

Οί υπεράνθρωποι ήρωες από τή ρομαντική
λογοτεχνία στήν «έπιστημονική φαντασία»:
νέοι «μεσσίες» σέ μιὰ έσχατολογία χωρίς τέλος

Ζαμπίας Άγριμάκη*

*Ό άνθρωπολόγος πρέπει ... νά χαρακτηρίσει
τόν πολιτισμό μας βαθύτατα άθρησκο.
Cl. Kluckhohn¹*

*Η θρησκεία ίσως έχει αλλάξει θεατρική σκηνή και άμέλησε νά βάλει
τό όνομά της στή μαρκίζα. Η μετακίνηση από τόν καθεδρικό ναό
στήν όθόνη τής τηλεόρασης, τοϋ κινηματογράφου
ή τοϋ ήλεκτρονικοϋ υπολογιστή προσφέρει στους πιστούς
πολλές από εκείνες τις άξίες, που αναζητοϋν οί θρησκευόμενοι.
J. S. Lawrence – R. Jewett²*

*Τό διαδίκτυο όλο και περισσότερο γίνεται ένα μοναστήρι,
για όσους έχουν κλίση πρός τήν πνευματικότητα.
Όπως στά «άληθινά» μοναστήρια, ό χρήστης μπορεί
νά αναζητήσει μιὰ κοινότητα σέ συγκεκριμένο χρόνο
και σέ ειδικούς ίστοτόπους και ύπάρχουν μυριάδες εύκαιρίες
για αύτοσυγκέντρωση, προσευχή, στοχασμό και βιβλική μελέτη.
Tom Beaudoin³*

Στό κομβικήσ σημασίας μελέτημά τους για τήν αναπαραγωγή και τόν
έμπλουτισμό τής άμερικανικήσ μυθολογίας μέσω τοϋ κινηματογράφου

* Η Ζαμπία Άγριμάκη είναι δρ. Νεοελληνικήσ Φιλολογίας τοϋ Πανεπιστημίου Κρήτης.
1. Clyde Kluckhohn, *Mirror for Man*, McGraw Hill, New York 1949, σ. 247 [Σημ.: Οί μεταφράσεις τών ξενόγλωσσων παραθεμάτων είναι δικές μου].
2. John Shelton Lawrence – Robert Jewett, *The Myth of the American Superhero*, W. B. Eerdmans, Grand Rapids, MI / Cambridge, UK 2002, σ. 248.
3. Tom Beaudoin, *Virtual Faith. The Irreverent Spiritual Quest of Generation X*, Jossey-Bass, San Francisco 1998, σ. 89.

και τή συνακόλουθη διαμόρφωση τής αμερικανικής ιδεολογίας, οι J. S. Lawrence και R. Jewett περιγράφουν τόν υπερήρωα (superhero)⁴ ως εξής:

‘Ο μονομυθικός⁵ υπερήρωας χαρακτηρίζεται από τή μυστική του καταγωγή, τὰ άγνά του κίνητρα, τὸ λυτρωτικό του καθήκον, και τις άσυνήθιστες δυνάμεις του. Ἡ προέλευσή του εἶναι έξω από τήν κοινότητα τήν όποία καλεῖται νά σώσει, και στίς έξαιρετικές περιπτώσεις πού κατοικεῖ εντός αὐτῆς παίζει τὸν ρόλο τοῦ μοναχικοῦ ιδεαλιστή. Ἡ ταυτότητά του εἶναι μυστική, εἴτε λόγω τῆς άγνωστης καταγωγῆς του εἴτε έξαιτίας τοῦ *alter ego* του· τὸ κίνητρό του εἶναι ὁ άνιδιοτελής ζῆλος για δικαιосύνη. Ἡ έπιθυμία του για έκδίκηση έξαγνίζεται μέσω περίπλοκων συμβάσεων περιορισμοῦ. Ψύχραιμος μπροστά στίς προκλήσεις, δέν ζητᾶ τίποτε για τὸν έαυτό του και άντιστέκεται σέ κάθε πειρασμό. Ἀπαρνείται τή σεξουαλική όλοκλήρωση καθ’ ὅλη τή διάρκεια τῆς άποστολῆς και ἡ άγνότητα τῶν κινήτρων του διασφαλίζει τὸ ἠθικό ἀλάθητο τῆς κρίσης του ἐπὶ προσώπων και καταστάσεων. Ὅταν

4. Στην αμερικανική κυρίως βιβλιογραφία, ὁ ὅρος *υπερήρωας* χρησιμοποιεῖται συλλήβδην για τοὺς υπεράνθρωπους ἥρωες. Στὸ πλαίσιο τῆς παρούσας μελέτης, ὁ ὅρος αὐτὸς θά ἀποδίδεται μόνο στοὺς ἥρωες με υπερφυσικὲς δυνάμεις (Superman, Batman κ.ο.κ.), για νὰ διακρίνονται ἀπὸ τοὺς παραδοσιακοὺς υπερανθρώπους (π.χ. κόμης Μοντεκρίστο, Φαντομάς κ.ά.).

5. Ὁ ὅρος *μονόμυθος* (ἢ *μονομῦθος*, *monomyth*), πὸ ἐπινοήθηκε ἀπὸ τὸν James Joyce (*Finnegans Wake*, 1939), πέρασε στὸ πεδίο τῆς συγκριτικῆς μυθολογίας και τῆς ἀφηγηματολογίας χάρις στὸ ἐμβληματικὸ ἔργο τοῦ Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces* (1949). Μὲ τὴ γενικώτερη σημασία του, δηλώνει τὸ μυθολογικὸ ἀρχέτυπο ἢ τὴ θεμελιώδη μονάδα μυθικῆς δομῆς πὸ ἀπαντᾶ σὲ ὅλους τοὺς ἀνθρώπινους πολιτισμοὺς. Μὲ τὴ στενώτερη ἔννοιά του, ἀναφέρεται στὸ λεγόμενον «ταξίδι τοῦ ἥρωα», πὸ περιγράφεται ἀπὸ τὸν Campbell ὡς εξής: «ὁ ἥρωας ἀναχωρεῖ ἀπὸ τὸν κόσμο τῆς καθημερινότητας και μεταβαίνει σὲ ἕναν τόπο υπερφυσικῶν θαυμάτων: ἐκεῖ ἀντιμετωπίζει μαγικὲς δυνάμεις και ἐπιτυγχάνει μιὰ ἀποφασιστικὴ νίκη: ὁ ἥρωας ἐπιστρέφει ἀπὸ αὐτὴν τὴ μυστηριώδη περιπέτεια μὲ τὴ δύναμη νὰ εὐεργετῆ τοὺς συνανθρώπους του» (βλ. J. Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*. Commemorative edition, Princeton University Press, Princeton NJ 2004, σ. 28). Κατὰ τὴν προσέγγιση τοῦ Campbell, τὸ ταξίδι τοῦ ἥρωα, πὸ μπορεῖ νὰ συμπεκνωθεῖ στὸ τρίπτυχο «ἀναχώρηση-μύηση-ἐπιστροφή», ἀντιστοιχεῖ συμβολικὰ στίς τελετὲς μετάβασης και ἐνηλικίωσης. Πρὸβλ. τὴν ἐνδιαφέρουσα ἐρμηνεία του για τὴ χρῆση τοῦ ὅρου *monomyth* στὸν Joyce: «Αὐτὸ ὀνόμασε μονόμυθο ὁ Joyce: μιὰ ἀρχέτυπη ἱστορία πὸ πηγάζει ἀπὸ τὸ συλλογικὸ ἀσυνείδητο. Τὰ μοτίβα τῆς ἐμφανίζονται ὄχι μόνο στὸν μῦθο και στὴ λογοτεχνία, ἀλλά, ἂν ἔχετε ὀξεία ἀντίληψη, και στὴν ἐπεξεργασία τῆς πλοκῆς τῆς δικῆς σας ζωῆς» (Joseph Campbell, *Pathways to Bliss: Mythology and Personal Transformation*, ed. D. Kudler, New World Library, Novato, CA 2004, σ. 104).

ἀπειλείται ἀπὸ βίαιους ἀντιπάλους, ἀπαντᾷ μὲ αὐτοδικία, ἀποκαθιστώντας τὴ δικαιοσύνη καὶ ἀκυρώνοντας, ἔτσι, τὴν πολιορκία τοῦ παραδείσου. Προκειμένου νὰ ἐπιτελέσει αὐτὴν τὴν ἀποστολὴ χωρὶς νὰ προκαλέσει βλάβη στοὺς ἄλλους, εἶναι ἀναγκαῖο νὰ διαθέτει ὑπεράνθρωπες δυνάμεις. Τὸ σημάδι τοῦ ὑπερήρωα εἶναι ἀλάθητο, οἱ γροθιές του ἀκατανίκητες, καὶ τὸ σῶμα του ἀπρόσβλητο ἀπὸ θανατηφόρο τραῦμα⁶.

Οἱ Lawrence καὶ Jewett ἀναφέρονται εἰδικώτερα στοὺς ὑπερήρωες τῆς ἀμερικανικῆς μαζικῆς κουλτούρας, ὥστόσο ἡ περιγραφή τους σὲ μεγάλο βαθμὸ ταιριάζει στοὺς ὑπεράνθρωπους ἥρωες ποὺ σφράγισαν μὲ τὴν παρουσία τους τὸ εὐρωπαϊκὸ λαϊκὸ μυθιστόρημα τοῦ 19ου αἰ.⁷, προτοῦ μετεγκατασταθοῦν στὶς βινιέτες τῶν κόμικς, στὶς ραδιοφωνικὲς συχνότητες, στὶς τηλεοπτικὲς ὀθόνες καὶ στὸ σελιλόιντ τῆς ἀμερικανικῆς ἠπείρου. Στὴν παροῦσα μελέτη θὰ προσπαθῆσω νὰ περιγράψω τὴν πορεία αὐτοῦ τοῦ δημοφιλοῦς, ὅπως ἀποδείχθηκε, ἥρωα καὶ τὴν ἐξέλιξή του σὲ «κοσμικὸ μεσσία» στὸ πλαίσιο τῆς ἀμερικανικῆς μαζικῆς κουλτούρας. Ὁ περιορισμένος χῶρος δὲν ἐπιτρέπει τὴν ἐξαντλητικὴ παρουσίαση τῆς λεγεώνας τῶν Ἀμερικανῶν ὑπερανθρώπων ἡρώων· θὰ ἀρκεστῶ λοιπὸν σὲ ἀντιπροσωπευτικὰ παραδείγματα. Ἐπίσης, συνοπτικὲς θὰ εἶναι οἱ ἀναφορὲς στὴν ἰδεολογικὴ καὶ πολιτικὴ λειτουργία αὐτῶν τῶν ἡρώων – ἓνα θέμα κομβικῆς σημασίας, ἀλλὰ ἔξω ἀπὸ τὸ πεδίο τῆς συγκεκριμένης μελέτης.

6. J. S. Lawrence – R. Jewett, ὁ.π., σ. 47.

7. Ἐκεῖνος ποὺ πρῶτος ἐπίσημανε τὴν παρουσία τοῦ ὑπερανθρώπου στὴ λαϊκὴ λογοτεχνία καὶ μελέτησε τὶς ἰδεολογικὲς του προεκτάσεις ἦταν ὁ Antonio Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, 1952 (ἑλλ. ἔκδ.: *Λογοτεχνία καὶ Ἑθνικὴ Ζωή*, ἐπιμ. Χρ. Μαστραντώνης, ἐκδ. Στοχαστής, Ἀθήνα 1981, σσ. 157-201). Ἀκολουθώντας τὶς παρατηρήσεις του, ὁ Umberto Eco ἀσχολήθηκε συστηματικώτερα μὲ τὸ θέμα, ξεκινώντας ἀπὸ τὸν 19ο αἰ. καὶ φτάνοντας μέχρι τὰ κόμικς καὶ τὸν ἀμερικανικὸ κινηματογράφο. Βλ. Οὐμπέρτο Ἔκο, *Κήνσορες καὶ Θεράποντες. Θεωρία καὶ ἰδεολογία τῶν Μέσων Μαζικῆς Ἐπικοινωνίας*, μετάφρ. Ἐφη Καλλιφατίδη, ἐκδ. Γνώση, Ἀθήνα 1987, καὶ *Ὁ Ὑπεράνθρωπος τῶν Μαζῶν. Ρητορικὴ καὶ ἰδεολογία τοῦ λαϊκοῦ μυθιστορήματος*, μετάφρ. Ἐφη Καλλιφατίδη, ἐκδ. Γνώση, Ἀθήνα 1988. Πρβλ. Umberto Eco, *Apocalypse Postponed*, ed. Robert Lumley, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1994, ὅπου συγκεντρώνονται μελετήματα τοῦ συγγραφέα γιὰ τὴ μαζικὴ κουλτούρα.

Τὰ πρῶτα βήματα:

οἱ βυρωνικὲς καταβολὲς καὶ ἡ εὐρωπαϊκὴ ἀνατροφή

Μολονότι ἥρωες μὲ ὑπεράνθρωπες δυνάμεις πρωταγωνιστοῦν σὲ ὄλες τὶς μυθολογίες, ὁ ὑπεράνθρωπος ἥρωας εἶναι προῖον τῆς σκέψης, τῆς λογοτεχνίας καὶ τῆς φιλοσοφίας τοῦ 19ου αἰ.⁸ Ἀσφαλῶς, ἡ πῶ γνωστὴ ἀποτύπωσή του ἀνευρίσκεται στὸν Ζαρατούστρα τοῦ Nietzsche⁹, ὁμως

8. Ἀξίζει νὰ ἐπισημανθεῖ ὅτι, παρὰ τὸ σχετικὸ μελέτημα τοῦ Eco (*Ὁ Ὑπεράνθρωπος τῶν Μαζῶν*, ὁ.π.), ἀκόμη καὶ σήμερα τὸ σύνολο σχεδὸν τῶν Ἀμερικανῶν μελετητῶν δὲν συνδέει τὴ μορφή τοῦ «Ἀμερικανοῦ» ὑπερανθρώπου μὲ τὴν εὐρωπαϊκὴ λογοτεχνικὴ παράδοση, πολλῶ δὲ μᾶλλον μὲ τὴ βυρωνικὴ ποίηση. Χαρακτηριστικώτερο παράδειγμα, ἡ προμνημονευθεῖσα μελέτη τῶν Lawrence καὶ Jewett, ἀπὸ τὴν ὁποία ἀπουσιάζει ἡ παραμικρὴ ἀναφορὰ στὰ εὐρωπαϊκὰ δεδομένα. Ὡς ἐξαιρέσεις σημειώνονται, μεταξὺ ἄλλων, τὸ πόνημα τοῦ Jess Nevis, *The Evolution of the Costume Avenger. The 4.000 Years History of the Superhero*, Praeger, Santa Barbara CA. 2017, ὅπου περιλαμβάνονται δύο κεφάλαια γιὰ τοὺς ὑπερανθρώπους τῆς βικτωριανῆς περιόδου (σσ. 92-121 καὶ 123-143) καὶ τοῦ Peter Coogan, *Superhero. The Secret Origin of a Genre*, Monkey Brain Book, Austin TX 2006, σσ. 122-164. Ἀμφότεροι οἱ συγγραφεῖς ὑποστηρίζουν, μᾶλλον ἀπλουστευτικά, ὅτι οἱ ὑπεράνθρωποι ἥρωες προέρχονται ἀπὸ τὶς ἀρχαῖες μυθολογίες, χωρὶς ὁμως νὰ συζητοῦν τὶς οὐσιαστικὲς διαφορὲς τῶν μυθικῶν ἡρώων ἀπὸ τοὺς σύγχρονους ὑπερανθρώπους καὶ χωρὶς νὰ λαμβάνουν ὑπ' ὄψιν τὰ εἰδικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς περιρέουσας ἀτμόσφαιρας τότε καὶ τώρα. Ἐπιπλέον, εἶναι ἐνδιαφέρον ὅτι θεωροῦν τὸν *Φράνκενσταϊν* τῆς Mary Shelley (1818) ὡς πρόγονο τοῦ «ἐπιστημονικοῦ ὑπερανθρώπου», ἐκεῖνου δηλαδὴ ποὺ δημιουργεῖται μὲ τὴ συνδρομὴ τῆς ἐπιστήμης. Ἐν τούτοις, ἡ σύνδεση τοῦ *Φράνκενσταϊν* μὲ τὸν ὑπερανθρωπισμὸ ὀφείλεται μᾶλλον σὲ παρανόηση τοῦ μυθιστορήματος. Σημειωτέον, ὅτι οἱ (ἀμερικανικὲς κυρίως) κινηματογραφικὲς μεταφορὲς τοῦ ἔργου τῆς Shelley, ἤδη ἀπὸ τὸ 1910, παρουσιάζουν τὸ Πλάσμα ὡς ἕναν καταστροφικὸ ὑπεράνθρωπο, διαστρεβλώνοντας οὐσιαστικὰ τὸ νόημα καὶ τὸ περιεχόμενον τοῦ μυθιστορήματος. Ὁ σκηνοθέτης Guillermo del Toro εἶχε δηλώσει ὅτι θὰ ἤθελε νὰ κινηματογραφήσει τὸ ἔργο σὰν μία «μιλτώνεια τραγωδία» - γεγονός ποὺ θὰ ταίριαζε περισσότερο στὸ πνεῦμα τῆς Shelley [βλ. Mike Sampson, "Guillermo talks!", JoBlo.com, www.joblo.com/guillermo-talks/ (20.3.2023)].

9. Ὁ Nietzsche ἐπεξεργάζεται τὴν ἔννοια τοῦ Ὑπερανθρώπου στὰ ἔργα: *Τάδε ἔφη Ζαρατούστρα* (1883, 1891) καὶ *Πέραν τοῦ καλοῦ καὶ τοῦ κακοῦ* (1886). Σημειώσω σχηματικὰ ὅτι στὸ πλαίσιο τῆς φιλοσοφίας του, καταδικάζεται ἡ ἠθικὴ τοῦ προτεσταντισμοῦ ὡς «ἠθικὴ τῶν δούλων» καὶ προβάλλεται ἡ ἀνωτερότητα τῆς ἠθικῆς ποὺ πηγάζει ἀπὸ τὴ βούληση γιὰ δύναμη. Ἡ ἀνθρώπινη βούληση πρέπει νὰ δημιουργήσει τὸν ὑπεράνθρωπο, ὁ ὁποῖος θὰ βρῆται πέραν τοῦ καλοῦ καὶ τοῦ κακοῦ καὶ μὲ τὴ δύναμή του θὰ καταστρέψει ὅτιδήποτε παρωχημένο καὶ παρηκμασμένο. Γιὰ τὶς βασικὲς ἀρχὲς τῆς νιτσεικῆς φιλοσοφίας, βλ. ἐνδεικτικὰ Frederic Copleston, *A History of Philosophy*, vol. 7, Modern Philosophy, Part II, Schopenhauer to Nietzsche, Image Books, New York 1965, σσ. 165-194. Walter Kaufmann, *From Shakespeare to Existentialism*,

ή αλήθεια είναι ότι, προτού τοποθετηθεί σε φιλοσοφικά συμφραζόμενα, ο υπεράνθρωπος είχε ήδη διαγράψει μια σεβαστή πορεία στη ρομαντική λογοτεχνία¹⁰. Παρ' όλο που ο δρόμος του είχε προετοιμασθεί από τον Λούσιφερ του John Milton (*Paradise Lost*, 1667) και από το «γοθτικό» μυθιστόρημα (Gothic novel) του 18ου αϊ., εκείνος που τον έπεξεργάζεται συστηματικά, αποδίδοντάς του τα μοιραία του χαρακτηριστικά, είναι ο Byron¹¹.

Στήν τελική του μορφή, ο βυρωνικός ήρωας είναι ένα αλλοτριωμένο, μυστηριώδες και μελαγχολικό πνεύμα. Τα πάθη και οι δυνάμεις του είναι πολύ ανώτερα από εκείνα των κοινών ανθρώπων, τους οποίους αντιμετώπιζει με περιφρόνηση ως κατώτερα όντα. Πολεμᾶ έναν έσωτερικό δαίμονα, τῆ βασανιστική ανάμνηση μιᾶς τεράστιας ἄν και ἄνομολόγητης ἔνοχῆς, που τὸν ὀδηγεῖ σὲ ἀναπόφευκτη καταδίκη. Ζεῖ σύμφωνα μὲ ἕναν ἄπλο και ἄκαμπτο δικό του κώδικα: σ' αὐτὸν που ἄγαπᾶ πραγματικά, ἄν και μοιραία, εἶναι πιστὸς μέχρι θανάτου και δὲν τὸν προδίδει. Βασίζεται ἀποκλειστικά στὸν ἑαυτό του, παραμένει ἀλύγιστος σὲ κάθε ἔμπόδιο, φυσικὸ ἢ ὑπερφυσικό, και ἄσκει ἀκατανίκητη ἔλξη, ἀνάμεικτη μὲ τὸν τρόπο που γεννᾶ ὁ σκληρὸς και ἀπόμακρος χαρακτήρας του. Τέλος, παραμένει μέχρις ἐσχάτων ἀφοσιωμένος στὸν ἄγωνά του – που κατὰ κανόνα σχετίζεται μὲ τὸ ἀγαθὸ τῆς ἐλευθερίας–

Anchor Books, New York 1960, σσ. 207-239, και τοῦ ἰδίου, “Nietzsche, Friedrich”, στὸ Paul Edwards (ed.), *The Encyclopedia of Philosophy*, vol. 5, The Macmillan, New York 1972, σσ. 505-514. Εἰδικώτερα γιὰ τὴν ἠθικὴ φιλοσοφία τοῦ Nietzsche βλ. E. M. Albert – T. C. Denise – S. P. Peterfreund, *Great Traditions in Ethics. An Introduction*, American Book Company, New York 1953, σσ. 253-277.

10. Ἡ ὀφειλὴ τοῦ νιτσεικοῦ Ὑπεράνθρωπου στοὺς σκοτεινοὺς ἥρωες τοῦ Byron ἔχει ἐπισημανθεῖ ἀπὸ τὸν Bertrand Russel, “Byron and the Modern World”, *Journal of the History of Ideas* 1 (1940), σσ. 24-37 [= *A History of Western Philosophy*, Simon & Shuster, New York 1965, σσ. 746-752]. Ἐπιπλέον, σύμφωνα μὲ τὴν παρατήρηση τοῦ Gramsci, μεγάλο μέρος τοῦ ἀποκαλούμενου «νιτσεικοῦ ὑπεράνθρωπισμοῦ» ἔχει ὡς πηγὴ και θεωρητικὸ πρότυπο ὄχι τὸν Ζαρατούστρα, ἀλλὰ τὸν κόμη Μοντεχρίστο τοῦ Dumas: βλ. Gramsci, *ὁ.π.*, σσ. 186-191.

11. Γιὰ τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ βυρωνικοῦ ἥρωα, τὰ στάδια διαμόρφωσης και τὰ πρότυπά του βλ. Peter L. Thorslev, *The Byronic Hero. Types and Prototypes*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1965· M.H. Abrams, “The Satanic and Byronic Hero”, στὸ M.H. Abrams – G. H. Ford – D. Daiches, *The Norton Anthology of English Literature*, τ. 2, Norton, New York 1974, σ. 854-863· Ἀθηνᾶ Γεωργαντᾶ, *Αἰὼν βυρωνομανῆς. Ὁ κόσμος τοῦ Byron και ἡ νέα ἑλληνικὴ ποίηση*, ἐκδ. Ἐξάντας, Ἀθήνα 1992, σσ. 53-125.

ακόμη και όταν γνωρίζει ότι είναι καταδικασμένος και αντιμετωπίζει τὸν θάνατο, χωρὶς φόβο, σχεδὸν μὲ περιφρόνηση, ἀναλαμβάνοντας τὴν εὐθύνη ὄχι μόνο τῶν ἐπίγειων ἐγκλημάτων του, ἀλλὰ καὶ τῆς μεταθανάτιας τιμωρίας του.

Ὁ Byron ἄρχισε νὰ σκιαγραφεῖ τὸν ἥρωά του στὶς ἐναρκτήριες στροφές τοῦ ποιήματος *Childe Harold's Pilgrimage* (Τὸ προσκύνημα τοῦ νεαροῦ Χάρολντ, 1812), ἀλλὰ ἡ πιὸ ὀλοκληρωμένη του μορφή εἶναι ὁ κόμης Μάνφρεντ στὸ ὁμώνυμο δράμα (*Manfred*, 1817). Ἀπὸ αὐτὸ τὸ ἔργο, καὶ συγκεκριμένα ἀπὸ τὴν κορυφή τοῦ ὄρους Γιούνγκφραου, ὅπου ὁ μελαγχολικὸς Μάνφρεντ θὰ ἀποπειραθεῖ νὰ αὐτοκτονήσει, θὰ ξεκινήσει τὸ ταξίδι του ὁ σύγχρονος ὑπεράνθρωπος, γιὰ νὰ ἐπηρεάσει τὴ ζωὴ, τὴν τέχνη καὶ τὴ φιλοσοφία τοῦ 19ου αἰ. καὶ νὰ γίνῃ πρότυπο γιὰ τὴ συμπεριφορὰ τῶν νέων τῆς *avant-garde*. Ἀνάμεσα στοὺς λογοτεχνικοὺς ἀπογόνους του, ἐξέχουσα θέση κατέχουν ἀσφαλῶς ὁ Εὐγένιος Ὀνέγκιν στὸ ὁμότιτλο ποίημα τοῦ Ἀλεξάνδρου Πούσκιν (1833), ὁ Χήθκλιφ στὰ *Ἀνεμοδαρμένα Ὑψη* τῆς Emily Brontë (1847) καὶ ὁ καπετάνιος Ἔιχαμπ στὸ *Μόμπυ-Ντίκ* τοῦ Herman Melville (1851). Ὡστόσο, πολὺ δημοφιλέστεροι καὶ ἰσχυρότεροι ὡς πρὸς τὴν ἐπίδρασή τους ὑπῆρξαν οἱ γλομοὶ σωσίες τοῦ βυρωνικοῦ ἥρωα, ποὺ σταδιοδρόμησαν στὰ μυθιστορήματα τῆς λεγόμενης «λαϊκῆς λογοτεχνίας», τὰ ὁποῖα ἔφθασαν σὲ πολὺ μεγαλύτερο ἀριθμὸ ἀναγνωστῶν μὲ τὴ βοήθεια ἑνὸς μέσου μαζικῆς ἐνημέρωσης – τῆς ἐφημερίδας. Ἀπὸ τοὺς πρώτους ἦταν ὁ Ροδόλφος τοῦ Γέρολσταϊν τοῦ Eugène Sue, ὁ ὁποῖος ἄλλωστε ἀνοίξε τὴ χορεία τῶν λαϊκῶν ὑπερανθρώπων μὲ τὸ μυθιστόρημα *Les Mystères de Paris* (Τὰ Μυστήρια τῶν Παρισίων), ποὺ δημοσιεύθηκε σὲ συνέχειες στὴν ἐφημερίδα *Journal des Débats* τὸ 1842-43, ὁ Ἄθως (Οἱ τρεῖς σωματοφύλακες, 1844) καὶ ὁ κόμης Μοντεκρίστο (1844-45) τοῦ Alexandre Dumas, καὶ ὁ Ροκαμπόλ, πρωταγωνιστὴς σὲ μιὰ σειρά μυθιστορημάτων τοῦ Ponson du Terrail (ἀπὸ τὸ 1857 μέχρι τὸ 1870). Ἐκτοτε, ἑκατοντάδες ὁμοιοὶ τους κατέκλυσαν τὶς σελίδες τῶν λαϊκῶν ἐντύπων, προτοῦ ἀκολουθήσουν τὸν δρόμο γιὰ τὸ Χόλυγουντ, ὡς μέρος τοῦ ἀστραφτεροῦ ἀμερικανικοῦ οὐνεῖρου.

Ἦδη ἡ μετακίνηση τοῦ ὑπερανθρώπου ἀπὸ τὴν ποίηση τοῦ Byron στὸ λαϊκὸ μυθιστόρημα ἐπιφέρει κάποιες διαφοροποιήσεις, μὲ τὶς ὁποῖες ἀσφαλῶς θὰ διαφωνοῦσε ὁ Byron. Ὁ πρωτότυπος βυρωνικὸς ἥρωας παρέμενε μιὰ ἠθικῶς αὐτόνομη προσωπικότητα, ὑπὸ τὴν ἔννοια ὅτι

ἐπέλεγε ἓναν μοναχικὸ δρόμο, χωρὶς νὰ ἀφιερῶθαι στὶς δυνάμεις τοῦ καλοῦ ἀλλὰ οὔτε καὶ στὶς δυνάμεις τοῦ κακοῦ. Ἐν τούτοις, οἱ λαϊκοὶ ὑπεράνθρωποι, ἀργὰ ἀλλὰ σταθερὰ, ἐμφανίζονται ὑπέρμαχοι τοῦ καλοῦ, τοῦ δικαίου, προστάτες τῶν ἀδικημένων καὶ βέβαια τιμωροὶ τοῦ κακοῦ. Μάλιστα, τόσο ὁ Ροδόλφος ὅσο καὶ ὁ Μοντεκρίστο φαίνεται νὰ κινῶνται στὸ πλαίσιο μιᾶς χριστιανικῆς φιλάνθρωπίας, ποὺ ἀνακαλεῖ εὐθέως τὴν εἰκόνα τῆς βικτοριανῆς «δρώσας ἀριστοκρατίας»¹². Ὁ Ροδόλφος λοιπὸν θὰ δημιουργήσῃ ἓνα πρότυπο ἀγρόκτημα, ὅπου οἱ φτωχοὶ καὶ οἱ ἀδικημένοι ζοῦν ὑπὸ τὴ φιλάνθρωπη προστασία του, καὶ ἐπίσης θὰ ἐμπνευστεῖ τὴν Τράπεζα τῶν φτωχῶν, ποὺ θὰ συνδράμει ὅσους ἐργάτες βρίσκονται χωρὶς δουλειά. Ὁ Μοντεκρίστο, πάλι, θὰ συνδέσει τὴν ἐπιθυμία του γιὰ ἐκδίκηση μὲ τὴν ἰδέα τῆς θεϊκῆς ἀποστολῆς. Εἶναι χαρακτηριστικό, ὅτι οἱ ἀμφιβολίες ποὺ τὸν τυραννοῦν λίγο πρὶν ὀλοκληρώσῃ τὸ ἐκδικητικὸ του σχέδιο, ἐξαφανίζονται καθὼς πέφτει στὰ χέρια του –ὡς ἀπὸ μηχανῆς θεός– τὸ χειρόγραφο τοῦ ἀββᾶ Φαριά, μὲ τὴν ἀκόλουθη ἐπιγραμματικὴ ἐντολή: «Ξερίζωσε τὰ δόντια τοῦ δράκοντα καὶ ποδοπάτησε τοὺς λέοντες, εἶπε ὁ Κύριος». Ἀκόμη πιὸ ἐντυπωσιακὴ εἶναι ἡ περίπτωση τοῦ Ροκαμπόλ, ὁ ὁποῖος, ἐνῶ ξεκινᾷ ὡς ἐγκληματίας, σύντομα θὰ μεταστραφεῖ πρὸς τὴν ἀρετὴ ὅμως, τέτοιου εἴδους μεταστροφὲς εἶναι ὄχι μόνον ἄγνωστες ἀλλὰ καὶ ἀπεχθεῖς στοὺς ἥρωες τοῦ Byron, ποὺ ἐμμένουν στὶς ἐπιλογές τους μέχρι τέλους.

Παρατηροῦμε ὅτι ἡ διαφοροποίηση τοῦ ἀναγνωστικοῦ κοινοῦ, ἢ μᾶλλον ἡ στόχευση τῶν συγγραφέων σὲ διαφορετικούς δέκτες, συνεπιφέρει σημαντικὲς ἀλλαγές. Σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν ποίηση, ἓνα εἶδος προορισμένο γιὰ ἐγγράμμátους καὶ καλλιεργημένους, συνεπῶς ὀλιγώτερους ποσοτικὰ ἀναγνώστες, ἢ πεζογραφία, ποὺ ἀκόμη τὸν 19ο

12. Ἡ «δρώσα ἀριστοκρατία», σὲ ἀντιδιαστολὴ πρὸς τὴν «ἀδρανῆ», ποὺ ἐνδιαφερόταν μόνο γιὰ τὶς διασκεδάσεις καὶ τὴ διατήρηση τῶν κεκτημένων της, ὀφείλε νὰ γνωρίζῃ τὴν κατάσταση τῆς ἐργατικῆς τάξης καὶ νὰ φροντίζει γιὰ τὴν ἀνακούφιση τῶν ἀναγκῶν της μὲσω τῆς φιλάνθρωπίας. Τὴ σχετικὴ διάκριση διατύπωσε ὁ Thomas Carlyle στὸ ἔργο του *Past and Present* (1843) καὶ προέβαλε ὁ Benjamin Disraeli στὸ μυθιστόρημά του *Sybil or the Two Nations* (1845). Γιὰ τὸ ζήτημα βλ. ἐνδεικτικὰ M. Levin, *The Condition of England Question: Carlyle, Mill, Engels*, ἐκδ. Palgrave Macmillan, London 1998· J. V. Nixon, “‘if all had bread’: Father Gerard Hopkins, the Condition of England Question and the Poor of Nazareth House”, *The Hopkins Quarterly* 35 (2008) 19-46.

αί. χαρακτηριζόταν «έλαφρά φιλολογία»¹³, ήταν ένα λογοτεχνικό είδος κατάλληλο για μαζική κατανάλωση από αναγνώστες χωρίς μόρφωση και χωρίς ύψηλές απαιτήσεις. Προφανώς, ένα τέτοιο κοινό δεν θα μπορούσε να εννοήσει τις φιλοσοφικές προϋποθέσεις του βυρωνικού υπερανθρωπισμού, με αποτέλεσμα να παρασυρθεί σε επικίνδυνες και όπωσδήποτε ανεπιθύμητες αποκρίσεις, αν υιοθετούσε εκείνον τον «βλάσφημο» και «ανάτρεπτικό» για τὰ ἦθη τῆς ἐποχῆς τρόπο σκέψης¹⁴. Ἐπιπλέον, τὰ περιθώρια ταύτισης τέτοιου εἴδους ἀναγνωστῶν με τὸν βυρωνικό ἥρωα ἦταν μᾶλλον περιορισμένα: οἱ φιλοσοφικοὶ στοχασμοὶ τοῦ Μάνφρεντ, οἱ μελαγχολικὲς περιηγήσεις τοῦ νεαροῦ Χάρολντ, ἡ παθιασμένη ἀναζήτηση τοῦ βυρωνικοῦ Κάιν για τὴ γνώση θὰ ἦταν ξένα στοὺς φτωχοὺς ἐργάτες, τοὺς χωρικούς, τοὺς ἀναλφάβητους

13. Οἱ ἀμφιβολίες τῶν Εὐρωπαϊῶν λογίων για τὴ λογοτεχνικὴ ἀξία τῆς πεζογραφίας, ἐντονότερες στὶς ἀρχές τοῦ 19ου αἰ., ἐξακολουθοῦν νὰ ὑπάρχουν σὲ μικρότερο ἢ μεγαλύτερο βαθμὸ περίπου μέχρι τὴ δεκαετία τοῦ 1880· βλ. ἐνδεικτικὰ Henry James, *The Art of Fiction*, στὸν τόμο *Selected Literary Criticism*, ed. Morris Shapira, Cambridge University Press 1981, σσ. 49-51. Ἕνας ἀπὸ τοὺς λόγους τῆς δυσπιστίας τοὺς ἦταν ἡ σύνδεση τῆς μυθοπλασίας με τὴ φαντασία καὶ τὸ ψεῦδος. Βλ. ἐνδεικτικὰ τὶς παρατηρήσεις τοῦ Sidney J. Black στὸ Barbara Foley, *Telling the Truth. The Theory and Practice of Documentary Fiction*, Cornell University Press 1986, σ. 132.

14. Ἀξίζει νὰ παραθέσουμε δύο μαρτυρίες, ποὺ φανερόνουν τοῦλάχιστον ἐπιφυλάξεις για τὴν ἐπίδραση τῆς βυρωνικῆς ποίησης. Ἡ πρώτη προέρχεται ἀπὸ τὸ μυθιστόρημα τῆς Jane Austen, *Persuasion* (1818): ἡ Anne Elliot συμβουλεύει τὸν Benwick νὰ πάψει νὰ διαβάξει ποίηση –καὶ δὴ τὴν ποίηση τοῦ Byron– διότι ἔτσι ἐπιτείνει τὸν πόνο καὶ τὴ θλίψη του για τὸν θάνατο τῆς ἀγαπημένης του, καὶ τοῦ προτείνει μιὰ σειρά πεζογραφικῶν κειμένων ἠθικοῦ περιεχομένου (Jane Austen, *Persuasion*, Harper-Collins, London 2010, σσ. 91-92· ἑλλ. ἔκδ.: Τζέιν Ὅστιν, *Πειθώ*, μετάφρ. Δ. Γ. Κίκιζας, ἔκδ. Σμίλη, Ἀθήνα 1998). Ἡ δευτέρα προέρχεται ἀπὸ τὸ διήγημα «Ὁ καμινάπτης» (1853) τοῦ Ἀ. Ρ. Ραγκαβῆ: ἡ Ὠφέλεια ἀπορεῖ ποῦ ἕνας ἀπλὸς θερμαστής, ὁ Ἄρθουρ Οὐίλλης διαβάξει τὸν Κάιν τοῦ Byron καὶ προσπαθεῖ εὐγενικὰ νὰ τὸν ἀποτρέψει, μιλώντας του για τὶς «ἄγριες καὶ σκοτεινές» ἔννοιες τοῦ ἔργου, ποὺ ἀπολιθώνουν τὴν πίστη καὶ σταλάζουν «τὸ δηλητήριο τῆς ἀπελπισίας εἰς τὴν ψυχὴν» (Α. Ρ. Ραγκαβῆς, «Ὁ καμινάπτης», *Δηγήματα*, τ. Β', ἐπιμ. Δ. Τζιόβας, ἔκδ. Ἰδρυμα Κώστα καὶ Ἑλένης Οὐράνη, Ἀθήνα 1999, σσ. 271-272). Εἶναι ἀξιοπρόσεκτο ὅτι καὶ οἱ δύο αὐτὲς μαρτυρίες προέρχονται ἀπὸ κείμενα ἀφηγηματικῆς πεζογραφίας. Ἄς σημειωθεῖ ἐπίσης ὅτι, στὸ πλαίσιο τῶν πανεπιστημιακῶν ποιητικῶν διαγωνισμῶν, ἡ ποίηση τοῦ Byron καταδικάζεται ἐπισήμως για τὸ «βλάφημο» καὶ ἀνάτρεπτικὸ περιεχόμενό της· βλ. σχετικὰ Παν. Μουλλάς, «Ἡ ἀθηναϊκὴ πανεπιστημιακὴ κριτικὴ καὶ ὁ Ροϊδης», στὸν τόμο *Ἡ Κριτικὴ στὴ νεότερη Ἑλλάδα*, ἔκδ. ΕΜΝΕ, Ἀθήνα 1981, σσ. 59-68 καὶ τοῦ ἰδίου *Ρήξεις καὶ Συνέχεις. Μελέτες για τὸν 19ο αἰῶνα*, ἔκδ. Σοκόλης, Ἀθήνα 1993, σσ. 279-300.

προλετάριους που συγκινούνταν μέχρι δακρύων με τις συνέχειες των μυθιστορημάτων του Sue. Έτσι, ο βυρωνικός υπεράνθρωπος προσαρμόζεται σταδιακά στα δικά τους δεδομένα: οι εξαιρετικές δυνάμεις του τίθενται τώρα στην υπηρεσία των αναξιοπαθούντων, ενώ εκείνοι που προσελκύουν το έκδικητικό του μένος είναι άνθρωποι που καταπιέζουν τους αδύναμους· και, εν τέλει, η εξέγερσή του εναντίον της κοσμικής τάξης απορροφάται στη νέα «μεσσιανική» του αποστολή. Σ' αυτήν ακριβώς τη βάση εντοπίζεται και λειτουργεί εκείνο που ο Eco ονομάζει «δομή της παρηγοριάς»¹⁵. Στο τέλος κάθε λαϊκού μυθιστορήματος, έχει ξεριζωθεί το κακό, έχουν τιμωρηθεί οι φορείς του, έχει αποκατασταθεί η δικαιοσύνη, οι άθωοι και οι καταπιεσμένοι μπορούν πλέον να γευθούν την ευτυχία και την ευημερία που στερήθηκαν τόσα χρόνια. Όμως, όλα αυτά δεν κατακτήθηκαν με τον δικό τους αγώνα· ήταν ένα «δώρο», μία «εὐλογία» που τους χαρίστηκε από τον υπεράνθρωπο υπερασπιστή τους. Μέσα από τις περιπετειώδεις πλοκές των λαϊκών μυθιστορημάτων, οι αναγνώστες εκπαιδούνταν να περιμένουν τη λύτρωση των παθών τους στην επίγεια ζωή από έναν κοσμικό μεσσία.

*Je vais ... peu à peu redevenir moi*¹⁶:
 'Επιστροφή στην αντικοινωνικότητα

Με αυτές τις ουσιαστικές μεταλλαγές, ο λαϊκός υπεράνθρωπος είναι πλέον έτοιμος να υποδυθεί πολλούς και διαφορετικούς ρόλους, φέροντας πάντοτε εις πέρας τη λυτρωτική του αποστολή. Προς τα τέλη του 19ου αι. μεταφέρει τη δράση του στην αμερικανική ήπειρο, είτε ως περιπλανώμενος πιστολέρο, είτε ως μασκοφόρος έκδικητής, είτε ως υπερασπιστής των λευκών που αναζητούν την τύχη τους στο Φάρ Ούέστ. Στην Εύρώπη όμως, μερικές από τις μεταμορφώσεις του, μολονότι εξαιρετικά δημοφιλείς για κάποιο διάστημα, αποδείχθηκαν λιγότερο γόνιμες. Αναφέρομαι κυρίως στους δύο υπεράνθρωπους της

15. Έκο, *Ο Υπεράνθρωπος των Μαζών*, ό.π., σσ. 73-91.

16. «Θέλω ... σιγά σιγά να ξαναβρω τον εαυτό μου», φράση του Άρσεν Λουπέν (Maurice Leblanc, *Arsène Lupin gentleman-cambrioleur*, Pierre Lafitte, Paris 1907, σ. 106).

τρίτης φάσης του λαϊκού μυθιστορήματος¹⁷, τὸν Ἄρσεν Λουπὲν τοῦ Maurice Leblanc (1905) καὶ τὸν Φαντομά τῶν Pierre Souvestre καὶ Marcel Allain (1911). Οἱ δύο αὐτὲς μορφές ἴσως εἶναι πλησιέστερες στὸ ἀρχικὸ βυρωνικὸ πρότυπο, ὑπὸ τὴν ἔννοια ὅτι ἐνσαρκιώνουν τοὺς «ὠραίους παράνομους»¹⁸, τοὺς «ὑπέροχους ἐγκληματίες», ποὺ συγκρούονται εὐθέως μὲ τὴν κοινωνικὴ τάξη καὶ τὸν νόμο, καὶ βεβαίως βγαίνουν νικητές, γελοιοποιώντας πλήρως τοὺς διώκτες τους – δηλαδὴ τὴν ἀστυνομία. Ἡ νίκη τους αὐτὴ ὅμως δὲν ἀφορᾷ τὸ κοινωνικὸ σύνολο. Ὁ Λουπὲν καὶ ὁ Φαντομάς δὲν ἐνδιαφέρονται γιὰ τοὺς φτωχοὺς οὔτε τοὺς ἀπασχολεῖ ἡ ἀποκατάσταση τῆς δικαιοσύνης. Ὑποπτευόμαστε ὅτι ὁ στόχος τῆς παράνομης δράσης τους δὲν εἶναι ὁ πλοῦτος καθ' αὐτόν, ἀλλὰ νὰ ἀποδείξουν τὴ διανοητικὴ ὑπεροχὴ τους σὲ σχέση μὲ τὴν ἔννομη τάξη. Ἀδυνατοῦν νὰ ἐνσωματωθοῦν στὴν κοινωνία καὶ δὲν ἐπιδιώκουν νὰ τὸ κάνουν, ἐπειδὴ εἶναι πολὺ ἔξυπνοι, καὶ διασκεδάζουν εἰς βάρος τῆς ἐξευτελιζόντας τοὺς θεσμοὺς ποὺ τῆς προσδίδουν συνοχὴ καὶ λειτουργικότητα. Ὁ μεσσιανισμὸς τῶν ὁμογάλακτων ἀδερφῶν τους μετατρέπεται σὲ διαβολικὸ πνεῦμα, ὅμως πίσω ἀπὸ αὐτὴν τὴ διαβολικότητα δὲν κρύβεται πιά ὁ Λούσιφερ τοῦ Milton ἀλλὰ ὁ Μεφιστοφελῆς τοῦ Goethe.

Τὸ κοινό, ὄχι μόνον τὸ ἀναγνωστικὸ ἀλλὰ καὶ τὸ φιλοθεάμον, ἀφοῦ ἤδη τὸ 1913-14 ἔχουμε καὶ τὶς πρῶτες κινηματογραφικὲς μεταφορὲς τῶν μυθιστορημάτων¹⁹, τοποθετεῖται ἀβίαστα μὲ τὸ μέρος τῶν ἐγκληματιῶν,

17. Γιὰ τὶς τρεῖς φάσεις τοῦ λαϊκοῦ μυθιστορήματος βλ. Ἔχο, Ὁ Ὑπεράνθρωπος τῶν Μαζῶν, ὁ.π., σσ. 100-101 καὶ 134-136.

18. Ὁ «ὠραίος παράνομος» (noble outlaw), ποὺ ἀποτελεῖ ἐξέλιξη τοῦ «μοχθηροῦ ἥρωα» τοῦ γοτθικοῦ μυθιστορήματος, εἶναι μία ἀπὸ τὶς πρῶτες ἐκδοχὲς τοῦ ρομαντικοῦ ἥρωα. Ὁ ἐπιφανέστερος εἶναι ὁ Κάρλ Μούρ, πρωταγωνιστὴς τοῦ δραματικοῦ ἔργου *Οἱ Ληστὲς* τοῦ Schiller (*Die Räuber*, 1781), παρ' ὅλο ποὺ προηγήθηκε χρονικὰ ὁ Götze von Berlichingen τοῦ Goethe (1773) – βλ. πρόχειρα Thoslev, ὁ.π., σσ. 65-83. Προφανῶς, ὁ πρόγονος ὅλων τους εἶναι ὁ Ρομπὲν τῶν Δασῶν, μία θρυλικὴ μορφή τῆς ἀγγλικῆς λαϊκῆς παράδοσης ἀπὸ τὸν 13ο αἰ. Ἡ μνημειώδης ἐκδοσιὴ λαϊκῶν ποιημάτων, τραγουδιῶν καὶ ἀφηγήσεων γιὰ τὸν «φημισμένον παράνομον» ἀπὸ τὸν Joseph Ritson (*Robin Hood: A collection of all the Ancient Poems Songs and Ballads now extant, relative to that celebrated Outlaw Robin Hood*, 1795) πιθανώτατα ἐπέδρασε στὴ διαμόρφωση τοῦ τύπου τοῦ noble outlaw.

19. Τὸ 1913-14, ὁ Louis Feuillade σκηνοθέτησε πέντε ταινίες μὲ πρωταγωνιστὴ τὸν Φαντομά: *Fantômas* (1913, σὲ τρεῖς συνέχειες), *Juve contre Fantômas* (1913, σὲ τέσσερις

Ίσως έπειδή γοητεύεται από τή δημιουργική τους ένέργεια και από τή ζωτική τους δύναμη. Ο Φαντομάς και ό Λουπέν ανάγονται έν τέλει στον πρότυπο Γάλλο ήρωα, τή στιγμή που ή Γαλλία ζεί τή μέγιστη ιμπεριαλιστική της ύπερηφάνεια²⁰. Η έποχή ήταν περισσότερο από κατάλληλη: ή πλήρης άνατροπή του παλαιού κόσμου μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο είχε δυναμιτίσει κάθε έννοια «τάξης» και άρμονίας. Έτσι, ό Φαντομάς έν μέρει ένσαρκώνει τή παράλογο τής μεσοπολεμικής περιόδου²¹, ένω ό Λουπέν εκφράζει τή νοσταλγία της για τόν χαμένο παλαιό κόσμο, μέσα από τήν επίμονη προσήλωσή του στη γαλλική παράδοση. Είναι όμως προφανές ότι οί δύο γοητευτικοί έγκληματίες δέν θα μπορούσαν να έπιβιώσουν για πολύ έξω από τες ειδικές συνθήκες τής έποχής τους. Οί ήρωες τής μαζικής κουλτούρας πρέπει να έπιβειώνουν τήν ισχύ τής τάξης και του νόμου και όχι να άποδεικνύουν τήν άνεπάρκειά τους· ή, στην πιό «άνατρεπτική» έκδοχή τους, να γίνονται φορείς μιās ιδιωτικής δικαιοσύνης και να ύπηρετούν έν τέλει τόν θρίαμβο του καλού. Γι' αυτό ό Φαντομάς και ό Λουπέν έκλεισαν τόν κύκλο τους, άπομένοντας ούσιαστικά χωρίς έπιγόνους. Και μαζί τους θα λέγαμε ότι έκλεισε παράλληλα και ό κύκλος ζωής των υπεράνθρωπων ήρώων στην εύρωπαϊκή λογοτεχνία.

συνέχειες), *Le mort qui te* (1913), *Fantômas contre Fantômas* (1914, σέ τέσσερις συνέχειες) και *Le faux magistrat* (1914, σέ τέσσερις συνέχειες). Τους κύριους ρόλους ύποδύθηκαν οί ήθοποιοί René Navarre και Edmond Bréon. Τό 1914, ό Émile Chautard σκηνοθέτησε τήν ταινία *Arsène Lupin*, με πρωταγωνιστή τόν Georges Tréville.

20. Βλ. τες σχετικές παρατηρήσεις του Έκο, *Ο Υπεράνθρωπος των Μαζών*, ό.π., σσ. 132-139.

21. Ός γνωστόν, ό Φαντομάς έγινε ό άγαπημένος ήρωας των υπερρεαλιστών, που γοητεύθηκαν από τήν κυριαρχία του σχήματος τής επανάληψης σέ κάθε νέα του περιπέτεια: ένω ό Ζύβ και ό Φαντόρ καταφέρνουν να τόν παγιδεύσουν, εκείνος πάντοτε διαφεύγει τή σύλληψη με τρόπο άπροσδόκητο· έν τούτοις, παρά τες μυθικές ληστείες του, στην άρχή τής έπόμενης περιπέτειας είναι και πάλι άνεξήγητα φτωχός. Για τή σχήμα τής επανάληψης βλ. Έκο, *Κήνσορες και Θεράποντες*, ό.π., σσ. 313-315. Για τόν θαυμασμό των υπερρεαλιστών για τόν Φαντομά βλ. Robin Walz, "Serial Killings: Fantômas, Feuillade and the Mass-Culture Genealogy of Surrealism", *The Velvet Light Trap: A Critical Journal of Film and Television* 37 (March 1996), σσ. 51-57.

Διαπλέοντας τὸν Ἀτλαντικό: ἡ μετοικεσία στὸν νέο κόσμο

Τὴν ἐποχὴ πού ἡ Γαλλία παρακολουθοῦσε γοητευμένη τὶς περιπέτειες τῶν γοητευτικῶν παρανόμων, ὁ Ἀμερικανὸς συγγραφέας Edgar Rice Burroughs παρέδιδε στὸ ἀναγνωστικὸ κοινὸ μιὰ νέα ἐκδοχὴ τοῦ ὑπερανθρώπου, τὸν Ταρζάν (*Tarzan of the Apes*, 1912). Οἱ προϋποθέσεις τοῦ θεματικοῦ πυρῆνα εἶναι βέβαια ρομαντικές: ὁ «εὐγενὴς ἄγριος» (noble savage) τοῦ Rousseau εἶναι ἀσφαλῶς ὁ διασημότερος πρόγονός του. Ὁ Ταρζάν ἀποτελεῖ ἀρχικῶς μέρος τοῦ ἄγριου κόσμου, ὅμως μεγαλώνοντας θὰ διαφοροποιηθεῖ ἀπὸ αὐτὸν καὶ θὰ ἐπιβληθεῖ τόσο στὰ ζῶα ὅσο καὶ στοὺς ἀνθρώπους – θὰ γίνεῖ ὁ «ἄρχοντας» τῆς ζούγκλας, ἀνακτώντας μὲ αὐτὸν τὸν τρόπο τὸ ἀξίωμα πού θὰ τοῦ εἶχε κληροδοτηθεῖ, ἂν βρισκόταν στὸν πολιτισμένο κόσμο. Ἔτσι, λόγῳ τῆς φυλετικῆς του προσέλευσης καὶ τῆς ἀριστοκρατικῆς του καταγωγῆς, ἀναλαμβάνει νὰ ρυθμίσει τὴ ζούγκλα σύμφωνα μὲ τὶς ἀρχὲς τῆς εἰρήνης καὶ τῆς δικαιοσύνης, φέροντας τὴν τάξη ἐκεῖ ὅπου ἐπικρατεῖ ταραχὴ. Μὲ ἄλλα λόγια, ὑποτάσσει ἐκεῖνο πού ἔπρεπε νὰ εἶναι ἐλεύθερο καὶ παρεμβαίνει στοὺς ἐσωτερικοὺς νόμους τοῦ κόσμου ὅπου ζεῖ – φυσικά, σύμφωνα μὲ τὶς ἀρχὲς τοῦ δικαίου πού ἐπικρατοῦν στὶς δυτικὲς κοινωνίες. Ἔτσι, γίνεται φορέας «πολιτισμοῦ», ὄχι ἐπινοώντας τον ἐκ νέου, ὅπως ὁ Ροβινσώνας Κροῦσος, ἀλλὰ μὲ ἕναν τρόπο πού θυμίζει τὶς θεωρίες καὶ τὰ ἄλλοθι τῆς ἀποικιοκρατικῆς Εὐρώπης. Ὁ Eco τὸν χαρακτηρίζει εὐστοχα «ἐμπροσθοφυλακὴ τῶν “ἀστυνομικῶν τοῦ κόσμου”»²², σὲ ἕνα δοκίμιό του δημοσιευμένο στὸν ἀπόηχο τοῦ πολέμου στὸ Βιετνάμ· ἡ χρονικὴ σύμπτωση μπορεῖ νὰ μὴν εἶχε σημασία, ὡστόσο θὰ ἄξιζε νὰ προσέξει κανεὶς πῶς ὁ βίος καὶ ἡ πολιτεία τοῦ Ταρζάν ἐνσωματώνει ἐν πολλοῖς ἀρχὲς καὶ δεδομένα τῆς ἀμερικανικῆς ἰδεολογίας πού ἐνεργοποιεῖται στὸ πλαίσιο τῆς ἐξωτερικῆς πολιτικῆς.

Ὁ Ταρζάν εἶναι ὁ πρῶτος λαϊκὸς ὑπεράνθρωπος πού γίνεται πραγματικὰ μαζικός: τὰ μυθιστορήματα τοῦ Burroughs μεταφράστηκαν σὲ περισσότερες ἀπὸ 56 γλώσσες καὶ σύντομα μετα-

22. Ἔκο, Ὁ Ὑπεράνθρωπος τῶν Μαζῶν, ὁ.π., σσ. 141-142. Βλ. καὶ J. Berglund, “Write, Right, White, Rite: Literacy, Imperialism, Race, and Cannibalism in Edgar Rice Burroughs’ *Tarzan of the Apes*”, *Studies in American Fiction* 27/33 (1999), σσ. 53-76.

φέρθηκαν σὲ κόμικς, ἐνῶ ἀπὸ τὸ 1918 καὶ ἐξῆς ἔχουν γυριστεῖ ἀμέτρητες κινηματογραφικὲς ταινίες καὶ τηλεοπτικὲς σειρὲς μὲ θέμα τὶς περιπέτειες τοῦ «ἄρχοντα τῆς ζούγκλας». Ἀνάλογη μαζικότητα θὰ γνωρίσει ἡ ἐπόμενη μεταμόρφωση τοῦ ὑπεράνθρωπου, ἡ ὁποία μάλιστα θὰ φέρει αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ ὄνομα: Ὑπεράνθρωπος ἢ, ἐπὶ τὸ ἀγγλικόν, Superman, κατὰ κόσμον Κλὰρκ Κέντ. Βρισκόμαστε στὰ 1938. Ἡ Action Comics κυκλοφορεῖ τὸ πρῶτο τεῦχος μὲ τὶς περιπέτειες τοῦ Superman, σὲ κείμενα τοῦ Jerry Siegel καὶ σχέδια τοῦ Joe Shuster. Ἴσως εἶναι ἡ πρώτη φορὰ ποὺ ὁ ὄρος ὑπεράνθρωπος ἀποκτᾶ κυριολεκτικὸ νόημα, ἀφοῦ ὁ ἥρωας, παρὰ τὴν ἀνθρώπινη μορφή του, δὲν εἶναι γήινος. Αὐτὸ ἐπιλύει, ὡς ἓνα βαθμὸ, τὸ πρόβλημα τῶν ὑπερφυσικῶν δυνάμεων καὶ ἰκανοτήτων του, ἀλλὰ παράλληλα δημιουργεῖ μιὰ σειρὰ περιπλοκῶν, ὅπως λ.χ. ὅτι δὲν μπορεῖ νὰ βρεῖ ἰσάξιο ἀντίπαλο (γι' αὐτὸ καὶ κατὰ καιροὺς εἰσάγονται στὴν ἱστορία του ἐξωγήινοι ἐχθροί). Ἐπιπλέον, καθὼς τὰ ὅρια τῆς Smallville καὶ τῆς Μητρόπολης τοῦ Illinois σύντομα ἀποδείχθηκαν πολὺ περιορισμένα γιὰ τὶς ἐξαιρετικὲς δυνάμεις του, ὁ Superman ἀναλαμβάνει νὰ σώσει τὴ Γῆ ἢ ἀκόμη καὶ τὸ γαλαξιακὸ μας σύστημα. Ἔτσι, τὸ πεδίο δράσης τοῦ ὑπεράνθρωπου ἥρωα διευρύνεται στὰ μεγαλύτερα δυνατὰ ὅριά του: ὁ Superman ὑπερβαίνει τὸ στενὸ πλαίσιο τοῦ ἐθνικοῦ χώρου, ἐντὸς τοῦ ὁποίου κινουῦνταν οἱ λαϊκοὶ ὑπεράνθρωποι τοῦ 19ου αἰ., καὶ καθίσταται ὁ ἄγρυπνος φύλακας ὀλόκληρου τοῦ σύμπαντος.

Μὲ τὸν Superman ἐγκαινιάζεται μιὰ νέα κατηγορία ὑπεράνθρωπων ἡρώων, οἱ ὑπερήρωες. Τὸ βασικὸ τους χαρακτηριστικὸ εἶναι ὅτι διαθέτουν κυριολεκτικὰ ὑπερφυσικὲς δυνάμεις, ὄχι μόνον σὲ ἐπίπεδο σωματικῆς ρώμης, ἀλλὰ καὶ σὲ ἐπίπεδο αἰσθήσεων (π.χ., ὄραση, ἀκοή) καὶ ἰκανοτήτων (πετοῦν, τρέχουν μὲ τὴν ταχύτητα τοῦ φωτὸς κ.λπ.). Ἐξ αὐτοῦ προκύπτει ἓνα ἄλλο χαρακτηριστικὸ τους, ἡ διπλῆ φύση τους (ἀνθρώπινη καὶ ὑπεράνθρωπη), ἡ ὁποία ἀντιστοιχεῖ στὴ διπλῆ τους ταυτότητα²³ (Superman/Κλὰρκ Κέντ, Spiderman/Πῆτερ Πάρκερ,

23. Τὸ μοτίβο τῆς διπλῆς ταυτότητας εἶχε ἤδη χρησιμοποιηθεῖ σὲ σχέση μὲ ὑπεράνθρωπους ἥρωες πρὶν ἀπὸ τὸν Superman. Σημειῶνω τὸν πρωταγωνιστὴ τοῦ μυθιστορήματος *The Virginian* (1902) τοῦ Owen Wister, τὸν Scarlet Pimpernel στὸ ὁμώνυμο μυθιστόρημα τῆς βαρόνης Emmuska Orczy (1905) καὶ βέβαια τὸν Zorro/Don Diego de la Vega τοῦ Johnston McCulley (1919). Πρέπει ὅμως νὰ ἐπισημανθεῖ ὅτι

Batman/ Μπρούς Γουέιν κ.ά.). Ο τρόπος απόκτησης τῶν ὑπερφυσικῶν δυνάμεων συνδέεται μὲ τὴ διαλεκτικὴ τῶν δύο ιδιοτήτων (ἀνθρώπινης καὶ ὑπερανθρώπινης) σὲ κάθε μεμονωμένη περίπτωση. Βάσει αὐτοῦ, οἱ ὑπερήρωες μποροῦν νὰ διακριθοῦν σὲ τρεῖς κατηγορίες: Στὴν πρώτη περιλαμβάνονται ὅσοι προέρχονται ἀπὸ ἄλλους πλανῆτες (Superman, Hawkman, Captain Marvel, Mr. Spock, κ.ά.)· αὐτοὶ ἔχουν ἐκ τῆς φύσεώς τους ὑπερφυσικὲς δυνάμεις καὶ ἡ ἀνθρώπινη μορφή τους εἶναι δευτερεύον, ἐπίκτητο στοιχεῖο – μὲ ἄλλα λόγια, τὸ ἀνθρώπινο στοιχεῖο ὑποτάσσεται στὸ ὑπερανθρώπινο. Στὴ δευτέρη κατηγορία ἀνήκουν ὅσοι ἀπέκτησαν ὑπερφυσικὲς δυνάμεις ἐξαιτίας κάποιου ἐπιστημονικοῦ ἢ τεχνολογικοῦ ἀτυχήματος (Spiderman, Hulk, Daredevil, κ.ά.)· ἐν προκειμένῳ, τὸ ὑπεράνθρωπο στοιχεῖο εἶναι ἐπίκτητο καὶ οἱ ἥρωες πρέπει νὰ μεταμορφωθοῦν προκειμένου νὰ ἐνεργοποιήσουν τὶς δυνάμεις τους – δηλαδή, ὁ ἥρωας ἔχει δύο φύσεις, πὺ εἶναι διακριτές, ἐναλλασσόμενες καὶ τρόπον τινὰ ὑποστασιακὰ ἰσοδύναμες. Τέλος, στὴν τρίτη κατηγορία περιλαμβάνονται ὅσοι ὀφείλουν τὶς ἐξαιρετικὲς δυνάμεις τους ἀποκλειστικὰ στὴ χρήση τῆς τεχνολογίας (Batman, Ironman, Captain America²⁴ κ.ά.) – στὴν προκειμένη περίπτωση, ἡ ἀνθρώπινη φύση τοῦ ὑπερήρωα παραμένει ἀνεπηρέαστη καὶ τὸ ὑπεράνθρωπο στοιχεῖο δὲν εἶναι παρὰ μίαν τεχνολογικὴ *persona*.

ἡ μυστηριώδης ταυτότητα εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ βασικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ βυρωνικοῦ ἥρωα. Στὸ ποίημα *The Giaour* (1813), ὁ πρωταγωνιστὴς παραμένει ἀνώνυμος μέχρι τὸν θάνατό του καὶ λίγο πρὶν ξεψυχήσει ζητᾷ νὰ ταφεῖ σὲ μιὰ ἀπόμερη γωνιά τοῦ κοιμητηρίου καὶ στὸν τάφο του νὰ τοποθετηθεῖ ἓνας ἀπλὸς σταυρὸς χωρὶς ὄνομα ἢ κάποιο ἄλλο διακριτικὸ στοιχεῖο. Ἐπίσης, τὸ μοτίβο τῆς διπλῆς ταυτότητας ἀπαντᾷ στὰ «δίδυμα» ποιήματα *The Corsair* καὶ *Lara* (1814): ὁ σκοτεινὸς Κόνραντ, πὺ πολεμοῦσε τοὺς Ὄθωμανοὺς ὡς κουρσάρος, μὲ ὀρηγτήριο ἓνα νησάκι στὸν κόλπο τῆς Κορώνης, ἀποκαλύπτεται ὅτι εἶναι ὁ αὐτοεξόριστος κόμης Λάρα.

24. Ὁ Captain America (ἐμφ. 1941) θὰ μπορούσε νὰ ἀνήκει καὶ στὴ δευτέρη κατηγορία, δεδομένου ὅτι ἔγινε ὑπεράνθρωπος μετὰ ἀπὸ τὴ συμμετοχή του σὲ ἓνα ἐπιστημονικὸ πείραμα γιὰ τὴ δημιουργία ὑπερ-στρατιωτῶν βλ. T.B. – M.F., “Captain America”, στὸ *The Marvel Comics Encyclopedia*, DK Publishing, London 2009, σσ. 60-65· Cord Scott, “Captain America”, στὸ M. Keith Booker (ed.), *Encyclopedia of Comic Books and Graphic Novels*, Greenwood, Santa Barbara CA / Oxford 2010, τ. 1, σ. 82-84. Κατὰ τὴ γνώμη μου, εἶναι ὀρθότερο νὰ ἐνταχθεῖ στὴν τρίτη κατηγορία, ἐπειδὴ καὶ ἐδῶ ἔχουμε χρήση τῆς τεχνολογίας (ἐκτὸς ἀπὸ τὸ πείραμα, ὑπάρχει καὶ ἓνα ὑπερόπλο, ἡ ἀσπίδα τοῦ Captain America) καὶ δὲν ἐπηρεάζεται οὐσιωδῶς ἡ ἀνθρώπινη φύση τοῦ ἥρωα.

Θὰ ὑπέθετε κανεῖς ὅτι, μὲ τὴν ἐνσωμάτωση τῆς ἐπιστήμης καὶ κυρίως τῆς τεχνολογίας στὸν κόσμο τοῦ ὑπερανθρωπισμοῦ, ὀλοκληρώθηκε τὸ πεδίο ἐξέλιξης τῶν θαυμαστῶν αὐτῶν ἡρώων. Ἐν τούτοις, πρὸς τὰ τέλη τοῦ 20οῦ αἰ., συγκεκριμένα στὸ διάστημα 1986-2006, ἐμφανίστηκε ἕνας ἀκόμη τύπος ὑπερήρωα, ποὺ θὰ μπορούσε νὰ χαρακτηρισθεῖ «μεταφυσικὸς ὑπεράνθρωπος»²⁵. Ἐν προκειμένῳ, ὁ ἥρωας εἶναι εἴτε ἀθάνατος (ὅπως ὁ Connor McLeod στὴ σειρά ταινιῶν *Highlander*, 1986-1995), εἴτε βρικόλακας (ὅπως οἱ πρωταγωνιστὲς τῶν ταινιῶν *Underworld*, 2003-2016, ἢ τῶν τηλεοπτικῶν σειρῶν *Buffy the Vampire Slayer*, 1997-2004 καὶ *Angel*, 1999-2004), εἴτε φάντασμα ποὺ ἐπιστρέφει ἀπὸ τὸν κόσμο τῶν νεκρῶν (ὅπως ὁ ρόκ στάρ Eric Draven στὴν ταινία *The Crow*, 1994). Οἱ «μεταφυσικοὶ ὑπεράνθρωποι» οὐσιαστικὰ ἀποτελοῦν ὑποεῖδος τῆς πρώτης κατηγορίας: οἱ δυνάμεις τους προέρχονται ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ φύση τους καὶ τὸ ἀνθρώπινο στοιχεῖο δὲν εἶναι παρὰ μία μεταμφίεση, περιορισμένης ὥστόσο λειτουργικότητας. Στὴν πραγματικότητα, δὲν προσθέτουν κάτι περισσότερο στὸ πεδίο τοῦ ὑπερανθρωπισμοῦ, παρὰ μόνο τὸ φρικιαστικὸ καὶ τὸν τρόμο. Δεδομένου ὅτι ἀπὸ τὰ μέσα τῆς δεκαετίας τοῦ 1980 παρατηρεῖται ἀναζωπύρωση τοῦ ἐνδιαφέροντος γιὰ τοὺς ὑπερήρωες μετὰ ἀπὸ μιὰ περίοδο παρακμῆς²⁶, θὰ λέγαμε ὅτι ἡ ἐμφάνιση τῶν «μεταφυσικῶν ὑπερηρώων» ἦταν μᾶλλον μία (κατὰ τὸ πλεῖστον ἐμπορικὴ) προσπάθεια νὰ συνδεθεῖ ὁ ὑπεράνθρωπος ἥρωας μὲ τὸ εἶδος τῆς λεγόμενης «φανταστικῆς μυθοπλασίας» (*fantasy*), ἢ ὁποῖα, ὡς φαίνεται, δὲν εἶχε τὴν ἀναμενόμενη ἐπιτυχία²⁷.

25. Πρόκειται ἴσως γιὰ τὴ μοναδικὴ περίπτωση, ὅπου ἀναγνωρίζεται ἄμεσα ἡ βυρωνικὴ ἐπίδραση, βλ. Atara Stein, "Immortals and Vampires and Ghosts, Oh My!: Byronic Heroes in Popular Culture", *Praxis*, τεύχος-ἀφιέρωμα: Romanticism and Contemporary Culture (February 2002), διαθέσιμο στὸ rc.umd.edu/praxis/contemporary/stein/stein.html (22.3.2023).

26. Τὴν ἀναζωπύρωση τοῦ ἐνδιαφέροντος γιὰ τοὺς ὑπερήρωες καὶ τὴ συνακόλουθη ἀναγέννηση τοῦ εἶδους σηματοδοτεῖ ἡ ἔκδοση δύο ἱστοριῶν κόμικς: *Batman: The Dark Knight Returns* τοῦ Frank Miller (1985) καὶ *The Watchmen* τῶν Alan Moore καὶ Dave Gibbon (1986). Βλ. τὴ σχετικὴ συζήτηση στὸ Coogan, ὁ.π., σσ. 1-23.

27. Ὁ ὅρος «φανταστικὴ μυθοπλασία» (*fantasy*) δηλώνει τὸ ἀφηγηματικὸ εἶδος, στὸ ὁποῖο κυρίαρχο ρόλο ἔχει τὸ μαγικὸ καὶ ὑπερφυσικὸ στοιχεῖο, οἱ δὲ ἱστορίες τοποθετοῦνται σὲ ἕναν ἀπολύτως πλασματικὸν κόσμον, χωρὶς ἐρείσματα στὴν πραγματικότητα. Τὰ παραμύθια, οἱ λαϊκὲς ἀφηγηματικὲς παραδόσεις, ἔμμετρες ἢ ὄχι (ὅπως,

May the Force be with you: Λυτρωτές του σύμπαντος κόσμου

Αυτές οι επιμέρους διαφοροποιήσεις κατ' ουσίαν αποτελούν έξωτερικά ποικίλματα μιᾶς πλοκῆς πού, ὅπως ἐπισήμανε ὁ Eco, ἐνέχει τῆς προϋποθέσεις τῆς ἀνάλωσής της²⁸, διότι ὅσα ἀπρόβλεπτα καὶ παράδοξα στοιχεῖα καὶ ἂν περιέχει, στὴν πραγματικότητα βασιίζεται στὸ σχῆμα τῆς ἐπανάληψης. Ὅποια κι ἂν εἶναι ἡ προέλευση τοῦ ὑπεράνθρωπου ἥρωα, σὲ ὅποιο σημεῖο τοῦ σύμπαντος κι ἂν ἐνεργεῖ, ὅποιοι κι ἂν εἶναι οἱ ἀντίπαλοί του, ἡ ἱστορία εἶναι πάντα ἡ ἴδια:

Μιὰ κοινότητα σὲ παραδείσια κατάσταση ἀπειλεῖται ἀπὸ τὸ κακό· οἱ συνήθεις θεσμοὶ ἀποτυγχάνουν νὰ ἀντιμετωπίσουν τὴν ἀπειλή· ἕνας ἀνιδιοτελῆς ὑπερήρωας ἐμφανίζεται γιὰ νὰ ἀποκρούσει τοὺς πειρασμοὺς καὶ νὰ ἐπιτελέσει τὸ ἔργο τῆς λύτρωσης· μὲ τὴ βοήθεια τῆς τύχης, ἡ ἀποφασιστικὴ του νίκη ἀποκαθιστᾷ τὴν κοινότητα στὴν παραδείσια κατάσταση τῆς μετὰ, ὁ ὑπερήρωας ἀποσύρεται στὴν ἀφάνεια²⁹.

Ἀσφαλῶς προκαλεῖ ἐντύπωση τὸ θρησκευτικὸ λεξιλόγιο τῆς περιγραφῆς. Δὲν πρόκειται ὡστόσο γιὰ ὑπερερμηνευτικούς ἀκροβατισμοὺς ἢ αὐθαίρετες ὑποθέσεις τῶν μελετητῶν. Σὲ ἀντίθεση μὲ ὅ,τι συνέβη στὴν Εὐρώπη, στὸ πλαίσιο τῆς ἀμερικανικῆς μαζικῆς κουλτούρας ὁ μεσσιανισμὸς ὄχι ἀπλῶς διατηρήθηκε, ἀλλὰ σχεδὸν αὐτονομήθηκε σὲ βαθμὸ ὥστε, προϊόντος τοῦ χρόνου, νὰ ἀποτελέσει τὸ πλεόν ἀναγνωρίσιμο χαρακτηριστικὸ τοῦ ὑπεράνθρωπου ἥρωα (εἰδικὰ στὴν κατηγορία τῶν ὑπερηρώων) καὶ συγχρόνως τὸν κεντρικὸ ἄξονα γιὰ τὴ διαμόρφωση τῶν «ἐναλλακτικῶν θρησκευτικῶν κινήματων» τῆς μαζικῆς κουλτούρας. Ἐνας ἀπὸ τοὺς λόγους, ἐνδεχομένως ὁ κυριώτερος, εἶναι ὅτι ἡ ἴδια ἡ ἀμερικανικὴ ἰδεολογία διαμορφώθηκε ἐξ ἀρχῆς μὲ θρησκευτικούς ὅρους, τοὺς ὁποίους ἔφεραν μαζί τους

π.χ., οἱ παραλογές, οἱ μπαλλάντες κ.ἄ.), ἀλλὰ καὶ λογοτεχνικά κείμενα, ὅπως τὰ μυθιστορήματα τοῦ J. J. R. Tolkien, τοῦ C. S. Lewis, ἢ τῆς J. K. Rowling ἐντάσσονται σὲ αὐτὴν τὴν κατηγορία. Βλ. ἐνδεικτικὰ J. G. Saricks, *The Readers' Advisory Guide to Genre Fiction*, American Library Association, Chicago 2001, σ. 36-60· E. James – F. Mendlesohn, *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 2012.

28. Γιὰ τὴ σχετικὴ ἀνάλυση βλ. Ἐκο, *Κήνσορες καὶ Θεράποντες*, ὁ.π., σσ. 286-326.

29. J. S. Lawrence – R. Jewett, ὁ.π., σ. 6.

στή νέα τους πατρίδα οί Πουριτανοί άποικοι. Ό πυρήνας αὐτῆς τῆς ιδεολογίας ἐμπεριέχει τὴν ἀντίληψη ὅτι οί Πουριτανοί άποικοι ἦταν ὁ «ἐκλεκτὸς λαός», τοὺς ὁποίους ὁ Θεὸς προόριζε γιὰ μία νέα «Γῆ τῆς Ἐπαγγελίας» (τῆ Β. Ἀμερικῆ), ἀναθέτοντάς τους συγχρόνως μίαν ὀρισμένη «ἀποστολή» (π.χ., νὰ φτιάξουν τὸν ἐπίγειο παράδεισο στὴ νέα ἡπειρο, νὰ διαδώσουν τὸν λόγο Του στοὺς «βάρβαρους Ἰνδιάνους» καὶ νὰ τοὺς «ἐκπολιτίσουν», κ.τ.ῶ.)³⁰. Προφανῶς, τὸ ἀμερικανικὸ ἔδαφος ἦταν ἰδιαίτερα γόνιμο γιὰ τὴν καλλιέργεια τῆς μεσσιανικῆς πτυχῆς τοῦ ὑπεράνθρωπου ἥρωα, ὁ ὁποῖος, ὑπ' αὐτὴν τὴν ἔννοια, συμπυκνώνει, συμβολίζει καὶ «δικαιώνει» τὸν ἴδιο τὸν Πουριτανὸ άποικο.

Τὸ οὐσιωδῶς θρησκευτικὸ ὑπόβαθρο τῆς ἀμερικανικῆς ιδεολογίας ἐξηγεῖ τὴν παρουσία τοῦ μεσσιανισμοῦ, ἀλλὰ καὶ ἄλλων θρησκευτικῶν στοιχείων, ἀκόμη καὶ ἐκεῖ πού δὲν θὰ τὸ περίμενε κανεὶς, δηλαδὴ στὴν «ἐπιστημονικὴ φαντασία». Εἶναι ἀξιοσημείωτο –καὶ ἐκ πρώτης ὄψεως ἀντινομικὸ– ὅτι ὅσο πιὸ τεχνολογικὸς εἶναι ὁ κόσμος ὅπου κινεῖται ὁ ὑπεράνθρωπος ἥρωας, τόσο πιὸ ἔντονη εἶναι ἡ παρουσία τοῦ θρησκευτικοῦ στοιχείου καὶ τόσο πιὸ ἐπιτοπισμένη ἢ λυτρωτικὴ ἀποστολή. Ἄς δοῦμε μερικὰ χαρακτηριστικὰ παραδείγματα.

30. Γιὰ τὸ τεράστιο αὐτὸ ζήτημα, πού βεβαίως δὲν μπορεῖ νὰ ἀναλυθεῖ στὸ πλαίσιο τῆς παρούσας μελέτης, βλ. ἐνδεικτικὰ Paul Heike, *The Myths that Made America. An Introduction to American Studies*, Transcript, Bielefeld 2011 (καὶ μὲ ἐλεύθερη πρόσβαση στό: <https://www.jstor.org/stable/j.ctv1wxsdq>). Πρὸβλ. Zsolt K. Virágos, “Myth, Ideology, and the American Writer”, *Angól Filológiai Tanulmányok / Hungarian Studies in English* 21 (1990), σσ. 29-44, καὶ “Versions of Myth in American Culture and Literature”, *Angól Filológiai Tanulmányok / Hungarian Studies in English* 17 (1984), σσ. 49-84, καθὼς καὶ τὸ περιεκτικὸ δημοσίευμα τοῦ Claude Fischer, “Pilgrims, Puritans, and the Ideology that is their American legacy”, Berkley Blog, 24.11.2010, διαθέσιμο στό: blogs.berkeley.edu/2010/11/24/pilgrims-puritans-and-their-american-legacy/ (5.4.2023). Γιὰ τὴ μελέτη τοῦ θέματος σὲ σχέση μὲ τοὺς ὑπεράνθρωπους ἥρωες βλ. Anthony R. Mills, *American Theology, Superhero Comics, and Cinema. The Marvel of Stan Lee and the Revolution of a Genre*, Routledge, New York and London 2014, ἰδ. σσ. 4-21. Πρὸβλ. τὴν παρατήρηση τῶν Lawrence καὶ Jewett ὅτι σὲ ἀντίθεση μὲ τὸν κλασικὸ μονόμυθο, πού συμβολίζει τὶς τελετουργίες ἐνηλικίωσης, ὁ ἀμερικανικὸς βασιίζεται σὲ ἱστορίες λύτρωσης (J. S. Lawrence – R. Jewett, ὁ.π., σσ. 5-7). Ἐνδιαφέρουσες ἐπίσης εἶναι οἱ παρατηρήσεις τῆς Julia List, “‘Call me a Protestant’: Liberal Christianity, Individualism, and the Messiah in *Stranger in a Strange Land*, *Dune*, and *Lord of Light*”, *Science Fiction Studies* 36, 1 (2009), σσ. 21-47, πού μελετᾶ τὸ ζήτημα σὲ τρία μυθιστορήματα «ἐπιστημονικῆς φαντασίας».

Προτού γίνει υπερήρωας, ο Silver Surfer³¹ ήταν ο νεαρός αστρονόμος Norrin Radd, που ζούσε στον πλανήτη Zenn-La (στον ούρανό). Η ειδυλλιακή ζωή του μακρινού πλανήτη όμως απειλείται από τον Galactus, μία τερατώδη κοσμική δύναμη που καταβροχθίζει πλανήτες. Για να σώσει τον πλανήτη του, ο Norrin υποτάσσεται στον Galactus και γίνεται ο άγγελιαφόρος του. Έτσι αποκτά καινούργιο σώμα (άνδροειδές με άσημενιο δέρμα) και υπερδυνάμεις και διασχίζει το σύμπαν με τη σανίδα του, αναζητώντας πλανήτες για να καταβροχθίσει ο μοχθηρός αφέντης του. Κάποτε φθάνει στη Γη, όπου συναντά μια ομάδα υπερηρώων, τους Fantastic Four³², οι οποίοι τον οδηγούν στην αυτογνωσία. Κατόπιν τούτου, αποφασίζει να σώσει τη Γη, προδίδοντας τον Galactus, και για τιμωρία του εξορίζεται εκεί. Στο έξηξ θα αναλάβει να υπερασπίζεται τη Γη κάθε φορά που κινδυνεύει, χωρίς όμως ποτέ να γίνει μέρος του κόσμου της.

Ήδη ή θυσία του Norrin για τη σωτηρία του κόσμου (του), τον τοποθετεί σε μεσσιανικά συμφραζόμενα. Άλλα ή γενεαλογία του είναι ακόμη πιο ενδιαφέρουσα, διότι συνδυάζει και συμφύρει βιβλικές αφηγήσεις, αντιστρέφοντας τον συμβολισμό τους. Ο Galactus αποτελεί το αντιθετικό ισοδύναμο του βιβλικού Θεού: δεν είναι δημιουργός του κόσμου, αλλά καταστροφέας του «φτιάχνει» τον Silver Surfer (όχι με τα χέρια του, αλλά έμποτιζοντάς τον με την Κοσμική Δύναμη), για να οδηγήσει δι' αυτού τον κόσμο στην καταστροφή. Ο Silver Surfer πάλι φαίνεται να συνιστά μία σύνθεση του Άδάμ (είναι «φτιαγμένος» από τον Galactus) και του Έωσφόρου (είναι άγγελος του κυρίου του): υπακούει αρχικώς τον αφέντη του, μέχρι τη συνάντησή με τους Fantastic Four, που ως άλλος όφρις τον παρακινούν στην άνυπακοή.

31. Ο Silver Surfer εμφανίστηκε για πρώτη φορά το 1966, σε κόμικ με πρωταγωνιστές τους Fantastic Four. Δύο χρόνια αργότερα, άρχισε να κυκλοφορεί σειρά κόμικ με τον ίδιο ως πρωταγωνιστή. Βλ. σχετικά A.D., "Silver Surfer", στο: *The Marvel Comics Encyclopedia*, ό.π., σσ. 298-299· D. R. Hammontree, "Silver Surfer, The", στο: M. Keith Booker (ed.), *Encyclopedia of Comic Books*, ό.π., τ. 2, σσ. 574-575.

32. Την ομάδα των «Φανταστικών Τεσσάρων» αποτελούν οι υπερήρωες Thing, Invisible Woman, Mister Fantastic και Human Torch. Πρωτοεμφανίσθηκαν το 1961. Βλ. T. D. – M. F., "Fantastic Four", στο: *The Marvel Comics Encyclopedia*, ό.π., σσ. 112-113 και Craig Cowler, "Fantastic Four", στο: M. Keith Booker (ed.), *Encyclopedia of Comic Books*, ό.π., τ. 1, σσ. 198-200.

παρεμποδίζει τὸ καταστροφικὸ σχέδιο τοῦ Galactus (ὅπως ὁ Ἄδὰμ καθυστερεῖ τὸ σχέδιο τῆς σωτηρίας)· ὡς τιμωρία γιὰ τὴν ἀνυπακοή του, ἐξορίζεται ἀπὸ τὸν οὐρανὸ (ὅπως ὁ Ἄδὰμ καὶ ὁ Ἐωσφόρος).

Τὰ θρησκευτικὰ μοτίβα ὅμως δὲν σταματοῦν ἐδῶ. Στὸ πρῶτο του ταξίδι στὴ Γῆ, ὁ Silver Surfer ἐμφανίζεται ὡς λευκὸς ἄγγελος νὰ κατέρχεται ἀπὸ τὸν οὐρανὸ γιὰ νὰ ἀναγγεῖλει τὴν καταστροφή τοῦ πλανήτη, ἀνακαλώντας εἰκόνες τῆς Ἀποκαλύψεως. Μετὰ τὴ μεταστροφή του καὶ τὴν τιμωρία του, ὁ παραλληλισμὸς του μὲ τὸν Χριστὸ εἶναι σχεδὸν ἔκτυπος καὶ ἐπιβεβαιώνεται σὲ κάθε νέα του περιπέτεια: ὁ ἀσημένιος ὑπερήρωας ἔχει τὴν ἰκανότητα νὰ θεραπεύει (ἂν καὶ ὄχι νὰ ἀνασταίνει νεκρούς), ἀρνεῖται τὶς ἀλλεπάλληλες πειρασμικὲς προσφορὲς τοῦ Mephisto³³ γιὰ πλοῦτο, ἀπολαύσεις καὶ ἐξουσία καὶ ἀπορρίπτεται ἀπὸ τὴν ἀνθρώπινη κοινωνία, γιὰ τὴ σωτηρία τῆς ὁποίας μάχεται³⁴.

Προτοῦ περάσουμε στὸ ἐπόμενο παράδειγμα, εἶναι χρήσιμη μία γενικὴ παρατήρηση. Τόσο ὁ Silver Surfer, ὅσο καὶ ὄλοι οἱ ὑπερήρωες μέχρι τὰ τέλη τῆς δεκαετίας τοῦ 1970, κινοῦνται σὲ ἕναν κόσμον ἐπιστημονικὰ καὶ τεχνολογικὰ ἐξελιγμένο ἢ ἔχουν τὴ δυνατότητα νὰ τὸν δημιουργοῦν, λόγῳ τοῦ πλοῦτου τους (π.χ. Batman, Ironman). Ἄντιθέτως, ὁ ἀνθρώπινος κόσμος, τὸν ὁποῖον ὑπερασπίζονται, χαρακτηρίζεται ἀπὸ πρὸ παραδοσιακοὺς ρυθμούς, ποὺ προσομοιάζουν τὶς πραγματικὲς συνθήκες ζωῆς τῶν ἀναγνωστῶν ἢ θεατῶν – ἀρκεῖ νὰ

33. Ὁ Mephisto πρωτοεμφανίστηκε τὸ 1968 (*Silver Surfer*, τχ. 3) καὶ ἀποτελεῖ τὸν πρὸ ἐπικίνδυνον ἐχθρὸ τοῦ Silver Surfer. Ἐμπνευσμένος ἀπὸ τὸν Μεφιστοφελὴ τοῦ Goethe, εἶναι ὁ Σατανᾶς τῶν κόμικς καὶ προσπαθεῖ νὰ δελεάσει τοὺς ἀνθρώπους μὲ διάφορες προσφορὲς, ζητώντας σὲ ἀντάλλαγμα τὴν ψυχὴ τους. Προσφιλέστερος στόχος του εἶναι οἱ ὑπερήρωες, ἐπειδὴ ἔχουν ἀγνή ψυχὴ καὶ ἐντελῶς ἀνιδιοτελεῖ κίνητρα· βλ. P. S. – M. F. “Mephisto”, στὸ *The Marvel Comics Encyclopedia*, ὁ.π., σ. 212. Ἐὰς προστεθεῖ ἐδῶ ὅτι ἀνάλογη σκηνὴ πειρασμοῦ ὑπάρχει στὴν ταινία *Spiderman* (2001), ὅταν ὁ Green Goblin, ὡς ἄλλος διάβολος, ἀνυψώνει τὸν Spiderman πάνω ἀπὸ τὴ Νέα Ὑόρκη καὶ ὑπόσχεται νὰ τοῦ προσφέρει ὅλες τὶς ἐπιγείες ἀπολαύσεις, ἂν πάει μὲ τὸ μέρος του· βλ. σχετικὰ Niall Richardson, “The Gospel according to *Spider-Man*”, *Journal of Popular Culture* 37, 4 (2004), σσ. 694-703, ὅπου σημειώνεται, μεταξὺ ἄλλων, ὅτι ὅλες οἱ ἀφηγήσεις μὲ ὑπερήρωες «συχρὰ εἶναι ἄτεχνες ἀλληγορικὲς βιβλικῶν ἱστοριῶν» (αὐτ., σ. 695).

34. Βλ., λ.χ., *Silver Surfer*, τχχ. 2 (Ὀκτ. 1968), 5 (Ἀπρ. 1969), 10 (Νοέμ. 1969). Γιὰ ἐκτενέστερο σχολιασμὸ τοῦ θέματος βλ. Jean Paul Gabillet, “Cultural and Mythical Aspects of a Superhero: *The Silver Surfer 1968-1970*”, *Journal of Popular Culture* 28, 2 (1994), σσ. 203-213.

θυμηθοῦμε πὼς οἱ Κέντ, οἱ θετοὶ γονεῖς τοῦ Superman, ἦταν ἀγρότες. Στὸ ἐπίπεδο τῆς πλοκῆς, αὐτὴ ἡ διάσταση τῶν δύο κόσμων λειτουργεῖ ὡς ἐρμηνευτικὸς παράγοντας γιὰ τὶς ὑπερδυνάμεις τῶν ἡρώων, ἐνέχει ὅμως καὶ ἰδεολογικὲς προεκτάσεις. Μέσω τῆς λυτρωτικῆς δράσης τῶν ὑπερηρώων ἀναδεικνύεται τὸ θετικὸ πρόσωπο τῆς ἐπιστήμης καὶ τῆς τεχνολογίας, γεγονόςς ποὺ ἀφ' ἐνὸς ἀνταντακλᾶ τὴν ἐμπιστοσύνη τοῦ τότε δυτικῆς κόσμου στὴν τεχνολογικὴ πρόοδο καὶ ἀφ' ἑτέρου ἔρχεται νὰ ἐνισχύσει τὴν αἰσιόδοξη προοπτικὴ του, σὲ μιὰ ἐποχὴ ποὺ ὁ ψυχροπολεμικὸς ἀνταγωνισμὸς ἀπαιτοῦσε τὴν ἐπένδυση τεράστιων κονδυλίων σὲ ἐξειδικευμένα ὀπλικά συστήματα καὶ διαστημικά προγράμματα. Τὸ γεγονόςς ὅτι καὶ οἱ ἀντίπαλοι τῶν ὑπερηρώων ἔχουν ἐπιστημονικὰ καὶ τεχνολογικὰ μέσα ἀντίστοιχῆς ὑψηλῆς ἐξέλιξης δίνει τὴν εὐκαιρία νὰ προβληθεῖ ἡ θέση γιὰ τὴν οὐδετερότητα τῆς ἐπιστήμης καὶ τῆς τεχνολογίας καὶ νὰ μετατεθεῖ τὸ πρόβλημα σὲ ἓνα μανιχαϊστικὸ ἠθικὸ πλαίσιο: ὁ κακὸς δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ χρησιμοποιεῖ τὰ οὐδέτερα αὐτὰ μέσα γιὰ τὴν καταστροφή, ἀλλὰ ὁ καλὸς –καὶ δὴ ὁ ὑπερήρωας– μεσσίας– πάντοτε θὰ τὰ ἀξιοποιεῖ γιὰ τὴ σωτηρία³⁵. Ἔτσι, μέσα ἀπὸ τὴ μεσσιανικὴ ιδιότητα τοῦ ὑπερήρωα καθαγιάζεται ἡ «καλὴ» χρῆση τῆς ἐπιστήμης καὶ τῆς τεχνολογίας – μὲ μιὰ πρώτη ἀνάγνωση, γιὰτὶ στὴν πραγματικότητα ἐκεῖνο ποὺ καθαγιάζεται εἶναι ἡ χρῆση τους ἀπὸ τὸν δυτικὸ (ἰδ. τὸν ἀμερικανικὸ) κόσμον ποῦ, χάρις σὲ μιὰ ὑπόρρητη διαδικασία ταυτίσεων μὲ τὸν ὑπερήρωα, εἶναι ἐξ ὀρισμοῦ «καλὴ»³⁶.

Τί συμβαίνει ὅμως ὅταν καὶ οἱ ἄνθρωποι ζοῦν σὲ ἓναν κόσμον ὑψηλῆς ἐπιστημονικῆς καὶ τεχνολογικῆς ἐξέλιξης; Τὴν ἀπάντησιν μᾶς δίνει τὸ *Star Trek*, μιὰ τηλεοπτικὴ σειρὰ, ποὺ ξεκίνησε νὰ προβάλλεται τὸ 1966 καὶ συνεχίζεται μέχρι σήμερον, μὲ ἐνδιάμεσες διακοπές³⁷. Βρισκόμαστε

35. Γιὰ μιὰ ἐνδιαφέρουσα ἀνάλυση τοῦ συγκεκριμένου θέματος στὸν Spiderman βλ. Salvatore Mondello, “Spider-Man: Superhero in the Liberal Tradition”, *Journal of Popular Culture* 10, 1 (1976), σσ. 232-238

36. Προβλ. τὴν ἐπισήμανση τοῦ Wm. Blake Tyrrell, ὅτι τὸ μοτίβο τῆς λύτρωσης «εἶναι τὸ μέσο, διὰ τοῦ ὁποίου οἱ μῦθοι, εἴτε πρόκειται γιὰ τὸν μῦθον τῆς ἐπιστήμης στὸ *Star Trek* εἴτε γιὰ τὸν μῦθον τῆς Ἀμερικῆς ὡς Σωτῆρα τοῦ Κόσμου, ἀποκρύπτει ἀπὸ τοὺς πιστοὺς τὴ συνειδητοποίηση ὅτι ἡ βία τους εἶναι ταυτόσημη μὲ τὴ βία τοῦ ἐχθροῦ τους», “*Star Trek’s Myth of Science*”, *Journal of American Culture* 2, 2 (1979), σ. 290.

37. Μέχρι σήμερον ἔχουν προβληθεῖ πέντε κύκλοι τῆς τηλεοπτικῆς σειρᾶς (1966-1969, 1987-1994, 1993-1999, 1995-2001, 2001-2005) καὶ δεκατρεῖς ταινίες (1979-2016).

σὲ ἓνα πολὺ μακρινὸ μέλλον. Τὸ ἀστρόπλοιο Enterprise ταξιδεύει στὸν γαλαξία, μὲ ἀποστολὴ νὰ φέρει τὴν εἰρήνη στὸ σύμπαν καὶ νὰ παρεμβάινει μὲ βάση τὶς ἀνθρωπιστικὲς ἀρχὲς τῆς Κοινοπολιτείας, ποὺ ἐκπροσωποῦν βεβαίως τὶς ἀρχὲς τοῦ δυτικοῦ κόσμου μὲ ἄλλα λόγια, ἐπαναλαμβάνεται ἐν πολλοῖς ἡ ἱστορία τοῦ Ταρζάν σὲ συμφραζόμενα ἐπιστημονικῆς φαντασίας.

Τὸ πλήρωμα τοῦ ἀστρόπλοιου ἀποτελεῖται ἀπὸ γήινους καὶ ἐξω-γήινους, ποὺ συμβιώνουν σὲ συνθηκὲς ἰσότητος καὶ ἁρμονίας. Κυβερνήτης του εἶναι ὁ James Kirk (ποὺ τὸ ἐπώνυμό του σημαίνει «ἐκκλησία» στὰ σκοτσέζικα³⁸) καὶ ὑποδιοικητὴς ὁ Mr. Spock ἀπὸ τὸν πλανήτη Vulcan, ὁ ἀπολύτως λογικὸς ἀνθρωποειδής, χωρὶς συναισθήματα, μὲ τηλεπαθητικὲς ἰκανότητες καὶ μεγαλύτερες σωματικὲς δυνάμεις ἀπὸ τοὺς ἀνθρώπους. Οἱ δύο αὐτοὶ χαρακτήρες λειτουργοῦν ὡς ὑπερ-ἀνθρωποι-σωτῆρες, μέσα σὲ ἓναν κόσμον ποὺ ὄχι μόνον δείχνει ὅτι δὲν χρειάζεται κανέναν θεό, ἀλλὰ καὶ ἔχει συνδέσει τὴν παραδοσιακὴ θρησκεία μὲ τὸ φεῦδος καὶ τὸν πρωτογονισμό. Γιὰ παράδειγμα, στὸ ἐπεισόδιο “Who mourns for Adonais?”³⁹ τὸ πλήρωμα τοῦ ἀστρόπλοιου φθάνει σὲ ἓναν ἀνεξερεύνητο πλανήτη καὶ ἔρχεται ἀντιμέτωπο μὲ ἓναν γιγάντιο ἄνδρα, ποὺ ἰσχυρίζεται ὅτι εἶναι ὁ θεὸς Ἀπόλλων καὶ ζητᾶ νὰ γονατίσουν μπροστὰ του, προσφέροντάς τους, σὲ ἀντάλλαγμα γιὰ τὴν πίστη καὶ τὴν ἀφοσίωσή τους, «μὴ ἀνθρώπινη ζωὴ ἀπλὴ καὶ ἀπολαυστικὴ ὅπως ἦταν χιλιάδες χρόνια πρὶν στὴν ὁμορφὴ καὶ μακρινὴ Γῆ». Ὅταν ἐκεῖνοι ἀρνοῦνται, ὁ Ἀπόλλων καταστρέφει τὰ ὄπλα τους ἐπιδεικνύοντας τὴ δύναμή του. Ὁ Kirk ἀνακαλύπτει καὶ καταστρέφει τὴν πηγὴ τῆς δυνάμει τοῦ θεοῦ, ὁ ὁποῖος, σὲ κανονικὲς ἀνθρώπινες διαστάσεις πλέον, λέει: «Θὰ σᾶς ἀγαποῦσα ὅπως ὁ πατέρας τὰ παιδιὰ του. Ἦταν τόσο πολὺ αὐτὸ ποὺ σᾶς ζήτησα;». Γιὰ νὰ λάβει ἀπὸ τὸν Kirk τὴν ἀκόλουθη ἀπάντηση: «Σ’ ἔχουμε ξεπεράσει... Ζήτησες κάτι ποὺ δὲν μποροῦμε πιά νὰ σοῦ δώσουμε». Μετὰ ἀπὸ τὴν ὀριστικὴ ἄρνηση

Λεπτομέρειες βλ. στὸ imdb.com/search/title/?title=Star+Trek καὶ στὸν ἐπίσημο ἰστότοπο intl.startrek.com.

38. Zsolt K. Virágos, “Myth, Ideology, and the American Writer”, ὁ.π., σ. 39.

39. *Star Trek*, περίοδος 2, ἐπ. 2 (22.9.1967), σενάριο: Gilbert Ralston. Τὸ σενάριο διαθέσιμο στό: tor.com/2009/09/082/star-trek-re-watch-who-mouns-for-adonais/ (10.4.2023). Πρβλ. Lawrence – Jewett, ὁ.π., σσ. 234-237.

τοῦ πληρώματος νὰ τὸν λατρεύσει, ὁ Ἀπόλλων βλέπει τὸ σῶμα του νὰ ἐξαυλῶνεται καὶ παραδέχεται ὅτι ἡ ἐποχὴ τῶν θεῶν ἔχει περάσει.

Βεβαίως, ἡ ἄρνηση προσκύνησης τῶν ἀρχαίων θεῶν καὶ ἡ διακήρυξη τῆς ἀπελευθέρωσης ἀπὸ τὴ σκλαβιὰ τῆς εἰδωλολατρίας παραπέμπει στοὺς πρῶτους χριστιανούς, ὡστόσο ὁ Kirk δεν μιλά ἐδῶ ὡς ὑπερασπιστὴς τοῦ χριστιανισμοῦ. Γιὰ τὴν πολυπολιτισμικὴ καὶ πολυφυλετικὴ κοινωνία τοῦ *Star Trek* ὅλες ἀνεξαιρέτως οἱ θρησκείες εἶναι μῦθοι ποῦ, παραπλανώντας τὰ ἄτομα, ἔχουν στόχο τὴν ὑποδούλωσή τους. Αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ μήνυμα ἀναδεικνύεται σὲ ἓνα ἐπεισόδιο μὲ σαφεῖς βιβλικούς ὑπαινιγμούς, ποῦ φέρει τὸν τίτλο: “The Apple”⁴⁰. Τὸ πλήρωμα τοῦ ἀστρόπλοιου φθάνει καὶ πάλι σ’ ἓναν ἀνεξερεύνητο πλανήτη, ποῦ τὸ περιβάλλον του εἶναι τόσο εἰδυλλιακό, ὥστε χαρακτηρίζεται ὡς «κῆπος τῆς Ἑδέμ». Ὅμως, αὐτὸς ὁ παράδεισος ἀποδεικνύεται θανατηφόρος, διότι ἀποτελεῖται ἀπὸ ἐκρηκτικὸς θάμνους καὶ πετρώματα. Ἐχοντας χάσει ἀρκετὰ μέλη τοῦ πληρώματος, ὁ Kirk διατάζει νὰ ἐγκαταλείψουν τὸν ἐπικίνδυνο ἐκεῖνο τόπο, ἀλλὰ ἓνα ἐνεργειακὸ πεδίο ἐμποδίζει τὴν ἀναχώρηση, ἔλκοντας παράλληλα τὸ ἀστρόπλοιο πρὸς τὸν πλανήτη. Ἐνῶ κινοῦνται μὲ προσοχὴ πρὸς ἓνα πρωτόγονο χωριό, συλλαμβάνουν ἓνα ἀνθρωποειδές, τὸν Akuta, ποῦ ἰσχυρίζεται ὅτι εἶναι «τὰ μάτια τοῦ Βάαλ», τοῦ μεγάλου δράκου-θεοῦ. Ὁ Kirk τοῦ ζητᾷ νὰ τοὺς παρουσιάσει στὸν Βάαλ καὶ πράγματι τὸ ἀνθρωποειδές τοὺς ὀδηγεῖ μπροστὰ σὲ ἓνα βράχο ποῦ μοιάζει μὲ κεφάλι δράκου. Ὁ Spock ἀνακαλύπτει ὅτι ὁ βράχος εἶναι ἡ εἴσοδος γιὰ ἓνα ὑπόγειο συγκρότημα, ἀλλὰ προστατεύεται ἀπὸ μιὰ ἰσχυρὴ ἐνεργειακὴ ἀσπίδα. Στὴ συνέχεια, τὸ πλήρωμα συναντᾷ τοὺς κατοίκους τοῦ χωριοῦ, ποῦ εἶναι νέοι καὶ ὑγιεῖς ἀλλὰ δείχνουν πρωτόγονοι. Δὲν γνωρίζουν καθόλου τὴν τεχνολογία, διότι ὁ Βάαλ τοὺς στέλνει τὶς βροχές καὶ τὸν ἥλιο καὶ παρέχει κάθε ἀγαθὸ ἀπαραίτητο γιὰ τὴ ζωὴ τους, ἀπαγορεύοντάς τους ὡστόσο νὰ ἀγγίζονται, διότι ἐπίσης δὲν χρειάζεται νὰ ἀναπαράγονται. Παρατηρώντας ὅτι οἱ κάτοικοι «ταΐζουν» τὸν Βάαλ μὲ τὰ ἐκρηκτικὰ πετρώματα, ὁ Kirk ἀποφασίζει νὰ καταστρέψει τὸν βράχο, ὥστε νὰ ἀπελευθερώσει τὸ

40. *Star Trek*, περίοδος 2, ἐπ. 5 (13.10.1967), σενάριο: Max Ehrlich. Διαθέσιμο στό: tor.com/2015/12/22/star-trek-the-original-series-rewatch-the-apple (10.4.2023). Πρβλ. Lawrence – Jewett, ὁ.π., σσ. 247-253.

Enterprise⁴¹. Τὴν ἴδια νύχτα, ἓνα νεαρὸ ζευγάρι κατοίκων βλέπει δύο μέλη τοῦ πληρώματος νὰ φιλιῶνται καὶ τοὺς μιμεῖται. Ὁ Βάαλ τὸ ἀντιλαμβάνεται καὶ διατάζει τὸν Akuta νὰ σκοτώσει τοὺς ξένους. Οἱ κάτοικοι ἐπιτίθενται στὸ πλήρωμα, ἀλλὰ τελικὰ αἰχμαλωτίζονται καὶ ὁ Kirk διατάζει νὰ καταστραφεῖ ὁ βράχος. Ὅταν ὅλα τελειώνουν, λέει στὸν Akuta ὅτι τώρα αὐτὸς καὶ ὁ λαὸς του μποροῦν νὰ ζήσουν μιὰ κανονικὴ ζωὴ. Ὁ Akuta, ἀπογοητευμένος, παρατηρεῖ ὅτι ὁ Βάαλ ἔβαζε καρπούς στὰ δέντρα καὶ τοὺς φρόντιζε, γιὰ νὰ λάβει τὴν ἀκόλουθη ἀπάντηση ἀπὸ τὸν Kirk: «Θὰ ἀνακαλύψετε ὅτι τὸ νὰ βάζεις φρούτα στὰ δέντρα εἶναι σχετικῶς ἀπλό... Πρέπει νὰ μάθετε νὰ φροντίζετε μόνοι σας τὸν ἑαυτὸ σας. Καὶ ἴσως σᾶς ἀρέσει... Θὰ μπορεῖτε νὰ σκέπτεστε ὅ,τι θέλετε, νὰ λέτε ὅ,τι θέλετε, νὰ κάνετε ὅ,τι θέλετε. Θὰ μάθετε πολλὰ πράγματα ποὺ εἶναι παράξενα, ἀλλὰ θὰ εἶναι καλὰ».

Ἡ ἀντιστροφή τῆς βιβλικῆς ἱστορίας εἶναι προφανής. Ἐνῶ ἡ ἐξορία ἀπὸ τὸν Παράδεισο συνεπάγεται γιὰ τὸν Ἀδὰμ μιὰ ζωὴ μόχθου καὶ βασάνων, ἡ ἀπώλεια τοῦ ἐξωγήινου παραδείσου παρουσιάζεται ἀπὸ τὸν Kirk ὡς μιὰ εὐκαιρία γιὰ τὴν ἀνάπτυξη «πολιτισμοῦ», ποὺ μπορεῖ νὰ ἀποδειχθεῖ εὐχάριστη, καὶ ὡς ὁ μόνος δρόμος πρὸς τὴν ἀπόλυτη ἐλευθερία. Ἄλλωστε, ὅπως ἐπισημαίνει ὁ κυβερνήτης τοῦ Enterprise: «Ἐπαναφέραμε αὐτοὺς τοὺς ἀνθρώπους στὴ κανονικὴ πορεία τῆς κοινωνικῆς ἐξέλιξης. Δὲν βλέπω τίποτε κακὸ σ' αὐτό». Γιὰ νὰ εἶναι ὅμως βέβαιο ὅτι τὸ μήνυμα θὰ προσληφθεῖ σωστὰ ἀπὸ τοὺς θεατὲς τοῦ *Star Trek*, τὸ ἐπεισόδιο κλείνει μὲ τὴν ἐρμηνεία τῆς βιβλικῆς ἀναλογίας ἀπὸ τὸν Sprock: «Κατὰ κάποιον τρόπο, δώσαμε στὸν Ἀδὰμ καὶ τὴν Εὐά τὸ μῆλο, τὴ γνώση τοῦ καλοῦ καὶ τοῦ κακοῦ, καὶ ἐξ αἰτίας αὐτοῦ

41. Ἡ ἀπόφαση τοῦ Kirk ἐνέχει τὸν κίνδυνο νὰ ἀφανισθεῖ ἡ κοινωνία τῶν αὐτοχθόνων, γεγονός ποὺ προκαλεῖ τὴν ἀντίδραση τοῦ Sprock, ὁ ὁποῖος παρατηρεῖ ὅτι ἡ κοινωνία αὐτὴ μπορεῖ νὰ μὴν εἶναι ἰδανικὴ, εἶναι ὅμως βιώσιμη, προσθέτοντας ὅτι ἡ παρέμβασή τους θὰ ἰσοδυναμοῦσε μὲ παραβίαση τῶν ἐντολῶν τῆς Κοινοπολιτείας. Ὡστόσο, ὁ Kirk ἐπιμένει ὅτι πρῶτιστο καθήκον του εἶναι νὰ σώσει τὸ ἀστρόπλοιο καὶ τὸ πλήρωμά του, ὑπογραμμίζοντας ὅτι οἱ αὐτόχθονες «δὲν ζοῦν, ἀπλῶς ὑπάρχουν. Δὲν εἶναι ἓνας ἔγκυρος πολιτισμὸς (*valid culture*)» (ὁ.π., βλ. σημ. 39). Στὰ λόγια του ἀναγνωρίζεται τὸ ἰδεολόγημα ὅτι ὁ δυτικὸς κόσμος καὶ δὴ οἱ Η.Π.Α. ὀφείλουν νὰ παρεμβαίνουν σὲ ὅποιοδήποτε μέρος τοῦ κόσμου δὲν ἐφαρμόζονται οἱ ἀρχές «τῆς δημοκρατίας καὶ τοῦ ἀνθρωπισμοῦ», τὸ ὁποῖο μέχρι σήμερα ἀποτελεῖ τὴ βάση δικαιολόγησης τῆς ἀμερικανικῆς ἐξωτερικῆς πολιτικῆς.

όδηγήθηκαν έξω από τὸν παράδεισο». Ὁ Kirk παρατηρεῖ ὅτι αὐτὴ ἡ ἐρμηνεία τὸν τοποθετεῖ στὴ θέση τοῦ Σατανᾶ καὶ ρωτᾷ ἂν ὁ ἴδιος ἢ κάποιον μέλος τοῦ πληρώματος μοιάζει μὲ τὸν Σατανᾶ. Φυσικά, ὅλοι σπεύδουν νὰ ἀπαντήσουν ἀρνητικά.

Ἐνας κόσμος λοιπὸν, ποὺ δὲν χρειάζεται θεοὺς καὶ θρησκείες γιὰ νὰ εἶναι ἠθικὸς καὶ ἀρμονικὸς, ποὺ καθοδηγεῖται ἀπὸ ἀνθρωπιστικὲς ἀξίες, ποὺ ἀποδίδει ὑπέρτατη ἀξία στὸ ἀγαθὸ τῆς ἐλευθερίας καὶ πορεύεται αἰσιόδοξα στὸν δρόμο τῆς ἐπιστημονικῆς καὶ τεχνολογικῆς προόδου. Θὰ μποροῦσε νὰ εἶναι ἡ ἐπιστημονικὴ φαντασία τοῦ Διαφωτισμοῦ, ἡ κοσμικὴ «ἐσχατολογία» τοῦ ὀρθοῦ λόγου. Ὑπ' αὐτὴν τὴν ἔννοια, ἐξηγεῖται πλήρως ὁ μεσσιανικὸς χαρακτήρας τοῦ Spock καὶ τοῦ Kirk. Κατ' ἀρχάς, ὁ Spock περίπου αὐτόματα ἀντιμετωπίστηκε ἀπὸ τοὺς θεατῆς ὡς θεϊκὴ μορφή: οἱ πληροφορίες ποὺ λαμβάνει ἀπὸ τὸν ἰσχυρότατο καὶ ταχύτατο ὑπολογιστὴ του τὸν κάνουν νὰ δείχνει παντογνώστης, ἐνῶ ἡ ἐξεργήνη φύση του τὸν κάνει νὰ φαίνεται παντοδύναμος· κι ἂν δὲν διαθέτει τὴν ιδιότητα τοῦ πανάγαθου, ἐξαιτίας τῆς ἔλλειψης συναισθημάτων, εἶναι ἐν τούτοις δίκαιος, ἀκριβῶς ἐπειδὴ λειτουργεῖ ὀρθολογικά. Ὁ Kirk, ἀπὸ τὴν ἄλλη, ἐξίσου ἀβίαστα ταυτίστηκε μὲ ἕναν «Χριστό» ποὺ λυτρώνει καὶ μάλιστα χωρὶς νὰ χρειάζεται τὸ Πάθος. Κατὰ κανόνα, προτάσσει τὴ σωτηρία τῶν ἄλλων, διακινδυνεύοντας ὄχι μόνο τὴ θέση του, ἀλλὰ καὶ τὴν ἴδια του τὴ ζωή. Ἔτσι, μέσα ἀπὸ τὸ *Star Trek* προβάλλεται ἐν τέλει μιὰ κοσμικὴ «ἀνθρωπιστικὴ θεολογία», ἡ ὁποία ἐπικεντρώνεται στὴν «πνευματικὴ διαμόρφωση» τοῦ ἀτόμου, ἀποτυπώνοντας τὶς προσωπικὲς ἀντιλήψεις τοῦ δημιουργοῦ τῆς σειρᾶς Gene Roddenberry⁴². Δὲν εἶναι λοιπὸν παράδοξο ποὺ ἡ σειρὰ δημιούργησε ἕνα εἶδος «θρησκείας» τῆς μαζικῆς κουλτούρας (*pop religion*), οἱ ὁποιοὶ τῆς ὁποίας (οἱ *Trekkers*) ἰσχυρίζονται ὅτι «τοὺς ἔλλαξε τὴ ζωή», ὅτι τοὺς «λύτρωσε σὲ προσωπικὸ ἐπίπεδο» καὶ ὅτι στὰ ἐπεισόδιά της βίωσαν μιὰ «προσωπικὴ ἀποκάλυψη»⁴³.

42. Βλ. εἰδικότερα James F. McGrath, "A God Needs Compassion, but Not a Starship: Star Trek's Humanist Theology", στὸν τόμο K. S. Decker – J. T. Eberl (eds.), *The Ultimate Star Trek and Philosophy: The Search for Socrates*, Wiley, Malden Mass. 2016, σσ. 315-325. Γιὰ τὶς ἀντιλήψεις τοῦ Roddenberg βλ. ἐνδεικτικὰ Lawrence – Jewett, ὁ.π., σσ. 233-261 (σποράδην).

43. Γιὰ περισσότερα βλ. Lawrence – Jewett, ὁ.π., σσ. 247-264. Πρβλ. Michael Jindra, "It's About Faith in our Future: Star Trek Fandom as Cultural Religion", στὸν τόμο

Με τὸν ἴδιο τρόπο ἀντιμετωπίστηκε καὶ ἡ ἐπικὴ σειρὰ ταινιῶν *Star Wars* (Ὁ Πόλεμος τῶν Ἄστρων), ἤδη ἀπὸ τὸ 1977, ὁπότε ἐγκαινιάστηκε ἡ πρώτη τριλογία μὲ τὴν ταινία: *Star Wars: A New Hope* (Ὁ Πόλεμος τῶν Ἄστρων: Μιὰ Νέα Ἐλπίδα)⁴⁴. Ὁ δημιουργὸς τῆς George Lucas, ποὺ εἶχε πρωτοεμφανισθεῖ ὡς σκηνοθέτης τῆς ἀριστουργηματικῆς (ἀλλὰ χωρὶς ὑπερήρωες) ταινίας ἐπιστημονικῆς φαντασίας *THX 1138* (1971), ἦταν θαυμαστῆς τοῦ Joseph Campbell καὶ τοῦ ἔργου του γιὰ τοὺς μύθους καὶ θεωρεῖται ὁ πρῶτος ποὺ συνειδητὰ χρησιμοποίησε ἀρχέτυπα μοτίβα ὡς πρότυπα γιὰ τὴν ἀφήγηση τῶν ἱστοριῶν του⁴⁵. Ἐκ τούτου ἴσως ἐξηγεῖται ἐν μέρει ὁ προβληματισμὸς σχετικὰ μὲ τὴν κατάταξη τῶν ἐν λόγω ταινιῶν στὴν κατηγορία τῆς «ἐπιστημονικῆς φαντασίας», δεδομένου μάλιστα ὅτι ὁ ἴδιος ὁ Lucas τὶς χαρακτήρισε «ταινίες φανταστικῆς μυθοπλασίας (*fantasy*) καὶ διαστημικῆς ὕπερας»⁴⁶. Μολονότι σὲ ὅλες τὶς ταινίες ἡ ἔμφαση δίδεται στο «ταξίδι τοῦ ἥρωα» πρὸς τὴν ὠριμότητα, δὲν λείπουν καὶ ἀπὸ ἐδῶ τὰ θρησκευτικὰ

B. D. Forbes – J. H. Mahan, *Religion and Popular Culture in America*, University of California Press ³2017, σσ. 223-240. Ἴσως σημειωθεῖ ὅτι, ἐκτὸς ἀπὸ τὶς ἀφιερωμένες στὸ *Star Trek* ἐκδόσεις, τοὺς εἰδικοὺς ἐπίσημους καὶ ἀνεπίσημους δικτυακοὺς τόπους καὶ τὰ θεματικὰ πάρκα, ἔχει δημιουργηθεῖ μιὰ ὀλόκληρη βιομηχανία προϊόντων μὲ τοὺς πρωταγωνιστὲς καὶ τὸν λογότυπο τῆς σειρᾶς (φιγούρες, ροῦχα, ἀντικείμενα, βιντεοπαιχνίδια, κ.ἄ.). Τὸ ἴδιο συνέβη καὶ μὲ τὴν σειρὰ ταινιῶν *Star Wars*.

44. Ἡ σειρὰ τῶν ταινιῶν ἀποτελεῖται ἀπὸ τρεῖς τριλογίες, ποὺ ὅμως δὲν προβλήθηκαν μὲ βάση τὴ χρονολογικὴ ἀκολουθία τῶν πλασματικῶν γεγονότων. Ἡ πρώτη τριλογία ἀποτελεῖται ἀπὸ τὰ ἐπεισόδια IV (*A New Hope / Μιὰ νέα ἐλπίδα*, 1977), V (*The Empire Strikes Back / Ἡ Αὐτοκρατορία ἀντεπιτίθεται*, 1980) καὶ VI (*Return of the Jedi / Ἡ ἐπιστροφή τῶν Τζεντάι*, 1983), ἡ δευτέρα ἀπὸ τὰ ἐπεισόδια I (*The Phantom Menace / Ἡ ἀόρατη ἀπειλή*, 1999), II (*Attack of the Clones / Ἡ ἐπίθεση τῶν κλώνων*, 2002) καὶ III (*Revenge of the Sith / Ἡ ἐκδίκηση τῶν Σιθ*, 2005) καὶ ἡ τρίτη ἀπὸ τὰ ἐπεισόδια VII (*The Force Awakens / Ἡ Δύναμη ξυπνάει*, 2015), VIII (*The Last Jedi / Ὁ τελευταῖος Τζεντάι*, 2017) καὶ IX (*The Rise of Skywalker / Skywalker: Ἡ ἀνοδος*, 2019). Τὸ σενάριο στὶς δύο πρῶτες τριλογίες ἔγραψε ὁ George Lucas, ὁ ὁποῖος τὸ 2012 πούλησε τὰ δικαιώματα καὶ τὴν ἐταιρία παραγωγῆς του στὴν Disney. Ἀκολούθησε ἡ τρίτη τριλογία, μιὰ σειρὰ ταινιῶν ποὺ ἐστιάζουν στοὺς ἀπογόνους τῶν πρωταγωνιστῶν ἢ σὲ ἄλλους χαρακτήρες τοῦ *Star Wars*, καὶ τηλεοπτικὲς σειρές. Λεπτομέρειες βλ. στὸ [imdb.com/find/?q=Star%20Wars&ref_=nv_sr_sm](https://www.imdb.com/find/?q=Star%20Wars&ref_=nv_sr_sm) καὶ στὸν ἐπίσημο ἰστότοπο [starwars.com/](https://www.starwars.com/).

45. Γιὰ τὶς θρησκευτικὲς ἀντιλήψεις τοῦ George Lucas καὶ τὴ σχέση του μὲ τὸν J. Campbell βλ. Lawrence – Jewett, *ὁ.π.*, σ. 269-272.

46. Ryan Britt, “Is *Star Wars* sci-fi or fantasy? How George Lucas changed ‘science fiction’”, *Inverse*, 15.2.2021, διαθέσιμο στὸ [inverse.com/entertainment/is-star-wars-science-fiction-or-fantasy](https://www.inverse.com/entertainment/is-star-wars-science-fiction-or-fantasy) (22.12.2022).

στοιχεία, που δὲν προέρχονται ὅμως ἀπὸ μία θρησκεία, ἀλλὰ μᾶλλον ἀπὸ ἕνα συμφυρμὸ κυρίως χριστιανισμοῦ καὶ βουδισμού. Κατ' ἀρχάς, ὁ σοφὸς Yoda, πὸν κηρύττει τὴ δύναμη τῆς συγχώρεσης καὶ συμβουλεύει τὸν Luke Skywalker νὰ μὴν ἀφεθεῖ στὸ μῖσος τῆ στιγμῆ πὸν θὰ κληθεῖ νὰ ἀντιμετωπίσει τὸ κακό, θὰ μπορούσε νὰ ἐκπροσωπεῖ ἕναν βουδιστὴ ἢ ἕναν χριστιανὸ ἅγιο. Ἡ μυστηριώδης Δύναμη (The Force) εἶναι ἕνα εἶδος μεταφυσικῆς ἐνέργειας πὸν διαχέεται στὸ σύμπαν καὶ μπορεῖ νὰ χαρίζει ὑπερδυνάμεις σὲ ὅσους τὴ χρησιμοποιοῦν. Ἔχει, ἐν τούτοις, τὴ φωτεινὴ καὶ τὴ σκοτεινὴ πλευρά: οἱ Ἰππότες Jedi εἶναι στὴ φωτεινὴ πλευρά, ἐπειδὴ προσπαθοῦν νὰ ἐνωθοῦν μὲ τὴ Δύναμη, ἐναρμονίζοντας τὴ βούλησή τους μὲ τὴ δική της βούληση, ἐνῶ οἱ ἀντίπαλοί τους, οἱ Sith, ἔχουν ὑποκύψει στὴ σκοτεινὴ πλευρά, διότι χρησιμοποιοῦν τὴ Δύναμη γιὰ νὰ ἱκανοποιήσουν τὶς καταστρεπτικὲς τοὺς ἐπιθυμίες. Ἔχει ὡστόσο ἐνδιαφέρον ὅτι ἡ εὐχή: “May the Force be with you” («Ἡ Δύναμη μαζί σου»), πὸν πολὺ γρήγορα πέρασε στὴν καθομιλουμένη, ὑπαινίσσεται τὴ θεϊκὴ διάσταση τῆς Δύναμης καὶ ἐκφέρεται μόνον ἀπὸ τοὺς Jedi⁴⁷. Ἐπίσης, τὸ ὄνομα Sith ἀνακαλεῖ ἠχητικὰ τὸν Σὴθ τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης, τὸν τρίτο γιὸ τοῦ Ἀδάμ, πὸν ἡ γενιά του σώθηκε ἀπὸ τὸν κατακλυσμὸ καὶ συνέχισε τὴν ἀνθρωπότητα. Δὲν ἀποκλείεται ἡ ἐπιλογή τοῦ ὀνόματος νὰ ὑπαινίσσεται ὅτι οἱ Sith (ὡς ἀπόγονοι τοῦ Ἀδάμ σὲ μεταφορικὸ ἐπίπεδο) ἔχουν ἐγγενῶς τὴ ροπὴ πρὸς τὸ κακό καὶ συγχρόνως ὅτι οἱ Jedi, ὡς ἀντίπαλοί τους, τοποθετοῦνται ἠθικῶς σὲ ἕνα ἐπίπεδο ἀνώτερο ἀπὸ τὸ ἀνθρώπινο. Ὡστόσο, τὸ πιὸ χαρακτηριστικὸ παράδειγμα θρησκευτικοῦ μοτίβου ἀπαντᾷ στὴν ταινία *Star Wars: The Return of Jedi* (Ὁ Πόλεμος τῶν Ἄστρων: Ἡ Ἐπιστροφή τῶν Τζεντάι),

47. Κατὰ τὰ λεγόμενά του, ὁ Lucas ἐπινόησε τὴ Δύναμη μὲ στόχο νὰ «ἀφυπνίσει τοὺς νέους ἕνα ὀρισμένο εἶδος πνευματικότητας», πὸν θὰ βασιζόταν στὴν πίστη στὸν Θεό, χωρὶς ὅμως νὰ συνδέεται μὲ κάποια συγκεκριμένη θρησκεία. Ἡ Δύναμη ἀποτελεῖ μιὰ θρησκευτικὴ ἔννοια, πὸν «προῆλθε ἀπὸ τὴν οὐσία ὄλων τῶν θρησκειῶν» καὶ προϋποθέτει τὴν ὑπαρξὴ τοῦ Θεοῦ καὶ σαφῶς διακριτὲς ἀντιλήψεις περὶ καλοῦ καὶ κακοῦ. Βλ. Ryder Windham, *Star Wars Episode I: The Phantom Menace. Movie Scrapbook*, Random House, New York 1999 καὶ τὸ ντοκυμαντέρ *The Mythology of "Star Wars" with George Lucas* (2000) - ἡ ἀπομαγνητοφωνημένη συζήτηση στὸ billmoyers.com/content/mythology-of-star-wars-george-lucas/ (20.12.2022). Προβλ. Chris Taylor, *How Star Wars Conquered the Universe: The Past, Present, and Future of a Multibillion Dollar Franchise*, rev. ed., Head of Zeus, London 2016.

τὴν τρίτη τῆς πρώτης τριλογίας (1983). Ὁ Darth Vader ἔχει σκοτώσει τὸν Αὐτοκράτορα, ἀλλὰ ἀπορρόφησε θανάσιμες ποσότητες ἀπὸ τὴ σκοτεινὴ Δύναμη. Ὁ Luke θέλει νὰ τὸν μεταφέρει ἀπὸ ἐκεῖνο τὸ σημεῖο λέγοντάς του: «Πρέπει νὰ σὲ σώσω!», καὶ ἐκεῖνος ἀπαντᾷ: «Τὸ ἔχεις ἤδη κάνει». Ἀμέσως μετὰ πεθαίνει καὶ τὸ σῶμα του χάνεται μέσα στὴ φωτεινὴ πλευρὰ τῆς Δύναμης, εἰκόνα ποὺ ἀνακαλεῖ τὴν Ἀνάληψη τοῦ Χριστοῦ⁴⁸. Ἀργότερα, ὅταν ὁ Luke βάζει φωτιά στὴν πανοπλία τοῦ Darth, βλέπει σὲ ὄραμα τὸν πατέρα του (ὡς Anakin Skywalker, ἐφ' ὅσον ἔχει πλέον σωθεῖ), τὸν Yoda καὶ τὸν Obi-Wan Kenobi (πρῶην δάσκαλο τοῦ πατέρα του) ὡς φωτεινὲς ὀντότητες, περιλουσμένους ἀπὸ τὴ φωτεινὴ πλευρὰ τῆς δύναμης. Ἡ ὁμοιότητα μετὰ τὴν εἰκόνα τῆς Μεταμόρφωσης τοῦ Σωτῆρος εἶναι περισσότερο ἀπὸ προφανής.

Τὸ τελευταῖο παράδειγμα εἶναι χρονολογικὰ καὶ αἰσθητικὰ πλησιέστερο στὴν ἐποχὴ μας. Πρόκειται γιὰ τὴ σειρὰ ταινιῶν μετὰ τὸν γενικὸ τίτλο *The Matrix*⁴⁹, ποὺ ἐπίσης εἶχε τεράστια ἐμπορικὴ ἐπιτυχία. Τὸ κλίμα τους ἀφ' ἑνὸς ἀποτυπώνει (ἀλλὰ καὶ προοιωνίζεται) τὴ μετανωτερικὴ πραγματικότητα τῆς ψηφιακῆς ζωῆς καὶ ἀφ' ἑτέρου ἐνσωματώνει τὸ πολιτισμικὸ καὶ ἰδεολογικὸ κλίμα τοῦ μεταμοντερνισμοῦ, ποὺ χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὴ μίξη καὶ τὸν συμφυρμὸ μωτίβων, εἰκόνων καὶ ἀντιλήψεων, τὴ ρευστότητα τῶν ὁρίων, τὴν ἀποδοχὴ πολλαπλῶν (καὶ ἐνίοτε ἀντίθετων) προσεγγίσεων καὶ ἐρμηνειῶν⁵⁰.

48. Βλ. “Darth Vader”, στὸν ἐπίσημο ἰστότοπο τοῦ *Star Wars*: starwars.com/databank/character/darthvader (21.12.2022). Ὑπενθυμίζουμε ὅτι ὁ Darth Vader εἶναι ὁ Anakin Skywalker, πατέρας τοῦ Luke. Ἀρχικῶς ἀνῆκε στοὺς Jedi καὶ ὑπῆρχε ἡ προφητεία ὅτι θὰ κατόρθωνε νὰ φέρει τὴν ἰσορροπία στὴ Δύναμη. Ὡστόσο, δελεάστηκε ἀπὸ τὴν προσφορὰ ἐνὸς ὑψηλόβαθμου ἀξιωματοῦχου τῶν Sith καὶ πέρασε στὴ σκοτεινὴ πλευρὰ τῆς Δύναμης.

49. *The Matrix* (1999), *The Matrix Reloaded* (2003), *The Matrix Revolutions* (2003), σεν. καὶ σκην.: Lana καὶ Lilly Wachowski, καὶ *The Matrix Resurrections* (2021), σεν. καὶ σκην.: Lana Wachowski. Καὶ στὴν προκειμένη περίπτωση, ἀκολούθησε ἡ παραγωγὴ κόμικς, κινουμένων σχεδίων, βιντεοπαιχνιδιῶν κ.ἄ.

50. Ἡ διακειμενικότητα καὶ ἡ ἐρμηνευτικὴ πολυσημία τοῦ *Matrix* ἐπισημάνθηκε καὶ σχολιάστηκε σχεδὸν ἀμέσως ἀπὸ τὸν φιλόσοφο Slavoj Žižek, “*The Matrix or Malebrance in Hollywood*”, *Philosophy Today* 11/26 (1999), σσ. 11-26. Βλ. ἐπίσης τὴν εἰσήγησή του στὸ συμπόσιο “*Inside the Matrix: International Symposium at the Center for Art and Media*” (Καρλσρούη, Ὀκτ. 1999), μετὰ τίτλο: “*The Matrix, or, the Two Sides of Perversion*” (διαθέσιμο στὸ lacan.com/zizek-matrix.htm, 22.12.2022). Σημειωτέον ὅτι ὁ Žižek χαρακτήρισε τὴν τελευταία ταινία τῆς σειρᾶς «βαρετὰ μεταμοντέρνα»: βλ. “*Boringly*

Τὸ θρησκευτικὸ πλαίσιο τοῦ *Matrix* ὀρίζεται ἐξ ἀρχῆς ἀπὸ τὰ ὀνόματα χαρακτηρῶν καὶ τόπων. Τὸ ὄνομα τοῦ κεντρικοῦ ἥρωα, *Thomas*, παραπέμπει στὸν «ἄπιστο Θωμᾶ» (καὶ πράγματι, ὁ Neo/Thomas δυσπιστεῖ σὲ ὅσα τοῦ ἀποκαλύπτει ὁ Μορφέας), καὶ τὸ ἐπώνυμό του, *Anderson*, σημαίνει κυριολεκτικὰ ὁ «υἱὸς τοῦ ἀνθρώπου». ⁵¹ Ὡς χάκερ χρησιμοποιεῖ τὸ ψευδῶνυμο *Neo*, ὁ νέος, ὁ «καινός (Ἀδάμ;)), ποὺ εἶναι ἀναγραμματισμὸς τῆς λ. *One* (“The One”/«Ὁ Ἐκλεκτός»). Ἡ σύντροφός του στὴν ἐπαναστατικὴ ὀμάδα ὀνομάζεται *Trinity* (ἡ ἀγγλικὴ λέξη γιὰ τὴν Ἁγία Τριάδα). Ἡ τελευταία πόλη τῶν ἀνθρώπων καὶ προπύργιο τῶν ἐπαναστατῶν εἶναι ἡ *Zion* (Σιών). Τὸ σκάφος τοῦ Μορφέα ἔχει τὸ ὄνομα *Nebuchadnezzar* (Ναβουχοδονόσορ), ἐνῶ ἓνα ἄλλο τὸ ὄνομα *Logos*.

Πέρα ἀπὸ τὴν ὀνοματολογία ὁμως, μπορεῖ κάποιος νὰ ἐντοπίσει ἀναλογίες καὶ συσχετισμοὺς μὲ βιβλικὰ θέματα. Ὑπάρχει ἡ προφητεία γιὰ τὴν ἔλευση τοῦ «Ἐκλεκτοῦ», ποὺ θὰ λυτρώσει τοὺς ἀνθρώπους ἀπὸ τὴν τυραννία τῶν μηχανῶν καὶ τὴν εἰκονικὴ πραγματικότητά τοῦ *Matrix*. Ὁ Μορφέας, ποὺ ἀναγνωρίζει στὸ πρόσωπο τοῦ *Anderson* τὴν ἐκπλήρωση τῆς προφητείας, ἀντιστοιχεῖ στὸν Ἰωάννη τὸν Πρόδρομο, ὃχι μόνον ἐπειδὴ προετοιμάζει τὸν δρόμο τοῦ «Ἐκλεκτοῦ», ἀλλὰ καὶ ἐπειδὴ διαρκῶς προειδοποιεῖ ὅτι ὁ χρόνος τελειώνει. Ὁ Neo «δημιουργεῖται» ἀπὸ τὶς μηχανές καὶ περνάει ὅλη του τὴ ζωὴ μέσα σὲ μιὰ θερμοκοιτίδα, ποὺ συμβολίζει τὴ μήτρα – ἀναλογικὰ μιλώντας, πρόκειται γιὰ ἓνα εἶδος «γεννήσεως ἐκ παρθένου». Ὁ *Cypher* προδίδει τὸν Neo καὶ τοὺς ἐπαναστάτες, ὡς ἄλλος Ἰούδας. Ὁ Neo «θυσιάζεται» γιὰ νὰ σώσει τὴν *Trinity* καὶ τὸν Μορφέα καὶ σκοτώνεται ἀπὸ τοὺς πράκτορες, ἀλλὰ μετὰ ἀπὸ λίγο «ἀνασταίνεται» καὶ πολεμᾷ μὲ ἀνανεωμένες, μεγαλύτερες δυνάμεις (*The Matrix*)⁵². Ἡ *Trinity* σκοτώνεται ἀπὸ τὴ σφαῖρα τοῦ

postmodern and an ideological fantasy: Slavoj Žižek reviews *Matrix Resurrections*”, *The Spectator*, 12.1.2022 (διαθέσιμο στὸ [spectator.co.uk/article/a-muddle-not-a-movie-slavoj-zižek-reviews-matrix-resurrections/](https://www.spectator.co.uk/article/a-muddle-not-a-movie-slavoj-zižek-reviews-matrix-resurrections/), 22.12.2022).

51. Τὸ ὄνομα *Anderson* (Ander+son) –καὶ *Andersen* στὶς σκανδιναβικὲς χώρες– εἶναι πατρωνυμικὸ καὶ σημαίνει «ὁ γιὸς τοῦ Ander». Προέρχεται ἀπὸ τὸ μεσαιωνικὸ ἀγγλικὸ *Andreuston*, ποὺ ἀντιστοιχεῖ στὸ *Andrew's* (τοῦ Ἀνδρέα) +-ton (=son, γιός). Τὸ ὄνομα Ἀνδρέας ἐτυμολογεῖται ἀπὸ τὸ οὐσιαστικὸ ἀνήρ (*LSJ*, λ. Ἀνδρέας).

52. Βλ. τὸ σενάριο τῆς ταινίας *The Matrix. Numbered shooting script* (1998), διαθέσιμο στὸ [dailyscript.com/scripts/the_matrix.pdf](https://www.dailyscript.com/scripts/the_matrix.pdf) (10.1.2023). Γιὰ τὰ θρησκευτικὰ μοτίβα βλ. ἐνδεικτικὰ: Lawrence - Jewett, ὁ.π., σ. 295-300· Russell J. A. Kilburn, “Re-Writing ‘Reality’: Reading *The Matrix*”, *Revue Canadienne d’Études cinématographiques / Canadian*

Johnson και ο Neo τήν «ἀνασταίνει» (*The Matrix Reloaded*)⁵³. Όταν ο Bane/Johnson τυφλώνει τὸν Neo, τὸν ἀποκαλεῖ εἰρωνικά «ὁ τυφλὸς μεσσίας». Ὅπου ὑπάρχουν μόνο μηχανές, ὁ τυφλὸς Neo μπορεῖ νὰ βλέπει φῶς παντοῦ· ὁ θεατὴς ὅμως βλέπει τὸν ἴδιο νὰ κινεῖται μέσα σὲ ἓνα πεδίο φωτός, σὰν νὰ αἰωρεῖται – εἰκόνα ποὺ παραπέμπει στὴν Ἀνάσταση ἢ στὴν Ἀνάληψη (*The Matrix Revolutions*). Τέλος, ὁ Neo καὶ ἡ Trinity «ἀνασταίνονται» στὴν τέταρτη ταινία τῆς σειρᾶς, ἡ ὁποία ἐξ ἄλλου ἔχει τὴ λ. *Resurrections* (ἀναστάσεις) στὸν τίτλο.

Ἐνας «μεταμοντέρνος μεσσίας» λοιπόν, μέσα σὲ ἓνα χαῶδες τοπίο, ὅπου τίποτε δὲν ἔχει ὀριστική μορφή καὶ δὲν ὑπάρχει ἡ βεβαιότητα γιὰ τὴ διάκριση ἀνάμεσα στὸ εἶδωλον καὶ στὸ πρωτότυπο, ἀνάμεσα στὸ ὄν καὶ στὴν ἀντανάκλασή του. Τὸ βασικὸ χαρακτηριστικὸ τοῦ κόσμου τοῦ *Matrix* εἶναι ἡ σύγχυση. Τὸ θρησκευτικὸ ὑπόβαθρό του οὐσιαστικὰ εἶναι χωνευτῆρι, ὅπου συγχέονται καὶ συναφομοιώνονται στοιχεῖα ἀπὸ τὸν χριστιανισμό, τὸν γνωστικισμό, τὸν βουδισμό, τὸν ἰνδουισμό, τὸν ἰουδαϊσμό, κ.ἄ. Πέραν τούτων, ὑπάρχει καὶ ἓνα πλέγμα ἔμμεσων ἢ ἄμεσων φιλοσοφικῶν ἀναφορῶν στὸν Πλάτωνα (ὁ μῦθος τοῦ σπηλαίου, ἡ θεωρία τῶν Ἰδεῶν), τὸν Descartes (*Meditationes*), τὸν Kant (*Κριτικὴ τοῦ Καθαροῦ Λόγου*), τὸν Jean Baudrillard (*Simulacres et Simulation* – μάλιστα, τὸ συγκεκριμένο βιβλίο ὑπάρχει ὡς ἀντικείμενο μέσα στὴν ταινία) κ.ἄ.⁵⁴ Μὲ ἄλλα λόγια, ἡ τετραλογία τῶν ταινιῶν περιέχει ἓνα μήνυμα γιὰ ὅλα τὰ γοῦστα, γιὰ ὅλους τοὺς πιστοὺς καὶ τοὺς ὀπαδοὺς. Καί, ὅπως συνέβη στὴν περίπτωση τοῦ *Star Trek* καὶ τοῦ *Star Wars*, δημιουργήθηκε ἓνα ἀκόμη «θρησκευτικὸ» κίνημα τῆς μαζικῆς κουλτούρας, ὁ ματριξισμός (*matrixism*)⁵⁵.

Journal of Film Studies 9/2 (2000), σσ. 43-54· Andrew Godoski, “Under the Influence: *The Matrix*. A look at what made *The Matrix* such an influential piece of filmmaking”, *Screened.com*, 12.5.2011 (screened.com/news/under-the-influence-the-matrix/2218, 10.1.2023)· Yelyzaveta Babenko, *Analysis of the Film The Matrix*, Grin Verlag, München 2011. Πρβλ. τὴν εἰδικὴ μελέτη τοῦ Δημ. Οὐλῆ, *Ἡ Εὐδαιμονία τῆς Ἀγνοίας*, ἐκδ. Ἄρμος, Ἀθήνα 2022. 53. Τὸ γεγονὸς ὑπενθυμίζεται ἀπὸ τὴν ἐτοιμοθάνατη Trinity στὴν τρίτη ταινία τῆς σειρᾶς (*The Matrix Revolutions*).

54. Γιὰ περισσότερα βλ. William Irwin (ed.), *The Matrix and Philosophy: Welcome to the Desert of the Real*, Open Court, Chicago 2002 καὶ τοῦ ἰδίου, *More Matrix and Philosophy: Revolutions and Reloaded decoded*, Open Court, Chicago 2005.

55. Βλ. ἐνδεικτικὰ Casey Kazan, “Matrixism – ‘The Path of the One’ Religious Movement”, *Daily Galaxy* 19.4.2007, διαθέσιμο στὸ dailygalaxy.com/my_weblog/2007/04/the_

Τὰ παραδείγματα θὰ μπορούσαν νὰ πολλαπλασιαστούν, ἀλλὰ δὲν χρειάζεται νὰ ἐξαντλήσει κανεὶς τοὺς ὑπεράνθρωπους ἥρωες τῆς μαζικῆς κουλτούρας γιὰ νὰ συμφωνήσει μὲ τὴ διαπίστωση ὅτι λειτουργοῦν ὡς ὑποκατάστατα τῆς μορφῆς τοῦ Χριστοῦ⁵⁶. Ὡστόσο, ἀξίζει νὰ ἀναφερθεῖ ἓνα ἀκόμη, ἀκριβῶς γιὰ τὸ παράδοξό του. Τὸ 1995, ὁ παραγωγὸς καὶ σκηνοθέτης Tony Salerno δημιούργησε μιὰ παιδικὴ σειρὰ, ποὺ κυκλοφόρησε σὲ βίντεο, μὲ σκοπὸ νὰ προωθήσει καὶ νὰ ἐνισχύσει τὴ χριστιανικὴ πίστη. Πρωταγωνιστῆς τῆς εἶναι ὁ Bibleman, ὁ τυπικὸς μασκοφόρος ὑπερήρωας, ποὺ βεβαίως διαθέτει διπλὴ ταυτότητα: κατὰ κόσμον, ὀνομάζεται Miles B. Peterson καὶ εἶναι ἓνας μεγιστάνας τοῦ πλούτου, ποὺ τὴν πιὸ δύσκολη στιγμή τῆς ζωῆς του στράφηκε στὸν Θεὸ καὶ στὴ μελέτη τῆς Βίβλου. Βρίσκοντας ὁ ἴδιος τὴ σωτηρία, ἀποφάσισε στὸ ἐξῆς νὰ πολεμᾷ τὸ κακό. Ὁ Bibleman φορᾷ στολὴ πανομοιότυπη τῆς στολῆς τοῦ Batman καὶ κρατᾷ φωτόσπαθο ὅμοιο μὲ ἐκεῖνο τῶν Ἴπποτῶν Jedi. Ἡ διαφορὰ του ἀπὸ τοὺς τυπικοὺς ὑπερήρωες εἶναι ὅτι ἐναντίον τῶν ἐχθρῶν του δὲν χρησιμοποιεῖ βία, ἀλλὰ τὰ κατάλληλα, γιὰ τὴν περίσταση, ἀγιογραφικὰ χωρία⁵⁷. Ἡ σειρὰ συνεχίστηκε μέχρι τὸ 2010 καὶ γνώρισε κάποια πρόσκαιρη ἀναβίωση ἀπὸ τὸ 2016 μέχρι τὸ 2020, χωρὶς ὅμως ποτὲ νὰ διαδοθεῖ πέρα ἀπὸ τοὺς κύκλους κάποιων εὐαγγελικῶν Ἐκκλησιῶν τῶν Η.Π.Α. καὶ τῆς Αὐστραλίας – ἀλλὰ καὶ ἐκεῖ δὲν σημείωσε τὴν ἀναμενόμενη ἐπιτυχία.

matrix_neo_.html, 10.1.2023. Γιὰ τὴ δημιουργία νέων «ἐναλλακτικῶν» θρησκευτικῶν κινήματων, συνήθως μὲ ἄξονα τὴ μαζικὴ κουλτούρα, βλ. J. Gordon Melton, “Perspective: New New Religions: Revisiting a Concept”, *Nova Religio: The Journal of Alternative and Emergent Religions* 10, 4 (2007), σσ. 103-112 καὶ τὴν εἰδικώτερη μελέτη τοῦ Adam Possamai, *Religion and Popular Culture: A Hyper-Real Testament*, Peter Lang, Brussels 2005. Πβ. Zsolt K. Virágos, “Versions of Myth in American Culture and Literature”, ὁ.π. 56. Lawrence – Jewett, ὁ.π., σσ. 6-7.

57. Lawrence – Jewett, ὁ.π., σ. 289-290. Βλ. καὶ τὸν ἐπίσημο ἰστότοπο bibleman.com/.

«Μέσα σὲ κάθε οὐτοπία ὑπάρχει ἡ δυστοπία»⁵⁸

– ἦ: Μιὰ ἐσχατολογία χωρὶς τέλος

Ἦδη ἀπὸ τὸν 19ο αἰ., ἡ ὀλοκλήρωση τῆς ἀποστολῆς τοῦ ὑπεράνθρωπου ἥρωα ἰσοδυναμοῦσε μὲ τὴ δημιουργία μιᾶς οὐτοπικῆς κοινωνίας, ὅπως, λ.χ., τὸ πρότυπο ἀγρόκτημα τοῦ Ροδόλφου τοῦ Γέρολσταϊν. Βέβαια, ἀπὸ μία ἄποψη, ἡ ἐν γένει λυτρωτικὴ δράση τοῦ ὑπεράνθρωπου –ἢ τιμωρία τῶν ἐγκληματιῶν, ὁ θρίαμβος τῆς ἀλήθειας, ἡ ἀπονομὴ τῆς δικαιοσύνης κ.τ.ῶ.– μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ οὐτοπικὴ, ὅχι ὅμως μὲ τὴν ἔννοια τοῦ ἀνέφικτου, ποὺ σήμερα ταυτίζεται μὲ τὸν ὄρο οὐτοπία, ἀλλὰ μὲ τὴν ἔννοια τοῦ ἀριστοτελικοῦ οἷα ἂν γένοιτο⁵⁹, δηλαδὴ τῆς δυνατότητας νὰ πραγματοποιηθεῖ αὐτὴ ἡ λύτρωση, ὅποιο κι ἂν εἶναι τὸ περιεχόμενό της. Ἐξάλλου, σὲ αὐτὴν ἀκριβῶς τὴ βίαση στηρίχθηκε ἡ δομὴ τῆς παρηγοριᾶς: στὴν ἐλπίδα ὅτι ὅσα ὑπέροχα κατόρθωνε ὁ ὑπεράνθρωπος ἥρωας στὸν κόσμο τῆς μυθοπλασίας θὰ μπορούσαν νὰ ὑλοποιηθοῦν στὸν κόσμο τῆς πραγματικότητας⁶⁰.

Τηρουμένων τῶν ἀναλογιῶν, θὰ λέγαμε ὅτι ἡ οὐτοπία, ἢ ὀρθότερα ἡ εὐτοπία, εἶναι ἡ «νέα Ἱερουσαλήμ», ἢ «ἐσχατολογία» τοῦ ὑπεράνθρωπισμοῦ. Ὡστόσο, μόνον οἱ Εὐρωπαῖοι ὑπεράνθρωποι μπόρεσαν νὰ τὴν ἀπολαύσουν. Οἱ Ἀμερικανοὶ ὁμολογοῦν τοὺς εἶτε ἐγκατέλειπαν τὴν κοινότητα ποὺ μόλις εἶχαν σώσει καὶ συνέχιζαν τὴν περιπλάνησή τους, ἔτοιμοι νὰ ἀναλάβουν τὴν ἐπόμενη λυτρωτικὴ τους ἀποστολή, εἶτε μάχονταν διαρκῶς νὰ διασώσουν τὴν (προσωρινῶς) ἀποκατεστημένη παραδείσια κατάσταση ἀπὸ τὴν ἐπόμενη ἐσωτερικὴ ἢ ἐξωτερικὴ ἀπειλή. Ἐξάλλου, ὅπως παρατήρησε ἡ Ἀμερικανίδα συγγραφέας Toni Morrison, «ὄλοι οἱ παράδεισοι, ὅλες οἱ οὐτοπίες σχεδιάζονται ἀπὸ ἐκεῖνον ποὺ δὲν βρίσκεται ἐκεῖ, ἀπὸ τοὺς ἀνθρώπους ποὺ δὲν ἐπιτρέπεται νὰ μποῦν μέσα»⁶¹. σ' αὐτὸ θὰ ἐπανέλθουμε ἀργότερα.

58. Τίτλος ἄρθρου τοῦ John Crowley, *Boston Review*, 19.4.2017 (bostonreview.net/articles/john-crowley-man-who-designes-future, 20.2.2023).

59. Ἀριστ. *Ποιητικὴ*, 1451b.

60. Βλ. τὸν σχολιασμό τοῦ οὐτοπισμοῦ στὸ *Star Trek* ἀπὸ τοὺς Lawrence – Jewett, ὁ.π., σ. 244-245.

61. Συνέντευξη στὴν Elizabeth Farnsworth, στὴν ἐκπομπὴ *PBS NewsHour*, 9.3.1998 (ἡ ἀπομαγνητοφωνημένη συνέντευξη διαθέσιμη στὸ pbs.org/newshour/show/toni-morrison, 20.2.2023).

“Όποια όμως κι ἂν εἶναι ἡ θέση τοῦ ὑπερανθρώπου μέσα στὴν εὐτοπία ποὺ δημιουργεῖ, οἱ οὐτοπικὲς κοινωνίες τοῦ μέλλοντος ἄρχισαν σιγά-σιγά νὰ σβήνονται ἀπὸ τὸν χάρτη τῶν ἀφηγήσεων τοῦ ὑπερανθρωπισμοῦ καὶ τὴ θέση τους νὰ παίρνουν οἱ δυστοπίες. Ἡ μελέτη τῶν ἀμερικανικῶν οὐτοπικῶν μυθιστορημάτων ἀπὸ τὶς τελευταῖες δεκαετίες τοῦ 19ου μέχρι τὰ τέλη τοῦ 20οῦ αἰ. δείχνει ὅτι αὐτὴ ἡ μετατόπιση συνδέεται μὲ τὴ μετάβαση ἀπὸ τὴν ἀγροτικὴ στὴ βιομηχανικὴ παραγωγή: οἱ οὐτοπίες, εἴτε ὡς λογοτεχνικὰ κείμενα εἴτε ὡς πραγματικὲς προσπάθειες ὀργάνωσης μιᾶς ἰδανικῆς κοινωνίας, ἀναφέρονται ἢ ἐκδηλώνονται στὴν ὑπαιθρο χώρα· ἡ ἀμερικανικὴ βιομηχανικὴ μεγαλούπολη γίνεται ὁ χώρος τῆς δυστοπίας⁶².

Ἀνάλογη μετατόπιση, ἂν καὶ γιὰ ἄλλους λόγους, διαπιστώνεται καὶ στὶς ἀφηγήσεις «ἐπιστημονικῆς φαντασίας». Μέχρι τὴ δεκαετία τοῦ 1970 περίπου, ἡ «ἐπιστημονικὴ φαντασία» δημιουργεῖ ἐπιστημονικὲς καὶ τεχνολογικὲς οὐτοπίες, ἀναδεικνύοντας τὴ σημασία τῆς «καλῆς» χρήσης τους, ὅπως ἀναφέρθηκε παραπάνω. Ἐκτοτε ὅμως, καὶ προφανῶς ὑπὸ τὴ διαρκῶς ὀγκούμενη ἀπειλὴ τῆς περιβαλλοντικῆς καταστροφῆς, οἱ οὐτοπίες μετατρέπονται σὲ τρομακτικὲς δυστοπίες⁶³: ἀποκαλυψιακὲς εἰκόνες, χωρὶς ὅμως τὴν ἔστω καὶ ἀχνὴ προσδοκία τῆς «νέας Ἱερουσαλήμ». Ὅπως εὐστοχα παρατήρησε ὁ Zsolt K. Virágos, τὰ σύγχρονα ἀποκαλυψιακὰ ὁράματα εἶναι κατ’ οὐσίαν μὴ-τελεολογικά⁶⁴.

Ἔτσι, ὁ χώρος δράσης τοῦ σύγχρονου ὑπερανθρώπου εἶναι μιὰ τερατώδης δυστοπικὴ μεγαλούπολη, ὅπου ἐπικρατεῖ εἴτε τὸ χάος, ἐξαιτίας τῆς ἀχαλίνωτης ἐλευθερίας (π.χ., ἡ Gotham City τοῦ Batman, ἢ τὸ Detroit στὴν ταινία *The Crow*), εἴτε ὁ ὀλοκληρωτισμός, ὁ ἀπόλυτος ἔλεγχος τῶν πολιτῶν μέσω τῆς τεχνολογίας (ὅπως στὸ *Matrix*). Εἶναι ἐνδιαφέρον ὅτι ἡ δευτέρη ἐκδοχὴ τῆς δυστοπίας ἐμφανίζεται πολὺ πιὸ σπάνια στὶς ἀφηγήσεις τοῦ ὑπερανθρωπισμοῦ καὶ στὸ πλαίσιο τῆς μαζικῆς κουλτούρας γενικώτερα. Ἀντιθέτως, ἔχει ἐμπνεύσει

62. Βλ. σχετικὰ Thomas Halper – Douglas Muzzio, “Hobbes in the City: Urban Dystopias in American Movies”, *Journal of American Culture* 30, 4 (2007), σσ. 379-390 (ἐδῶ: σσ. 380-382).

63. Andrew M. Greeley, “Varieties of Apocalypse in Science Fiction”, *Journal of American Culture* 2, 2 (1979), σ. 282.

64. Zsolt K. Virágos, “Myth, Ideology, and the American Writer”, ὁ.π., σ. 37.

συγγραφείς όπως τον Aldous Huxley (*Brave New World*, 1932), τον George Orwell (1984, έκδ. 1949), ή τον Ray Bradbury (*Fahrenheit 451*, έκδ. 1953) και σκηνοθέτες όπως τον Fritz Lang (*Metropolis*, 1927), τον Jean-Luc Godard (*Alphaville*, 1965) ή τον François Truffaut (*Fahrenheit 451*, 1966)· ἄς προστεθεῖ καὶ ὁ George Lucas γιὰ τὴν ταινία *THX 1138*, τὸ θέμα τῆς ὁποίας εἶναι πῶς ἡ τεχνολογία διευκολύνει τὴν ἐπιβολὴ τοῦ ὀλοκληρωτισμοῦ.

Ὡστε, οἱ ὑπεράνθρωποι ἥρωες μὲ τὶς ἀσύλληπτες δυνάμεις δὲν τολμοῦν νὰ ἀναμετρηθοῦν μὲ τὸν ὀλοκληρωτισμό; Ἡ μήπως ἀκόμη καὶ αὐτοὶ εἶναι ἀνίσχυροι μπροστά του; Πρόκειται ἀσφαλῶς γιὰ ρητορικές ἐρωτήσεις, μολονότι ὑποπτεύεται κανεὶς ὅτι ἡ καταφατικὴ ἀπάντηση θὰ ἦταν ἰδεολογικὰ ἐπωφελῆς καὶ ἐνδεχομένως πλησιέστερα στὴν ἀλήθεια. Τὸ ζήτημα εἶναι ὅτι ὁ ὑπεράνθρωπος ἥρωας τῆς μαζικῆς κουλτούρας πρέπει νὰ ὑπηρετεῖ τὴν τάξη, τὴν ἔννομη τάξη, ἄρα δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ πολεμᾷ τὸ χάος πού, κατὰ τὴν πολιτικὴ προσέγγιση τοῦ Thomas Hobbes⁶⁵, προκαλεῖ ἡ ἐλευθερία, ἡ ἀπουσία τοῦ κράτους, ἡ ἔλλειψη θεσμῶν καὶ νόμων. Χάρις στὸν ὑπεράνθρωπο ἥρωα λοιπόν, ἀποτρέπεται ἡ ἐπικράτηση τοῦ χάους, ἐπομένως δὲν χρειάζεται νὰ ἐπιβληθεῖ ὁ ὀλοκληρωτισμός, δηλαδή ὁ ἀπόλυτος ἔλεγχος τῶν πολιτῶν, προκειμένου νὰ προστατευθεῖ ἡ ἀσφάλεια καὶ ἡ εὐημερία τους. Αὐτὴ θὰ ἦταν μία καλοπροαίρετη ἀνάγνωση, πού θὰ μπορούσε νὰ ὀδηγήσει στὴν ἐρμηνεία ὅτι ὁ ὑπεράνθρωπος ἥρωας αὐτοεξορίζεται ἀπὸ τὴν εὐτοπία του, γιὰ νὰ μὴ γίνεῖ τύραννος ὁ ἴδιος. Ὅμως, ἔχει περιγραφεῖ διεξοδικὰ πῶς ὁ ὑπερανθρωπισμὸς ἀντιστρατεύεται τεχνηέντως τὸ δημοκρατικὸ ἦθος, ἀποδεικνύοντας ἐν τέλει τὴν ἀνεπάρκεια τοῦ κράτους καὶ τῶν θεσμῶν νὰ τηρήσουν τοὺς ὅρους τοῦ «κοινωνικοῦ συμβολαίου»⁶⁶.

Ἀπὸ τὴν ἄλλη, ἡ ἐπανάληψη τῆς ἴδιας βασικῆς πλοκῆς, μὲ τὸν «ἐγκόσμιο παράδεισο» νὰ βρίσκεται διαρκῶς σὲ πολιορκία ἀπὸ τὶς «δυνάμεις τοῦ κακοῦ» καὶ ἡ σωτηρία του νὰ μὴν εἶναι ποτὲ ὀριστική, δημιουργεῖ τὴν ὑποψία ὅτι καὶ ὁ ἴδιος ὁ ὑπεράνθρωπος ἥρωας εἶναι κατ' οὐσίαν ἀνεπαρκής, παρὰ τον «μεσσιανισμό» του. Ἄς ἐπανέλθουμε

65. Thomas Hobbes, *Leviathan, or the Matter, Forme, and Power of a Commonwealth Ecclesiasticall and Civill* (1651), ed. Ian Shapiro, Yale University Press 2010.

66. Γιὰ τὴν ἀντιδημοκρατικὴ λειτουργία τῶν ὑπεράνθρωπων ἡρώων, καὶ δὴ τῶν ὑπερηρώων, βλ. J. S. Lawrence – R. Jewett, ὁ.π., σσ. 29-33, 307-364.

στο μοτίβο τῆς ἀδυναμίας του νὰ ἐνσωματωθεῖ στὴν κοινωνία, τὴν ὁποία σώζει. Ὁ μοναχικὸς καβαλάρης ποὺ χάνεται στὸ ἡλιοβασίλεμα ἢ ὁ ὑπερήρωας ποὺ, κουρνιασμένος στὴν κορυφὴ ἐνὸς οὐρανοξύστη, ἀτενίζει τὰ φῶτα τῆς πόλης, ἀποτελοῦν πλέον στερεότυπες εἰκόνες, οἱ ὁποῖες συμπυκνώνουν τὸ πιὸ βασικὸ ἴσως χαρακτηριστικὸ τοῦ ὑπερανθρώπου: ἡ ιδιότητα τοῦ ἀνθρώπου (καὶ ἄρα ἡ κοινωνία, μὲ ὅλες τὶς σημασίες τῆς λέξης) τοῦ εἶναι ἀπαγορευμένη, ἂν πρόκειται νὰ συνεχίσει νὰ ἐνεργεῖ ὡς ὑπεράνθρωπος· ἂν ἐπιλέξει νὰ ζήσει ὡς ἄνθρωπος, τότε πρέπει νὰ ἀπαρνηθεῖ τὴν ιδιότητα τοῦ ὑπερανθρώπου, ἄρα καὶ τὴ λυτρωτικὴ του ἀποστολή. Αὐτονοήτως, ἀκόμη κι ἂν ταλαντευθεῖ γιὰ λίγο, θὰ ἐνεργήσει ἀλτρουϊστικά, θὰ θυσιάσει δηλαδὴ τὴν προσωπικὴ του ἐπιθυμία γιὰ τὸ καλὸ τῆς ἀνθρωπότητας. Ἐξ ἄλλου, μόνον αὐτὴ ἡ ἐπιλογὴ δίνει τὴν εὐκαιρία γιὰ τὴν παραγωγὴ νέων ταινιῶν, νέων ἐπεισοδίων, νέων κόμικς.

Ὡστόσο, τὸ ἐπιχείρημα τῆς ἐμπορικότητας δὲν ἀναιρεῖ τὸν βαθὺ καὶ οὐσιαστικὸ διχασμὸ ποὺ διατρέχει ὅλες τὶς ἀφηγήσεις τοῦ ὑπερανθρωπισμοῦ. Ὁ ὑπεράνθρωπος ἥρωας κινεῖται σὲ ἕναν κόσμο χωρὶς ἠθικὲς ἀμφισημίες⁶⁷, ὅπου τὸ καλὸ καὶ τὸ κακὸ διακρίνονται μὲ ἀπόλυτη σαφήνεια, σὲ ἕνα μανιχαϊστικὸ σύμπαν, ποὺ χαρακτηρίζεται ἀπὸ δίπολα, ἀπὸ ἀσυμβίβαστες ἀντιθέσεις, στοιχεῖο τὸ ὁποῖο ἀντανაკλᾷ πλήρως τὸν δυϊσμὸ ποὺ χαρακτηρίζει τὸν δυτικὸ πολιτισμὸ. Αὐτὸς ὁ δυϊσμὸς, ποὺ ἀποτυπώνεται καὶ στὸ μοτίβο τῆς διπλῆς ταυτότητας, εἶναι πολὺ περισσότερο ἔκτυπος στὴν περίπτωσι τῶν ὑπερηρώων, τοὺς ὁποῖους διακρίναμε σὲ διαφορετικὲς κατηγορίες, ἀνάλογα μὲ τὴ διαλεκτικὴ τῆς ἀνθρώπινης καὶ τῆς ὑπερανθρώπινης ιδιότητάς τους. Μὲ θεολογικοὺς ὄρους, θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε ὅτι τὸ ὑπόβαθρό τους εἶναι εἴτε μονοφυσικὸ, δηλαδὴ ὑπερισχύει ἕνα ἀπὸ τὰ δύο στοιχεῖα (π.χ. τὸ ὑπεράνθρωπο στὸν Superman, τὸ ἀνθρώπινο στὸν Batman), ἐνῶ τὸ ἄλλο ἐπέχει τὴ θέση τῆς ἐπίκτητης ιδιότητας, ἐνὸς συμβεβηκότος ποὺ δὲν ἐπηρεάζει τὴν οὐσία τοῦ ἥρωα, εἴτε δυοφυσικὸ, δηλαδὴ οἱ δύο φύσεις εἶναι ἐντελῶς διακριτὲς καὶ δὲν ἐνώνονται (Spiderman). Ἔτσι, ἡ «λύτρωση» ποὺ προσφέρουν δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι ὀριστικὴ, διότι δὲν μπορεῖ νὰ παρέχει ὀντολογικὴ ἀποκατάστασι, ἀλλὰ μόνον τὴν

67. Lawrence - Jewett, ὁ.π., σ. 48.

ἀποκατάσταση τῆς (ἔννομης) τάξης· ὡς ἐκ τούτου ἡ ἐσχατολογία τους δὲν ἔχει τέλος – οὔτε πέρας, οὔτε σκοπό. Γι' αὐτὸ οἱ ὑπεράνθρωποι ἥρωες δὲν μποροῦν ἢ δὲν τολμοῦν νὰ ἀντιμετωπίσουν τὴ δυστοπία στὴν ἐκδοχὴ τοῦ ὀλοκληρωτισμοῦ: γιατί ἀντιλαμβάνονται τὴν ἐλευθερία μόνο στὴ μορφή τὴν ὁποία καταδικάζει ὁ Hobbes. Ὑπ' αὐτὸ τὸ πρῖσμα, καὶ ἐπιστρέφοντας στὸ πεδίο τῆς ἀφήγησης, θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε ὅτι ἡ δυστοπία ἰσοδυναμεῖ τελικὰ μὲ τὴν ἀποτυχία τοῦ μεσσιανισμοῦ.

Ἐπιλεγόμενα

Τὸ 1969, ὁ Ray Bradbury δημοσίευσε ἓνα διήγημα ἐπιστημονικῆς φαντασίας μὲ τίτλο “The Messiah” («Ὁ Μεσσίας»)⁶⁸. Ἡ ἱστορία ἐκτυλίσσεται στὸν πλανήτη Ἄρη, ὅπου ἔχουν δημιουργηθεῖ οἱ πρῶτες ἀνθρώπινες ἀποικίες. Μαζί μὲ τοὺς ἀποίκους, ἔχουν ἔρθει καὶ ἱερεῖς διαφόρων ὁμολογιῶν καὶ θρησκειῶν γιὰ νὰ διαδώσουν τὸν λόγο τοῦ Θεοῦ. Ἀνάμεσά τους εἶναι ὁ Ρωμαιοκαθολικὸς π. Niven, ποὺ ἀπὸ παιδι εἶχε τὴν ἔντονη ἐπιθυμία νὰ συναντήσει τὸν Χριστὸ καὶ γι' αὐτὸ ἔγινε ἱερέας. Ἐνα βράδυ, ξυπνᾷ ἀπὸ κάποιον θόρυβο καὶ πηγαίνει στὸν ναὸ γιὰ νὰ δεῖ τί συμβαίνει. Ἀκούει τὸν ἤχο σταγόνων ἀπὸ τὴ μεριά τοῦ βαπτιστηρίου καὶ πλησιάζοντας βλέπει μέσα στὴ σκιά μίαν ἀκαθόριστη μορφή⁶⁹, μὲ ἀπλωμένο τὸ χέρι πάνω ἀπὸ τὸ βαπτιστήριον στὴν παλάμη ὑπῆρχε μιὰ κόκκινη πληγὴ ἀπὸ ὅπου ἔπεφταν σταγόνες αἷμα. Ὅταν ἡ μορφή κινεῖται πρὸς τὸ φῶς, ὁ π. Niven βλέπει μὲ δέος ὅτι εἶναι ὁ Χριστός, ὁ ὁποῖος ὅμως δείχνει ἐξίσου φοβισμένος, καὶ τὸν ἰκετεύει νὰ ἀποστρέψει τὸ βλέμμα του, γιὰ νὰ πάψει νὰ ἔχει αὐτὴν τὴν ἐμφάνιση. Ἡ μυστηριώδης μορφή εἶναι Ἄρειανὸς καί, ὅπως οἱ ὁμόφυλοί του, ἔχει τηλεπαθητικὲς δυνάμεις καθὼς καὶ τὴν ἰκανότητα νὰ παίρνει τὴ μορφή ἐκείνου ποὺ σκέπτεται ἢ ἐπιθυμεῖ ὅποιος τὸν κοιτάζει. Ἀπὸ περιέργεια ἐπισκέφθηκε ἓναν ἀνθρώπινο οἰκισμό, ἀλλὰ ἡ μορφή του

68. Τὸ διήγημα περιλαμβάνεται στὴ συλλογὴ *I Sing the Body Electric!*, Knopf, New York 1969.

69. Στὸ κείμενο, ἡ μορφή ἀποκαλεῖται “Ghost”, ποὺ σημαίνει φάντασμα. Ἡ χρῆση τοῦ κεφαλαίου G θὰ μπορούσε νὰ ἀποτελεῖ παιγνιώδη ἀμφισημία ἀναφορᾶς (Holy Ghost = Ἅγιο Πνεῦμα).

ἄλλαζε διαρκῶς ἀνάλογα μὲ τὶς ἐπιθυμίες ὄσων συναντοῦσε. Ἔτσι, οἱ ἄνθρωποι ἄρχισαν νὰ τὸν ἀκολουθοῦν καί, γιὰ νὰ ξεφύγει, ἀναζήτησε καταφύγιο στὸν ναό, ὅπου παγιδεύτηκε στὴ μορφή Χριστοῦ. Παρακαλεῖ ξανά τὸν ἱερέα νὰ τὸν ἀπελευθερώσει, διότι ἂν μείνει λίγο ἀκόμη μὲ αὐτὴ τὴ μορφή, θὰ πεθάνει. Ὁ ἱερέας δέχεται, ὑπὸ τὸν ὄρο ὁ Ἀρειανὸς νὰ ἔρχεται μὲ τὴ μορφή τοῦ Χριστοῦ κάθε χρόνο, τὸ Πάσχα, γιὰ νὰ μπορεῖ νὰ ξαναζεῖ τὴν ψευδαίσθησή του. Ἐκεῖνος συμφωνεῖ καὶ ὁ π. Niven, προτοῦ τὸν ἀπελευθερώσει, τὸν ὑποχρεώνει νὰ τὸν εὐλογήσει.

Ὅταν ὁ Ἀρειανὸς φεύγει, ὁ ἱερέας ξεσπᾶ σὲ λυγμούς. Στὴν περιγραφή τῆς τελευταίας σκηνῆς μνημονεύεται δύο φορές τὸ ὄνομα τοῦ Σίμωνος-Πέτρου. Ἴσως ἐπειδὴ ὁ π. Niven ἔχει τὴν ἐπίγνωση, καὶ ἅς μὴν τὸ ὁμολογεῖ, ὅτι ἐπιλέγοντας τὴν ψευδαισθητικὴ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ, στὴν πραγματικότητα ἀρνήθηκε καὶ ὁ ἴδιος τὸν Χριστό, μέσα στὸν οἶκο του⁷⁰. Νομίζω πὼς τὸ διήγημα τοῦ Bradbury ἀποτελεῖ τὸ πιὸ εὐστοχο σχόλιο γιὰ τοὺς δημοφιλεῖς «μεσσίες» τοῦ ὑπερανθρωπισμοῦ. Ἀλλὰ καὶ γιὰ τοὺς φανατικοὺς πιστοὺς τους.

SUMMARY

The Superheroes from Romantic Literature to Science Fiction: New “Messiahs” and their Endless Eschatology

By Zambia Agrimaki, PhD
University of Crete

The purpose of this paper is to trace the development of the modern version of the superhero, rooted in the anti-social, yet always behaving with moral integrity, Byronic hero. In the 19th century European *roman-feuilleton* (Sue, Dumas, Ponson du Terrail), he emerges as a powerful defender of the underprivileged, punishing the villains with cruelty,

70. Βλ. καὶ τὸ σχόλιο τοῦ Thomas J. Salerno, “Ray Bradbury’s sci-fi story ‘The Messiah’ and the Eucharist”, *Voyage Comics*, 19.9.2021 (διαθέσιμο στὸ voyagecomics.com/2021/07/19/ray-bradburies-sci-fi-story-the-messiah-and-the-eucharist/, 3.3.2023), μολονότι δὲν συμφωνῶ μὲ τὴν κρίση του ὅτι τὸ διήγημα εἶναι ἀτελές.

thus acting as a secular messiah. In the early 20th century, however, he renounces his messianic properties and becomes a kind of anti-social superhero, recalling the “noble outlaws” of the Gothic novel (Arsène Lupin, Fantômas). Since then, his career in European literature has ended, but a glorious new life awaited him in American popular culture. The American superhero maintained and enhanced all his messianic properties and through science fiction became a galactic redeemer. TV series and movies, such as *Star Trek*, *Star Wars*, and *The Matrix* illustrate the deep religious background of the superhero narratives. Superheroes are in fact substitutes for the Christ-figure and their redemptive role is intertwined with the ideological foundation of American foreign policy. Nevertheless, a deeper analysis reveals that these messiahs of mass culture are trapped in the dystopic future of their never-ending eschatology.