, safe and responsible approach to nanotechnology'.

Moving on to the study of visual elements, the document has fifteen images in total. The majority (ten out of fifteen) are abstract visualizations created by digital means, two are digital visualizations of funded projects, one is a scientific image taken by means of microscopy and two are real life images. These are from a lotus leaf (the 'lotus effect' refers to the hydrophobicity of water droplets on lotus leaves and is a common example used for the popularization of nanotechnology). The second one is the front of the Slovenian National Building and Civil Engineering Institute ZAG, where the solar panels of a funded project were installed. Examples of each category are shown in Fig. 3 and the results are summarized in Table 1.

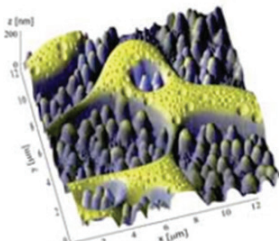
It is noteworthy that instead of providing some clear indication of the standing of current research, these images create a sense of vagueness. The abstract visualizations do not correspond to any specific project and do not depict anything in particular. They are,



Abstract digital visualizations



Digital visualizations of projects



Scientific image



'Real life' images

Figure 3: Examples of different types of images.

Table 1: Percentages of different types of images

Type of image	Number of images	Percentage
Abstract digital visualizations	10	66.7%
Digital visualization of actual projects	2	13.3%
Real life images	2	13.3%
Scientific images	1	6.7%
Total	15	100%

however, accompanied by the name of the artist and the website of stock photos that were taken. The visualizations of actual projects are few and there is no image of actual product to compensate. 'Real life' images simply provide a setting and also lack a link to a specific project. Finally, there is only one scientific image (shown in Fig. 3) which is a microscopy image, therefore easy enough for the reader to perceive as a magnification. The author's aim to create a text addressing a large audience is clearly reflected in the use of images. Based on the proposed typology, the document would be placed on the right side of the proposed semiotic square, along fiction: it needs to appear as a nanotechnology text but has few real connections to it.

This is further supported by the verbal elements of the text. No specialized knowledge is required and the effort to present an idealized version of the future is evident. In fact, the isotopies identified could be narrowed down to only two: power (incorporating the isotopies of power, omnipresence and imminence) and safety (incorporating the isotopies of humanity, familiarity and safety). This is the underlying predominant message: nanotechnology is powerful enough to solve many problems and create a better future but also safe enough to lull our worries and encourage our trust.

Conclusions

The gap between scientific knowledge and mass adoption of new ideas has always been a challenging one to bridge. As new knowledge demands more complex processes to be reached, so will difficulty in communicating it. By focusing on nanotechnology, a discipline approaching almost half a century, it was demonstrated that a critical reading of texts is important for understanding the deeper cultural issues at play. With researchers already expressing concern about the feasibility of projects and the failure to deliver upon promises, it is time to start examining the role of texts accompanying science more carefully as well as the way they develop in parallel to the research itself.

In order to do so, most common issues raised in the literature were used as a starting point to reach a veridictory semiotic square based on the opposition between being- and seeming-nanotechnology. Based on that, nanotechnology texts combine these qualities differently and can be categorized into advertisements, educational material, scientific

papers, legal documents and art. These are but the most obvious types concluded, with further segmentation possible should new types of media are met. This approach is essential if we are to fully assess how they function and prevent false concepts of applied science from entering the public sphere.

Marketing media are usually on the receiving end of strong critique but it is important to understand that much more than product success is at stake. A critical approach should include a complete change of our view on RnD, distribution channels, marketing, education and the way all these interact in order to meet actual social necessities and not fabricated ones. If the necessary effort is not placed into carefully examining context, any classification remains redundant. A published scientific paper could have more in common with an advertisement if its sole purpose is to secure financial funding.

The proposed semiotic square was applied to only one document due to constraints but its effectiveness is demonstrated by the ability to deal with a type of text previously not addressed in the literature. The EU document under study revealed a plethora of unsupported claims and the downplaying of attainability issues, characteristics that place it closer to fiction than anything else.

However, the aim of this study is not to make an impression. If nanotechnology –or any other modern technology for that matter– is to go beyond marketing agendas, then it should make careful use of images and narratives to avoid being labeled as another ‘hype’.

Endnotes

1. The term *nanoethics* is often used in literature to describes topics regarding the safe and responsible use of nanotechnology.
2. The Scanning Tunneling Microscope or STM is a fundamental scientific instrument in nanotechnology and is often considered a symbol for nanotechnology as a whole.
3. Most researchers consider that nanotechnology was established in 1959 when Nobel Laureate Richard Feynman gave his lecture *There's plenty of room at the bottom* describing atom scale manipulation of matter, although some researchers question this and consider it '[...] a cheap way of garnering scientific authority' (Milburn 2002: 277). The STM was invented in 1981, so Drexler's book was published when nanotechnology was in its early development.
4. At least those advertised as such. Most modern electronic devices, like smartphones, have at least some parts of them measuring nanometers but this fact is often omitted in advertisements, possibly due to avoid stirring worries about safety.
5. The ontological question of the nature of a 'real' nanotechnology object is beyond the scope of the current study. The term here simply refers to the novelty that comes with each new research object.

References

- Allamel-Raffin, Catherine. 2011. 'The Meaning of a Scientific Image: Case Study in Nanoscience. A Semiotic Approach'. *Nanoethics*, 5: 165–173.
- Birkeland, Tore and Roger Strand. 2009. 'How to Understand Nano Images'. *Techné*, 13: 182–189.
- Boholm, Åsa and Simon Larsson. 2019. 'What is the problem? A literature review on challenges facing the communication of nanotechnology to the public'. *Journal of Nanoparticle Research*, 21(86). Available at: <https://bit.ly/3e5Ltmq> (accessed 5th October 2022).

- Bontems, Vincent Karim. 2011. 'How to Accommodate to the Invisible? The "halo" of "nano"'. *Nanoethics*, 5: 175–183.
- Campbell, Norah. 2007. 'The technological gaze in advertising'. *Irish Marketing Review*, 19: 3–18.
- Campbell, Norah, Cormac Deane, and Pdraig Murphy. 2017. 'The sounds of nanotechnology'. *Nature Nanotechnology*, 12: 606–610.
- Campbell, Norah, Cormac Deane, and Pdraig Murphy. 2015. 'Advertising Nanotechnology: Imagining the Invisible'. *Science, Technology, & Human Values*, 40: 965–997.
- Chen, Chaomei and Diana Hicks. 2004. 'Tracing knowledge diffusion'. *Scientometrics*, 59: 199–2004.
- Dondero, Maria Giulia and Jacques Fontanille. 2014. *The Semiotic Challenge of Scientific Images. A Test Case for Visual Meaning*, Julie Tabler, trans. Ottawa: Legas Publishing.
- Drexler, Kim Eric. 1986. *Engines of Creation*. Garden City. N.Y: Anchor Press/Doubleday.
- European Commission. 2013. *Nanotechnology: the invisible giant tackling Europe's future challenges*. Luxembourg: Publications Office of the European Union.
- Greimas, Algirdas Julien and Joseph Courtés. 1982. *Semiotics and language: an analytical dictionary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hvidtfelt Nielsen, Kristian. 2008. 'Nanotech, Blur and Tragedy in Recent Artworks by Gerhard Richter'. *Leonardo*, 41: 484–492.
- Kaminska, Aleksandra. 2015. 'Designing Nano-Media Across Disciplines: Circular Genealogies and Collaborative Methodologies at the Optical Frontier', in *ISEA 2015 Proceedings of the 21st International Symposium on Electronic Arts*. Vancouver: ISEA International, 670–677.
- Koshovets, Olga and Nikolay Ganichev. 2016. 'Nanotechnology Contribution to Innovation-Driven Growth: Hype or Hope?'. *Economy & Business*, 10: 546–561.
- Kress, Gunther, and Theo Van Leeuwen. 2006. *Reading images: The grammar of visual design*. London: Routledge.
- Oswald, Laura. 2015. *Creating Value - The Theory and Practice of Marketing Semiotics Research*. Oxford: Oxford University Press.
- Loeve, Sacha. 2018. 'Design and Aesthetics in Nanotechnology', in *French Philosophy of Technology. Classical Readings and Contemporary Approaches*, Sacha Loeve, Xavier Guchet and Bernadette Bensaude-Vincent, eds. Cham: Springer, 361–384.
- López, José. 2004. 'Bridging the Gaps: Science Fiction in Nanotechnology'. *Hyle*, 10: 129–152.
- Milburn, Colin. 2002. 'Nanotechnology in the Age of Posthuman Engineering: Science Fiction as Science'. *Configurations*, 10: 261–295.
- Möbner, Nicola. 2018. *Visual Representations in Science, Concept and Epistemology*. London and New York: Routledge.
- Ottino, Julio M. 2003. 'Is a picture worth 1,000 words?'. *Nature*, 421: 474–476.
- Robinson, Chris. 2004. 'Images in NanoScience/Technology', in *Discovering the Nanoscale*, Davis Baird, Alfred Nordmann and Joachim Schummer, eds. Amsterdam: IOS Press.
- Selin, Cynthia. 2007. 'Expectations and the Emergence of Nanotechnology'. *Science, Technology & Human Values*, 32: 196–220.
- Slaattelid, Rasmus Tore, and Fern Wickson. 2011. 'Imag(in)ing the Nano-scale: Introduction'. *Nanoethics*, 5: 159–163.
- Umbrello, Steven. 2009. 'Explorative Nanophilosophy as Tecnoscienza: An Italian Perspective on the Role of Speculation in Nanoindustry'. *TECNOSCENZA: Italian Journal of Science and Technology Studies*, 10: 71–88.
- Xie, Charles, and Hee-Sun Lee. 2012. 'A Visual Approach to Nanotechnology Education'. *International Journal of Engineering Education*, 28: 1006–1018.

Porsche Cayennes and other material indices. Constructing narratives on the Greek membership to the EU

Christos Th. Kousidonis

UNIVERSITY OF THESSALY kousidon@prd.uth.gr

Abstract

The outbreak of the Greek economic crisis in 2010, and the developments that followed set the country's relation to the EU in a state of turmoil. Dialectically, along came the construction of narratives by the state, political parties and the media. Some narratives employ real objects attaining a symbolic status. Such is the case with the Porsche Cayenne. Many reports insisted that regions of Greece, or the country as a whole, scored extremely high rates of Cayenne ownership, interpreting this as an index of reckless behaviour and evidence of tax evasion that would justly effectuate austerity measures. Another media-favourite subject is the pawnshop, its economic functions, even the legal and moral status of the pawnshop business. Now a main feature in local centres and business districts, the pawnshop had a very rare and understated presence before 2010.

Taking the above into consideration, this paper focuses on the development and use of instrumental narratives structured on the Cayenne and the pawnshop, and the emergence of myths integral to, and sustaining, these narratives

Keywords

Narrative

myth

Cayenne

pawnshop

Greece

Introduction

The developments in Greece since the outbreak of the economic crisis in 2010 present a case of a socio-spatial system undergoing a phase of turmoil. Dialectically, along with the developments in the economy and society goes the construction of narratives by the state, political parties and the media. These narratives, always instrumental in shaping perceptions and adjusting attitudes and behaviour, often clearly verging on propaganda, vary according to their temporary role and their 'author'.

Some narratives use visual imagery or make references to real objects attaining a symbolic status. Such is the case with the Porsche Cayenne car. Porsche, and even more the Cayenne, attained pivotal importance in narratives about the way Greece slid into its dire economic condition and, by extension, in narratives almost directly justifying the austerity measures taken to amend the situation. The case of the Cayenne presents the added interest of the somehow contradictory relation with the history of Porsche, and the visual and metaphorical image of the sports car and its driver.

Another, often recurring, theme is the pawnshop and the activities of the pawnbrokers. Barely present in Greece before 2010, and in an obvious correlation to socio-economic conditions, the pawnshop saw a very impressive boom from 2010 to 2013 or 2015. As opposed to the Cayenne, addressing the pawnshop phenomenon in communicative terms was more like taking a necessary step than deliberately inventing – or seizing the opportunity to invent – an instrumental tale.

The crisis

Greece was failing to conform to the EMU (European Monetary Union) rules; its membership to the EMU seemed to be in jeopardy – or so the 'threat' was. Greece could be the first country to leave the euro or to be effectively kicked out of the Euro-zone (Elliot 2018, Kalaitzidis and Zahariadis 2015).

The critical point, from an institutional and communicative point of view, is Friday, April 23, 2010, when 'Speaking from the picturesque island of Kastelorizo [...] Prime Minister George Papandreou called on his European Union partners and the International Monetary Fund (IMF) to send the lifeboat they have been promising. Comparing Greece to a sinking ship, Papandreou said he had no choice but to activate the \$60 billion aid package agreed on earlier [...] sending a strong message to the markets that the E.U. is serious about protecting its common interests and common currency' (Itano 2010). The bailout process asked for eventually led to three bailout agreements. The third economic adjustment programme for Greece started on August 19, 2015, and ran until August 20, 2018 (European Commission website, European Council website).

The Greek government(s) took a series of severe austerity measures, sustained, accordingly, by a series of institutional and legal framework measures. The austerity mea-

asures included dramatic direct cuts in the public sector and, rather consequently, induced dramatic loss in the private sector, high unemployment rate, and a very significant decrease in average income and purchasing power. The austerity measures had to be justified in the public opinion as much as possible, in order to avoid serious reaction, upheaval or even revolt. Narratives supporting the austerity measures were really prominent and clearly instrumental at certain points in time.

Porsche Cayenne

Storyline

In 2011 many reports popped up in the media claiming that the highest per capita Porsche Cayenne ownership in Europe, if not the entire world, was to be found in Greece or the Region of Thessaly or, even more specifically, in Larisa. Larisa is the capital city of Thessaly, a region with a very strong agricultural economic base.

For a long time, Porsche had been a household name signifying, as expected, a brand of highly expensive sports cars. The Porsche Cayenne is a relatively new, and rather differentiated, entry in a mythology still in the making.

Most probably, the streak of these reports can be traced back to allegations made by a former economics adviser to the prime minister of Greece (Stephenson 2012), and to a 2011 book by Jason Manolopoulos, with the title *Greece's 'Odious' Debt: The Looting of the Hellenic Republic by the Euro, the Political Elite and the Investment Community* that received a lot of publicity. Extensively reproduced statements claimed that 'Gorging on easy credit, the Greeks bought second homes, holiday homes and Porsche Cayennes' (Pressley 2011).

Evidently, in a relatively new, certainly didactic and instrumental, and already well-established narrative, the 'Porsche Cayenne' is used as a tangible signifier of socially irresponsible, if not anti-social, behaviour.

The mythology prior to the SUV

The car or the automobile is a means of transportation that expands and transforms the spatial mobility potential of the driver/passenger and changes the visual and kinaesthetic experience of space and, simultaneously, it is an object that has visual, aesthetic, economic and symbolic or intangible dimensions. Its importance for the suburban sprawl and the spatial organization of society in general, not to mention the environmental issues, cannot be overemphasized. Accordingly, the car has been the focus of interest in fields as apparently diverse as sociology, social anthropology, cultural studies, economics, the arts, town planning, and engineering. The term 'automobility' has been coined to describe the complex socio-spatial system developed around and by the car, a complex non-linear system that, up to a certain point, 'generates the preconditions for its own expansion' (Urry 2004).

Driver psychology, 'the human-machine interface' (Tomlinson 2007), and the apparent connection to speed and acceleration, and to versions of masculinity, the significance of the car as a luxury item and status symbol, the issue of self-identity and self-creation through products and, of course, through the mediation of advertising and marketing (Heffner et al. 2006) or the 'driver-car *coidentities*' (Gössling 2017) are among the car-related topics explored by cultural studies.

According to Eco, the automobile can be considered on five different levels, namely the physical, the mechanical, the economic, the social, and the semantic one. On the social level, the automobile 'indicates a certain social status'. Further on, 'it becomes the sign-vehicle of a semantic unit which is not only "automobile" but, for example, "speed" or "convenience" or "wealth"' (Eco 1976: 27-28).

Tomlinson (2007: 44-45) offers a concise review of the issue of speed, mainly in the form of unruly speed: 'Alongside the reasoned course of velocity-as-progress, there has developed quite a different imagination of machine speed, associating it with the far less indisputably rational elements of excitement, thrill, danger, risk and violence'. He seems to associate violence mostly with the instances of actual war and the provocative rhetoric of Marinetti's futurist Manifesto, and to a lesser extent with driving at high speed.

It is hardly surprising that the car has been a privileged theme both in marketing, branding, and advertising practices and, consequently, the study of the strategies and techniques used in the field within an ever-changing socio-cultural framework (Williamson 1982, Goddard 1998, Cook 2001, Kotler et al. 2005, Hall 2021:16, 108). Beasley discusses in detail the topic of naming specific products and car models in particular (Beasley, 2002: 52-55, 116-118). Aronoff (1981) focuses on the categories being used to identify or designate a car, placing emphasis on the practices of American manufactures when naming their cars.

In the November 1955 issue of the *Lettres nouvelles* magazine, Roland Barthes devoted a short essay to 'The New Citroën', a model that had just been unveiled at the Paris Motor Show in October 1955. Written in a rather enthusiastic, although utterly caustic tone, the essay begins with the statement that 'the cars [...] are almost the exact equivalent of the great Gothic cathedrals [...] consumed in image if not in usage by a whole population which appropriates them as a purely magical object,' and goes on to expand on the connotations of the bodywork and the various characteristics of the new model, the D.S. (*Déesse* – the 'Goddess') 19: 'the *Déesse* is *first and foremost a new Nautilus*', and 'it is possible that the *Déesse* marks a change in the mythology of cars'. The 'New Citroën' was one of the 53 'little mythologies of the month' written from 1954 to 1956 and comprising the first part of the 1957 book *Mythologies* (Barthes 1972: 88-90). The caustic component in his tone in 'The New Citroën' is, at least in part, accounted for by his explicit stance against 'the bourgeois norm', and his claim that the mythologist's 'connection with the world is of the order of sarcasm' (p. 157).

While myth belongs to a higher order of signification, Barthes became also interested in what he called the 'car system', that is a first (lower) order 'language,' and asked the question whether, or rather how or to what degree, this car system sustains the Saussurian language/speech distinction. 'In the car system, the language is made up by a whole set of forms and details [...] and the scope of speech is 'very narrow because, for a given status of buyer, freedom in choosing a model is very restricted'. But seeing the cars not as objects but as 'sociological facts,' that is being driven and used, presents a wide field of choice that comes closer to what we expect on the speech level (Barthes 1968: 28-29, 33, 69). Apparently, this is a question of definition, pertinence or point of view (cars as 'objects' or as 'sociological facts' or, perhaps, as 'objects' *and* 'sociological facts'), not to mention the major issue of the (dis)similarity of systems of signification to linguistic language (Mounin 1971).

Focusing on the significance of various features of the car as an individual object, from the level of make and model, to form, to colour and other factory-offered options, to post-buy decoration, customization and hot-rodding, opens a wide field of topics. The well-known hot-rod tradition and the 'low rider' culture (Cross 2018) can be used to clarify the perspective this paper adopts regarding 'object' and pertinence or definition. Arguably, the 'low rider', referring mainly to a certain attitude, driving style, and suitable car-customizing by members of the Latino community of L.A., has already attained mythical status, as, for example, in the song 'Low Rider', first released in 1975 by the group War, and as in the name of Jack White's Three-Wheel-Motion *Low Rider* Fender Telecaster electric guitar, custom-made in 2020.

Porsche has been making sports and racing cars since 1948-1950. The company was founded in 1948, and commenced series production of its first model, namely model 356, in 1950. It was almost immediately associated with car racing, as in 1951 Porsche raced and won its class in the famous Le Mans circuit in France. Only to cement this association, class wins followed the consecutive years from 1952 to 1958, while in 1958 two Porsche cars finished in the third and fourth places overall. The marque ranks first among the manufacturers in the history of Le Mans with 19 wins (first place in the podium) (Henshaw 2011, Porsche museum-website, Wikipedia).

Porsche has become a household name since the late fifties. The fact that a miniature model of the Porsche Spyder 550/1500 RS was manufactured in France by Solido, from 1957 to 1965 (Pascal 2002), is an indication of the appeal of the marque. Lemonnier (2013) comments on the importance of miniature cars or dinky toys for the formation of car culture.

Commenting on product positioning, Kotler et al. (2005: 432-433) offer the example of Porsche by means of an 80s advertisement that is probably the most explicit attempt to connect freedom to (driving a specific) car. The ad includes the photo of a speeding Boxster S. The viewpoint is behind the car, at driver's eye height, and the surroundings of the car are

blurred, reduced to converging lines, to convey the sense of speed. Under the photo, the main part of text, in large and bold typeface, reads '*What a dog feels when the leash breaks*', followed by the secondary part of the text, in small typeface, beginning with the statement '*Instant freedom, courtesy of the Boxster S*'. Kotler et al. comment that 'Porsche positions powerfully on performance and the sense of freedom it generates – pure emotion'.

Besides the strong connotations of sports cars, racing, and speed fascination, in a complex, ironic or contradictory way, Porsche attained a somehow exotic allure owing to its connection with California and the transgressive lifestyle of celebrities like James Dean and Janis Joplin. Dialectically, Porsche not only became a household name, but also attained pop-cult status.

The connection with California begins in late 1954, with the introduction of the 356 "Speedster" model, a stripped-down, and substantially less expensive version of the regular 356, designed specifically for the American market, according to the Porsche importer to the USA. It had 'a low, raked windscreen which easily could be removed for weekend racing, [...] a minimal, folding top, and side curtains instead of wind-up windows' (Mercer: Speedsters website). According to the Speedsters website, 'The car was an instant hit, particularly in Southern California', which comes as little surprise given the weather conditions and lifestyle of California.

California also emerges in regard to two particular issues: One is the fatal accidents of at least two celebrities, most notably the James Dean crash of September 30, 1955. The other one, farfetched as it may sound, is a connection with the hippie counter-culture through Janis Joplin, who famously bought a 1964 Porsche 356 SC, painted the car with psychedelic images and, according to the *American Blues Scene* 'drove her beloved Porsche every day' (Nash 2018, Neal 2009).

Rather ironically, the most famous reference of the word 'Porsche' in popular culture is in the 1970 Janis Joplin's 'Mercedes Benz', a song with a sarcastic love/hate attitude. After the spoken introduction 'I'd like to do a song of great social and political import. It goes like this', she sings:

Oh Lord, won't you buy me a Mercedes Benz?
My friends all drive Porsches; I must make amends.
(song by Janis Joplin, Michael McClure and Bob Neuwirth, Album: Pearl, 1971)

Tomlinson (2007:53-6, 124-125) commends on the contradictory and not always apparent dimensions of the famous 'live fast die young' motto, which Dean admired and has become part of cultural history. In this vein, Tomlinson makes a rather short reference to a 'curious popular mythology [that] has grown around celebrity auto-fatalities like those of Dean, Jackson Pollock [...] and princess Diana' (p. 53). Film actor and car enthusiast Paul Walker, of *Fast & Furious* fame, also died in a Porsche, in a single-vehicle crash in California in 2013, much later than James Dean.

The SUV

The Cayenne is a 'luxury midsize SUV' [Sport(s) Utility Vehicle]. The popularity of the SUV greatly increased in the 1990s and early 2000s, especially in the USA. To capitalize on the growing market, and in view of the downfall in the sports-car sales, Porsche announced the Cayenne in 1998, although not yet with its final name, and introduced it in 2002/2003. It was its first SUV, 'a luxury 4x4 in the Range Rover mould'. Given the image of Porsche as a sports/racing car maker, it was a bold move, clearly intended to help the company to remain independent. Although it 'puzzled some journalists and outraged many enthusiasts', it turned out to be a very successful move in commercial terms (Henshaw 2011: 370-372, the Auto Editors of Consumer Guide 2007, Trop 2017).

There are four main factors in interplay to attract potential buyers: The brand Porsche itself (history, built quality, and reliability); the easily recognizable 'luxury' quality (high price tag), and the obvious social status connotations; the perceived/real practicality or utility of the SUV compared to other similarly or more highly priced cars, sports ones in particular. And, although not really an oversized vehicle in itself, even within the European as opposed to the American context, the physical dimensions – mainly its height – make the car easier to spot by passers-by or other drivers on the road. It borders to 'imposing'.

The multiple utility or multiple personality of the SUV, which apparently unites or is supposed to unite different needs, and need and want, relates to the Lacanian analysis offered by Williamson (1982: 57-8) of the ads for the Maxi and Chevette cars. The name 'Cayenne' connotes exoticism and adventure: Cayenne is the capital city of the French Guiana, located in South America; in written form and, to a lesser degree, phonetically 'Cayenne' recalls 'Cheyenne'. And, of course, it recalls the strong sensation of the Cayenne pepper.

A pivoting point in marketing, the Cayenne was to establish itself as a new member of the Porsche breed, sometimes making direct reference not just to the sports car element but to the quality and connotations of toy joy. The 2001 pre-production advertising campaign reads: *'Only one sport utility vehicle has bloodlines like these'* (main caption under a backlit photo showing the silhouette of sports cars). The 2003 campaign reads: *'You know those toys you buy for the kids are half for you anyway'*. This was the main caption under a photo of a Cayenne speeding in a country road, followed by a short text in smaller typeface, including *'Having kids doesn't extinguish the desire to play. At every twist, you'll feel the unmistakable joy of its sporting pedigree'*.

Yet, and besides the obvious differences between an SUV and a sports car in volume, shape, overall height, distance from the ground, and number of seats and doors, arguably the defining difference lies in the 'importance' ('position') of the driver in relation to the car. In contrast to, at least, the non-convertible SUVs like the Cayenne, the cars of the celebrities, in a clear California connotation, were either convertible or practically had no top at all, allowing for the visibility of the driver and the occasional passenger. The Cayenne covers/dominates the image of the driver. The driver is visible mainly when getting

into or out of the SUV. The driver/owner, in a sense, accepts the image of the SUV dominating/defining their own image/identity.

One should not fail to notice that, while the Porsche sports cars feature rather regularly in films and TV series (e.g. the 'Private Eyes' series), often as classics, often being referenced by name as 'Porsche', the Cayenne does not seem to come close to attaining similar status.

Plot summary

As mentioned above, since 2011, many reports in the news, newspapers, sites etc. claimed, or reproduced the claim, that Greece had one of the highest rates of per capita Cayenne ownership. It was clearly implied that too many individuals were spending carelessly, and this was evidence of irresponsible behaviour that would justifiably lead to correction or punishment through the extreme austerity measures.



Figure 1: Proto Thema newspaper, front page, Sunday, December 16, 2012.

Cayenne ownership was strongly associated with allegations about farmers driving luxurious SUVs, which their income, as stated in their tax papers, could not justify. It should be underlined at this point that the prevailing social image of a farmer in Greece has been that of a hard-working peasant or villager.

Arguably, one of the most sarcastic and memorable titles of such reports, one that literally made the front-page, informs readers of the existence of a *Cayennetown*, or Cayenne-village (the original word, coined half in Greek, was *Cayennoxóπι*). The topic featured on the front page of *Proto Thema*, a newspaper with nation-wide circulation, on Sunday, December 16, 2012, as part of an extended report about the Financial and Economic Crime Unit (SDOE) applying FBI procedures in the pursuit of tax evaders, doctors and farmers being among those already having been caught in the act. The dedicated subtitle was: *Cayennetown*, in bold, substantiated, in smaller typeface, by the clarification *Nine Porsches in the village of Arma, Thebes, with false and forged invoices* (Figure 1). The village in question, Arma, at a distance of some eighty kilometres from Athens, had little more than 1,000 inhabitants in 2011.

Porsche and, more specifically, the Cayenne were rather quickly, and firmly, established as metonymies, almost synonyms, not just for wealth, but rather wealth acquired in questionable ways, most probably by way of tax evasion, as well as metonymies of flamboyant lifestyle, and nouveaux rich taste and behaviour. Accordingly, rumour had it that the state mechanisms threatened or promised to scrutinize the activities of those who could own and show off the Cayenne, an object arguably highly desirable, and clearly out of reach for common people.

The narrative bears obvious similarities to Aesop's fable about the Ant and the Grasshopper, the difference being that now the Grasshopper was not merely carefree and reckless, but someone consciously cheating, causing problems not just to themselves but to society as well.

Most importantly, it takes those real cases of 'irresponsible' behaviour and steps up to over-simplistic, but instrumentally useful, generalizations, reaching up to the level of a paradigm, namely a paradigm of sin, and rightfully pending punishment (in the form of austerity measures). This is related to constructing a general image of Greece or Southern Europe, mainly as perceived from the outside, in a feedback correlation with portraying and perceiving Greece as a 'moral hazard' to the EU.

The narrative is instrumental in pointing towards the spicy details of flashy lifestyle and tax evasion, and distracting the attention from what was already happening or about to happen, namely the austerity measures already taken at the time and being taken in a piecemeal manner, under various names or euphemisms, within a wider timetable, as well as their immediate and long-term impact and repercussions. These include, among others, emigration from Greece and, following the changes in spending power and spending patterns, socio-spatial phenomena set in motion from national to in-

ner-urban scales that could be filed under the trendy and probably somehow cliché term ‘shrinking’. Furthermore, the narrative is instrumental in provoking social envy (of those who own and show off the object of desire). Social envy makes the austerity measures acceptable, if not plainly welcome, as they claim to target those who not only cheated but chose to provoke, essentially offend, those with a prudent life and behaviour. And, obviously, it bears a meaningful similarity to the tried and tested ‘Divide and Rule’ or ‘Divide and Conquer’ (maxim and) strategy.

It is pertinent to remark on the incident of Mr. Dijsselbloem’s once famous and certainly controversial allegations about careless and irresponsible behaviour. In March 2017, Jeroen Dijsselbloem, the head of the Eurozone finance ministers at the time, was ‘facing calls to resign after refusing to apologise for saying crisis-hit European countries had wasted their money on “drinks and women”’. He ‘was dubbed “insulting” and “vulgar” by MEPs for remarks made in an interview with German newspaper Frankfurter Allgemeine Zeitung’ (Khan & McClean 2017).

Hard evidence

In April 2012, the BBC published an article by Wesley Stephenson on ‘The truth about Greek Porsche owners’:

‘One of the many eye-catching claims made about Greece was about the number of Porsche Cayennes. “A couple of years ago, there were more Cayennes circulating in Greece than individuals who declared and paid taxes on an annual income of more than 50,000 euros [...]” is a quote widely reported in mainstream media and on blogs worldwide. It came from Prof Herakles Polemarchakis, a former economics adviser to the prime minister of Greece [...]. But when asked, Prof Polemarchakis said his remark was casual, based on what had been circulating in policy circles in Greece a few years back. He said the only hard fact he was aware of was “the per capita number of Cayennes in Larissa was twice that of Cayennes in the OECD countries”. [...]

So what are the facts?

In 2010, there were 311,428 people with declared incomes of more than 50,000 euros (£41,260) paying tax in Greece. It was a figure that made a spokesman at Porsche laugh. Lukas Kunze says the story is “ridiculous.” In total, they had only sold around 1,500 Porsche Cayennes in Greece since the launch of the luxury car nine years ago.’ (Stephenson 2012)

The five graphs in Figures 2 to 4 help in an attempt to estimate the allure of the brand, Porsche, and of the particular model, Cayenne, available in various editions/sub-models and price tags, based on the number of new car registrations in Greece from 1998 to 2018, using data available on the website of the Hellenic Association of Motor Vehicle Importers-Representatives.

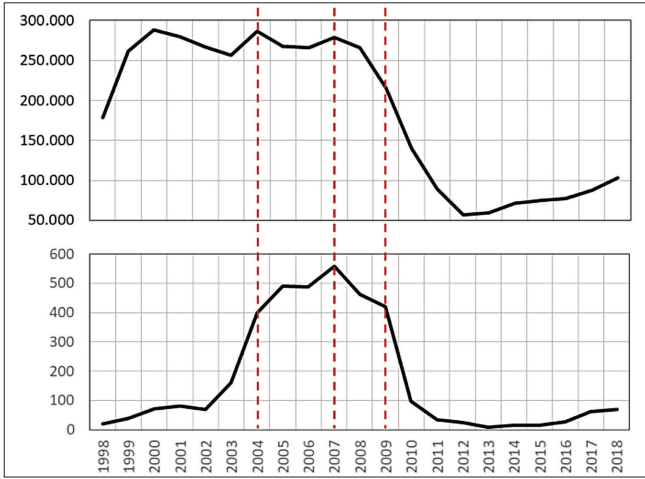


Figure 2. a: New cars, abs. number (upper graph), and **b:** New Porsches, all models, abs. number (lower graph), in Greece, per year, 1998 to 2018.

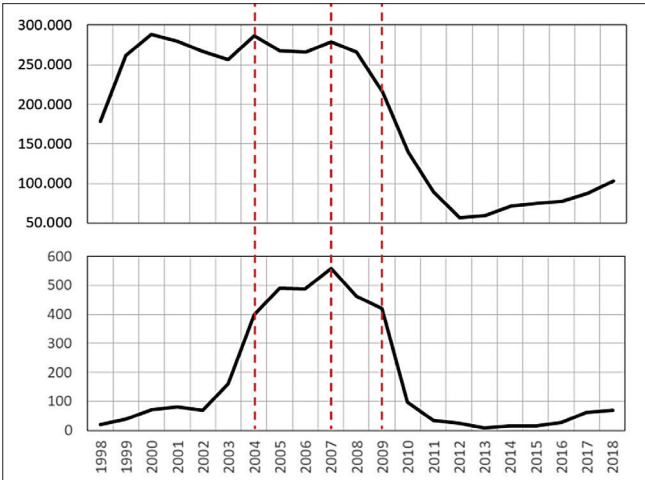


Figure 3. a: New Cayennes, abs. number (upper graph), and **b:** New Porsches, all models, per 100,000 new cars (lower graph), in Greece, per year, 1998 to 2018.



Figure 4. New Cayennes per 100,000 new cars, in Greece, per year, 1998 to 2018.

Years 2004 and 2007 stand out, followed by 2009. The bestselling year for the Cayenne was 2004, its first year in Greece, closely followed by 2005 (fig. 3.a). It was also the bestselling year for the Cayenne in terms of the number of Cayennes per 100,000 of new cars (fig. 4), and the year with the higher number of all new car registrations (fig. 2.a) since the introduction of the Cayenne. 2000 saw a slightly higher number of new car registrations, but it was before the introduction of the Cayenne.

The number of new Porsches, counting all models, presents an almost symmetrical bell-like curve with a very steep upward turn from 2002 to 2003 and even more to 2004, reaching the apex in 2007, to a steep downfall from 2009 to 2010 (fig. 2.b). This trend is reflected in the percentage of Porsche cars in the new car registrations (fig. 3.b).

The number of new cars takes a steep downfall after 2008, hitting almost rock bottom in 2012 (fig. 2.a). The trend is closely followed by the number of Porsches, but the low rate in the case of Porsches continues from 2012 to 2016 and 2017, the absolute low being 2013 (fig. 2.b). Things are even worse for the Cayenne, with virtually no new registrations from 2013 to 2017 (fig. 3.a).

To sum up, the registration of new Porsches, and new Cayennes in particular, scored their highest between 2004 and 2009, only to follow – though a little steeper – the downfall of the total new car registrations. More significant is the sudden surge of new Porsches from 2002 to 2004; this could be attributed to the available income of certain social strata and, arguably more importantly, to their spending and lifestyle preferences and the allure of (the mythology of) the ‘Porsche’ brand. Nevertheless, as stated above, the statistical data, the number of the Cayennes registered in Greece, supportive as they may be of the Porsche allure and probably the nouveaux rich mentality, do not provide enough evidence to justify the destruction-of-the-economy narrative.

The pawnshop

Storyline

The pawnshop has been a very rare establishment in Greece in recent times. That is up to around 2010, as years 2011-2012 witnessed a spectacular boom in both the number of pawnshops, also called ‘gold market’ shops, and the publicity of the functions performed by pawnbrokers.

This publicity is twofold. Pawnbrokers advertise their business widely and, at the same time, the pawnshop business receives critical, if not plain negative, comments in the media, mainly the newspapers. The sudden expansion of the pawnshop business coincides with the outbreak of the crisis and the impact of the severe austerity measures.

A new police ordinance in 2011 made it easier to open new pawnshops but, obviously, the actual booming of the pawnshop business could only be sustained by the increase in demand.

In numbers

The number of the new pawnshops that legally opened in 2010 was a mere 28, to climb to 121 in 2011, and to 245 in 2012. In 2010 the pawnshop firms were 81. In 2012 the firms were 274, and by October 2013 they were 939 with 309 local branches, which amounts to close to 1,250 shops. In February 2014, answering a question in the parliament, the deputy Minister of Development said that the firms were 1,136.

Strange (or not) as it may sound, rumour has it that there are many obscure or illegal pawnshops. According to the president of the Confederation of Professionals, Craftsmen & Merchants the real number of the pawnshops in 2013 was around six thousand. (Kolonas 2015, Fotiadi 2018)

According to the *Kathimerini* newspaper in December 2018, the real number of the pawnshops, legal or otherwise, from 600 (300 legal) in the beginning of the crisis, reached the ballpark of 4,500; according to others the total number has indeed reached 6,000 in the heyday of 2013-2015. As the demand side was booming, the pawnshops were reaching out to local neighbourhoods, making themselves more visible since the outbreak of the crisis, more accessible in spatial terms and somehow remodelling their physical looks or, as it has been said, getting 'modernized', trying to make the actual transaction seem as a normal process, not-degrading for the customer. Heavy advertising of the pawnshops, especially on TV, probably helps in slightly ameliorating the situation of having to pawn one's jewels or valuables.

The extremely high number at the heyday had to be adjusted to reach an equilibrium with demand. (Fotiadi 2018)

The most famous, and probably the biggest, pawnshop firm has one hundred chain shops (individual shops) in Greece alone.

Construction of meaning

Several reports on the media point at widespread tax evasion and related practices in the pawnshop business, sometimes providing wide coverage of inspections carried out by the authorities. In 2012, the inspections revealed law infringements in more than 50% of the 300 firms inspected.

Typical of this trend are the four titles that follow: *The Goldfingers* (Skrivanos 2012); *Tax evasion orgy in the pawnshops* (Athens Accountants Association 2013); *Laundry orgy at pawnshops – They accept and melt stolen jewellery* (Pappous 2013); *Tax evasion and money laundering in the pawnshop "jungle"* (Kolonas 2015).

Some reports cover particular individual cases. The owner of the most famous firm was arrested on tax evasion related charges, in 2014 and in 2015. On November 27, 2018 he was arrested again on smuggling gold charges. He was remanded in custody, only to be released on bail on December 13, 2018. The case featured heavily on the media.

This particular pawnbroker has achieved an almost TV star status, not least because

of his in-person appearance in the TV ads of his shops featuring on a daily basis on nation-wide TV stations.

Media coverage of the activities of pawnbrokers on the one hand, and the degree of control exercised (or not) and the inspections carried out by the authorities, on the other, is rarely, if ever, short of connotations, at times constructing direct narratives about the social functioning and meaning of facts referred to, or used, in the reports. The 2018 adventure of the star pawnbroker, with its spectacular and dramatic turns (including a direct reference to the case by the prime minister in the Parliament, on November 28, 2018, while the pawnbroker was in custody) offers a well-known example.

Depending mostly on political affiliations and the overall political narratives on the crisis, the narratives constructed by the media and making reference to the pawnshop fell broadly into two categories, according to what the main focus of the narratives was:

(a) The crisis and certain politics were to blame for the people having to pawn their valuables, as a last resort after losing their jobs or most of their income.

(b) Pawnbrokers engage in ethically and morally questionable practices and, among other things, are to blame for ruthlessly taking advantage of the misfortune of their clients.

Obviously, focusing on either of those does not necessarily mean overlooking the other. The existence of a pawnshop entails the activity of a pawnbroker. Conversely, the coverage of the activities of pawnbrokers and, occasionally, of their legal adventures allows, at least through passing references in the reports or just by connotation, to consider the first element, namely that the crisis and certain policies should take the blame. In communicative terms, certainly in main-title media coverage, the activities of pawnbrokers take centre-stage.

The Cayenne and the pawnshop:

Myths and narratives

The crisis provides a stepping stone for constructing narratives about its causes, its manifestations, and implicit or explicit scenarios about the measures taken, or to be taken, in order to amend, ameliorate or overcome the situation or, depending on point of view, take advantage of it. Myths emerge or shift and adjust to the framework of socio-economic conditions.

The Cayenne presents an extremely interesting case. On the one hand, we have the emergence of a myth, a new variation or a new twist in the mythology of the car. The Cayenne burst onto the scene in 2009, just before the outbreak of the crisis, as a new, arguably *the* new object of desire, close to the status of the *Déesse* in the fifties. A common trait with the Citroen DS, although in apparent contradiction to the Porsche sports-car tradition, is its capacity as a family car. The Porsche tag, the practical advantages of

the SUV and, of course, clever advertising were combined in successfully marketing the Cayenne. One should notice that it was at the same time expensive enough to sustain the 'high class' economic and social success signification (probably, all things considered, more than the DS in its time), but not too expensive as to practically dissipate as a real object, becoming just an extreme oddity, *literally* out of sight for the person on the street.

Since 2011, the Cayenne is charged with yet another shift in signification, the connotation now comprising the elements of careless spending, heavy suspicion of tax evasion, and morally and socially irresponsible behaviour. In the context of the new narrative, constructed or taken-up and amplified by the mass media, the literal visibility of the car on the streets is (meant to be) perceived as a corroboration of the narrative. The literal visibility of the Cayenne is an important element in the construction of the 'moral hazard' narrative and of its instrumentality, in particular.

The person on the street gets to see the car as a *real object*, probably not every day but often enough, and is, accordingly, *frequently* enough reminded of the new narrative or, to paraphrase Barthes, frequently receives 'a presence of the [media-created] signified through the signifier'. Furthermore, this visibility helps to sustain the component of social envy, integral although not outright explicit in the narrative, clearly important in the distraction and divide-and-conquer strategy supported by the narrative.

In sharp contrast to the Cayenne, the pawnshop presents an (almost) quantitative index of the crisis. In contrast to the Cayenne case, the emergence of the pawnshop in economic and social life, and its visibility as a physical 'object' (the shop) and as appearing in various forms of advertising, was less of an opportunity to create or shift and use a myth, but rather an issue potentially threatening to 'social cohesion'.

Consequently, and as opposed to the Cayenne case, the media narratives on the pawnshop and pawnbrokers, although clearly sustaining the politics of distraction, avoid embracing the stereotype of careless spending and flamboyant lifestyle imbedded in the Cayenne narrative, at least not as the immoral character who triggers off the plot of the narrative. Arguably, this stereotype was deemed too harsh and offensive to be used explicitly or blatantly. It would be pointing the finger on people already pushed to the corner. And, more importantly, it would be difficult for the media and the political parties to sustain a public stance that could be perceived as sympathetic to those in need; even more so, given the considerable number of people who already pawned or were/are in danger of pawning their possessions. Yet, and insofar as media reports make references to formerly *nouveaux*-rich people selling or pawning their Rolexes and similar luxury items, the narratives on the pawnshop, at least by intertextuality, are not entirely incompatible with the careless spending Greek and the rightfully pending punishment connotation.

Shifting the emphasis to pawnbrokers and their activities creates a stronger, colourful and attention-grabbing narrative, a new myth that not only avoids the pitfall of directly holding those in need responsible for their dire situation, but features a new villain as protagonist, one who personifies the dire condition and exploitation of those in need, thus offering a very convenient, typical scapegoat.

References

- Aronoff, Mark. 1981. 'Automobile Semantics'. *Linguistic Inquiry* 12(3): 329–347.
- Athens Accountants Association (LSA). 2013. *Tax Evasion Orgy in the Pawnshops*, 30th January, based on an Ethnos newspaper article (in Greek). Available at: <https://bit.ly/3HBG4xK> (accessed 19th September 2022).
- The Auto Editors of Consumer Guide. 2007. '*Porsche Cayenne History*' 9th July 2007. Available at: <https://bit.ly/30mSXho> (accessed 19th September 2022).
- Barthes, Roland. 1968. *Elements of Semiology*. Trans. Annette Lavers and Colin Smith. New York: Hill and Wang.
- Barthes, Roland. 1972. *Mythologies*. Trans.: Annette Lavers & Colin Smith. New York: Hill and Wang.
- Beasley Ron and Marcel Danesi. 2002. *Persuasive Signs: The Semiotics of Advertising* New York: Mouton de Gruyter.
- Cook, Guy. 2001. *The Discourse of Advertising*. London: Routledge.
- Cross, Gary S. 2018. *Machines of Youth. America's car Obsession*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Eco, Umberto. 1976. *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Elliot, Larry. 2018. 'Greece's bailout is finally at an end – but has been a failure', *The Guardian*. Available at: <https://bit.ly/2MEEIz6> (accessed 19th September 2022).
- European Commission. *Financial assistance to Greece*. Available at: <https://bit.ly/2IGqZMg> (accessed 19th September 2022).
- European Council. Financial assistance for euro area member states, *Greece: the third economic adjustment programme*. Available at: <https://bit.ly/3QytbJ1> (accessed 19th September 2022).
- Fotiadi, Ioanna. 2018. 'The Neighbourhood Pawnshops Reached the Ballpark of 6,000!' *Kathimerini* newspaper, 3rd December (in Greek). Available at: <https://bit.ly/39BANK3> (accessed 19th September 2022).
- Gössling, Stefan. 2017. *The Psychology of the Car. Automobile Admiration, Attachment, and Addiction*. Amsterdam: Elsevier.
- Hall, Sean. 2012. *This Means This, This Means That: A User's Guide to Semiotics*, 2nd edition. London: Sean Hall.
- Heffner Reid R., Thomas S. Turrentine., Kenneth S. Kurani. 2006. 'A Primer on Automobile Semiotics'. UC Davis: Institute of Transportation Studies (UCD). Available at: <https://bit.ly/3xGrxwf> (accessed 19th September 2022).
- Hellenic Association of Motor Vehicle Importers-Representatives (AMVIR). Available at: <https://bit.ly/3N52yIH> (accessed 19th September 2022).
- Henshaw, Peter. 2011. *The Encyclopedia of Cars. An illustrated guide to classic motorcars with 600 photographs*. London: Hermes House.
- Itano, Nicole. 2010. 'Greece Asks for a Bailout, but at What Cost?', *Time*. Available at: <https://bit.ly/30-6jW0R> (accessed 19th September 2022).
- Kalaitzidis Akis and Nikolaos Zahariadis. 2015. 'Greece's Trouble with European Union Accession'. *Cahiers de la Méditerranée*, 90: 71–84.

- Khan, Mehreen and Paul McClean. 2017. 'Dijsselbloem under fire after saying eurozone countries wasted money on 'alcohol and women'. *Financial Times*, 21st March. Available at: <https://on.ft.com/3xFMLKJ> (accessed 19th September 2022).
- Kolonas, Christos. 2015. 'Tax evasion and money laundering in the pawnshop 'jungle'', *Ethnos newspaper website: ethnos.gr*, May 17, 2015 (in Greek). Available at: <http://policenset.gr/> (accessed 19th September 2022).
- Kotler, Philip, Veronica Wong, John Saunders and Gary Armstrong. 2005. *Principles of Marketing*, 4th edition. London: Pearson Education.
- Lemonnier, Pierre. 2013. 'Auto-anthropology, Modernity and Automobiles', in *The Oxford Handbook of the Archaeology of the Contemporary World*, Paul Graves-Brown, Angela Piccini, Rodney Harrison, eds. Oxford: Oxford University Press, 741–755.
- Mercer, John, *Speedsters Website: Everything You Need to Know About Porsche Speedsters*. Available at: <https://bit.ly/3QsHG13> (accessed 19th September 2022).
- Mounin, Georges. 1971. *Clefs pour la linguistique*. Paris: Seghers.
- Nash, JD. 2018. 'What Happened to Janis Joplin's Porsche?'. Available at: <https://bit.ly/39EvjOE> (accessed 19th September 2022).
- Neal, Chris. 2009. 'Janis Joplin's Mercedes Benz'. *Performing Songwriter*, 116. Available at: <https://bit.ly/3y3Cfyq> (accessed 19th September 2022).
- Pappous, Giorgos. 2013. 'Laundry Orgy at Pawnshops – They Accept And Melt Stolen Jewelry', *iefimerida*, 30th January (in Greek). Available at: <https://bit.ly/3N7ZWKj> (accessed 19th September 2022).
- Pascal, Dominique. 2002. *Collectible Miniature Cars*. Paris: Flammarion.
- Porsche Museum, Milestones*. Available at: <https://bit.ly/2HFwMSt> (accessed 19th September 2022).
- Pressley, James. 2011. 'How Land of Plenty Lost Run Of Itself Inside EU. "Greece's 'Odious' Debt" by Jason Manolopoulos', 4th August, *Independent.ie*. Available at: <https://bit.ly/3HEP6KH> (accessed 19th September 2022).
- Skrivanos, Takis. 2012. 'The Goldfingers. Pawnshops and Gold-exchange, the only Businesses flourishing at the Time of Crisis', in *Athens Voice*, 405 (in Greek). Available at: <https://bit.ly/3QykxtU> (accessed 19th September 2022).
- Stephenson, Wesley. 2012. 'The Truth about Greek Porsche Owners', *BBC News, Magazine*, 16th April. Available at: <https://bbc.in/3tNqj19> (accessed 19th September 2022).
- Tomlinson, John. 2007. *The culture of speed: the coming of immediacy*. London: Sage.
- Trop, Jaclyn. 2017. 'The Porsche Cayenne, the Supercar SUV that started it all, Returns for a third generation'. Available at: <https://bit.ly/3NeXWQw> (accessed 19th September 2022).
- Urry, John. 2004. 'The "System" of Automobility'. *Theory, Culture & Society*, 21(4): 25–39.
- Wikipedia*, List of 24 Hours of Le Mans winners. Available at: <https://bit.ly/2MMFpkh> (accessed 19th September 2022).
- Williamson, Judith. 1982. *Decoding Advertisements. Ideology and Meaning in Advertising*. London: Marion Boyars.

Η κατάκτηση του Παγκόσμιου Κυπέλλου Ποδοσφαίρου από τη Γαλλία ως νέα μυθολογία της σύγχρονης γαλλικής κοινωνίας στην Ευρώπη της κρίσης

Αναστασία Τόλιου

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

agtoliou@gmail.com

Abstract

This article attempts to interpret, with the help of Roland Barthes' Mythologies, the win of the French national football team in July 2018 and compares it to the military salute of a black boy on the cover of the Paris Match magazine in 1955. Through semiotic theories, the meaning of mythos (legend), and the correlation of the signifier and the signified are developed with the aim to reveal the subjective connotations and the identification of the nature of verbal cultural palimpsests. The comparison of the two cases proves the semiotic continuity of the mythologies which somehow define or determine the French society, but also the evolution of Barthes' mythology to the new mythology of the 21st century.

Keywords

Roland Barthes

Mythologies

black

football

Εισαγωγή

Αφορμή για την παρούσα μελέτη αποτέλεσαν οι αντιδράσεις που έλαβαν χώρα στον από-πνοχο του ποδοσφαιρικού θριάμβου της Γαλλικής Εθνικής ομάδας στο Παγκόσμιο Κύπελλο τον Ιούλιο του 2018. Οι αντιδράσεις αυτές ήρθαν σε σύγκρουση με τους θριαμβευτικούς πανηγυρισμούς του γαλλικού λαού και αποτελούν ένα σημείο το οποίο προκάλεσε δημόσια συζήτηση τόσο κοινωνικού όσο και σημειωτικού ενδιαφέροντος. Οι διαμαρτυρίες για το κατά πόσο η συγκεκριμένη επιτυχία ανήκε πράγματι στον Γαλλικό λαό καθώς δεκαετηνιά από τους είκοσι τρεις παίκτες της γαλλικής ομάδας ήταν απόγονοι μεταναστών (Francois 2018), υπήρξε το έναυσμα μιας ευρείας συζήτησης για το κατά πόσο μπορεί να θεωρηθεί «εθνικά» αντιπροσωπευτική η ομάδα ποδοσφαίρου μιας ευρωπαϊκής χώρας σήμερα. Από τη μια, το έντονο κίνημα διαμαρτυρίας διατύπωνε το επιχείρημα ότι η εν λόγω επιτυχία δεν ανήκει στο Γαλλικό λαό και αποτελεί σημείο της ευρωπαϊκής αποικιοδόμησης. Από την άλλη πλευρά, οι θιασώτες της αποικιοκρατικής Γαλλίας, υποστήριζαν πως η εθνική ομάδα ποδοσφαίρου αντικατοπτρίζει την ουσία της Γαλλικής Δημοκρατίας, καθώς όλοι οι πολίτες της «Μεγάλης Αυτοκρατορίας» χωρίς χρωματικές, φυλετικές ή θρησκευτικές διακρίσεις ενώνονται για να κερδίσουν το τρόπαιο υπηρετώντας την «Πατρίδα».

Η παρούσα μελέτη στοχεύει να αναλύσει και να ερμηνεύσει σημειολογικά και σημασιολογικά την παραπάνω δημόσια συζήτηση χρησιμοποιώντας ως μέσο αντιπαραβολής το κλασικό παράδειγμα που αναλύει ο Roland Barthes στις *Μυθολογίες* του, το οποίο βασίζεται στο εξώφυλλο του περιοδικού Paris Match (1955) όπου ένα νεαρό μαύρο αγόρι, ντυμένο με τη στολή του Γαλλικού Στρατού χαιρετά στρατιωτικά τη γαλλική σημαία (Εικόνα 1).

Η σύνδεση των δυο αυτών γεγονότων, ως προς τη σημειολογική και σημασιολογική τους ανάλυση, αποτελεί μια ενδιαφέρουσα περίπτωση μελέτης, της οποίας τα συμπεράσματα μπορούν να φανούν χρήσιμα στην ερμηνεία του τρόπου σκέψης του γαλλικού λαού, αλλά και της εικόνας, την οποία επιθυμεί να προβάλλει.

Ο Barthes (1957: 189-190), σχολιάζοντας το εξώφυλλο του περιοδικού Paris Match, επισημαίνει τη σημασιακή κατάχρησή του και επιχειρεί να αποδομήσει τους καθιερωμένους μύθους του αστικού τρόπου ζωής και της δύναμης της διαφήμισης, η οποία αν



Εικόνα 1: Το εξώφυλλο του περιοδικού Paris Match, τον Ιούλιο του 1955, το οποίο ο Barthes χρησιμοποιεί στις *Μυθολογίες* του.

και στα σπάργανα στα τέλη της δεκαετίας του '50, φαίνεται να επιχειρούσε να καλλιεργήσει στερεότυπα και να διαμορφώσει την αστική επικοινωνία. Αυτή η σημασιακή κατάχρηση του μικρού μαύρου, προκειμένου να εντυπωθεί στον μεσοαστό Γάλλο ο μύθος της υπεροχής του σε σχέση με τους προερχόμενους από τις αποικίες, είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα του τρόπου με τον οποίο η εξουσία, μέσω των διαφόρων μορφών αστικής επικοινωνίας, εκμεταλλεύεται το σημαίνον (το αγόρι) για να μεταβάλει την αξία του σημαιόμενου. Η παρούσα μελέτη θα αναδείξει τις αναλογίες των δύο σημείων και θα επιχειρήσει να αποκωδικοποιήσει τον σύγχρονο τρόπο σκέψης της γαλλικής μέσης τάξης σε μια προσπάθεια να αναδειχθούν οι αντικατοπτρισμοί των σύγχρονων μύθων της γαλλικής κοινωνίας στο ευρωπαϊκό οικοδόμημα αλλά και η επίδραση που έχει η σημερινή Ευρώπη της κρίσης στις μυθολογίες του Γαλλικού λαού.

Η πρωτοτυπία του παρόντος θέματος έγκειται στο ερώτημα εάν τελικώς η νίκη αυτή θα μπορούσε να αποτελέσει μια νέα μυθολογία, άρρηκτα όμως συνδεδεμένη με εκείνη του Roland Barthes.

Ο Roland Barthes, Μύθος και Μυθολογία

Ο Roland Barthes συνεχίζει, σαράντα χρόνια μετά τον θάνατό του, να αποτελεί κεντρική φιγούρα της γαλλικής σκέψης και έναν από τους πιο επιδραστικούς διανοούμενους του 20ού αιώνα. Στο πασίγνωστο στους σημειολογικούς κύκλους βιβλίο του, τις *Μυθολογίες*, αναλύει μικρές καθημερινές καταστάσεις και γεγονότα, που φαινομενικά έχουν αμελητέα σημασία. Το έργο, γραμμένο υπό μορφή δοκιμίου, δεν στηρίζεται στην οργανική ανάπτυξη, αλλά στην επανάληψη και την ερμηνεία των εικόνων που καταγράφει και αυτό επειδή η βασική αναζήτηση του Barthes είναι η ερμηνεία τους.

Χαρακτηριστικά παραδείγματα μυθολογιών αποτελούν «Οι Ρωμαίοι στον κινηματογράφο», «Η κρουαζιέρα των Γαλαζοαιμάτων», «Η Αστρολογία» κ.ά. Μέσα από αυτές, ο Γάλλος θεωρητικός χρησιμοποιεί τη σημειολογία για να αποσαφηνίσει τους μηχανισμούς κατασκευής και εδραίωσης των στερεοτύπων και των αντιλήψεων που θεωρούνται δεδομένες και αυτονόητες, αναλύοντας συστηματικά τους «μύθους», που δημιουργούνται από τα γαλλικά μέσα μαζικής επικοινωνίας, τα οποία ισχυρίζονται πως μεταφέρουν αυτούσια την πραγματικότητα και αντικατοπτρίζουν τον κόσμο και την κοινωνία όπως είναι. Κεντρική θέση στην μελέτη του Barthes κατέχει η έννοια του μύθου, η οποία σύμφωνα με τον Γάλλο θεωρητικό, είναι μια άλλη λέξη για τη *δόξα*, μια κοινή, μη ελεγχόμενη υπόθεση που είναι ριζωμένη, στην κρατούσα πολιτική τάξη. Ο ίδιος αναφέρει χαρακτηριστικά:

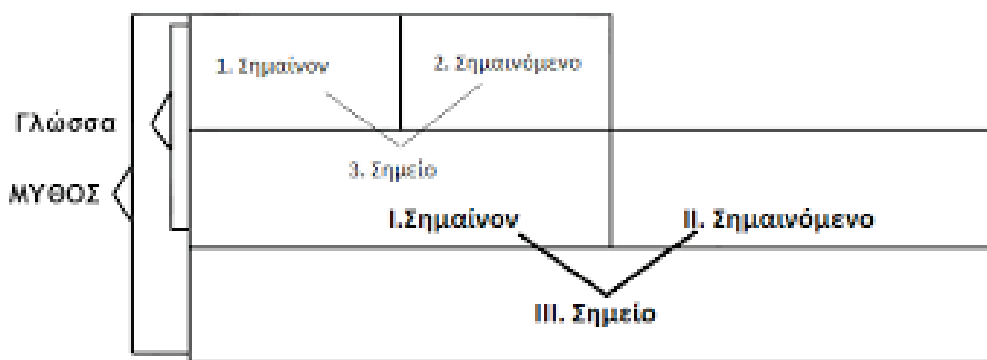
Ο μύθος είναι λόγος. Δεν είναι, φυσικά ο οποιοσδήποτε λόγος: για να μετατραπεί σε μύθο, η γλώσσα χρειάζεται ιδιαίτερες συνθήκες [...] Ως μελέτη του λόγου, η μυθολογία δεν είναι τίποτα άλλο παρά ένα τμήμα της ευρύτατης αυτής επιστήμης των σημείων που καθιερώθηκε από τον Saussure εδώ και σαράντα χρόνια, με το όνομα σημειολογία (Μπαρτ, 1979: 201, 204).

Όπως επισημαίνει ο Sturrock (1979: 52), ο Barthes υπήρξε ανανεωτής της λογοτεχνικής σκέψης. Ήταν τολμηρός στη διατύπωση νέων αρχών για την κατανόηση της λογοτεχνίας και προκλητικός στο να απορρίπτει τις παλιές. Είναι διάσημος για τον τρόπο με τον οποίο υπερβαίνει τις παλιές του θέσεις, συχνά μάλιστα προς απροσδόκτες κατευθύνσεις. Κάθε νέο βιβλίο που δημοσίευε ήταν μια απομάκρυνση και όχι μια παγίωση των παλαιότερων επιχρισμάτων του.

Μιλώντας, μάλιστα, για τη σαφήνεια της γαλλικής γλώσσας, επισημαίνει ότι «είναι μια καθαρώς ρητορική ιδιότητα, δεν είναι μια γενική ποιότητα της γλώσσας, πιθανή σε όλους τους χρόνους και σε όλα τα μέρη, αλλά μόνο το ιδανικό παράρτημα ενός ορισμένου λόγου, αυτού του λόγου που υποκύπτει στη διαρκή παράθεση πειθούς» (Sturrock 1979: 59-60). Ουσιαστικά πρόκειται για πολιτική αξία, είναι «ένα ταξικό ιδίωμα», όπως αναφέρει και ο Μπενάτσης (2010: 218).

Για την μελέτη και την αποσαφήνισή του, αρχικά γνωρίζουμε πως ο μύθος αποτελεί σημειολογικό σύστημα. Είναι όμως ένα δευτερογενές σύστημα, καθώς μετουσιώνει ένα προϋπάρχον πρωτογενές σύστημα, όπως, για παράδειγμα, ένα κείμενο ή μια φωτογραφία, τα οποία, ουσιαστικά, δεν είναι πλέον αντιληπτά με αυτήν τη μορφή τους αλλά με μια άλλη, δεύτερη μορφή, η οποία αποτελεί και τη μυθολογία τους. Εύλογα όμως, προκύπτει το ερώτημα: πώς εκκενώνεται το σύστημα της πρώτης τάξης, δηλαδή η δήλωση, και αντικαθίσταται σημασιολογικά από το δευτερογενές σύστημα, δηλαδή τη συνδήλωση;

Για να απαντηθεί αυτό, πρέπει για κάθε έννοια η οποία θα μελετηθεί και θα αναλυθεί, να ορίζεται σε αυτήν το αρχικό σημαίνόμενο της και να αντικαθιστάται με ένα νέο σημαίνόμενο, δημιουργώντας έτσι ένα δεύτερο σημείο, με διακριτό ιδεολογικό νόημα (Εικόνα 2).



Εικόνα 2: Κλιμακωτό σχεδιάγραμμα απεικόνισης σχέσης γλώσσας και μύθου.

Το πρώτο σύστημα είναι η «γλώσσα». Το δεύτερο σύστημα, σύμφωνα με τον Barthes, ονομάζεται «μετά-γλώσσα» και εκεί εντοπίζεται η μυθική λειτουργία, η οποία θα μελετηθεί στην παρούσα περίπτωση. Όπως και ο ίδιος επισημαίνει στις *Μυθολογίες* του, ότι «η

μυθολογία είναι ταυτόχρονα και μέρος της σημειολογίας σαν τυπολογικής επιστήμης και της ιδεολογίας σαν ιστορικής επιστήμης: εξετάζει τις ιδέες–μορφές (Barthes 1979: 206).

Η έννοια της μυθολογίας για να αναπαραχθεί και να επιβιώσει χρειάζεται πάντοτε ένα πολιτισμικό και κοινωνικό πλαίσιο. Μόνο μέσα σε αυτό καταφέρνει να δημιουργείται και να εξελίσσεται. Από την πολιτισμική κατάσταση στην οποία βρίσκεται η μυθολογία, εξαρτάται και η εξέλιξη της. Όπως τονίζει και ο Eco (1994: 57), «(στο κοινωνικό επίπεδο) αν ένα αυτοκίνητο (ως συγκεκριμένο ξεχωριστό αντικείμενο) υποδηλώνει ορισμένη κοινωνική θέση, τότε έχει αποκτήσει συμβολική αξία, και μάλιστα όχι μόνον όταν αποτελεί αφηρημένο σημαϊνόμοιο μιας γενικής τάξεως».

Η έννοια της συμβολικής αναπαράστασης, όπως την ορίζει ο Eco, μπορεί να γίνει εύκολα αντιληπτή με το παράδειγμα του αυτοκινήτου, το οποίο ανακαλεί την «μυθολογία» του Citroen DS του Barthes. Ο Eco χρησιμοποιεί το αυτοκίνητο για να εξηγήσει πως μέσα στο εκάστοτε κοινωνικό πλαίσιο, το οποίο το περιβάλλει, ένα σημείο, μπορεί να χάσει την αρχική του σημασία και να αποκτήσει μια άλλη, δηλαδή ένα δεύτερο σημαϊνόμοιο. Ο Eco (1994: 57) καταλήγει στο εξής συμπέρασμα: «με άλλα λόγια, το αντικείμενο //αυτοκίνητο// καθίσταται φορέας μιας σημασιολογικής μονάδας, που δεν είναι απλώς η μονάδα «αυτοκίνητο», αλλά επίσης, παραδείγματος χάριν, «ταχύτητα» ή «άνεση» ή «πλούτος» (Eco, 1994: 57).

Το ίδιο ακριβώς επιχειρεί να εξηγήσει και ο Barthes, στη μυθολογία της Citroen DS (Déesse). Για να αποκτηθεί η δεύτερη, τρίτη κ.ο.κ. σημασία για μια έννοια, θα πρέπει να επηρεαστεί βαθιά από το πολιτισμικό πλαίσιο, το οποίο την περιβάλλει. Έτσι, οδηγούμαστε στην σύνδεση της μυθολογίας με τις πολιτισμικές σπουδές. Άλλωστε, «οι νόμοι της σημασίας είναι νόμοι πολιτισμού» (Eco 1994: 58).

Ένα από τα διασημότερα παραδείγματα μυθολογιών του Barthes και συνάμα εφαρμογής όλων των παραπάνω είναι το ακόλουθο:

Βρίσκομαι στο κουρείο, μου δίνουν ένα τεύχος του περιοδικού *Paris Match*. Στο εξώφυλλο, ένας νεαρός νέγρος, με γαλλική στολή, χαιρετά στρατιωτικά, με το βλέμμα ψηλά, στραμμένο χωρίς άλλο σε μια πτυχή της γαλλικής σημαίας. Αυτό είναι το νόημα της εικόνας. Αλλά, έστω κι αν είμαι αφελής, βλέπω πολύ καλά τι σημαίνει για μένα: ότι η Γαλλία είναι μια μεγάλη αυτοκρατορία, που όλα τα παιδιά της, ανεξάρτητα από την καταγωγή τους, την υπηρετούν πιστά και πως δεν υπάρχει πιο αποσομωτική απάντηση σ' αυτούς που κατηγορούν τη Γαλλία για δήθεν αποικιοκρατία από τον ζήλο με τον οποίο ο νέγρος αυτός υπηρετεί τους δήθεν καταπιεστές του. Έχουμε λοιπόν εδώ, και πάλι, ένα αυξημένο σημειολογικό σύστημα (ένας νέγρος στρατιώτης χαιρετάει στρατιωτικά σαν τους Γάλλους). Υπάρχει ακόμη ένα σημαϊνόμοιο (ένα εκούσιο μίγμα «γαλλοσύνης» και «στρατιωτικότητας»), υπάρχει, τέλος, η παρουσία του σημαϊνόμοιου δια μέσου σημαϊνόμοιου (Barthes 1957: 189).

Η παραπάνω εικόνα του μαύρου στρατιώτη (Εικόνα 1), ο οποίος αποδίδει τον στρατιωτικό χαιρετισμό στη Γαλλική σημαία, δεν αφήνει περιθώρια αμφιβολίας σχετικά με την καταγωγή του από κάποια γαλλική αποικία της δεκαετίας του 1950. Αναλύοντας την εικόνα, το σημαινόμενο πρώτου βαθμού, δηλαδή η δήλωση, είναι ο χαιρετισμός του στρατιώτη. Σε ένα δεύτερο επίπεδο ανάλυσης, όμως, το σημαινόμενο δευτέρου βαθμού, δηλαδή η συνδήλωση, είναι η γαλλική «αυτοκρατοριότητα» που αποδίδεται με τον συγκεκριμένο τρόπο και αποτυπώνεται έτσι στα μάτια του γαλλικού λαού. Εξάλλου, σύμφωνα με τον Messenger (2019: 36), «η εικόνα, που αναμεταδίδεται στην πρώτη σελίδα μιας εβδομαδιαίας εφημερίδας με μεγάλη κυκλοφορία, χτίζει το μύθο του γαλλικού ιμπεριαλισμού: η Γαλλία είναι μια μεγάλη δύναμη που ο καθένας από τους γιους της, χωρίς διάκριση των χρωμάτων, υπηρετεί με θάρρος και αποκήρυξη».

Συνεπώς, η επιλογή της φωτογραφίας ενός μαύρου στρατιώτη να αποδίδει χαιρετισμό είναι ένα ηχηρό σημείο, το οποίο ορίζει την ερμηνεία αυτή. Θα μπορούσε στη θέση του να έχει επιλεγεί για το εξώφυλλο ένας λευκός Γάλλος στρατιώτης. Αυτό όμως δε θα προσέδιδε καμία περαιτέρω ερμηνεία παρά εκείνης ενός απλού στρατιωτικού χαιρετισμού, κάτι το οποίο δεν μπορεί να τονίσει την αίγλη, την στρατιωτική ισχύ και την νοστορπία της «αυτοκρατοριότητας». Συνεχίζοντας την ανάλυσή του, ο Messenger (2019: 36) ορίζει ουσιαστικά τον μύθο ως «αυτό που εκκενώνει το μήνυμα είναι η συνεχόμενη και ιστορική ποιότητα της αποικιοκρατίας – δεν μας λένε τίποτα για την κατάσταση των αποικισμένων λαών, ακόμα λιγότερο για τις συνθήκες μιζέριας που κάνουν ένα παιδί να θέλει να γίνει στρατιώτης».

Κάτι τέτοιο όμως, οδηγεί στη διαστρέβλωση της πραγματικότητας, την παραμόρφωση της ιστορικότητας, η οποία περιβάλλει την εικόνα, απλουστεύοντάς την – και αλλοιώνοντας τη σημασία και το νόημά της. Το σημαινόμενο της «παντοδυναμίας», της «αυτοκρατοριότητας», και της «ισχύος» είναι ισχυρότερο του σημαινόμενου της «αποικιοκρατίας», της «υποδούλωσης» ή ακόμη και του απλού στρατιωτικού χαιρετισμού, ο οποίος έχει προ πολλού χάσει την μάχη της ερμηνείας.

Νέες Μυθολογίες σύγχρονων κοινωνιών

Όπως προαναφέρθηκε, η μυθολογία δημιουργείται και εξελίσσεται μέσα σε ένα πολιτισμικό πλαίσιο. Αυτό συνεπάγεται ότι μεταβάλλεται ανάλογα με τις αλλαγές στις οποίες υπόκειται αυτό το πολιτισμικό πλαίσιο. Σε μερικές περιπτώσεις, η μυθολογία μπορεί να εξαφανιστεί εάν χαθεί και το κοινωνικό πλαίσιο που την περιέβαλε. Σε άλλες περιπτώσεις εξελίσσεται μαζί με τον πολιτισμό και την κοινωνία, με αποτέλεσμα να αλλάζει μορφή ως ένα σημείο, αλλά να κρατάει κάποιες από τις βάσεις του παρελθόντος. Σε ορισμένες περιπτώσεις όμως, έχουμε τη γέννηση νέων μυθολογιών, οι οποίες έρχονται στο φως καθώς πριν από αυτές έχουν δημιουργηθεί νέοι πολιτισμικοί και κοινωνικοί κώδικες που ουσιαστικά προστάζουν την δημιουργία τους. Όπως αναφέρει και ο ίδιος ο Barthes (2007: 161), «ο σύγχρονος μύθος είναι ασυνεχής: δε διατυπώνεται πια σε μεγάλα συγκροτημένα αφη-

γήματα, αλλά μόνο σε «έλλογους λόγους». Είναι το πολύ μια φρασεολογία, μια περιορισμένη συλλογή, ένα corpus φράσεων (στερεοτύπων)».

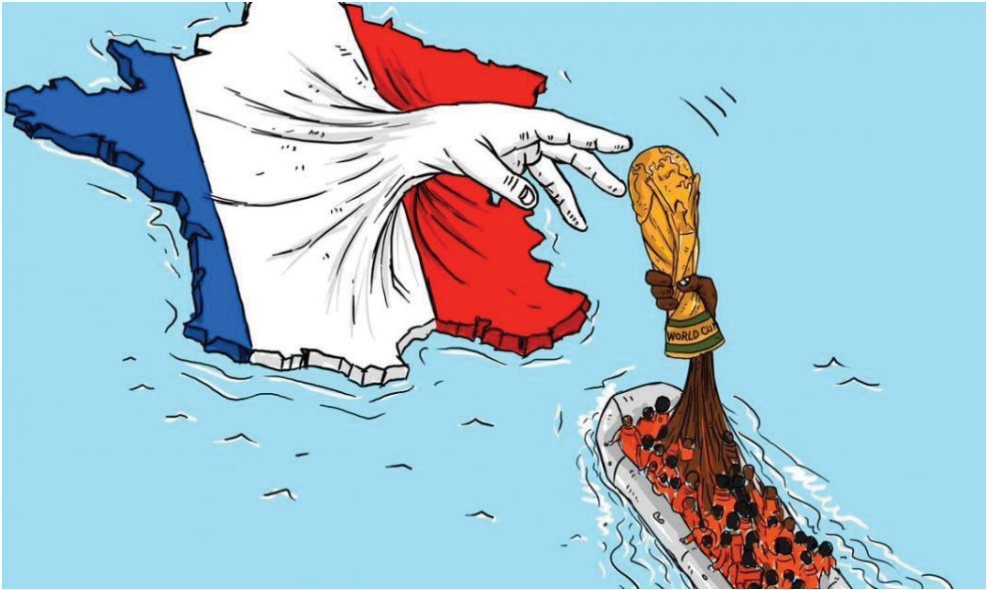
Μια χαρακτηριστική περίπτωση σύγχρονου μύθου αποτελεί ο τεχνολογικός κολοσός της «Apple». Όπως επισημαίνει η Χαλεβελάκη (2010: 148), «ο συμβολισμός είναι πολύ σημαντικός στην κατασκευή της εταιρικής ταυτότητας και του αξιακού της συστήματος. Επικοινωνείται μέσα από το εικονικό, πλαστικό και γλωσσολογικό επίπεδο του σήματος ή και του λογοτύπου». Στην περίπτωση αυτή, η «Apple» αποκτά τη μυθολογία της καθώς το δεύτερο σημαϊνόμοιο της είναι ισχυρότερο του πρώτου. Η ερμηνεία της, σαν πρώτου βαθμού σημαϊνόμοιο θα έπρεπε να σχετίζεται με την τεχνολογία και τις παροχές που προσφέρει. Αντιθέτως, ερμηνεία δευτέρου βαθμού, η οποία υπερिशύχει της πρώτης και κυριαρχεί, είναι η οικονομική άνεση, το υψηλό «status» και η αυτοπροβολή του κατόχου της. Πιο συγκεκριμένα,

Η φιλοσοφία της «Apple» συμπυκνώνεται στο σήμα το οποίο απεικονίζει ένα μήλο δαγκωμένο. Στο συνδηλωτικό επίπεδο, η επιλογή του μήλου για σήμα μιας εταιρείας υπολογιστών συμβολίζει από μόνη της πνεύμα αντισυμβατικό και πρωτότυπο. Το δαγκωμένο μήλο αποτελεί αναφορά στη Βιβλική ιστορία του Αδάμ και της Εύας και στον πολυπόθητο καρπό της Γνώσης (Χαλεβελάκη 2010: 148).

Όσο όμως και αν μεταβάλλεται το κοινωνικό πλαίσιο και ο πολιτισμός γύρω μας, το μυθολογικό υλικό πάντοτε θα υπάρχει σε αφθονία, ώστε να παράγονται νέες μυθολογίες δομημένες στις ίδιες ή και σε διαφορετικές βάσεις από τις προηγούμενες. Η μελέτη των παραπάνω θεμάτων αποτελεί και το έναυσμα συγγραφής της παρούσας μελέτης. Το 2018 η Εθνική Ομάδα ποδοσφαίρου της Γαλλίας κατέκτησε την κορυφή στο Παγκόσμιο Κύπελλο ποδοσφαίρου. Οι εικόνες που αποτυπώθηκαν καλύτερα και εντονότερα στα μάτια και το μυαλό των θεατών ήταν αντίστοιχες με την παρακάτω εικόνα (Εικόνα 3). Όπως υποστηρίζει και η François:

Το αποτέλεσμα της νίκης αυτής προκάλεσε έντονο διχασμό καθώς σύντομα ξεκίνησε ένα κύμα διαμαρτυρίας από τη μεριά του γαλλικού –και όχι μόνο– λαού ως προς την «αυθεντικότητα» της εθνικής ομάδας ποδοσφαίρου και συνεπώς και ως προς την ίδια τη νίκη. Ο λόγος: δεκαεννέα από τους είκοσι τρεις παίκτες της γαλλικής ομάδας είναι παιδιά μεταναστών. (2018).

Η εικόνα 3 αντικατοπτρίζει και μεταφέρει με επιτυχία την κατάσταση έντονης αντιπαράθεσης και διαμαρτυρίας που ανέκυψε παράλληλα με τους θριαμβευτικούς πανηγυρισμούς του γαλλικού λαού ως προς την κατάκτηση του κυπέλου. Από σημειολογικής πλευράς, διακρίνουμε τη λέμβο, η οποία ανακαλεί διασημειωτικά τις λέμβους που χρησιμοποιούνται για τη μεταφορά προσφύγων και μεταναστών θίγοντας με αυτό τον τρό-



Εικόνα 3: Προσφορά κυπέλλου.

πο το ακανθώδες μεταναστευτικό πρόβλημα που απασχολεί την Ευρώπη τα τελευταία χρόνια.

Επιβεβαίωση αυτού αποτελεί το πορτοκαλί χρώμα, το οποίο παραπέμπει στα σωσίβια που φορούν οι επιβάτες της λέμβου. Στη συνέχεια, ενωμένοι, με ένα χέρι έγχρωμο παραδίδουν το κύπελλο στη Γαλλία, η οποία το παραλαμβάνει με το λευκό χέρι της. Η επιλογή του λευκού χρώματος για το γαλλικό χέρι δεν είναι τυχαία. Θα μπορούσε να έχει χρησιμοποιηθεί το κόκκινο ή το μπλε καθώς τα δυο ανήκουν στην χρωματική παλέτα της γαλλικής σημαίας και εμφανίζονται ούτως ή άλλως στο σκίτσο.

Το λευκό χρώμα όμως, σε επίπεδο οπτικής επικοινωνίας, λειτουργεί συχνά ως συνοποδήλωση της αριστοκρατίας, της καθαρότητας ή ακόμη και ως σύμβολο της άρχουσας κοινωνικής και ιερατικής τάξης ή της σοφίας, όπως τονίζουν οι Kress & Van Leeuwen (2002), γεγονός που προσδίδει ακόμη μεγαλύτερη έμφαση στην αντίθεση των δυο κοινωνικών ομάδων. Όπως αναφέρει σε άρθρο του στην βρετανική εφημερίδα Guardian ο White (2018), «θα μπορούσαμε να παραλληλίσουμε την περσινή Εθνική Ομάδα ποδοσφαίρου Γαλλίας με εκείνη του 1998, οπού και τότε δεκαεπτά από τους είκοσι τρεις παίκτες είχαν ουσιαστικά κληθεί να παίξουν για μια άλλη χώρα».

Τα λεγόμενα του White γίνονται εύκολα αντιληπτά και κατανοητά, καθώς παρατηρείται ότι η σύσταση των ομάδων αφορά σε απογόνους μεταναστών, κάτι που ως γεγονός προξενεί για ακόμη μια φορά ερωτήματα και αμφιβολίες για την «αυθεντικότητα» της ποδοσφαιρικής νίκης της Γαλλίας (Εικόνα 4).



Εικόνα 4: Αριστερά: Η εθνική ομάδα ποδόσφαιρου της Γαλλίας στις 12 Ιουλίου 1998. Crédit: DANIEL GARCIA / AFP.
Δεξιά: Η εθνική ομάδα ποδόσφαιρου της Γαλλίας στις 10 Ιουλίου 2018. Crédit: PAUL ELLIS / AFP.

Ο Blaise Matuidi, παίκτης της γαλλικής εθνικής ομάδας του 2018, με αφορμή τη συμμετοχή της στο Παγκόσμιο Κύπελλο, δήλωσε πως «η διαφορετικότητα της ομάδας είναι η ομορφιά της χώρας μας. Περήφανα εκπροσωπούμε τη Γαλλία. Για εμάς αυτό είναι υπέροχο» (White 2018). Η δήλωσή του αυτή προκάλεσε την ένθερμη αντίδραση της γαλλικής κοινωνίας η οποία ζητωκραύγαζε στους ρυθμούς του σλόγκαν «Liberté, Égalité, Mbarré!». Την περίοδο εκείνη το ευρωπαϊκό οικοδόμημα ταλανίζεται από το μεταναστευτικό πρόβλημα, το οποίο καταστέλλει κάθε πίστη στην διαφορετικότητα, ενώ η ανομοιογένεια βάλλεται.

Προς επίρρωση του αρχικού σλόγκαν έρχεται το σύνθημα «Black-Blanc-Beur», (De Sèze 2018) για να επιβεβαιώσει την παρούσα κατάσταση, ενώ ο Genette, ο οποίος θεωρεί και τα δυο λεκτικά πολιτισμικά παλίμψηστα (1982) ισχυρίζεται ότι οι μετασχηματισμοί που μπορούν να συμβούν σ' ένα υπερ-κείμενο είναι πολλαπλοί. Έτσι όσον αφορά τη διάρκεια και τη συχνότητα μπορούμε να τροποποιήσουμε κατά βούληση την ταχύτητα ενός αφηγήματος, να μετατρέψουμε τις σκηνές σε περιλήψεις και, αντίστροφα, να διαγράψουμε τμήματα του αφηγήματος (Genette 1982: 332).

Κατ' αυτόν τον τρόπο τα δυο συνθήματα είναι βασισμένα διακειμενικά σε δυο άλλα προϋπάρχοντα. Το «Liberté, Égalité, Mbarré!» ανακαλεί το γνωστό σύνθημα της γαλλικής επανάστασης του 1789 «Liberté, Égalité, Fraternité», όπως το «Black-Blanc-Beur» ανακαλεί το «Bleu-Blanc-Rouge», σύνθημα που παραπέμπει στην τριχρωμία της γαλλικής σημαίας.

Στην πρώτη περίπτωση ο Kylian Mbarré, παίκτης της γαλλικής εθνικής ομάδας ποδόσφαιρου και σκόρερ του τελικού παγκοσμίου κυπέλου, εξυψώνεται και αποθεώνεται μέσα από το ιστορικό σύνθημα της γαλλικής επανάστασης. Αντίθετα, το δεύτερο σύνθημα επιχειρεί να θέσει εν αμφιβόλω το κατά ποσό η γαλλική σημαία αποτελείται από την τριχρωμία «Μπλε-Λευκό-Κόκκινο» και όχι «Μαύρος-Λευκός-Άραβας (Beur)». Ουσιαστικά το προσωνύμιο Beur αποτελεί αποικιοκρατικό όρο και χρησιμοποιείται για να χαρακτηρίσει τους Ευρω-γεννημένους ανθρώπους, των οποίων οι πρόγονοι ήσαν μετανάστες από τη Βόρεια Αφρική. Ο Kylian Mbarré αποτελεί μια τέτοια περίπτωση, καθώς ο πατέρας του προέρχεται από το Καμερούν της Αφρικής και η μητέρα του από την Αλγερία.

Όπως και στην περίπτωση του εξώφυλλου του περιοδικού Paris Match, του 1955, το οποίο ο Barthes συμπεριλαμβάνει στις *Μυθολογίες* του, έτσι και στην περίπτωση της γαλλικής εθνικής ομάδας ποδοσφαίρου στο Παγκόσμιο Κύπελλο (Εικόνα 5), έχουμε την περίπτωση της εσφαλμένης ερμηνείας. Σύμφωνα με τον Eco, «τα σπορ είναι ο άνθρωπος, τα σπορ είναι η κοινωνία» ([1982]2017:92). Συνεπώς και η κοινωνική αλλά και πολιτική διάσταση που θα πάρει ένα μεγάλο αθλητικό γεγονός μπορεί να αναγάγει σε μια νέα μυθολογία.

Για τον γαλλικό λαό, στην πρώτη περίπτωση, ο χαιρετισμός του στρατιώτη ερμηνεύεται ως «αυτοκρατοριότητα» και γαλλική κυριαρχία. Στη δεύτερη περίπτωση λειτουργεί ακριβώς με τον ίδιο τρόπο, βασισμένη πάλι στο ίδιο μέσο, δηλαδή την εικόνα ενός έγχρωμου αγοριού που προσφέρει στο γαλλικό κράτος την επιτυχία, είτε αυτή ορίζεται ως στρατιωτική κυριαρχία (στη πρώτη περίπτωση), είτε ως αθλητική-ποδοσφαιρική ισχύς (στη δεύτερη περίπτωση). Άλλωστε όπως επισημαίνει και ο Eco:

Δεν υπάρχει λόγος να αναρωτηθούμε γιατί το παγκόσμιο κύπελλο συγκεντρώνει, σχεδόν αρρωστημένα, το ενδιαφέρον του κοινού και των μέσων επικοινωνίας. Αρκεί να [...] θυμηθούμε τις σημαντικότερες απόψεις των Ρωμαίων αυτοκρατόρων για τη χρησιμότητα των θεαμάτων ή τέλος, τον έξυπνο τρόπο με τον οποίο ανέκαθεν οι δικτατορίες χρησιμοποιούν τα μεγάλα αθλητικά γεγονότα (Eco, 1995: 256).

Μέσα από ένα φαινομενικά αθώο και χαρμόσυνο γεγονός, όπως ο τελικός αγώνας του Παγκοσμίου Κυπέλλου ποδοσφαίρου, γεννιέται η αμφιβολία της γνησιότητας όχι μόνο της νίκης αλλά και ενός ολόκληρου πολιτισμού μιας χώρας. Άλλωστε, όπως αναφέρει και ο Eco (1995: 254), «το κοινό καλείται να παρακολουθήσει έναν ποδοσφαιρικό αγώνα [...] σαν να πρόκειται για μια αναμέτρηση τρομοκρατιών και κυβέρνησης και, αν είναι δυνατό, να συμπληρώσει και κάποιο δελτίο με προγνωστικά για τις επόμενες τοποθετήσεις εκρηκτικών μηχανισμών».

Συμπεράσματα

Συνοψίζοντας, η Sontag σχολιάζει πως «ανάμεσα σε όλους τους διανοούμενους που έχουν εμφανιστεί στη Γαλλία από τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, ο Roland Barthes είναι



Εικόνα 5: Εξώφυλλο της εφημερίδας L'Equipe, 15 Ιουλίου 2018.

αυτός του οποίου το έργο, είμαι βέβαιη, είναι το πιο σίγουρο ότι θα διαρκέσει» (2002: 3). Η παραπάνω άποψη της, μπορούμε με σιγουριά να πούμε πώς επιβεβαιώνεται, καθώς ο ίδιος ο Barthes εξετάζει και αναδημιουργεί μέσω του μύθου του την πραγματικότητα. Ο ρόλος του διανοούμενου είναι να βλέπει τη μυθολογική γλώσσα καθώς αυτή μεταφέρεται, ανά το πέρασ των χρόνων και των καταστάσεων. Γι' αυτό οι *Μυθολογίες* είναι ένα μεγάλο βιβλίο αντίδρασης εναντίον όλων των μορφών στέρσης που επιχειρήσαν να κλέψουν την βαθιά έννοια των πραγμάτων: ενάντια στο «ξεκλώντας την ιστορία», ο Barthes θυμάται το βάρος των έκτακτων και πολιτικών αγώνων. Ενάντια στην αθωότητα της γλώσσας, επισημαίνει την ευθύνη για τη μορφή και τη γραμματική. Έτσι αντιλαμβανόμαστε το πόσο πρωτοπόρος και διορατικός ήταν καθώς προέβλεψε εν ολίγοις πως οι φυλετικές και στερεοτυπικές διακρίσεις δεν θα σταματούν. Πέρα από κάθε όριο που θέτει το χρώμα, το φύλο ή η θρησκεία συχνά οι ταυτότητες συγκαλύπτονται κάτω από το χαλί της αίγλης και της κοινωνικής καταξίωσης, είτε αυτό αφορά μια στρατιωτική ισχύ, είτε μια ποδοσφαιρική κυριαρχία. Αυτό που στο τέλος παραμένει είναι το αίσθημα της «γαλλοσύνης» και μία κυριαρχία του σημαίνοντος, αυτό για το οποίο πάντοτε «πολεμούσε» και ο ίδιος.

Βιβλιογραφικές αναφορές

- Barthes, Roland. 1957. *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil.
- De Sèze, Cécile. 2018. "C'est l'Afrique qui a gagné": les Bleus face à des commentaires racistes venus de l'étranger". *RTL*. Available at: <https://bit.ly/3E1XcNv> (ανακτήθηκε στις 14 Μαρτίου 2020).
- Eco, Umberto. 2017. *Η σημειολογία στην καθημερινή ζωή*, Αντώνης Τσοπάνογλου, μτφρ. (5^η έκδοση). Θεσσαλονίκη: Μαλλιάρης Παιδεία.
- Eco, Umberto. 1994. *Θεωρία σημειωτικής*, Έφη Καλλιφατίδη, μτφρ. Αθήνα: Γνώση.
- Eco, Umberto. 1995. *Σημειώματα Σημειολογίας κ.ά.*, Θόδωρος Ιωαννίδης, μτφρ. (2^η έκδοση). Θεσσαλονίκη: Μαλλιάρης Παιδεία.
- Francois, Myriam. 2018. 'After this World Cup victory, can France finally throw off racism?' *The Guardian*. Available at: <https://bit.ly/3xZZzfU> (ανακτήθηκε στις 14 Μαρτίου 2020).
- Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris : Seuil.
- Kress Gunther and Theo van Leeuwen. 2002. 'Colour as a semiotic mode: notes for a grammar of colour'. *Visual Communication*, 1(3): 343–368.
- Messenger, Mathieu. 2019. *Roland Barthes*. Paris : Que sais-je ?
- Sontag, Susan. 2002. *L'Écriture même : à propos de Roland Barthes* (2nd edition). Paris: Christian Bourgois.
- Sturrock, John. 1979. *Structuralism and since: from Levi – Strauss to Derrida*. New York: Oxford University Press.
- White, Adam. 2018. 'Liberté, égalité, diversité: how France won the World Cup', *The Guardian*. Available at: <https://bit.ly/2mq77pi> (ανακτήθηκε στις 14 Μαρτίου 2020).
- Barthes, Roland. 2007. *Εικόνα – Μουσική – Κείμενο*, Γιώργος Σπανός, μτφρ. Αθήνα: Πλέθρον.
- Μπαρτ, Ρολάν. 1979. *Μυθολογίες - Μάθημα*, Καίτη Χατζηδήμου και Ιουλιέττα Ράλλη, μτφρ. Αθήνα: Κέδρος.
- Μπενάτσης, Απόστολος. 2010. *Θεωρία Λογοτεχνίας - Δομισμός και Σημειωτική*. Αθήνα: Καλέντης.
- Χαλεβελάκη, Μαρία. 2010. *Μια εισαγωγή στη σημειολογία. Θεωρία και εφαρμογές*. Αθήνα: Καστανιώτης.

From “Koureion” [«Κουρείον»] to “Barbershop”: modernising local tradition through global trends

Aspasia Papadima

CYPRUS UNIVERSITY OF TECHNOLOGY

aspasia.papadima@cut.ac.cy

Abstract

Following its accession to the European Union in 2004, Cyprus underwent a number of transformations – including that in its visual language – which have been noticeably influenced by intercultural trends. Over the last decade or so, traditional barbershops, locally known as “koureion”, have been in decline, progressively replaced by Westernised hipster barbershops, a phenomenon that has altered the Cypriot landscape both linguistically and visually. The visual landscape, which comprises colour, typography, and distinct graphic elements, has been particularly affected, especially regarding barbershop signs. This new trend is worth observing for further semiotic analysis and interpretation. The evolving visual language appears to be strikingly gendered, based as it is on stereotypes and other features that promote contemporary representations of masculinity. Similarly, the use of English as a lingua franca on newer barbershop signage seems to embrace Europeanness, which reveals the increasing relevance of and stimulus from the West. Based on empirical research, using primary as well as secondary data, this study examines the shift in the local typographic landscape. With the aid of semiotic analysis of both graphic and linguistic communication, the present work investigates the ways in which the local visual language follows European cultural trends and adapts to globalisation in order to keep up with the zeitgeist.

Keywords typographic landscape, barbershop signs, multimodal typography, gendered design, cultural trends, graphic design

Introduction

The multitude of changes that Cyprus underwent following its accession to the European Union in 2004 have reflected the country's slow but steady compliance with European cultural trends and its efforts to adapt to the spirit of globalisation. In this vein, and defined by their consumerist choices, their attitude, their mimicking-the-past individuality, and their elitist aesthetics, "hipsters [...] are perfectly integrated into post-modern late-capitalism" (Kinzey, 2012). Over the last few years – and with a notable time delay – hipster "mainstream-subculture" has gradually permeated the Cypriot society, too.

One trademark feature of the hipster is meticulous grooming, specifically with regard to haircuts and facial hair; in Cyprus, this has facilitated a shift in the male grooming industry, as existing barbershops were unable to accommodate hipsters' particular needs and unusual demands. Reflecting the growing influence of hipster aesthetics as a trend in local culture, a significant number of new, trendy grooming parlours have thus emerged, employing younger barbers who specialise in hair and facial grooming. Designed and decorated in line with hipster aesthetics, modern barbershops offer more than hair styling services; they provide a holistic experience – in the context of a male community that highly promotes masculinity – which includes lounge areas, chillout background music, retro gaming consoles, drinks and/or food, additional grooming services, and a wide range of haircare products, thus supporting the pro-consumerist aspect of hipsterism.

These manifestations of hipster aesthetics, which are typical of modern local barbershops, involve old-fashioned style and false nostalgia, cultural appropriation, and retro technology (Steinhoff, 2021). Both hipster aesthetics and masculinity markers are clearly depicted on barbershop signs, which is the main focus here; this study examines the shift in the local typographic landscape as depicted in local barbershop signs. Graphic design research provides a framework in which we can observe, record, and interpret – via semiotic analysis – the developments and changes in the codes related to the typographic landscape of Cyprus. The juxtaposition of traditional barbershops with the trendier establishments that have recently begun to proliferate is a prime example of the transition from the old to the new, of the modernisation of graphic language, and the rapid transformation that the Cypriot typographic landscape is currently undergoing (see fig. 1, next page).

The study examines traditional and modern barbershops operating in Cyprus focusing on the visual identity of their signage. More specifically, it looks at the use of language, at morphological typographic features and visual elements that are incorporated in the design of barbershop signs, while analysing the gendered nature of their graphic design.



Figure 1: Left-hand side: traditional barbershop sign and work bench. Right-hand side: modern barbershop sign and work bench.

The beard as an indicator of trendy masculinity

Masculinity (Kaufman, 1987), as both a fixed behaviour and a social construct, dominates modern Cypriot barbershop signs, indicating a male-dominated public space that helps shape the present-day cultural and social context of the linguistic landscape (Shohamy et al., 2010). Representations of trendy men in modern barbershop signs reveal: a) an adherence to the practice of projecting gender via globalised visual clichés, which, in turn, influence the “construction and enactment” (Connell, 2005) of modern masculinity in Cyprus, and b) the emotionally neutral face of traditional hegemonic masculinity (Sattel, 1976; Winter & Robert, 1980 in Brod & Kaufman, 1994), thus indirectly reinforcing the narrative of the “good old days” (McBee in Barber, 2016), which will be further explored in this analysis. At the same time, typography as a multimodal means of visual communication can go beyond visual symbolism, with the use of specific morphological features, such as design, layout, and colour. As individual elements of typography interact, intersemiotic processes provide a more rounded understanding of the full extent of visual communication (O’Halloran, 2004; Van Leeuwen, 2006).

A very fashionable accessory in recent years – thus widely featured on modern barbershop signage –, the beard has also long been the focus of academic research. Ac-

cording to Oldstone-Moore (2016), Darwin was the first to define the beard as a secondary sex characteristic, that is to say, a male trait that is attractive to women. When some anthropologists pointed out, and rightly so, that men from certain tribes seem to grow little or no facial hair, Darwin responded by asserting that certain traits – like the beard – were passed on through evolution in response to the preferences of women. Researchers looking to demystify the phenomenon of the beard have come up with three main theories. The first, and the simplest one, which says the beard is an evolutionary accident with no real purpose, has been rejected by Darwin himself. The second one, which considers the beard a secondary sex characteristic designed to attract women, has been supported and expanded on by studies in psychology and biology that focus on female preferences. The third one runs very much counter to the first two theories, stating that the beard is, in fact, an intimidating characteristic whose key purpose is to exert dominance over rival men. The theory thus asserts that women are not attracted to the beard itself, but rather to the social power that the former signals regarding the men who have it.

Oldstone-Moore (ibid), having closely studied the evolution and meaning of the beard – its presence, as well as its absence – came to the conclusion that beards are not inconsequential fashion statements. They are in fact an important indicator of masculinity, with cultural, economic, social, and family dimensions that mark each passing era.

From “koureion” to “barbershop”

The old-fashioned barbershop, or “koureion” as it is known in Greek, has traditionally been a male-dominated space that is more than just a place for men to get haircuts in. As they wait their turn, customers chat, drink coffee, thumb through the day’s newspaper, talk politics, and put the world to rights. Passers-by will often stop in for nothing more than a chat and a catch up. The koureion welcomes all generations of men, with waves of customers arriving and departing throughout the day. As it became evident in the course of this research, Mondays and Tuesdays are the quieter days of the week, and thus the ideal time for taking photographs, and collecting material for this study. By contrast, the koureion tends to buzz with activity on Wednesday afternoons, when most other shops are closed, late on Friday afternoons, and all day long on Saturdays. It seems that barbers who have previously lived and worked in the UK enjoy the most prestige. To this day, the words “of London” on the shop sign remain a mark of quality. Traditional barbershops tend to lack a curated interior: they have basic equipment, as well as minimal and functional furniture (fig 2, next page). These features are quite typical of traditional male-dominated spaces, as discussed in a previous study of the author of this article (Papadima, 2019).

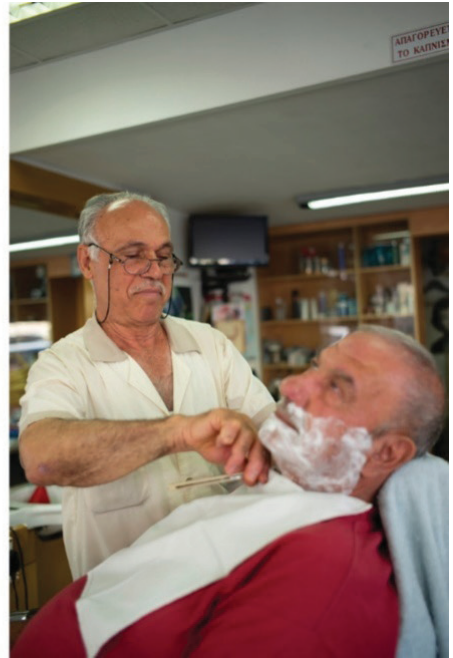


Figure 2: Traditional koureion scenes. Photos: Nicholas Constantinou.



Figure 3: Modern barbershop. Photos: Nicholas Constantinou.

More recently, modern, Westernised barbershops have been springing up across neighbourhoods in Cyprus. They target a predominantly younger male clientele, and, contrary to their predecessors, almost always use the English word “barbershop” on their signage. They feature high-end equipment, specialised lighting, stylish and uniform-looking staff, and interior décor that is both hip and professional. As they offer a wider variety of products and services compared to their more traditional counterparts, they can more accurately be characterised as grooming parlours for men. As such, they move away from the old-fashioned concept of barbershops to adhere more closely to Western standards, as it will be seen below (fig. 3, previous page).

According to David Colman (2010), a *New York Times* journalist, the first barbershop to style itself as a new kind of ‘grooming parlour’ was F.S.C. Barber, a trendy establishment founded in 2006 on the premises of a Manhattan-based department store called Freemans Sporting Club. It channelled barbershops of days gone by, complete with traditional seating, old lighting, and electric shavers. More importantly, it signalled the comeback of the old-school neighbourhood barbershop. In the years that followed, barbershops with the same aesthetic and philosophy began to pop up, peddling a sort of “false nostalgia” (ibid) to younger generations who had not been around to experience the real thing. These establishments combined a nostalgic sense of masculinity with a new sense of progressiveness; places where men could gather and create a real community feel, an activity that is integral to health and wellbeing, as asserted by sociologist Kristen Barber (Barber, 2016). McBee went further by stating that “these new barbershops primarily act as places where men can channel a form of masculinity that supposedly existed unfettered in the ‘good old days’”; a particularly valuable offering nowadays, “when traditional definitions of masculinity are in flux” (McBee in Barber, 2016). Ultimately, the modern barbershop emerged to address the need to support, visually transform, and groom the post-modern hipsters of the 21st century.

While “hipster” originally emerged as a term in the 1940s, in the waning days of African-American jazz culture, it has evolved to represent both authenticity and eclecticism in the present-day “cultural decadence or fatigue” caused by increasingly “saturated cultural forms”; as such, hipsterism treads the fine line between individuality and imitation, but also carries an element of irony that stems from the two concepts essentially being in opposition (Schiermer, 2014). Modern hipsters aim to project traits of authenticity and uniqueness through their appearance, an effort automatically undermined by the fact that, in doing so, they try to assimilate into a certain group; the development of a distinct, individual identity is therefore more fluid than it appears at first glance, to the point of, perhaps, being impossible (Bauman, 2004). Discussing the complicated interplay between culture and identity (Baker, 2015), Brewer supports that individuals seek to participate in groups that meet both of these opposing goals: similarity and uniqueness (M. B. Brewer, 1991). Schneider (2005), meanwhile, points out the ideological signifi-

cance of facial and head hair as controlled characteristics that determine a stereotypical look. Typical hipster hairstyles, according to trend spotters, tend to be “inspired by sophisticated, vintage and retro looks and mixed with a relaxed yet edgy, modern appeal”; the look is considered “cool and creative, and perfect for any man who needs a style update” (T. Brewer, n.d.).

It took a decade for the trend to arrive in Cyprus, as modern barbershops started to proliferate across the island around 2018. The beard now enjoys near universal acceptance as *the* sign of manliness amongst young Cypriot males, keeping multiple barbershops in business, and the trend very much alive. In a relatively short time, neighbourhoods have filled up with trendy barbershops – new businesses, by new blood. As a result, barbers of the older generation (and philosophy) are scrambling to modernise in an attempt to stave off the sudden competition. One quick and easy trick: changing the name of their “koureion” to “barbershop”! The English language, as lingua franca and a key player in modern-day economic and cultural globalisation (Schneider, 2007), has taken on the role of helping transition from the outdated, local past to the modern, European present (see figure 4). The near exclusive use of English on barbershop signs, as the analysis will show below, signals a non-native trend, and reveals an affinity to a borrowed Western world, as well as an increase in multiculturalism in the day-to-day lives of Cypriots (Panagiotou, 2011). Moreover, it shows the influence of globalisation, not only in the spoken and visual language, but also in the décor and branding of new businesses.



Figure 4: Modern barbershop signs in Cyprus.

Research findings

This study was based on collecting samples of shop signs and other elements of visual identity from diverse barbershops between 2018 and 2019 for use as research material. Based on convenience sampling, the material was collected from a number of districts in the Republic of Cyprus, including: a) samples from traditional koureion establishments (38 entries), and b) samples from modern barbershops (63 entries). The samples underwent content analysis, and were then coded for further processing and study. The visual identity of traditional barbershops was limited to the use of basic, simple typographic arrangements on shop signs that tended to be purely informative. As a result, samples from these barbershops are exclusively made up of the shop signs themselves. By contrast, the visual identity of modern barbershops tended to be based on stylised logos. This kind of deliberate branding would appear not only on the shop signage, but also across other real-life and digital mediums, such as on the interior shop walls, as well as on business-related social media. The research samples, therefore, went beyond shop signs to also include logos and branding of modern barbershops. That said, these were documented collectively per business, and were not differentiated from shop signage for the purposes of this study.

In the analysis of the koureion, the most significant quantitative findings include the use of colour (92%), and upper-case characters (79%). The majority of signs (60%) are bilingual, and use sans serif characters (58%) of a consistent size (47%). Around half of the signs (45%) incorporate more than one typeface. Images are used sparingly (26%), and decorative or linear elements are similarly rare (10.5%). The word “koureion” (in Greek letters) dominates, featuring in 73.5% of the samples. There are also infrequent instances of a secondary business name, such as «Χρυσή Χτένα» (“The Golden Comb”), “Goldfingers”, and “La belle époque”. Curved lettering is often used, specifically on the word “koureion” (37%), although it should be noted that this trend is not limited to that particular industry, appearing just as frequently in business signs belonging to butcher shops, pharmacies, and other traditional business sectors. Overall, curved lettering points to a trend that dominated decades ago, which relied heavily on hand-crafted designs on shop windows (fig. 5, next page).

Traditional barbershops are clearly unconcerned with design consistency in their visual identity. This is unsurprising as a targeted design approach was historically lacking in Cyprus; design-minded professionals didn’t start impacting the scene until the 1990s, after the first Graphic Design courses were established. The results of hiring a sign-maker or sign-painter to put up text on a shop window or sign could produce varying results: some would simply print the information using a direct, no-fuss style, while others took the time to lovingly craft an attractive arrangement of lettering.

Barbershop signage was not limited to lettering on the display windows. Samples also include elements such as a) vertically-oriented signs that are both eye-catching and



Figure 5: A hand-crafted design on the display window of a traditional barbershop.

at eye-level for passers-by, which may or may not make use of vertical lettering, b) outdoor signs, either hung from a bracket on the wall, or on a free-standing pole on the pavement, some of which may also be illuminated, and c) printed awnings. Whatever the case, a variety of fonts, colours, typographic arrangements and materials were noted, revealing work carried out in successive periods by different sign-makers, which met the particular needs and demands of the barbershop, paying no mind to a coherent design approach. Nevertheless, the research samples also reveal techniques that support the visual clarity of the signs, for example, large lettering, frequent use of upper-case letters, colouring, shading and outlines that support legibility. All these have been incorporated into that particular typographic context, as visibility from a distance is of utmost importance (Luna, 2018). While traditional barbershops use Greek in their signs, the English word “barbershop” is also often incorporated, albeit in a typographically inferior position, as indicated by the size, arrangement, and colouring of the wording. Modern barbershops, on the other hand, overwhelmingly rely on the use of English on their signage (95%), with just two samples featuring the Greek-Cypriot dialect.

Regarding the typographic characteristics of modern barbershop signs, great variation in the characters used, and combinations of fonts (at a rate of 76%) were noted; meanwhile, half the signs (50%) featured calligraphy or other decorative elements. Lettering using different font weights is observed a little over half the time (58%), as do serif characters (57%). Most signs use upper case characters (64%), while to a smaller yet not insignificant proportion (46%), curved lettering is also applied. Finally, a notable number of signs are exclusively monochrome, i.e., black and white. Modern barbershops also make use of a relatively limited and uniform colour palette: black, white, blue and red

being the primary hues deployed, whether alone or in some combination. Yellow might also make a (rare) appearance, mostly to give an artificially 'weathered' feel to the sign, as if it has faded over time.

Of the 63 samples, only four exclude visuals altogether. The other 59 incorporate visuals in the wording or, if distinct from the wording, in the logo. The most popular visuals are scissors (57%), followed by the straight razor (47%). An abstract image of a male hipster also makes a relatively frequent appearance (30%), as does the decorative barber pole (29%). The pole is often presented with its traditional diagonal lines, in alternating colours: red, white and blue. Less frequently, we come across the comb (23%), the ornate, upturned and tapered handlebar moustache (20%), and even less frequently we see the bowler hat (6%) – round and pompous, a symbol of bourgeoisie (Crane, 2000) or the top hat, a formal symbol of high society, polished appearances and good taste. Next, there appear the shaving brush or electric shaver (3%) as secondary tools of the trade. In rare instances, we also observe uncommon visuals, like a cowboy hat and pistols, linear illustrations or cast photos from the film *Goodfellas*.

Modernising barbershops through gendered design

A basic online search, for the purposes of a visual introduction and sample gathering of modern barbershop logos, reveals a vast bank of templates, images, and platforms offering an array of creative work, in categories such as: modern, classic, old-fashioned, vintage, retro, old school, hipster, gentlemen, skulls, etc. Cypriot design proves to be immensely swayed by global trends. The vast majority of study samples reveal: a) clear influences of trends from abroad, both in design and the language used, b) commercial logo templates that have been adjusted to represent the business in question, and c) blatant imitations that breach intellectual property laws.

Other than the listed services on offer, modern Cypriot barbershops mimic the culture of old-school American barbershops, a place where men get together to socialise and have a few drinks. The blended business model offers a variety of additional services – from alcohol and food to tattoos – and is often backed by or is promoting a particular brand. There is a sense of nostalgia for an imported past, which is often indicated a) through language, with business names like "Oldboy" (an American franchise that now has a branch in Cyprus), "Old School", "Barber Stories", "The Old Barber House", and "Good Old Days"; and b) through the visuals, which include old-fashioned accessories, like top hats, monocles and other ornate retro adornments. These elements serve as markers of the past, while also projecting a certain level of foreign class. The contrast, then, between modern barbershops in Cyprus and their more traditional counterparts could not be more stark. The former, with their sense of faux nostalgia – deployed in multiple aspects including the overall design of the signage, as well as the interior décor and style – operates on a completely different visual level compared to that of the

koureion, which is characterised by austerity in its style, equipment, décor and overall aesthetic to the point of asceticism, which reflects true community roots. The narrative that the modern barbershop offers is therefore entirely artificial; it mimics foreign trends and attempts to make a place for itself in the local market through targeted visual and linguistic elements, boisterous vintage décor, high-end equipment, and the ubiquitous barber pole (fig. 6), which seems to be a key part of modern barbershop branding.

The barber pole bears influences from as far back as the Middle Ages. At the time, barbers offered more than just male grooming. Skilled as they were in handling sharp objects with precision, they also carried out basic medical procedures, for example tooth extraction and bloodletting, dabbling in therapies for an entire range of maladies, from headaches to cholera. The surgeon-barber would ask his patient to grip a short wooden stick to make arm-veins more prominent for bloodletting purposes. The wooden stick, or pole, propped in front of a barbershop, thus became the first rudimentary sign for illiterate passers-by, particularly as the bowl that collected discarded blood – which had previously served as signage – was progressively deemed as distasteful and unhygienic, and was eventually banned. Historical reasons underlie the choice of red, white and blue colouring on barber poles as well. Red colour symbolises blood, white symbolises the bandages used to stop post-procedure bleeding, and blue – which only emerged later – represents the colour of veins, or according to more apocryphal telling, the blue featured



Figure 6: Barber poles indicate that an establishment is a barbershop.



Figure 7: Gendered design: trendy barbershops use stereotypical images of modern man on their signs.

on the American flag (Cohen, 2018; Nix, 2018). The downward spiral motion on modern barbers poles “indicates the direction of the aortic blood flow in the body” (Harvey, n.d.), while the curved metal caps that top and tail the pole are references to the bowls that collected blood.

The graphic language of this male-dominated space has clearly developed in a gendered fashion, based on stereotypical constructs and visual elements that put forward modern representations of masculinity (Withey & Evans, 2018). The desire to project a sense of masculinity is apparent not only in the gendered linguistic choices, such as “Mr. Barber”, “Hombres”, “Gents Cuts”, “The Gentleman”, “Headmens”, and “Gorilla”, but also the targeted imagery that makes use of specific symbols (see fig. 7). The logos rely heavily on visual elements, distinctive typography and colour in order to stand out, favouring visibility over legibility (Bringhurst, 2008: 49). The imagery used in the signs represents a visual reality that reflects current trends set in a specific cultural and conceptual framework. It goes beyond the limitations of language, though, to transmit information in a clear and concise manner (Bolter, 2001; Neurath, 2010). The abstract image of a bearded man and the use of disembodied male characteristics, such as the moustache or the beard, mark stereotypical representations of modern man. The stance that these representations often adopt – for example, arms crossed, sleeves rolled up the forearms – can often be interpreted as aggressive. When combined with a stern, forward-facing look, the overall feeling that is projected is one of dominance or aggression (Pease & Pease, 2008). Large sunglasses that hide emotion and restrict a full view of the face, coupled with a perennially serious or unemotional facial expression are also hallmarks of machismo.

One particularly interesting aspect of modern barbershop signs is their paradoxical use of decorative – as opposed to functional – typefaces, and ornate lines and imagery on the one hand, and their spare, minimal typographic approach, on the other. This on-

ly serves to highlight our aforementioned assertion regarding the fluidity that permeates established notions of masculinity (Barber, 2016).

The multimodal typographic messages that appear on the signs are “no longer just about letter forms [but] integrated with other semiotic means of expression” (Van Leeuwen, 2006: 144); decorative typography is used as a visual reference to the artificially nostalgic notion of barbershops of days gone by, while the unpretentious typefaces on the more straightforward and informative signs reinforce the neutrality of the typographic message (Samara, 2007: 122). Typographic design enhances the semantics of the wording used (Kunz, 2003): the upper case lettering encountered in the content analysis of this research, for example, is meant to project gravity (J. White, 2003), formality and discipline (Samara, 2006; Young & Zapf, 1999), as well as emphasis (Moriarty, 1996; A. White, 2005; J. White, 2003). Black, a colour that dominates modern barbershop graphic language, is deployed as a trendy, sought-after and elegant visual feature that enhances the hyperbolic and dramatic style hipsters are partial towards; it also suggests maturity and confidence – prized traits in the modern male – while also highlighting the austere style favoured in male-dominated spaces (Adams, 2017; Clair, 2018). Additional visual reference points, such as electric or straight razors, moustaches, and scissors, evoke the action that takes place in modern-day barbershops (fig. 8).



Figure 8: Multimodal messages in the graphic language of modern Cypriot barbershops.

Conclusions

Graphic language is a key component of visual communication and the production of meaning; its multiple modes of expression “evoke emotions or suggest associations with familiar experiences and memories”, (Rabinowitz, 2006: 346), making it a rich field of observation, reflection, and decoding.

In summarising this study’s findings and analysis, a number of observations can be made concerning the graphic language related to modern barbershops that have recently proliferated across Cyprus. First, graphic language is rapidly changing the Cypriot visual landscape, offering new codes of visual communication (fig. 9). As a result, modern barbershops in Cyprus have – virtually indiscriminately – adopted a new set of visual symbols. Furthermore, hipster aesthetics that promote faux nostalgia deriving from cultural appropriation prevail across both visual and linguistic elements in modern barber-shop signs, thus constructing a retro narrative. Finally, the emergent graphic language favours gendered linguistic and design standards that project masculinity.

At the same time, the use of the English language as lingua franca is revelatory in itself. It highlights the “symbolic” power of language in the context of modern culture (Moshonas, 2004), it reinforces the relationship this power has with political and economic hegemony (Mühleisen, 2003; Schneider, 2007), it supports the identification and expression of solidarity with its target audience (Schneider, 2007), and confirms the country’s increasing commitment to the West, as well as its adherence to the standards of globalisation.

In conclusion, the rapid shift from the old-school koureion to hipster barbershops indicates the demobilisation of the *traditional* as obsolete, as well as the urge of the local Cypriot population to evolve and follow the zeitgeist. In fact, the abrupt increase of modern barbershops in recent years reflects an equally fast and mostly unthinking adoption



Figure 9: The Cypriot typographic landscape transforms via ideological narratives and symbolism. On the left, the traditional barbershop is named “Δεν ξεχνώ” (“Never forget”), a reference to the invasion of Cyprus by Turkish troops in 1974, and the continuing partial occupation of the island. On the right, a modern barbershop chooses to refer to the Republic of Cyprus as the “South Side”.

of Western trends, involving hasty adjustments not only to physical appearances and general aesthetics, but also to key cultural indexes, such as habits and behaviours, language and visual communication. Finally, this study reveals the impact of Western culture on younger Cypriot generations, which has been expedited due to globalisation.

References

- Adams, Sean. 2017. *The Designer's Dictionary of Color*. New York: ABRAMS.
- Baker, Will. 2015. *Culture and Identity through English as a Lingua Franca: Rethinking Concepts and Goals in Intercultural Communication*. Berlin: De Gruyter.
- Barber, K. 2016. Goodbye to the barbershop? *Midland Daily News* (MI). Available at: <https://bit.ly/3dzmpEa> (accessed 22nd April 2022).
- Bauman, Zygmunt. 2004. *Identity*. Cambridge: Polity.
- Bolter, J. David. 2001. *Writing Space: Computers, Hypertext, and the Remediation of Print*. NY: Taylor & Francis.
- Brewer, Marilyn B. 1991. 'The Social Self: On Being the Same and Different at the Same Time'. *Personality and Social Psychology Bulletin*, 17(5): 475–482.
- Brewer, T. (n.d.). 30 Best Hipster haircuts for men. Retrieved October 8, 2019. Available at: <https://bit.ly/3UATKPV> (accessed 22th April 2022).
- Bringhurst, Robert. 2008. *The Elements of Typographic Style*. Point Roberts: Hartley & Marks.
- Clair, Kassia. 2018. *The Secret Lives of Colour*. London: John Murray.
- Cohen, Jennie. 2018. A Brief History of Bloodletting. Available at: <https://bit.ly/2PAiLIk> (accessed 23rd September 2022).
- Colman, David. 2010. The barbershop renaissance: [Style desk]. *New York Times*. Available at: <https://nyti.ms/3LzXE7r> (accessed 23rd September 2022).
- Connell, Raewyn W. 2005. *Masculinities*. Berkeley: University of California Press.
- Crane, Diana. 2000. *Fashion and Its Social Agendas: Class, Gender, and Identity in Clothing*. Chicago: University of Chicago Press.
- Harvey, Ian. n.d.. Why do Barber Shops Feature a Red, White and Blue Pole? Available at: <https://bit.ly/3C5luE0> (accessed 23rd September 2022).
- Kaufman, Michael. 1987. *Beyond patriarchy. Essays by men on pleasure, power and change*. New York: Oxford University.
- Kaufman, Michael, Brod, Harry, eds. 1994. *Theorizing Masculinities*. Thousand Oaks, Calif: SAGE Publications, Inc.
- Kinzey, Jake. 2012. *The Sacred And The Profane: An Investigation Of Hipsters*. Winchester: Zero Books.
- Kunz, Willi. 2003. *Typography: Formation + Transformation*. London: Niggli.
- Luna, Paul. 2018. *Typography: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Moriarty, Sandra. E. 1996. *The ABC's of Typography*. Glenbrook: Art Direction Book Company.
- Moschonas, Spyros A. 2004. 'Relativism in language ideology: On Greece's latest language issue'. *Journal of Modern Greek Studies*, 22(2): 173–206.
- Mühleisen, Susanne. 2003. Towards Global Diglossia? English in the Sciences and the Humanities, in *The Politics of English as a World Language: New Horizons in Postcolonial Cultural Studies*, Christian Mair, ed. New York: Rodopi, 107–118.
- Neurath, Otto. 2010. *From Hieroglyphics to Isotype: A Visual Autobiography*. London: Hyphen Press.
- Nix, Elizabeth. 2018. Why are barber poles red, white and blue? Available at: <https://bit.ly/3qZiun5> (accessed 23rd September 2022).

- O'Halloran, Kay, ed. 2004. *Multimodal Discourse Analysis. Systemic-Functional Perspectives*. London: Continuum.
- Oldstone-Moore, Christopher. 2016. *Of Beards and Men: The Revealing History of Facial Hair*. Chicago: University of Chicago Press.
- Papadima, Aspasia. 2019. Branding patriarchy: The rituals and design choices of the all-male Greek-Cypriot coffee shop, in *Semiotics and Visual Communication III: Cultures of Branding*, Evripides Zantides, ed. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 560–586.
- Pease, Barbara and Allan Pease. 2008. *The Definitive Book of Body Language: The Hidden Meaning Behind People's Gestures and Expressions*. New York: Random House Publishing Group.
- Rabinowitz, Tova. 2006. *Exploring Typography*. New York: Thomson Delmar Learning.
- Samara, Timothy. 2006. *Typography Workbook: A Real-World Guide to Using Type in Graphic Design*. Beverly: Rockport Publishers.
- Samara, Timothy. 2007. *Design Elements: A Graphic Style Manual*. Gloucester: Rockport Publishers.
- Schiermer, Bjorn. 2014. 'Late-modern hipsters: New tendencies in popular culture'. *Acta Sociologica*, 57(2): 167–181.
- Schneider, Edgar. W. 2007. *Postcolonial English: Varieties Around the World*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Shohamy, Elana, Ben-Rafael, Eliezer, Barni, Monica. 2010. Introduction: An approach to an 'ordered disorder, in *Linguistic Landscape in the City*, Elana Shohamy, Eliezer Ben-Rafael and Monica Barni, eds. London: Multilingual Matters, xi–xxviii.
- Steinhoff, Heike, ed. 2021. *Hipster Culture: Transnational and Intersectional Perspectives*. New York: Bloomsbury Academic.
- Van Leeuwen, Theo. 2006. 'Towards a semiotics of typography'. *Information Design Journal*, 14(2), 139–155.
- White, Alex. 2005. *Thinking in type: the practical philosophy of typography*. New York: Allworth Press.
- White, Jan. 2003. *Editing by Design: For Designers, Art Directors, and Editors--the Classic Guide to Winning Readers*. New York: Allworth Press.
- Withey, Alun and Jennifer Evans. 2018. 'New Perspectives on the History of Facial Hair'. *New Perspectives on the History of Facial Hair*, 1–11.
- Young, Doyald and Hermann Zapf. 1999. *Fonts & Logos: Font Analysis, Logotype Design, Typography, Type Comparison, and History*. Sherman Oaks: Delphi Press.
- Παναγιώτου, Ανδρέας. 2011. Κυπριακή συνείδηση και Κυπριακή Δημοκρατία. Χρονικό, Εφημερίδα Πολίτης, τ. 160. Available at: <https://bit.ly/3UySj4w> (accessed 23rd September 2022).

12th International Conference of the Hellenic Semiotics Society Organizing & Scientific Committee

President

Gregory Paschalidis, School of Journalism & Mass Communications,
Aristotle University of Thessaloniki

Members

Lia Yoka, School of Architecture,
Aristotle University of Thessaloniki

Titika Dimitroulia, Department of French Language and Literature,
Aristotle University of Thessaloniki

Evrripides Zantides, Department of Multimedia and Graphic Arts ,
Cyprus University of Technology

Michalis Kokonis, Dept. of English Language and Literature,
Aristotle University of Thessaloniki

Evangelos Kourdis, Dept. of French Language and Literature,
Aristotle University of Thessaloniki

Alexandros Phaidon Lagopoulos, School of Architecture,
Aristotle University of Thessaloniki

Apostolos Lampropoulos, Département Lettres,
Université Bordeaux-Montaigne

Karin Boklund-Lagopoulou, School of English,
Faculty of Philosophy, Aristotle University of Thessaloniki

Maria Papadopoulou, Dept. of Early Childhood Education,
University of Thessaly

Anastasia Christodoulou†, Dept. of Italian Language and Literature,
Aristotle University of Thessaloniki

<https://www.facebook.com/2019semiotics/>

ελληνική
σημειωτική
εταιρεία



hellenic
semiotics
society



XII ΔΙΕΘΝΗΣ ΣΥΝΕΔΡΙΟ ΣΗΜΕΙΩΤΙΚΗΣ
XII INTERNATIONAL CONFERENCE ON SEMIOTICS

Σημεία της Ευρώπης Signs of Europe

1-3.11.2019
THESSALONIKI, GREECE

ΔΙΟΡΓΑΝΩΣΗ / ORGANISED BY
ελληνική
σημειωτική
εταιρεία  hellenic
semiotics
society

ΣΥΝΔΙΟΡΓΑΝΩΣΗ / CO-ORGANISERS
 

ΜΕ ΤΗΝ ΥΠΟΣΤΗΡΙΞΗ / WITH THE SUPPORT OF
 RESEARCH COMMITTEE
ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

 JEAN MONNET CHAIR
ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ
ΕΥΡΩΠΑΪΚΗ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΙΑΚΗ
ΣΥΜΦΩΝΙΑ

CONGRESS MANAGEMENT
 SYMVOLI



The Hellenic Semiotics Society
Ελληνική Σημειωτική Εταιρεία



9 786188 218437