

Η τηλεόραση και η διαμόρφωση της μαζικής κουλτούρας

Theodor W. Adorno

Μαρία Ζωητάκη, Λυδία Κουρή, Βασιλική Πολυκάρπου

Εισαγωγή (σ. 89-91)

- Απόπειρα να μελετηθεί η επίδραση της τηλεόρασης στο κοινό εν γένει, όχι με όρους επιτυχίας-αποτυχίας ή αποτελεσματικότητας. Μελέτη του τηλεοπτικού κοινού σε περιγραφικό και ψυχοδυναμικό επίπεδο. Προϋπόθεση, η αποκρυστάλλωση θεωρητικών εννοιών και η αναγνώριση των κοινωνικών-ψυχολογικών ερεθισμάτων που χαρακτηρίζουν το τηλεοπτικό υλικό προκειμένου να μελετηθεί η φύση της σημερινής τηλεόρασης.
- Στόχος είναι η ευαισθητοποίηση του κοινού απέναντι στην εξαχρειωτική επίδραση ορισμένων από τους μηχανισμούς της τηλεόρασης.
- Η σχέση μεταξύ της αυτόνομης και της εμπορικής τέχνης είναι ιδιαίτερα περίπλοκη και στις μέρες μας πολλές φορές αυτή η διαίρεση φαίνεται άκαμπτη. Αφελής η υπόθεση ότι η τέχνη παλαιότερα ήταν ανεξάρτητη από την επίδρασή της προς τους θεατές. Παραδείγματα από το θέατρο και τη λογοτεχνία, όπως η γαλλική επινόηση της «τέχνης για την τέχνη» (*l'art pour l'art*), όταν για πρώτη φορά η λογοτεχνία έγινε επιχείρηση μεγάλης κλίμακας.

Παλιότερη και πρόσφατη λαϊκότερη κουλτούρα (σ. 91-98)

- Εξέταση του υπόβαθρου και της ανάπτυξης των σύγχρονων μαζικών μέσων. Εντοπισμός των κοινών σημείων και των διαφορών μεταξύ της σύγχρονης πολιτιστικής βιομηχανίας με τις παλιότερες «χαμηλές» ή λαϊκές μορφές τέχνης και με την αυτόνομη τέχνη. Η λαϊκότερη κουλτούρα τότε και τώρα, από τα αρχέτυπα έως το σήμερα. Διατύπωση ορισμού.
- Η σύγχρονη μαζική κουλτούρα ως πανίσχυρο μέσο ψυχολογικού ελέγχου. Παραδείγματα από το χώρο της λογοτεχνίας, αλλαγές στο προφίλ των ηρωίδων/ων. Παλαιότερα κυριαρχούσε το αναπάντεχο, σήμερα η απόλυτη βεβαιότητα για την εξέλιξη της πλοκής. Από τις παρεκκλίσεις στο σημερινό είδος της πολλαπλής επιλογής (*multiple choice*). Θεσμοποίηση μαζικής

κουλτούρας & παραγκωνισμός της σοβαρής τέχνης («διανοουμενίστικη»). Επαναληπτικότητα, πανομοιότυπο και πανταχού παρουσία της σύγχρονης μαζικής κουλτούρας, εξασθένιση των δυνάμεων μαζικής αντίστασης και προσκόλληση στη «σχεδόν αμετάβλητη ιδεολογία της πρώιμης μεσοαστικής κοινωνίας».

Πολυστρωματική Δομή(σελ.99-104)

- Τα μαζικά μέσα δεν είναι απλώς το άθροισμα των πράξεων που απεικονίζουν ή των μηνυμάτων που εκπέμπονται από αυτές τις πράξεις αλλά αποτελούνται από διάφορα στρώματα νοημάτων που αλληλεπικαλύπτονται και συμβάλλουν όλα μαζί στο αποτέλεσμα.
- Η πολιτισμική βιομηχανία έχει αναλάβει την κληρονομιά ενός πολύμορφου νοήματος αφού το υλικό που μεταφέρει έχει οργανωθεί με τέτοιο τρόπο ώστε να συναρπάξει του θεατές σε διάφορα ψυχολογικά επίπεδα.
- Οι θεατές είναι δέκτες μηνυμάτων. Τα μηνύματα αυτά είναι είτε κρυφά τα οποία ξεφεύγουν από τον έλεγχο της συνείδησης είτε φανερά και μπορούν να ερμηνευθούν μέσω της ψυχοδυναμικής.
- Η σχέση ανάμεσα στο φανερό και το κρυμμένο μήνυμα είναι περίπλοκη.
- Με τα μέσα που μας παρέχει η σύγχρονη ψυχολογία θα οριστούν οι βασικές προϋποθέσεις των τηλεοπτικών εκπομπών που αποβλέπουν στην δημιουργία ώριμων και υπεύθυνων ενηλίκων και στην αντιμετώπιση που αυτοί πρέπει να έχουν προς τα πράγματα.
- Η ψυχαναλυτική έννοια της πολυστρωματικής προσωπικότητας χρησιμοποιείται προκειμένου τυλίξει όσο το δυνατόν περισσότερο τον καταναλωτή και να τον δεσμεύσει ψυχοδυναμικά.
- Τα περισσότερα προϊόντα των μαζικών μεσών δεν παράγονται από ένα άτομα αλλά με συλλογική εργασία γεγονός που δεν μπορεί μελετηθούν οι τηλεοπτικές εκπομπές.

-Προπέτεια(Αυθάδεια)(σελ.104-107)

- Το περιεχόμενο της τηλεόραση χωρίζεται σε διάφορες κατηγορίες όπως η κωμωδία, τα γουέστερν, οι ιστορίες μυστηρίου τα εκλεπτυσμένα θεατρικά έργα και άλλα
- Η τυποποίηση των εκπομπών έχει προχωρήσει τόσο πολύ ώστε ο θεατής προσεγγίζει καθεμία από αυτές τις εκπομπές με ένα πάγιο σχήμα πριν καν δει την ίδια την εκπομπή.
- Ο ψευδορεαλισμός επιτρέπει την άμεση ταύτιση που πετυχαίνει η λαϊκότροπη κουλτούρα που παρουσιάζει ένα απλό κτίριο, ένα δωμάτιο, ρούχα και πρόσωπα ως μια υπόσχεση ότι κάτι συνταρακτικό θα συμβεί.

Κατασκευή στερεοτύπων

- Ψυχοδυναμικό φαινόμενο: 1. Ασυνείδητο στοιχείο
 2. Εκλογίκευση, αμυντικός μηχανισμός που ωστόσο ενδέχεται να εμπεριέχει μια αντικειμενική αλήθεια
- Πλαστή προσωποποίηση αντικειμενικών ζητημάτων (από τη μία παρουσιάζονται οι φασίστες ως κακοί με θεατρinίστικο τρόπο, παρόλα αυτά ακόμη και έτσι αναδεικνύονται ως ήρωες, από την άλλη βρίσκονται όσοι στρέφονται εναντίον του, αυτοί εξιδανικεύονται). Με τον τρόπο αυτό ο κόσμος διαιρείται σε άσπρο μαύρο, ενώ περισπάται η προσοχή από τα πραγματικά κοινωνικά προβλήματα.
- Ψευδοπροσωποποίηση : στερότυπος τρόπος με τον οποίο βλέπει κάποιος τα πράγματα στην τηλεόραση, π.χ. ένα όμορφο κορίτσι δεν μπορεί να είναι κακό. Σημασία λοιπόν έχουν τα θετικά και τα αρνητικά μηνύματα, οι οδηγίες και τα ταμπού που αφομιώνει ο θεατής μέσω της ταύτισης με το υλικό που βλέπει.
- Στοματική επιθετικότητα : επικύρωση εκμεταλλευτικών απαιτητικών και επιθετικών στάσεων από την πλευρά των νεαρων κοριτσιών
- Στοματικό σύνδρομο: συνδυάζει ανταγωνιστικές τάσεις επιθετικών και εξαρτημένων χαρακτηριστικών, παράδειγμα το κορίτσι που δεν μπορεί να κάνει κακό, ενώ είναι επιθετικο στον πατέρα της.
- Επεισόδιο: εκθιάζει το σύνδρομο που η ψυχανάλυση αντιμετωπίζει ως παλινδρόμηση σε βραφικές φάσεις κι το οποίο προσπαθεί να διαλύσει ο ψυχαναλυτής
- Το στερεοτυπο του καλλιτέχνη : a rriogi απροσάρμοστος, εσωστρεφής, αστείος, εγγενης ανίκανος, κοινωνικό απόβλητο
- Στη μαζική κουλτούρα οι ρόλοι των φύλων αντιστρέφονται
- Η άμυνα του « τα ξέρουμε αυτά», προβάλλεται με σκοπό να απορριφθούν οι διορατικές σκέψεις ως αδιάφορες επειδή στην ουσία είναι άβολες και μας κάνουν τη ζωή πιο δύσκολη

Η ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑ Ο ΔΙΑΦΩΤΙΣΜΟΣ ΩΣ ΜΑΖΙΚΗ ΑΠΑΤΗ

ΓΚΟΓΚΟΥ, Σ., ΚΑΨΑΜΠΕΛΗ Σ., ΓΟΥΡΓΟΥΡΙΝΗ, Ε., ΧΑΣΟΥΡΟΥ, Δ.

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

▣ Η Διαλεκτική του Διαφωτισμού των Adorno και Horkheimer **εκδίδεται το 1947, στο Άμστερνταμ**. Το κεντρικό ερώτημα της έρευνάς τους είναι το **«γιατί η ανθρωπότητα αντί να περάσει σε μία αληθινά ανθρώπινη κατάσταση βουλιάζει σε ένα νέο είδος βαρβαρότητας;»** Κάτι το οποίο πρέπει να διασαφηνιστεί είναι το πώς μεταχειρίζονται οι συγγραφείς τον όρο «Διαφωτισμός»: δεν τον εννοούν ως τα θεωρητικά διαφωτιστικά κινήματα του 18ου αιώνα, αλλά ως τον ακραίο εξορθολογισμό, ή αλλιώς τον κυρίαρχο τρόπο σκέψης στις σύγχρονες κοινωνίες. Στην ουσία ο διαφωτισμός πρόκειται για την απομάκρυνση από τη μαγεία και τον μύθο (βλ. προκαταλήψεις και δεισιδαιμονίες), την αντικατάσταση της φαντασίας από τη γνώση και την επικράτηση του ορθού Λόγου.

Το βιβλίο γράφτηκε το **1944**, συγκεκριμένα σε μία περίοδο που βρίσκονταν στην Αμερική, κάτι που τους έφερε και σε επαφή με την αμερικανική κουλτούρα, και προκαλεί έκπληξη το πόσο διαχρονικά είναι τα ζητήματα του πολιτισμού στο σημερινό αναγνωστικό κοινό. Την εποχή εκείνη, γνώριζε ραγδαία ανάπτυξη η εκβιομηχάνιση του πολιτισμού, με την ίδρυση των πρώτων εταιριών κινηματογραφικής παραγωγής, τις ταινίες δράσης, τους διαγωνισμούς ταλέντων, τις διαφημίσεις, τα αμερικάνικα κινούμενα σχέδια, τις τολμηρές ταινίες κοκ, και αναπτυσσόταν στις πρώτες του εκδηλώσεις, το φαινόμενο που, πολλά χρόνια αργότερα, θα αποκαλούνταν, επίσημα, παγκοσμιοποίηση.

Η επαφή τους λοιπόν με την ωρίμανση της μαζικής κουλτούρας τη δεκαετία 1930-1940 στην Αμερική, την εγκαθίδρυση της βιομηχανίας της ψυχαγωγίας που εξαρτάται από την τεχνολογικής φύσης γιγάντωση των μέσων μαζικής ενημέρωσης καθώς και η εκμετάλλευση και η χειραγώγηση της κουλτούρας από τους ναζί στη Γερμανία τους οδήγησε να ασχοληθούν με τις πτυχές του φαινομένου αυτού καθώς και με τις επιπτώσεις που έχει στο άτομο. Βασικός στόχος του δοκιμίου είναι η αποκάλυψη του τρόπου με τον οποίο μεταβιβάζει η μαζική κουλτούρα ιδέες και πεποιθήσεις στα άτομα, του τρόπου με τον οποίο υποσκάπτει την προσωπική, ιδιωτική σφαίρα της ύπαρξής τους χειραγωγώντας και ελέγχοντας τον ελεύθερό τους χρόνο. Ανάμεσα στους στόχους των συγγραφέων, είναι να **αποδομήσουν την κύρια φιλοδοξία της πολιτιστικής βιομηχανίας**, δηλαδή την αξίωση ότι τα προϊόντα της πρόκειται για παράγωγα της μίας και αδιαμφισβήτητης αισθητικής αλήθειας.

▣ Όσον αφορά συγκεκριμένα στην πολιτιστική βιομηχανία, εδώ **ο διαφωτισμός προσεγγίζεται ιδεολογικά** από την Κριτική Θεωρία και κατευθύνεται προς τον κινηματογράφο και το ραδιόφωνο, αλλά και στην τηλεόραση και τη μουσική (Σημείωση: καθ' όλη τη διάρκεια του κειμένου, ο όρος «ιδεολογία» χρησιμοποιείται κριτικά και σημαίνει την ψευδή συνείδηση προκειμένου να δικαιολογηθεί η κυρίαρχη τάξη πραγμάτων). Η ιδεολογία πρόκειται κατ' ουσίαν για επιχείρηση των ανώτατων στελεχών της εκάστοτε βιομηχανίας θεάματος, **π.χ.** της κινηματογραφικής. Ειδικότερα, βλέπουμε ότι ο διαφωτισμός έγκειται στην **τεχνική της παραγωγής και της διάδοσης**, μέσω των οποίων τα διάφορα πολιτιστικά προϊόντα μπορούν να

γνωρίσουν τη μεγαλύτερη δυνατή απήχηση. Αυτή ακριβώς η τεχνική είναι που ελέγχεται από την ιδεολογία.

☒ Η πολιτιστική βιομηχανία **πριν διακριθεί ως τέτοια**, επρόκειτο απλώς για ανοργάνωτα στοιχεία διασκέδασης: η αλλαγή επήλθε όταν η βιομηχανία **διοργάνωσε, διαχειρίστηκε και εκσυγχρόνισε τη διασκέδαση, από τα πάνω**. Οι βασικές διαχειριστικές ενέργειες στις οποίες προέβη ήταν η μεταφορά της τέχνης στην καταναλωτική σφαίρα και η βελτιστοποίηση του τύπου των εμπορευμάτων.

ΚΥΡΙΩΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ

☒ Η τεχνική της πολιτιστικής βιομηχανίας που προαναφέρθηκε, κατάφερε, μέσω της **τυποποίησης και σειραϊκής παραγωγής**, την ομοιογένεια στα πολιτιστικά προϊόντα (τόσο στη μορφή όσο και στο περιεχόμενο) ταινιών, μουσικής κοκ. Έτσι, αυτά διαμορφώνονται στην ιδανική μορφή προς μαζική διανομή και κατανάλωση. Η τάση ομοιομορφίας εντοπίζεται ακόμη και αναμεταξύ των ίδιων των μέσων έκφρασης, **π.χ.** η τηλεόραση αποσκοπεί στο να συνδυάσει το ραδιόφωνο και τον κινηματογράφο (συνδυασμός λόγου, εικόνα μουσικής).

☒ Στις παραπάνω συνθήκες **ομοιογένειας** αλλά και **επανάληψης** των ίδιων τεχνικών διαδικασιών, μοτίβων πλοκής και θεματικών επιλογών, που γνωρίζουν σταθερά εμπορική επιτυχία και καταλήγουν να είναι έτοιμες συνταγές (π.χ. το τραγικό στοιχείο, ο ρόλος της νεαρής όμορφης στάρλετ, ο ρόλος του νεαρού δυνατού άνδρα που θα την κατακτήσει κοκ), δε μπορεί να γίνεται λόγος για τα εξής: για επιλογές και αντιδράσεις που χαρακτηρίζονται από **φαντασία και αυθορμητισμό και για δυνατότητα κριτικής σκέψης απέναντι σε μία έντονη και συνεχή ροή πληροφοριών**. Το αδοκίμαστο απορρίπτεται γιατί είναι εμπορικά επικίνδυνο και τυχόν αποκλίσεις από το πετυχημένο κρίνονται από την πολιτιστ. βιομηχανία ότι δεν αξίζουν το ρίσκο.

☒ Η **τεχνική διαδικασία αναπαραγωγής φέρει εξουσία πάνω στην κοινωνία**, κάτι που Adorno και Horkheimer επιχειρούν να ανακαλύψουν περαιτέρω, θέτοντας το ερώτημα: **πώς και από ποιο υποκείμενο** γίνεται εφικτό το να “οπλίζεται” η τεχνική διαδικασία αναπαραγωγής με εξουσία επί της κοινωνίας; ☒☒☒ Το **υποκείμενο** είναι οι οικονομικά ισχυρότεροι με την εξουσία τους πάνω στην κοινωνία, και ο **τρόπος** είναι μέσω της τεχνικής ορθολογικότητας, η οποία κατ’ ουσίαν πρόκειται για την ορθολογικότητα της κυριαρχίας και χαρακτηρίζεται από **καταναγκασμό και χειραγώγηση**.

☒ **MIMISΗ**: Η **πλάνη** που δημιουργεί η πολιτιστική βιομηχανία έγκειται στο ότι προσπαθεί να **μιμηθεί πιστά την πραγματικότητα της καθημερινής ζωής**, με απώτερο στόχο τη δημιουργία της ψευδαίσθησης ότι ο καθημερινός, έξω κόσμος αποτελεί την απλή αντανάκλαση, προέκταση του κόσμου που αποτυπώνεται στην οθόνη. Αυτή η αγωνιώδης προσπάθεια της βιομηχανίας να πετύχει την απόλυτη μίμηση, ενισχύθηκε ιδιαίτερα από την εμφάνιση του ομιλούντος κινηματογράφου, όπου πλέον η προσομοίωση με την πραγματική ζωή έγινε ακόμη πιο ρεαλιστική.

☒ (Σ. 219-220) Η **πολιτιστική βιομηχανία αναδεικνύεται ως ο στόχος του φιλελευθερισμού** και της οικονομίας της αγοράς. Αυτή είναι γνωστό ότι λειτουργεί

βάσει ενός ψευδοδιόλου, στην πραγματικότητα: είτε της ενσωμάτωσης στο σύστημα –εδώ, το πολιτιστικό σύστημα- είτε της εξουδετέρωσης. Η εγγενής σύνδεση της πολιτιστικής βιομηχανίας με τον φιλελευθερισμό **εξηγείται ιστορικά** από τα εξής:

1) η βιομηχανία του πολιτισμού προέρχεται από τις πλέον φιλελεύθερες εκβιομηχανοποιημένες χώρες (Γαλλία, Γερμανία) και **2)** μετά τον Α΄ Π. Π. η ηπειρωτική Ευρώπη εξαρτώνταν οικονομικά από τις Η.Π.Α. και από τον πληθωρισμό. Οι στοχαστές τονίζουν ότι ακριβώς σε αυτήν την κοινωνική ενσωμάτωση στην οποία εξαναγκάζεται το άτομο από το σύστημα **ελλοχεύει ο κίνδυνος του φασισμού**.

☒ Αποκορύφωμα του πόσο απόλυτα επιχειρούνταν η μίμηση της πραγματικότητας που προαναφέραμε, ήταν η, τρόπον τινά, **αυτοματοποίηση της συμπεριφοράς του καταναλωτικού κοινού**, σε όλα τα επίπεδα. Δηλαδή, ακόμη και εκτός της υποχρεωτικής, καθημερινής δουλειάς στο εργοστάσιο π.χ., και άρα κατά τις ελεύθερες ώρες της ημέρας των εργατών/τριών, στόχος του πολιτισμού ήταν η “σφράγιση”, όπως την ονομάζουν οι συγγραφείς, των αισθήσεων του ανθρώπου. Κοντολογίς, η εξουδετέρωση αυτού που τον κάνει άνθρωπο, στον αντίποδα της βαρβαρότητας: της φαντασίας, της σκέψης, του αυθορμητισμού. Σε μία αντιστοιχία, πέραν του κοινού, και οι καλλιτέχνες περιορίζονται, στον βαθμό που η αυτονομία που τους εκχωρεί το σύστημα είναι μόνο ψευδεπίγραφη.

☒ **Σχέση ανάμεσα στη διαδικασία διασκέδασης – διαδικασία εργασίας:** έτσι λοιπόν, **στα πλαίσια της οικονομίας της αγοράς και του όψιμου καπιταλισμού**, σκοπός αναδεικνύεται η διαμόρφωση της όποιας μορφής διασκέδασης, στα μέτρα της μισθωτής εργασίας: η ίδια νάρκωση του πνεύματος που είναι δεδομένη στο εργασιακό περιβάλλον, συνοδεία των αυτοματοποιημένων κινήσεων σε συγκεκριμένη πάντα σειρά, γίνεται η μορφή βάσει της οποίας τυποποιείται το πρότυπο του πολιτιστικού γίνεσθαι των μαζών. Προκειμένου να βρίσκει ένα καταφύγιο από τη σκληρή και επίπονη καθημερινότητα, ο/η εργάτης/τρια χρησιμοποιεί ως μέσο διαφυγής την πιο εύκολα διαθέσιμη –και σε προσιτή τιμή!- λύση που μουδιάζει μυαλό και αισθήσεις: τη φτηνή διασκέδαση. Με τα λόγια της Κριτικής Θεωρίας, «*Διασκεδάζω, σημαίνει είμαι σύμφωνος*».

☒ **Σχέση ηδονής/γέλιου – πολιτιστικής βιομηχανίας (σ. 231-232):** η πολιτιστική βιομηχανία λειτουργεί καταπιεστικά προς το κοινό, δημιουργώντας στους καταναλωτές μόνο υποσχέσεις εκπλήρωσης της ηδονής. Καταλήγει να εθίζει τον θεατή στο ερωτικό θέαμα, διατηρώντας σαφή την απόσταση μεταξύ της ποθητής παρουσίας της οθόνης από τη ρεαλιστική πιθανότητα προσέγγισής της. Αντίστοιχα διαχειριζόταν η πολιτιστική βιομηχανία και το **γέλιο**: έβαζε τα δυνατά της για να το προκαλέσει στο κοινό, και το χρησιμοποιούσε ως μέσο παροδικής ικανοποίησης ώστε να ξεχαστεί από την καταπίεση που υφίστατο σε καθημερινό επίπεδο. Τόσο λοιπόν η ηδονή όσο και το γέλιο επιβεβαιώνουν αυτό που Αντόρνο και Χορκχάιμερ τόνιζαν, την **ολική ματαίωση** που επιτάσσει ο πολιτισμός στην πελατεία του. Με λίγα λόγια, τη στιγμή που της προσφέρει κάτι, ακριβώς την ίδια στιγμή της το στερεί. Σύμφωνα με τη Σχολή της Φραγκφούρτης, «*Πάνω από τις πιο εύθυμες ταινίες της δημοκρατικής Γερμανίας κρεμόταν κιόλας η νεκρική σιγή της δικτατορίας*».

☒ **Σχέση ανάμεσα σε πολιτιστικά μονοπώλια – άλλους τομείς της βιομηχανίας:** τα μονοπώλια του πολιτισμού δεν είναι τόσο ισχυρά όσο οι πιο “σκληροί” βιομηχανικοί

τομείς (βλ. χάλυβα, ηλεκτρισμού, πετρελαίου κοκ), συνεπώς εξαρτώνται οικονομικά από αυτούς για την επιβίωση και αναπαραγωγή τους. Οι παραπάνω τομείς κατέληξαν να αποτελούν στοιχεία που διαπλέκονται οικονομικά σε σταθερή βάση.

☒ **Σχέσεις μεταξύ των πρωταγωνιστών του θεάματος και των θεατών:** Το κοινό νιώθει από τη μία μεριά ταύτιση με τους σταρ της οθόνης, λόγω ακριβώς του ότι αναγνωρίζει σε αυτό που βλέπει το ίδιο, αλλά ταυτόχρονα γίνεται οδυνηρά συνειδητή η απόσταση μεταξύ των “κοινών θνητών” θεατών και των στάρλετ. Η βιομηχανία του θεάματος φροντίζει, ώστε να δίνεται η **εντύπωση πως μόνο κατ’ εξαίρεση και κατά σύμπτωση** γίνεται να έρθουν τόσο τυχαία και ιδανικά τα πράγματα ώστε συγκεκριμένες προσωπικότητες να γίνουν διάσημοι/ες και να ανεληχθούν στη σκάλα της πολιτιστικής βιομηχανίας. Παρ’ όλα αυτά, τα φαινόμενα απατούν· δεν πρόκειται περί μοναδικών περιπτώσεων που κατορθώνουν να αψηφήσουν τους σκληρούς όρους της **στατιστικής** (και πάλι ριπή εδώ κατά του **Λ.Θ.** και των προταγμάτων του) και να ενταχθούν στο σύστημα με επιτυχία. Στην πραγματικότητα, αυτή η παραπάνω αντίληψη κατασκευάζεται από την πολιτιστ. βιομηχανία ώστε να παρουσιάζονται εφικτές οι αυθόρμητες σχέσεις μεταξύ των ανθρώπων.

☒ **Αντικειμενοποίηση του ανθρώπου από την πολιτιστική βιομηχανία:** στα πλαίσια της πολιτιστικής βιομηχανίας, είναι τόσο ολοκληρωτικός ο βαθμός τυποποίησης της παραγωγής, που η ατομικότητα είναι ψευδεπίγραφη και το άτομο αυτό καθ’ εαυτό γίνεται αποδεκτό μόνον εφόσον ταυτίζεται απόλυτα με το σύνολο· άρα μπορεί να γίνει λόγος για **«ψευδοατομικότητα»**, όπως την ονομάζουν οι Adorno και Horkheimer. Με αφορμή το παραπάνω, αξίζει να αναφερθεί η αντιμετώπιση της βιομηχανίας απέναντι στο κοινό, που δεν είναι άλλη από την πλήρη **αντικειμενοποίησή του και χρήση για τους δικούς του σκοπούς ιδιωτικού κέρδους**. Ειδικότερα, η πολιτιστική βιομηχανία αντιμετωπίζει τους ανθρώπους ως αντικείμενα, είτε ως υπαλλήλους, υπενθυμίζοντας την ορθολογική σκέψη στην οποία πρέπει να ενταχθούν, είτε ως καταναλωτές υπογραμμίζοντας την ελευθερία της επιλογής (του πάντοτε ίδιου πράγματος).

☒ **Συνέχιση της αντικειμενοποίησης του κοινού και της καταναλωτικής του συμπεριφοράς μέσω της προπαγάνδας.** Ένα κατ’ εξοχήν παράδειγμα εδώ είναι το **παράδειγμα των ερευνητικών κέντρων κατανάλωσης**, που στρατηγικό στόχο τους θέτουν την ανάλυση και χειραγώγηση των αποκαλούμενων «επιλογών» του κοινού. Η αναφορά στα ερευνητικά κέντρα κατανάλωσης, είναι ένα μόνο παράδειγμα που δείχνει την ακραιφνή ποσοτικοποίηση στα πρότυπα του λογικού θετικισμού μεταξύ των τόσων που δίνει το κείμενο. Άλλα μία σειρά χαρακτηριστικών που υπόκεινται μόνιμα σε δριμύτατη κριτική από τη Σχολή της Φραγκφούρτης και αποτελούν στοιχεία του μεθοδολογικού κι επιστημολογικού συστήματος του Λογικού Θετικισμού είναι η **ταξινόμηση, καταλογοποίηση και καταγραφή**.

☒ **(Σ. 267-271) Διαφήμιση:** Η πολιτιστική βιομηχανία είναι εκ των προτέρων ευπροσάρμοστη στη διαφήμιση. Λειτουργεί ως εγγυητικός μηχανισμός του εκάστοτε προϊόντος που προωθεί, συνεπώς το να εγκρίνει συγκεκριμένα πολιτιστικά προϊόντα φέρει εγκυρότητα ως προς την ποιότητά τους. Σε αντίθετη περίπτωση, που δηλαδή

ένα προϊόν δε φέρει την έγκρισή της, καθίσταται, οικονομικά, αναξιόπιστο. Όπως και όλα τα προηγούμενα στοιχεία που έχουμε αναφέρει, η διαφήμιση ενσωματώνεται κι αυτή στο σύστημα από την πολιτιστική βιομηχανία και καταλήγει να μοιράζεται πολλά κοινά στοιχεία μαζί της: φέρουν και οι δύο τα χαρακτηριστικά **του εντυπωσιασμού, της οικειότητας και της ελαφρότητας**, πάντοτε συνοδευόμενα από την ευκολία αποτύπωσης στη μνήμη του κοινού. Η κυριαρχία της διαφήμισης ως ένα από τα μέσα διαμόρφωσης του πολιτιστικού προτύπου, είναι καθαρή. Αυτό φαίνεται:

π.χ. από αμερικανικά περιοδικά σαν το *Life* και το *Fortune*. Οι θεωρητικοί που εξετάζουμε παρατηρούν ότι οι διαφημιστικές εικόνες και τα διαφημιστικά κείμενα που τις συνοδεύουν μοιάζουν σε τρομακτικό βαθμό με τα αντίστοιχα της σύνταξης του περιοδικού και τα άρθρα σύνταξης δηλαδή έχουν παρόμοια σημεία αναφοράς, σχετικά με την περιποίηση σώματος και διάσημους σταρ. Με λίγα λόγια, η διαφήμιση επικρατεί και δίνει κατευθυντήριες τόσο σε μορφή όσο και σε περιεχόμενο. Η διαφήμιση αποτελεί μάλλον τον πιο ισχυρό **παράγοντα της διαμόρφωσης του κυρίαρχου γούστου** για τον μέσο όρο των ανθρώπων.

☒ **Γλώσσα και ιδίωμα:** στα πρότυπα του **Λογικού Θετικισμού**, η γλώσσα της πολιτιστ. βιομηχανίας εξελίσσεται ως ένα σύνολο προτάσεων πρωτοκόλλου που αποτελεί τη γλωσσική (ανα)παράσταση και διατήρηση της εκάστοτε κοινωνικής εξουσίας. Το κριτήριο που καθορίζει περισσότερο από όλα τη γλώσσα που υιοθετεί η πολιτιστική βιομηχανία είναι η **φυσικότητα στην έκφραση του πολύ δικού της ιδιώματος**, η **υπάρξη μίας ολόκληρης αργκό** που αγκαλιάζει τους πολιτιστικούς τομείς. Η εγκυρότητα και η δεξιοτεχνία της βιομηχανίας είναι το να πρέπει να χρησιμοποιηθεί η δική της αργκό. Ο **Λογικός Θετικισμός σε σχέση με το γλωσσικό κομμάτι συνεχίζεται**, καθώς ο λόγος που θα εκφέρουν οι παραγωγοί και οι λοιποί συντελεστές χρειάζεται να είναι εμπειρικά ελέγξιμος βάσει της καθημερινής γλώσσας. Παρατηρείται επίσης και ένα φαινόμενο ακριβώς στον αντίποδα του διαφωτισμού: από την απομάγευση που εκείνος οραματίζεται, η γλώσσα «ξαναπέφτει» στη μαγεία, **με τον διαχωρισμό μεταξύ μορφής και νοήματος των λέξεων**. Δηλαδή ενώ παλαιότερα η μορφή δε μπορούσε να ιδωθεί ξεχωρη του νοήματος, στην τότε σύγχρονη πραγματικότητα η φράση:

π.χ. «μέλος της χιτλερικής νεολαίας» δεν προσφέρεται για καμία ανάλυση περιεχομένου. Αυτό μας θυμίζει πάλι το αυστηρό πρόταγμα του **Λ. Θ.** για απλή καταγραφή των δεδομένων, ταξινόμηση και απόσπασή τους από το νοηματικό, ιστορικό, πολιτικό και κοινωνικό τους πλαίσιο, πάντα οραματιζόμενος την επικράτηση μίας αντίστοιχης γλωσσικής δομής, βλ. προτασιακή-τυπική λογική κοκ.

☒ **Ειδικό κύρος του πολιτισμού (έμμεση αναφορά σε Λ.Θ.):** η συχνή αναφορά σε «ειδήμονες» θεμάτων του πολιτισμού σημαίνει ότι τα ηνία της πολιτιστικής παραγωγής θα τα κατέχουν οι παραγωγοί, ως ειδικοί γνώστες.

☒ **Οι κοινωνικές σχέσεις κάτω από την επιρροή της πολιτιστικής βιομηχανίας:** οι εκπρόσωποι της Σχολής της Φραγκφούρτης θεωρούν ότι πέραν των άλλων σφαιρών που προαναφέραμε, ο πολιτισμός η ζωή του αστού διακρίνεται στην οικονομική δραστηριότητα και την ιδιωτική σφαίρα☒☒η ιδιωτική ζωή χωρίζεται με τη σειρά της σε δύο κατηγορίες, τις δημόσιες εμφανίσεις και το προσωπικό περιβάλλον. Το

προσωπικό περιβάλλον του αστού αφορά μία μίζερη έγγαμη ζωή με μεγάλη μοναξιά και εχθρικότητα προς τον εαυτό του και προς όλους τους άλλους, αλλά και σύναψη κάλπικων σχέσεων, καθώς ο αστός αντιμετωπίζει τη φιλία ως απλή δημιουργία κοινωνικών επαφών (“social contacts”).

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Κλείνοντας, θα μπορούσαμε άραγε να πούμε ότι η Κριτική Θεωρία απάντησε στο αρχικό της ερώτημα για την ανεπιστρεπτή πορεία της ανθρωπότητας προς τη βαρβαρότητα; **Αναμφίβολα, η ακραία μορφή της βαρβαρότητας για την οποία έκαναν λόγο οι γράφοντες, πρόκειται για τον φασισμό, η εκδήλωση και επικράτηση του οποίου έχει γίνει δυνατή μέσω της κανονικοποίησης του καπιταλιστικού Λόγου.** Όπως αναφέραμε και εισαγωγικά, ο διαφωτισμός πέραν των άλλων τείνει προς την οριστική χειραφέτηση από τη φύση, κάτι στο οποίο επανέρχονται οι Φραγκφουρτιανοί κατά τη συγγραφή της *Διαλεκτικής* και εκφράζεται μέσα από ένα **δίπολο: αυτό της σχέσης φύσης – πολιτισμού**, κοινωνίας. Στον αντίποδα της εμμονής στη φύση και τις δυνάμεις της, παρατηρείται ένας συνολικός εξορθολογισμός και ανθρωποποίηση, με επικίνδυνα χαρακτηριστικά: ο άνθρωπος καταληγεί γνώστης των πραγμάτων, ειδικός και ως εκ τούτου **εξουσιαστής της φύσης και της γνώσης. Αυτή η νέα τάξη πραγμάτων εμπλέκει τον διαφωτισμό σε μία νέα μυθολογία. Ο διαφωτισμός εξελίχθηκε κατ’ ουσίαν στον θετικισμό τον οποίο η Κριτική Θεωρία τόσο σφόδρα αντιπάλευε, προγραμματικά.** Η συνολική βαρβαρότητα αλλά και η απάτη εκ μέρους του διαφωτισμού είναι εμφανής **τόσο σε κοινωνικό και πολιτικό επίπεδο**, με την αποστείρωση των κοινωνικών σχέσεων κοκ, **όσο και στο επίπεδο της αισθητικής με την απομάκρυνση της τέχνης από τυχόν δυνατότητες κοινωνικής χειραφέτησης, απελευθερωτικού στοχασμού και επαναστατικής φαντασίας.** Αυτό που μένει ανεξίτηλο από την ενότητα που μελετήθηκε είναι ότι η πολιτιστική βιομηχανία πρόκειται για σύστημα εξουσίας, που διατηρεί άρρηκτους δεσμούς με τα εξουσιαστικά συστήματα του καπιταλισμού και της οικονομίας της αγοράς, και κατά την ανάγνωση του κειμένου οι άμεσες ή έμμεσες αναφορές σε μαρξικά σχήματα φανερώνουν ακριβώς αυτό. Κλείνοντας, χαρακτηριστική είναι η φράση του κειμένου **«Ανέκαθεν ο λόγος περί του πολιτισμού ήταν πάντοτε λόγος κατά του πολιτισμού».**

Φοιτητές:Παστελάκου Χαριτίνη,Σολδάτος Κωνσταντίνος

Διδάσκων:Γεράσιμος Κουζέλης

Αντρέ Μπαζέν: Γεννήθηκε στην Ανζέ της κεντροδυτικής Γαλλίας στις 18 Απριλίου 1918.Ήταν κριτικός και θεωρητικός του Κινηματογράφου κατά την δεκαετία του '50,αλλα και συνιδρυτής του περιοδικού *Cahiers du Cinema*. Μερικά από τα σημαντικότερα άρθρα του συγκεντρώθηκαν στον τετράτομο έργο «*Τι είναι Κινηματογράφος*», αλλά εξίσου σημαντικές ήταν οι και εργασίες του σχετικά με τους σκηνοθέτες Όρσον Γουέλς(Πολίτης Κέιν),Ζαν Ρενουάρ και Τσάρλι Τσάπλιν. Σκοπός του ήταν η θεμελίωση των «οντολογικών θεμελίων της κινηματογραφικής τέχνης». Στην προσπάθεια να υπερβεί τα αποτελέσματα ενός τεμαχισμένου κόσμου, μετά τον Β Παγκόσμιο, θεωρούσε ότι από τις τέχνες ,ο κινηματογράφος ήταν αυτός που θα μπορούσε να υπερβεί αυτήν την κατάσταση, όπου ο «άνθρωπος θα ανακάλυπτε τον κόσμο και ο κόσμος τον άνθρωπο του» (Μπαζέν, 1988, ρ. 6).Στις προτεραιότητες του στο θεωρητικό πλαίσιο ,ανέφερε ότι οι σκηνοθέτες θα πρέπει να εστιάσουν σε βάθος



με απουσία μοντάζ με σκοπό ο θεατής να συλλάβει το νόημα και όχι ο σκηνοθέτης να το εκβιάσει .Απεβίωσε 11 Νοεμβρίου 1958.

Κινηματογραφικό Λεξικό:

Μοντάζ:	«Το μοντάζ είναι μια εκφραστική, αισθητική και τεχνική διαδικασία, βασική και απαραίτητη προϋπόθεση της αισθητικής της τέχνης του κινηματογράφου»
Βάθος πεδίου:	«Είναι ο χώρος που μεσολαβεί από το πιο κοντινό ως το πιο μακρινό αντικείμενο που φαίνονται με ευκρίνεια στο φακό της κινηματογραφικής κάμερας»
Σεκάνς& Πλάνο σεκάνς:	Ένα σύνολο πλάνων και σκηνών που έχουν όμως μια ενότητα δράσης καθορίζει μια σεκάνς. Το πλάνο σεκάνς=ένα πλάνο μεγάλης διάρκειας ως ενότητα.
Το πείραμα Μοζούκιν:	Έγινε από τον Λέβ Κουλέσοφ και αναδεικνύει φανερά την μεγάλη δυναμική του μοντάζ σε μια κινηματογραφική ταινία
Ντεκουπάζ:	Πως μεταφράζεται το κείμενο σε εικόνες, συμπεριλαμβανομένων του ήχου,ηθοποιών,διαλόγων κτλπ.

Βασικά σημεία από τα κεφάλαια: *Σχετικά με την εξέλιξη της Κινηματογραφικής γλώσσας & Η εξέλιξη του Κινηματογράφου Ντεκουπάζ μετά τον ομιλούντα, του βιβλίου του Αντρέ Μπαζέν* **Τι είναι Κινηματογράφος**

ΒΑΣΙΚΟΤΕΡΑ ΣΗΜΕΙΑ

- 1927→ η είσοδος του ήχου προμηνύει την καθοδική πορεία του βωβού κινηματογράφου
- Ηχητική επανάσταση ήταν μια αισθητική επανάσταση η οποία άνοιξε τον δρόμο προς τον ρεαλισμό
- Το μοντάζ ξεχωρίζει την φωτογραφία από τον κινηματογράφο και δεν υπήρχε στις προπολεμικές ταινίες
- 1920-1940-→2αντιθετικές τάσεις: σκηνοθέτες ζωγράφοι, σκηνοθέτες ρεαλιστές.
- Πλαστικότητα μιας εικόνας-→στυλ σκηνικού, μακιγιάζ, φωτισμοί και η σύνθεση του κάδρου

Τι είναι το μοντάζ;

Μοντάζ-3 μέθοδοι:

- **Παράλληλο-(crosscut):**Πρωτοεμφανίζεται από τον Griffith ο οποίος κατορθώνει να απεικονίσει δύο σκηνές οι οποίες συμβαίνουν ταυτόχρονα με την εναλλαγή πλάνων.
- **Επιταχυνόμενο μοντάζ**
- **Μοντάζ ατραξιόν-Αϊζενστάιν**



Σχολές:

<u>Σοβιετική Σχολή:</u>	Κουλέσωφ	Αϊζενστάιν	Γκανς
<u>Γερμανική Σχολή:</u>	Μουρνάου	Λανγκ	Βίνε
<u>Γαλλία-Σουηδία-Η.Π.Α:</u>	-	-	-

Έρικ Φον Στροχάιμ, Μουρνάου, Φλάερτυ: Στρέφονται ενάντια στο ότι η ουσία της κινηματογραφικής τέχνης είναι ο εξπρεσιονισμός του μοντάζ και της εικόνας

- Γαλλική Σχολή(Ζακ Φεντέρ, Ζαν Ρενουάρ, Μαρσέλ Καρνέ Ζυλιέν Ντυβιβιέ) -
→Ποιητικός ρεαλισμός.

- Οι εφευρέσεις περί το 1930 που εισήγαγαν τον ήχο δεν προσέφεραν κάποια νέα δυνατότητα εκτός σε ότι αφορά την φωτογραφία λόγω της εισαγωγής του παγχρωματικού φιλμ.
- Παγχρωματικό φιλμ+ ευλυγισία στους χειρισμούς μικροφώνου+ καθιέρωση γερανού= ισορροπία ήχου και εικόνας.

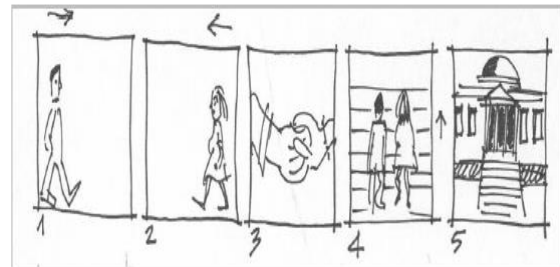
Τι είναι το ντεκουπάζ→ Η μετάφραση του σεναρίου σε πλάνα.

- 1930-1939→ Το ντεκουπάζ γινόταν σαν-κοντρ-σαν
- Αυτό το στυλ ντεκουπάζ που χαρακτηρίζει την εποχή εκείνη έρχεται να αμφισβητηθεί μέσα από την χρήση του βάθους πεδίου και των πλαν σεκάνς (Όρσον Γουέλς και Γουίλιαμ Γουάιλερ)



Σχέση θεατή-βάθος πεδίου→

- α) Ρεαλιστικότερη απεικόνιση
- β) Συμμετοχή του θεατή στην διαδικασία
- γ) Πείραμα Κουλέσοφ



Αντί Επιλόγου

«Δεν διαγράφουμε βέβαια την περίοδο του '30-'40 επειδή είμαστε αντιμέτωποι με μία σειρά αριστουργημάτων. Το θέμα είναι η τεκμηρίωση ενός προτσές διαλεκτικής εξέλιξης κομβικό σημείο της οποίας θεωρούμε την δεκαετία του '40. Με τον ομιλούντα σημαίνεται το τέλος μίας κινηματογραφικής αισθητικής και ειδικά της άρθρωσης εκείνης, που απομάκρυνε την κινηματογραφική πρακτική από τη ρεαλιστική αποστολή της. Ως προς το μοντάζ τώρα ο ομιλών διατήρησε το ουσιαστικό: Ασυνέχεια περιγραφής, δραματική ανάλυση γεγονότων. Εγκατέλειψε μεταφορές και συμβολισμούς για να ριχτεί στη χίμαιρα μίας αντικειμενικής αναπαραστατικής διαδικασίας» [...]

Μπαζέν, Α., 1988. *ΤΙ ΕΙΝΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ*. 1nd ed. Αθήνα: Αιγόκερως. p.55

«Με άλλους όρους, ξανατονίζουμε, ότι την εποχή του βουβού, ο σκηνοθέτης, μέσω του μοντάζ υπονοούσε εκφραζόμενες έννοιες, το 1938 ο σκηνοθέτης, μέσω του ντεκουπάζ περιέγραφε. Τέλος, σήμερα, μπορούμε να πούμε ότι ο σκηνοθέτης γράφει κατευθείαν κινηματογράφο» [...]

Μπαζέν, Α., 1988. *ΤΙ ΕΙΝΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ*. 1nd ed. Αθήνα: Αιγόκερως. p.56

Gilles Deleuze (2004), *Κινηματογράφος Ι. Η εικόνα-κίνηση*, Αθήνα: Εκδόσεις Νήσος, σ. 17-77.

1. Θέσεις για την κίνηση (Πρώτο σχόλιο στον Μπερξόν)

- Η κίνηση δεν ταυτίζεται με τον χώρο που διανύεται, αλλά είναι η ίδια η πράξη της διάνυσης, η οποία συμβαίνει πάντα μεταξύ δυο χωρικών/χρονικών στιγμών.
- Οι κινήσεις είναι ετερογενείς και μη αναγώγιμες μεταξύ τους. Κάθε κίνηση, λοιπόν, έχει (και) της δική της ποιοτική διάρκεια.
- Πραγματική κίνηση — συγκεκριμένη διάρκεια σε αντίστιξη με ακίνητες τομές — αφηρημένος χρόνος (κινηματογραφική ψευδαίσθηση).
- Ο κινηματογράφος λειτουργεί βάσει φωτογραμμάτων (ακίνητες τομές), αλλά αυτό που προκύπτει δεν είναι ένα φωτόγραμμα, είναι μια ενδιάμεση εικόνα/εικόνα-κίνηση.
- Οι καθοριστικοί όροι του κινηματογράφου είναι: όχι μόνο η φωτογραφία αλλά το στιγμιότυπο· η ισαπόσταση ανάμεσα στα στιγμιότυπα· η αποτύπωση αυτής της ίσης απόστασης πάνω σε μια βάση που συνιστά το «φίλμ» και ένας μηχανισμός προώθησης των εικόνων.
- Η κίνηση είναι μετατόπιση μερών στον χώρο και εκφράζει μια ποιοτική αλλαγή στο Όλον ως διάρκεια.
- Το Όλον ορίζεται ως σχέση, επειδή η σχέση δεν είναι μια ιδιότητα των αντικειμένων, είναι πάντα εξωτερική ως προς τους όρους της και μετασχηματίζεται αδιάκοπα μέσω των σχέσεων αυτών.
- Χάρη στην κίνηση, το Όλον διαιρείται σε αντικείμενα, και τα αντικείμενα ενώνονται μέσα στο Όλον· ακριβώς δε ανάμεσα στα δυο, «όλα» αλλάζουν.

2. Κάδρο και πλάνο, καδράρισμα και ντεκουπάζ

- Καδράρισμα είναι ο προσδιορισμός ενός συστήματος σχετικά κλειστού, που περιλαμβάνει ό,τι είναι παρόν στην εικόνα, σκηνικά, πρόσωπα, εξαρτήματα.
- Το κάδρο είτε με τον κορεσμό είτε με την αραιώση καταδεικνύει ότι η εικόνα δεν υπάρχει μόνο για να τη βλέπουμε. Όσο είναι ορατή, είναι και αναγνώσιμη.
- Μέσα στο κάδρο υπάρχουν πολλά διαφορετικά κάδρα. Και επειδή η οθόνη, ως κάδρο των κάδρων, δίνει ένα κοινό μέτρο εκεί όπου δεν υπάρχει, η κινηματογραφική εικόνα είναι πάντα τομική («dividuel»).

- Το εκτός πεδίου παραπέμπει σε ό,τι δεν βλέπουμε ούτε ακούμε, αν και είναι απολύτως παρόν. Έχει δύο πτυχές: μια σχετική και μια απόλυτη.
- Πλάνο είναι ο προσδιορισμός της κίνησης που αναπτύσσεται μέσα στο κλειστό σύστημα, μεταξύ στοιχείων του συνόλου/είναι η εικόνα-κίνηση, καθόσον ανάγει την κίνηση σε ένα Όλον που αλλάζει.
- Ντεκουπάζ είναι ο προσδιορισμός του πλάνου.
- Η κινηματογραφική αντίληψη λειτουργεί συνεχόμενα, με μια μοναδική κίνηση, που ακόμα και οι διακοπές της αποτελούν αναπόσπαστο μέρος.
- Μπορούμε να ορίσουμε μια πρωτόγονη κατάσταση (συνθήκες σταθερής κάμερας) του κινηματογράφου, όπου η εικόνα δεν είναι τόσο εικόνα-κίνηση όσο είναι σε κίνηση. Η εικόνα-κίνηση συγκροτήθηκε αφενός χάρη στην κινητικότητα της κάμερας, οπότε το ίδιο το πλάνο έγινε κινητό και αφετέρου χάρη στο μοντάζ.
- Το ίδιο της κινηματογραφικής εικόνας-κίνηση είναι να αποσπά από τα οχήματα και τα κινητά σώματα την κίνηση που συνιστά την κοινή τους υπόσταση ή από τις κινήσεις την κινητικότητα που αποτελεί την ουσία τους.
- Η πρώτη αυτή φάση του κινηματογράφου προσδιοριζόταν κυρίως από την τάση της και λιγότερο από την κατάστασή της.

3. Μοντάζ

- Το μοντάζ είναι η διεργασία που οδηγεί στις εικόνες-κίνηση, από τις οποίες θα αναδειχθεί το Όλον.
- Το μοντάζ είναι η σύνθεση των εικόνων-κίνηση, έτσι ώστε να συγκροτούν μια έμμεση εικόνα του χρόνου. Διακρίνουμε τέσσερις μεγάλες τάσεις στο μοντάζ: την οργανική της αμερικάνικης σχολής, τη διαλεκτική της σοβιετικής σχολής, την ποσοτική της γαλλικής προπολεμικής σχολής και την εντασιακή της γερμανικής εξπρεσιονιστικής σχολής.
- Α) Ο Γκρίφιθ συνέλαβε τη σύνθεση των εικόνων-κίνηση ως οργανισμό. Ο οργανισμός αποτελεί μια ενότητα μέσα στην ποικιλία, δηλαδή ένα σύνολο διαφοροποιημένων μερών. Το αμερικάνικο μοντάζ είναι οργανικό-δρασιακό και περιλαμβάνει τρεις μορφές μοντάζ ή ρυθμικής εναλλαγής: η εναλλαγή αφορά τα διαφοροποιημένα μέρη, τις σχετικές διαστάσεις και τις συγκλίνουσες δράσεις.
- Β) Ο Αϊζενστάιν ενίσταται στον Γκρίφιθ όχι μόνο για τον τρόπο αφήγησης μιας ιστορίας ή κατανόησης της Ιστορίας, αλλά και για το παράλληλο και το συγκλίνον μοντάζ. Τα αντικατέστησε με το αντιθετικό μοντάζ, σύμφωνα με τον διαλεκτικό νόμο του Ενός που διαιρείται για να σχηματίσει μια νέα, υψηλότερη ενότητα, και με το μοντάζ των ποιοτικών αλμάτων, αντίστοιχα. Επιπλέον η μέθοδός του εμπεριέχει στην ουσία τον προσδιορισμό των αξιοσημείωτων σημείων ή των

προνομιακών στιγμών, οι οποίες δεν εκφράζουν κάτι το τυχαίο, αλλά έχουν επιλεγεί σκοπίμως καθορίζοντας το περιεχόμενο της ταινίας.

- Γ) Στην γαλλική ιμπρεσιονιστική κινηματογραφική σχολή συναντάμε δημιουργούς που ενδιαφέρονται κυρίως για την ποσότητα κίνησης και τις μετρικές σχέσεις που επιτρέπουν τον προσδιορισμό της.
- Η μηχανική σύνθεση των εικόνων-κίνηση οδήγησε σε μια αφηρημένη τέχνη. Επρόκειτο για την αναζήτηση ενός *κινητισμού* ως τέχνης καθαρά οπτικής.
- Οι γάλλοι κινηματογραφιστές συνδέουν την «φωτογένεια», δηλαδή την εικόνα μεγιστοποιημένη από την κίνηση, με την κινηματογραφική εικόνα ως προς την διαφορά της με τη φωτογραφία.
- Τα χρονικά διαστήματα, τα στοιχεία και οι κινήσεις, νοούμενα ως αριθμητικές μονάδες, διανέμονται με βάση ένα σύστημα μετρικών σχέσεων. Η ανύψωση του υπολογισμού πέρα από την εμπειρική συνθήκη του, διαμορφώνει ένα είδος «άλγεβρας» με σκοπό την επίτευξη της μέγιστης δυνατής ποσότητας κίνησης.
- Η αναζήτηση των δημιουργών αυτών αφορμάται από την προσπάθεια κατασκευής ενός χρονικού όλου κατ' ανάγκη υπέρμετρου. Η τελευταία αυτή έγνοια θα συνδέσει την γαλλική σχολή με το μαθηματικό Υψηλό του Καντ.
- Δ) Η απάντηση του γερμανικού εξπρεσιονισμού στο «περισσότερη κίνηση» θα ήταν «περισσότερο φως». Η γερμανική σχολή, που μεσουράνησε την δεκαετία του 20', εμφανίζει το φως ως μια ισχυρή κίνηση έντασης, ως την κατεξοχήν εντασιακή κίνηση.
- Για την κατασκευή του μοντάζ θα εστιάσουν σε δύο βασικές χρήσεις του φωτός. Η πρώτη βασίζεται στο *κοντράστ*, στην αντίθεση μεταξύ σκιάς και φωτός. Και η δεύτερη στην *ανάμειξη*, σε μια σχέση διαβαθμίσεων με βάση την εντασιακή κλίμακα.
- Μέσα από την χρήση της τεχνικής του κολορισμού, της πρόσμιξης του μπλε και του κίτρινου, στοχεύουν σε υψηλά εντασιακές στιγμές έντονου κόκκινου το οποίο παίρνει τις διαστάσεις ενός *αποκαλυπτικού* φωτός. Οι στιγμές αυτές, άρρηκτα συνδεδεμένες με μια ανώτερη *Πνευματική* διάσταση του ανθρώπου, θα αποτελέσουν την σύνδεση του γερμανικού εξπρεσιονισμού με το δυναμικό Υψηλό του Καντ.

Ζέρβα Τιτίκα, Κριτσάκης Θανάσης, Παπαδημητρίου Αλέξανδρος, Σολομωνίδης Γεώργιος

Eva Illouz – “Love and its discontents”

Κεντρικό θέμα του κειμένου: ο εξορθολογισμός της ερωτικής εμπειρίας και συναισθήματος στη νεωτερικότητα - η ειρωνεία ως κύριος τρόπος αντιμετώπισης του έρωτα

Εισαγωγή: η Illouz παραθέτει τις θέσεις τριών θεωρητικών που παρά τις μεταξύ τους αντιθέσεις συγκλίνουν στο ότι **η απομάγευση του κόσμου που ήρθε με τον Διαφωτισμό οδήγησε και σε απομάγευση των συναισθημάτων**

Edmund Burke: η επικράτηση της «*αυτοκρατορίας του Φωτός*» που εγκαθιδρύθηκε με την γαλλική επανάσταση μας άφησε έκθετους σε «*αλήθειες που δεν μπορούμε να αντέξουμε*». Μαζί με την εξουσία του μονάρχη απομακρύνονται και οι ψευδαισθήσεις μας -οι μόνες που κάνουν υποφερτή την ύπαρξή μας.

Karl Marx: η Illouz τον χαρακτηρίζει ως «*τον πλέον δυναμικό επίγονο και υπερασπιστή του Διαφωτισμού*». Διακρίνει σύνδεση με τον Burke: **η νεωτερικότητα και ο ορθολογισμός της οδηγούν σε ένα «πάγωμα των αισθήσεων»**, το οποίο «*μας κάνει μεν εξυπνότερους και λιγότερο εύπιστους στις κενές υποσχέσεις του Κλήρου και της Αριστοκρατίας, αλλά συγχρόνως αδειάζει τις ζωές μας από μυστήριο και γοητεία, καθώς και από μία αίσθηση “ιερότητας” (sense of the sacred)*».

Max Weber: Η **απομάγευση** -τάση για οριστική εξαφάνιση του μυστηρίου από τις ζωές μας- κύριο χαρακτηριστικό της νεωτερικότητας.

Επιθυμία ελέγχου του κόσμου από τις επιστήμες.

Στόχος το **ευ ζην (wellness)**. **Ομοιότητα μεταξύ επιστήμης και καπιταλισμού:** επεκτείνουν τα όρια του υλικού κόσμου, τον **ελέγχουν, προσαρμόζουν** την Φύση στις ανθρώπινες ανάγκες, **αφαιρούν το στοιχείο της μαγείας**, καθιστώντας την έτσι μέσο και μετρήσιμο μέγεθος.

Ο νεωτερικός άνθρωπος του Βέμπερ δεν μπορεί ποτέ να ξεπεράσει τη λαχτάρα του για όσα ανήκουν στη σφαίρα της πίστης και του πάθους, τα οποία έχει χάσει οριστικά, αλλά απαγορεύει στον εαυτό του να πενήθει. Η επιστημολογία του αποτελεί στάση αυτής της ουδετερότητας, και γι' αυτό την υιοθετεί και η Illouz.

Η απομάγευση του έρωτα

Ο γάμος στην προνεωτερικότητα βασίζεται σε οικονομικά συμφέροντα.

Στη νεωτερικότητα ο έρωτας ως κύριος παράγοντα επιλογής συζύγου. Όμως στην πραγματικότητα ο νεωτερικός έρωτας είναι πολύ περισσότερο **εξορθολογισμένος** –

δεν υπάρχει σαφής διάκριση μεταξύ αποφάσεων που λαμβάνονται με γνώμονα το συμφέρον και “ρομαντικών” αποφάσεων.

Ο “έρωτας με την πρώτη ματιά” ως κυρίαρχη έκφραση της μη απομαγευμένης εκδοχής του έρωτα –παραπέμπει στον Μεσαίωνα (εμπλοκή θρησκευτικού κι ερωτικού συναισθήματος και ρητορικής). Σε αντίθεση με την σύγχρονη **ειρωνεία** απέναντι στον ξαφνικό έρωτα (χαρακτηριστικό στην γυναικεία pulp λογοτεχνία).

A contrario ορισμός της απομάγευσης, με τον τρόπο του Weber: ο απομαγευμένος κόσμος είναι ένας κόσμος στον οποίο δεν υπάρχουν μαγεία, σύμβολα και αίσθηση του ιερού. Η αντίληψη για τον κόσμο συγκροτείται μέσω εξειδικευμένων συστημάτων γνώσεις και υπάρχει δυσκολία έως και ανικανότητα για πίστη.

Ορθολογική δράση σύμφωνα με τον Weber: μεθοδικότητα, ρυθμισμένη ως και τη λεπτομέρεια, και ποτέ τυχαία ή προϊόν συνήθειας ή παρόρμησης. Προϋποθέτει την γνώση, επομένως και την απομάγευση. Οδηγεί στον διαχωρισμό του υποκειμένου της γνώσης από το αντικείμενό της, υποβιβάζοντας το τελευταίο.

Για την Illouz και ο εξορθολογισμός του συναισθήματος φέρει τα ίδια χαρακτηριστικά. Σε αυτόν έχουν συμβάλει η **επιστήμη**, οι **τεχνολογίες της επιλογής** και οι **πολιτικές αξίες**, ως δυνάμεις που συνυπάρχουν και αναδιαμορφώνουν τη ρομαντική εμπειρία.

Μετατρέποντας τον έρωτα σε επιστήμη

Οι επιστημονικές εξηγήσεις του έρωτα κυριαρχούν μέσα από την επιρροή δύο θεσμών: του **πανεπιστημίου** και των **μέσων ενημέρωσης**.

20^{ος} αιώνας → υπαγωγή του έρωτα σε κατηγορίες «το ασυνειδητο», «σεξουαλική ορμή». «ορμόνες», «αναπαραγωγή του είδους» και «χημεία του εγκεφάλου». Παύει να προσλαμβάνεται σαν μοναδική και μυστικιστική εμπειρία.

Ψυχανάλυση και ψυχολογία: τοποθετούν μεν τον έρωτα στο κέντρο της κατασκευής του εαυτού αλλά τον αναλύουν ως μια ψυχική διαδικασία που εξηγείται με όρους τραύματος, μοτίβου ή οιδιπόδειου, μειώνοντας την πλευρά του κοινωνικού φαινομένου.

«*φροϋδική ποπ κουλτούρα*» - συνάρθρωση του ακαδημαϊκής θεωρίας ψυχολογίας και ψυχανάλυσης και των λαϊκών μέσων (περιοδικά με εκλαϊκευμένη επιστήμη, βιβλία αυτοβοήθειας κτλ.)

Ψυχανάλυση: ο έρωτας ως ψυχική δομή με οικουμενικές διαστάσεις, **απόπειρα συγκρότησης** μια γραμμικής αφήγησης της ερωτικής εμπειρίας του ατόμου από την παιδική ηλικία στην ενήλικη ζωή.

Μηχανισμοί αυτό-επιτήρησης και εκλογίκευσης- θεωρητικοποίησης των ρομαντικών σχέσεων.

Οι ερωτικές σχέσεις προσαρμόζονται στις ατομικές ανάγκες με στόχο την **ευεξία του ατόμου**. Σύνδεση με **κουλτούρα ωφελιμισμού**.

Στην ψυχολογική κουλτούρα ο πόνος δεν συνδέεται με τον έρωτα, είναι προϊόν κάποιας δυσλειτουργίας.

Οι πρακτικές της ψυχολογικής κουλτούρας μετατρέπουν την ερωτική σχέση σε ένα πρότζεκτ αυτοβελτίωσης.

Βιολογία: Προσπάθεια να εξηγηθεί ο έρωτας με βάση εξωτερικούς παράγοντες.

Ο έρωτας αναλύεται σαν ένα αποτέλεσμα χημικών αντιδράσεων στον εγκέφαλο, εστιάζοντας στο πώς αυτά διαχέονται στην ποπ κουλτούρα

Εξελικτική ψυχολογία: Για τους εξελικτικούς ψυχολόγους ο έρωτας είναι θέμα επιβίωσης του ανθρώπινου είδους.

Η επιστημονική εξήγηση απομαγεύει τον έρωτα και μετατρέποντάς τον σε ένα νέο υλισμό, συνεπώς οδηγεί σε μείωση της έντασης του ίδιου του βιώματος.

Συνεπώς:

- Η επιστήμη αφαιρεί από το υποκείμενο το βίωμα και στην θέση του τοποθετεί διάφορες αποσπασματικές εξηγήσεις.
- Παράλληλη συνύπαρξη δυο αντιλήψεων για τον έρωτα.
- Η επιστήμη περιθωριοποιεί άλλες αφηγήσεις.
- Παρατηρήσεις για το επιστημονικό πλαίσιο: μάλλον ανεπαρκές γιατί δεν αποδίδει πλήρως το βίωμα, και ταυτόχρονα παραπλανητικό γιατί δημιουργούν στα υποκείμενα την τάση να αμφιβάλλουν για το συναίσθημα που νιώθουν και τις πραγματικές αιτίες πίσω από τον έρωτα. Επομένως η επιστήμη μας απομακρύνει από το βίωμα, τόσο σε γνωσιακό (cognitive) όσο και σε συναισθηματικό επίπεδο.

Τεχνολογίες επιλογής

Σύνδεση της ψυχολογίας με το καπιταλιστικό σύστημα και τις νέες τεχνολογίες. Στοιχεία της ιδεολογίας της επιλογής της ελεύθερης αγοράς εντοπίζονται στον τρόπο επιλογής συντρόφου.

Ποσοτικοποίηση χαρακτηριστικών. Τα άτομα γίνονται συγκρίσιμα μεγέθη. Παράδειγμα: **διαδικτυακές πλατφόρμες γνωριμιών**, όπου η ταύτιση υποκειμένου-καταναλωτή είναι απόλυτη.

Ψυχολογία & ίντερνετ → μετατροπή των ατόμων –μέσω των «προφίλ» τους- σε κάτι μετρήσιμο, άρα συγκρίσιμο και ανταλλάξιμο - **Τεχνολογία της ανταλλαξιμότητας**

Η πολιτική χειραφέτηση ως εκλογίκευση

Δευτεροκυματικός φεμινισμός- Δίνει έμφαση στις έννοιες της **συναίνεσης**, της **αμοιβαιότητας** και της **ισότητας**, καθώς και της ανάγκης για εξάλειψη του σεξισμού στο λεξιλόγιο που χρησιμοποιούμε.

Για την Illouz όλα αυτά υπονομεύουν την εν πολλοίς ασυνείδητη πρακτική της **σαγήνης**, που παίζει με το σώμα, τον λόγο και την επιθυμία.

- Robert Greene: επισημαίνει την ανάγκη διαφύλαξης της «ατελούς φύσης της ρομαντικής αλληλεπίδρασης»
- Shadi Bartsch και Thomas Barscherer (κοινωνιολόγοι): υποστηρίζουν ότι η αμφισημία είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τη σαγήνη και αυτή με το ερωτικό φαινόμενο.

Καζανόβα, Δον Ζουάν και Κλεοπάτρα ως αρχέτυπα της πρακτικής της σαγήνης και του ερωτικού παιχνιδιού που δεν υποτάσσονται σε ηθικούς κανόνες.

Η ελευθερία του ερωτικού παιχνιδιού θα φαντάζει πάντοτε προβληματική από πολιτικής άποψης - Robert Pirpin: «υπάρχει ένα στοιχείο στον έρωτα το οποίο δεν μπορεί να αντιμετωπίζεται με βάση τις αρχές του χριστιανισμού ή του φιλελεύθερου ανθρωπισμού».

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η **ειρωνεία** – «σχήμα που προσποιείται την άγνοια για να αναδείξει στην πραγματικότητα την ανώτερη γνώση αυτού που την εκφράζει»- έχει αντικαταστήσει την παιχνιδιάρικη διάθεση απέναντι στον έρωτα και έχει γίνει ο κυρίαρχος τόνος των ημερών --μας ---- David Halperin: «η ειρωνεία ως το αντίθετο της συναισθηματικής έντασης»

«Η μοντέρνα ρομαντική συνείδηση υιοθετεί το ρητορικό σχήμα της ειρωνείας επειδή είναι θωρακισμένη από τη γνώση, αλλά από μια απομαγευμένη γνώση που αποτρέπει την ολοκληρωτική πίστη και αφοσίωση.» → Ο έρωτας ως «παράδοση θρησκεία»

S. Kracauer /Θεωρία του Κινηματογράφου

Ο Kracauer εστιάζει στα πρότυπα που γεννήθηκαν από τις βασικές ιδέες του κινηματογράφου(ασπρόμαυρο φιλμ/βουβός κινηματογράφος - παραδοσιακή φόρμα)

Εξέταση των αντικειμένων των κοινωνικών επιστημών υπό μια «κινηματογραφική μεθοδολογία»

και της «κινηματογραφικής προσέγγισης» ως θέασης του κόσμου η οποία δεν έχει ως βάση ένα θεωρητικό υπόβαθρο (ιδεολογία) αλλά εκπορεύεται από την αλήθεια της φύσης.

Μέθοδος. Διαφέρει από άλλες εργασίες οι οποίες ασχολούνται με τέτοια θέματα, από την άποψη ότι είναι μια αισθητική του υλικού και όχι της μορφής. Καταγράφει και αποκαλύπτει την φυσική πραγματικότητα, όπου αν η κινηματογραφική μηχανή δεν είχε την ικανότητα να καθηλώνει ο άνθρωπος πολλά φαινόμενα δεν θα μπορούσε να τα αντιληφθεί καθόλου.

Ο κινηματογράφος είναι φωτογραφικό μέσο, το οποίο έλκεται αναγκαίως από την εξωτερική πραγματικότητα - ένας αχανής, απεριόριστος κόσμος που πολύ μικρή ομοιότητα έχει με τον πεπερασμένο και ταχτοποιημένο κόσμο των θεωρητικών προσεγγίσεων.

- Ο κινηματογράφος ως η μόνη τέχνη που αναδεικνύει το υλικό της - δεν το παραμορφώνει.
- Ο κινηματογράφος τοποθετείται στην προοπτική ενός συγκεκριμένου τρόπου της ανθρώπινης ύπαρξης.

Οι κινηματογραφικές εικόνες επηρεάζουν πρωταρχικά τις αισθήσεις του θεατή - προτού αυτός να είναι σε θέση να ανταποκριθεί διανοητικά. Ρεαλιστικότητα – κίνηση – αναλυσιμότητα.

Η κινηματογραφική ταινία:

- εξασθενίζει τη συνείδηση του θεατή.
- τη θέτει σε αναστολή.
- αποτελεί ένα είδος ναρκωτικού.
- αποτελεί άριστο προπαγανδιστικό όργανο (κινητοποιεί το μυαλό και τις αισθήσεις).

Στις ταινίες-ντοκιμαντέρ η προπαγάνδα έγκειται:

1. στη δύναμη του μοντάζ
2. στις δυνατότητες της αλλαγής του φωτισμού
3. στο ρολό των εναλλαγών στη γωνία λήψης
4. στο συγχρονισμό της μουσικής με συγκεκριμένα πλανά

- **Ονειρικός χαρακτήρας του Κινηματογράφου ως προς την πλοκή:** συγκεκριμενοποίηση και περιορισμός αόριστων **υποτιθέμενων** επιθυμιών ενός **ευρέος** κοινού.
- **Ως προς την αισθητηριακή πρόσληψη:** προκύπτει από την απώλεια των ορίων μεταξύ πραγματικότητας και αναπαράστασης.
- **Δύο κινήσεις της ονειροπόλησης:** Ως προς το αντικείμενο (**αυτοεγκατάλειψη**) και συνειρμική (**αυτοαπορρόφηση**). Ο θεατής παλινδρομεί ανάμεσα στις δύο καταστάσεις.
- **Σύγχρονη εποχή :** παρακμή των κανόνων και των δοξασιών, απώλεια του συγκεκριμένου και δυσκολία νοηματοδότησης του κόσμου. Η ατομική συνείδηση διαμορφώνεται μέσω μιας συρραφής ετερόκλιτων στοιχείων και δοξασιών.
- **Κινηματογράφος/ φωτογραφία:** απορρέουν από την αποσπασματική/ ρευστή κατάσταση που χαρακτηρίζει την εποχή μας και είναι προϊόντα της επιστήμης και της τεχνολογίας. Αποτελούν όμως το αντιστάθμισμα στην αφαιρετικότητα.

Η αισιοδοξία και η πίστη στην πρόοδο σύμφωνα με τους επικριτές της οδηγεί σε:

- αδυναμία δημιουργίας κανόνων διαγωγής και συστήματος κυρώσεων
- ηθική κατάπτωση και διάβρωση του κοινωνικού συνόλου
- πρόσφορο έδαφος για ανορθολογικές αντιλήψεις
- ιδεολογική εξάντληση και αίσθημα κενού
- **Αφαιρετικός τρόπος σκέψης**
 - Μας απομακρύνει από την ουσία του κόσμου.
 - Περνά στην καθημερινή ζωή μέσα από την τεχνολογία.
 - Μας αποτρέπει από το να προσεγγίσουμε εικόνες και νοήματα.
- **Διάθεση επαναφοράς στη θρησκεία/ σε συλλογικές ιδεολογικές πεποιθήσεις** είναι καταδικασμένη εξαιτίας της ίδιας της αφαίρεσης. Μόνη διέξοδος η συνειδητοποίηση αυτής της συνθήκης.
- **Αδύνατη η επαναφορά της ιδεολογικής ενότητας, αλλά και ψευδοπρόβλημα.** Το ζήτημα είναι η απαλλαγή από την αφαίρεση και η κατανόηση του κόσμου μας.
- Ανάγκη για επιστροφή στο συγκεκριμένο και στην αισθητηριακή αντίληψη του κόσμου με στόχο την **κατανόηση των πραγμάτων στην πληρότητά τους μέσω της ενσωμάτωσής τους στον εαυτό μας** και της επισκόπησης τους από μέσα.

Ομοιότητα με την επιστήμη: Όπως και η επιστήμη τα δύο αυτά μέσα βασίζονται στην αισθητική αντίληψη του φυσικού κόσμου και εισχωρούν στα επιμέρους μέρη του/ στα κατώτερα στρώματά του για να μας τα παρουσιάσουν.

Διαφορά με την επιστήμη: η επιστήμη αποσπά την προσοχή μας από τον κόσμο ερευνώντας αποσπασματικά κάποιες πτυχές του ενώ ο κινηματογράφος εφιστά και πάλι την προσοχή μας στην πραγματικότητα κάνοντας ορατό αυτό που δεν βλέπαμε.

Διαφορά από την ιδεολογία : η ιδεολογία χρησιμοποιεί μια ολιστική αντίληψη για τον κόσμο, ο κινηματογράφος εναντιώνεται στην ολιστική αντιμετώπιση της πραγματικότητας

Οι ταινίες που ακολουθούν την «**κινηματογραφική προσέγγιση**» δίνουν περισσότερη έμφαση στα ρεαλιστικά στοιχεία(μικροκαταστάσεις της καθημερινότητας) και λιγότερο στη διαπλαστική τάση του δημιουργού τους.

Μύθος της Μέδουσας: ο κινηματογράφος είναι ο καθρέφτης που καταφέρνει μέσα από τα είδωλα να αναπαραστήσει τα φρικιαστικά γεγονότα της πραγματικότητας.

Επιβεβαίωση. Κατά κανόνα, οι ταινίες επιστρατεύονται για να διαφημίσουν μια πίστη ή να διατηρήσουν την νομιμοφροσύνη σε ένα καθεστώς.

Διάψευση και απομυθοποίηση. Το κύριο ενδιαφέρον έγκειται εδώ και περιέχεται σε εικόνες που αμφισβητούν τις αντιλήψεις μας για τον κόσμο. **Κατάλυση πλέγματος συμβάσεων και ερευνητικό πνεύμα.**

- Σε αντίθεση με όλες τις άλλες μορφές τέχνης που κατεβαίνουν από το ύψος μιας προκατασκευασμένης ιδέας στον υλικό κόσμο για να την πραγματώσουν — οι εικόνες του κινηματογράφου ξεκινούν από τον υλικό κόσμο και παίρνοντας οδηγίες από αυτόν και θα ανέβουν σιγά - σιγά προς ένα πρόβλημα ή μια πεποίθηση.

Υλιστική νοοτροπία κινηματογράφου. Νέα μορφή - δραστηριότητας για τον άνθρωπο. Εικόνες που από την φύση τους πιστοποιούν την αλήθεια του θεάματος που απεικονίζουν.

Βιβλίο: Niklas Luhmann, «Ο έρωτας ως πάθος. Η κωδικοποίηση της οικειότητας»

Κεφάλαιο 2: «Ο έρωτας ως γενικευμένο συμβολικό μέσο επικοινωνίας»

Παρουσίαση: Δημήτρης Τσουκαλάς , Άρης Σωτηρόπουλος.

- Ο Luhmann θεωρεί τον έρωτα ως μια ουσιωδώς απίθανη επικοινωνία. Υπάρχει γενικά ένα φράγμα, ένα όριο του απίθανου στην επικοινωνία το οποίο πρέπει να ξεπεραστεί. Διαφορετικά δεν θα μπορέσουν να σχηματισθούν τα κοινωνικά συστήματα τα οποία έχουν την ιδιότητα να δημιουργούνται με τη διαμεσολάβηση της επικοινωνίας.

- Ο Luhmann διαφωνούσε ότι τα κοινωνικά συστήματα συγκροτούνται από την ανταλλαγή της επικοινωνίας και του νοήματος. Για τον Luhmann το κεντρικό ενοποιητικό στοιχείο που χαρακτηρίζει την ανθρώπινη κοινωνία είναι οι προσδοκίες. Όλα παράγονται μέσω της επικοινωνίας. Δεν έχει σημασία ποιος επικοινωνεί αλλά μόνο το αποτέλεσμα αυτής της επικοινωνίας.

- Όσα λοιπόν δεν είναι πιθανά στην επικοινωνία ισοδυναμούν με τα όρια που κανείς αποθαρρύνεται να διασχίσει και που αν καταφέρει να τα εξουδετερώσει συμβάλλει ώστε να αυξάνεται ο αριθμός των θεμάτων που μπορούν να επικοινωνηθούν. Σε αυτή την περίπτωση αυξάνεται επίσης τόσο το περιθώριο και η ευελιξία για δυναμική επικοινωνία στο σύστημα όσο και η εξωτερική προσαρμοστικότητα του συστήματος. Σωρευτικά, όσο περισσότερα τα θέματα που μπορούν να αποτελέσουν αντικείμενο επικοινωνίας τόσο αυξάνεται η πιθανότητα της κοινωνικής εξέλιξης. ..

- Σε αυτό το πλαίσιο ο έρωτας, σε αντίθεση με την παραδοσιακή απαίτηση του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα να λειτουργεί ως μια μορφή ανθρώπινης αλληλεγγύης, δηλώνεται ως κάτι ακατανόητο και εντελώς προσωπικό όσο αφορά την επικοινωνιακή του διάσταση. Είναι λοιπόν για τον Luhmann ο **συνδυασμός επιλογών και κινήτρων** που χαρακτηρίζουν ως απίθανη ή πιθανή την επικοινωνιακή διαδικασία και ταυτόχρονα ο συνδυασμός αυτός συμβάλλει στην εμφάνιση εξέλιξης αλλά και παραμορφώσεων σε συγκεκριμένες λειτουργικές περιοχές ενός κοινωνικού συστήματος.

- Τα γενικευμένα συμβολικά μέσα με τα οποία επιχειρείται να επιλυθούν τέτοια προβλήματα **συνδυασμού επιλογών και κινήτρων** χρησιμοποιούν μια **σημασιολογική μήτρα** που είναι στενά συνδεδεμένη με την πραγματικότητα. Έννοιες όπως αλήθεια, έρωτας, χρήμα, εξουσία κλπ. αποτελούν όρους που υποδεικνύουν συγκεκριμένες ιδιότητες προτάσεων, αισθημάτων, μέσων ανταλλαγής απειλών κλπ. Η χρήση των μέσων της επικοινωνίας προσανατολίζονται με τέτοιο τρόπο ώστε οι ίδιες οι πραγματικές συνθήκες να αντιμετωπίζονται σαν να έχουν τη δική τους νομοτέλεια. Τα εμπλεκόμενα μέρη στην επικοινωνία εννοούν **«αυτό»** και έχουν στο μυαλό τους κάτι συγκεκριμένο. Όμως τα μέσα της επικοινωνίας φαίνεται να αποτελούν επικοινωνιακές οδηγίες που μπορούν να χειραγωγούνται ανεξάρτητα αν αναφέρονται σε περιστάσεις που υπάρχουν στην πραγματικότητα ή όχι. Είναι

πάντοτε κοινωνικά διαμεσολαβημένα λόγω της συμφωνίας ή σύμβασης που υπάρχει στα μέλη της κοινωνίας για τις επικοινωνιακές τους δυνατότητες.

- Με αυτούς τους όρους , ο **έρωτας ως μέσο επικοινωνίας** δεν αποτελεί ο ίδιος ένα αίσθημα αλλά μάλλον ένα **κώδικα επικοινωνίας**. Όταν ο Luhmann μιλάει για κώδικα αναφέρεται σε μια συμβολική ή σημασιολογική σύνθεση που αποτελείται από κανόνες μέσω των οποίων μπορεί κανείς να εκφράσει, να μορφοποιήσει και να υποκριθεί αισθήματα, να τα αρνηθεί, να τα αποδώσει σε άλλους και να είναι έτοιμος να αντιμετωπίσει όλες τις συνέπειες θετικές ή αρνητικές που μια τέτοια επικοινωνία μπορεί να φέρνει μαζί της. Η ενίσχυση των νοημάτων που έχουν προσδεθεί στον κώδικα επιτρέπει σε κάποιον να μάθει για τον έρωτα , να ερμηνευτούν οι πρωταγωνιστές του και μικρά σημάδια του να εκφράζουν και να μεταφέρουν βαθιά αισθήματα. Είναι ο κώδικας που επιτρέπει να βιώνεται η διαφορά και κάνει τον μονόπλευρο έρωτα να εξυμνείται εξίσου.

- Στην περίπτωση του έρωτα το κεντρικό σημείο είναι εκείνο της **εξαιρετικά προσωποποιημένης επικοινωνίας** . Ένας ειδικός κώδικας για τον έρωτα δημιουργείται όταν όλες οι πληροφορίες **αντιγράφονται** με όρους του νοήματος που μεταφέρει ο κώδικας από τη μια πλευρά στον γενικό, ανώνυμο κόσμο και από την άλλη στον κόσμο που περιλαμβάνει το νόημα του «για σένα», «για εμάς» και για τον «κόσμο μας».. Εάν η επικοινωνία προχωρά μέσα από μια τέτοια διαδικασία τότε ανήκει σε ένα συγκεκριμένο σύστημα. Ο έρωτας ως κώδικας έτσι μπορεί να παρουσιαστεί όπως ένας κώδικας σε computer καθώς αναφέρεται σε μια συγκεκριμένη γλώσσα (με όλα τα σύμβολα της) με τα οποία λειτουργεί ένα σύστημα.

- Για τον Luhmann η κωδικοποίηση του έρωτα συνέβη σε πολύ προγενέστερο στάδιο από ότι άλλα μέσα επικοινωνίας, λόγω της απευθείας επίδρασης της τυπογραφίας. Κατά τον 17^ο αιώνα αποτελούσε κοινή παραδοχή ότι η γυναίκα είχε διαβάσει ερωτικά μυθιστορήματα και για τον λόγο αυτό γνώριζε τον κώδικα. Αυτό αύξησε την προσοχή της στα ερωτικά ζητήματα. Ήταν ήδη προειδοποιημένη και γνώριζε επακριβώς τους; ενδεχόμενους κινδύνους. Σχετικά αργότερα ο ευαίσθητος άντρας έγινε επίσης ένα θύμα του μυθιστορήματος. Όλοι είχαν διαβάσει τα κλισέ και τα νοήματα των χειρονομιών που αποτελούσαν την τέχνη της αποπλάνησης. Η γυναίκα υποθέτουμε ότι μπορούσε να τα αποκωδικοποιήσει αλλά παρόλα αυτά και η ίδια ήξερε ότι αυτά τα μέσα παρέμεναν αποτελεσματικά. Ο κώδικας έτσι όχι μόνο ρύθμιζε τη συμπεριφορά αλλά τεκμηρίωνε και τη δική του επαναληψιμότητα στο πεδίο των ερωτικών σχέσεων. Ούτε ο κώδικας της εξουσίας ούτε εκείνος του χρήματος θα μπορούσαν εκείνη την περίοδο να επιτρέψουν ένα τέτοιο βαθμό διαφάνειας όπως έγινε με το τυπωμένο βιβλίο και το ερωτικό νόημα που κωδικοποιούσε.

- Ποια είναι όμως η ιδιαιτερότητα στον έρωτα; Ο Luhmann υπογραμμίζει ότι ο ερωτευμένος ο οποίος αναμένεται να επιβεβαιώσει τις ιδιαίτερες επιλογές του εξαναγκάζεται να δράσει επειδή έρχεται αντιμέτωπος με μια επιλογή που πρέπει να κάνει. Ο αγαπημένος του από την άλλη πλευρά έχει μόνο να κάνει με την εμπειρία από την επιλογή του άλλου από τον οποίο περιμένει να προσδώσει νόημα σε αυτή την εμπειρία. Ο ένας πρέπει να ασχοληθεί τη στιγμή που ο άλλος πρέπει μόνο να

κάνει την πρόβλεψη. Με αυτό τον τρόπο η ροή της πληροφορίας, η μεταβίβαση της επιλεκτικότητας από τον δεύτερο (τον αγαπημένο) «στο εγώ» δηλ. στον ερωτευμένο μετατρέπει την εσωτερική εμπειρία σε δράση. Απλουστευτικά για παράδειγμα μιλώντας για τον έρωτα ως μια τέτοια διαδικασία ένα αγόρι μπορεί να γράψει και να στείλει ένα μήνυμα σε ένα κορίτσι με το εξής κείμενο: «Θέλεις να βγεις μαζί μου; “Ναι; Όχι; ή Ίσως;» Με αυτή την έμμεση εκφορά του λόγου και τον λακωνικό τόνο ο αποστολέας του μηνύματος δεν ζητάει μόνο μια συγκεκριμένη συμπεριφορά η ακόμη και ένα καθαρό «Ναι» ως απάντηση. Το κορίτσι που δέχεται την ερώτηση προσδίδει επίσης νόημα σε αυτή, κατανοώντας τη είτε ως φλερτ είτε ως ένα σημάδι έρωτα και βασιζόμενη σε αυτή την κατανόηση μπορεί να επιλέξει να απαντήσει με έναν ερωτικό τρόπο ή όχι.

- Αυτό που ονομάζεται **εσωτερική εμπειρία** μπορεί να θεωρηθεί ως μια διακριτή περιοχή στην ανθρώπινη υπόσταση κατά την οποία δημιουργούνται ακραίες απαιτήσεις στην ικανότητα κάποιου να παρατηρεί και έπειτα να δρα ανάλογα. Η εσωτερική εμπειρία αποτελεί έτσι παράμετρο ενός ψυχικού συστήματος Είναι εξαιρετικά δύσκολο για έναν παρατηρητή να ενσωματώσει το περιβάλλον ενός παρατηρούμενου συστήματος στο πεδίο της δικής του παρατήρησης. Όμως στην περίπτωση του έρωτα ο παρατηρητής, μορφοποιεί ένα σημαντικό μέρος αυτού του περιβάλλοντος. Με άλλα λόγια κάποιος όχι μόνο διαρρηγνύει τα όρια του συστήματος κάποιου άλλου αλλά ξαφνικά έρχεται αντιμέτωπος με τις αυτοαναφορικές εκδηλώσεις του άλλου.

- Η ξεχωριστή και κάποιος μπορεί να πει και η τραγική φύση του έρωτα εδράζεται συνεπώς σε μια **ασυμμετρία**, στην αναγκαιότητα δηλαδή απόκρισης στην εσωτερική εμπειρία με δράση. Στις ερωτικές σχέσεις ο ερωτευμένος (το εγώ) προσαρμόζει τη δράση του απέναντι σε κάτι λόγω της αναγωγής στην εσωτερική εμπειρία του άλλου. Στη σημασιολογία του έρωτα εμφανίζεται πάντοτε το ζήτημα της **άενης δράσης** με την έννοια ότι δεν υπάρχουν όρια στη δράση του ενός στον εσωτερικό κόσμο του άλλου εξαιτίας της προσδοκίας και της αναμονής ακόμη κι αν αυτά δεν εκφράζονται ανοιχτά..

- Συμβαίνει το παράδοξο ότι ο έρωτας έχει την ικανότητα να αυξάνει την επικοινωνία κατά κύριο λόγο χωρίς καμία επικοινωνία. Χρησιμοποιεί πρωταρχικά την έμμεση επικοινωνία, βασίζεται στην προσδοκία/ελπίδα και σε ότι έχει γίνει ήδη κατανοητό. Και με αυτό τον τρόπο ο έρωτας μπορεί να καταστρέφεται από ενδεχόμενη ακατάλληλη/ άσεμνη επικοινωνία, από αδιάκριτες ερωτήσεις και απαντήσεις επειδή τέτοια ανοιχτή επικοινωνία θα σηματοδοτούσε ότι κάτι δεν έχει γίνει κατανοητό όπως θα έπρεπε. Χαρακτηριστικά ο κλασικός ερωτικός κώδικας χρησιμοποιεί την «γλώσσα των ματιών» όπως επίσης και την ιδέα των ερωτευμένων να μιλάνε για ώρες ο ένας με τον άλλο χωρίς ουσιαστικά να έχουν να πουν κάτι. Ο ερωτευμένος δεν χρειάζεται να συντονίζεται από τη δράση, τις ερωτήσεις και τα αιτήματα από την πλευρά του αγαπημένου του.. Η εσωτερική εμπειρία του δεύτερου υποτίθεται ότι πυροδοτεί άμεσα τη δράση του ερωτευμένου.

- Ο Λούμαν διακρίνει τρία στάδια στην εξέλιξη του έρωτα ως πάθος προς τη μοντέρνα μορφή του που σηματοδοτούν διαφορετικούς σημασιολογικούς κώδικες στην οικειότητα της επικοινωνίας. 1. Ο μεσαιωνικός κώδικας του ευγενούς έρωτα λειτουργούσε στη βάση της εξιδανίκευσης της γυναίκας. Στα τέλη του 17^{ου} αιώνα προσδιορίζεται ο παθιασμένος έρωτας (amour passion). Τόσο η γυναίκα όσο και ο άντρας αποτελούσαν ενεργούς παράγοντες στο παιχνίδι του έρωτα και ως εκ τούτου η σχέση έγινε διπλά ενδεχομενική: ο καθένας μπορούσε να πει ναι ή όχι. Ο έρωτας δεν αποτελούσε πλέον ένα ιδανικό παγωμένο στο χρόνο αλλά γινόταν αντικείμενο των ιδιοτροπιών του χρόνου που περνά. Η μετάβαση από τον παθιασμένο έρωτα (amour passion) στο ρομαντικό έρωτα γύρω στα 1800 δημιούργησε έναν κώδικα που βασιζόταν στην αυτό-αναφορικότητα. Ο έρωτας απέκτησε τη δική του δικαιολόγηση και μια απόλυτη αυτονομία καθώς εγκαθίσταται επάνω στη σφαίρα της οικείας επικοινωνίας.

- Το να είναι κάποιος ερωτευμένος σημαίνει να εσωτερικεύει τη υποκειμενική συστηματική άποψη ενός άλλου ατόμου για τον κόσμο. Ο έρωτας περιστρέφεται γύρω από την έννοια του «να δίνεις» και για αυτό το λόγο υπονοεί και συνεπάγεται ότι ενεργοποιεί τον άλλο ώστε να δώσει. Το ζήτημα του ίδιου του έρωτα είναι πραγματικά το αποκλειστικό θέμα όταν κάποιος ερωτεύεται. Το πρωταρχικό **σύμβολο** που κυριαρχεί στη θεματική δομή του έρωτα ως μέσου επικοινωνίας είναι αυτό που αποκαλείται «πάθος» και πάθος σημαίνει ότι κάποιος υποβάλλεται σε κάτι ανυπερέβλητο και για το οποίο δεν λογοδοτεί. Άλλες συμβολικές απεικονίσεις, είναι οι απόψεις ότι ο έρωτας είναι μια μορφή αρρώστιας, ότι είναι τρέλα, ότι αλυσοδένει κάποιον, ότι ο έρωτας είναι ένα μυστήριο, ή ένα θαύμα που δεν επιδέχεται εξήγησης και δεν απαιτεί δικαιολόγηση. Όλες αυτές οι απεικονίσεις καταδεικνύουν μια παρέκκλιση από τα συνηθισμένα κοινωνικά πρότυπα και ως εκ τούτου ο έρωτας γίνεται ανεκτός ως μια μορφή «ασθένειας» που όπως εκτιμάται γιατί κατέχει κοινωνικά έναν ιδιαίτερο ρόλο.

- Ο έρωτας ως συμβολικό μέσο επικοινωνίας προσφέρει την αίσθηση ότι κανείς είναι ολοκληρωμένος παρέχει δηλαδή μια **αυτό-αναπαράσταση**, Ο έρωτας αποτελεί μια απίθανη αλλά εντελώς φυσιολογική δυνατότητα να βρίσκει κανείς την ευτυχία μέσα από την ευτυχία ενός άλλου. Η εικόνα που έχουμε για τον άλλο μεταβάλλεται και ορίζεται σε τέτοιο βαθμό από τον έρωτα ώστε ο άλλος χάνει τις πραγματικές του διαστάσεις. Όπως γράφει ο Luhmann *“Η εξωτερική εικόνα αποσυναρμολογείται, οι εσωτερικές εντάσεις οξύνονται. Στο εξής η σταθερότητα εξασφαλίζεται μέσω προσωπικών πόρων”*

- Είναι φανερό ότι αυτή η διαδικασία κατά την οποία οι ερωτευμένοι επιτυγχάνουν τον συντονισμό των προσδοκιών τους είναι επισφαλής και εκτίθεται σε απογοητεύσεις. Ο έρωτας ως κώδικας επικοινωνίας εμφανίζει το παράδοξο ότι ενώ αποτελεί τον πιο εύθραυστο κώδικα εξασφαλίζει το μεγαλύτερο βαθμό σταθερότητας. Όσο περισσότερο σίγουρος είναι αυτός που ερωτεύεται ότι θα ικανοποιηθούν οι προσδοκίες του σε επίπεδο σταθερότητας τόσο λιγότερες δονήσεις και ρωγμές εμφανίζονται στις ερωτικές σχέσεις. Όπως emphaticά σημειώνει ο

Luhmann «οι προσδοκίες των προσδοκιών» που ικανοποιούνται πλήρως εκμηδενίζουν το απρόοπτο που αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα του έρωτα. Ο κώδικας επιτρέπει μια αποκλειστική διαδικασία κατά την οποία ο έρωτας απομονώνει τον εαυτό του από άλλες κοινωνικές διαδράσεις (όπως π.χ η φιλία) και κατευθύνεται προς ένα μοναδικό άτομο. Αυτή η αποκλειστικότητα επικουρείται από τη συμπερίληψη της σεξουαλικότητας ως επαφή/σχέση με κανέναν άλλο εκτός από τον ερωτικό σύντροφο. Με αυτό τον τρόπο η οικειότητα και η σεξουαλικότητα αποκτούν κοντινή σχέση.

- Στην περίπτωση της βασισμένης στη σεξουαλικότητα οικειότητας η συμβιωτική σχέση βασίζεται σε μια συμβολική γενίκευση με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά. Καταρχήν εξηγεί γιατί οι ερωτευμένοι προσδίδουν τόση αξία στο να είναι μαζί, στην αμεσότητα και στην εγγύτητα και γιατί προτιμούν να βρίσκονται σε μέρη όπου ελπίζουν να δουν ο ένας τον άλλο. Επιπρόσθετα η ιδιορρυθμία στις σεξουαλικές σχέσεις έγκειται στο γεγονός ότι δεν απαιτείται η έγκριση ή η αποδοχή άλλων μη εμπλεκόμενων. Αντίθετα οι σεξουαλικές σχέσεις αποκτούν νόημα από τους ερωτευμένους και δεν χρειάζονται τον εξωτερικό κόσμο. Στην σεξουαλική αλληλεπίδραση ανακαλύπτει κανείς ότι πίσω από την επιθυμία του ενός και την εκπλήρωσή της, ο ίδιος επιθυμεί τις επιθυμίες του άλλου. Στη σεξουαλική επαφή/σχέση δεν υπάρχει χώρος για εγωισμό καθώς μέτρο για τη δράση κάποιου και τη μορφή που αυτή παίρνει αλλά και για το τι μπορεί να δώσει είναι η δύναμη της επιθυμίας του σε σχέση με την επιθυμία του άλλου..

- Επιπλέον η μη προφορική επικοινωνία στον κώδικα του έρωτα μπορεί να πραγματοποιηθεί με αναφορά στη σεξουαλικότητα και μπορεί να εμπλουτίζει τον εαυτό της από αυτή. Όμως η μη προφορική επικοινωνία στη σεξουαλική επαφή/σχέση παρέχει ένα σημαντικό και μη λογικό πεδίο που αφορά στην ερμηνεία των γλωσσικών μηνυμάτων. Παρέχει πρόσβαση σε μια δομή που βρίσκεται πίσω από τη γλωσσική έκφραση συμπληρώνοντάς την. Για παράδειγμα παράγει μια ερμηνεία της προφορικής λέξης που συγκεκριμενοποιεί ποιες απόψεις και προθέσεις είναι δηλωτικές της λέξης. Οι διαφορετικές μορφές επικοινωνίας που χρησιμοποιούνται από τον έρωτα επιτρέπουν σε κάποιον να εκφράσει το ανείπωτο, να ενδυναμώσει ή να αποδυναμώσει, να υποτιμήσει ή να ανακαλέσει ή να αντικρούσει ότι ήδη έχει ειπωθεί και να εξομαλύνει τις παρεξηγήσεις αλλάζοντας το επίπεδο της επικοινωνίας.

- Σύμφωνα με τον Luhmann το να ποθούμε κάποιον δε σημαίνει αναγκαστικά πως θέλουμε να επιβεβαιώσουμε τον εαυτό μας στο βλέμμα του. Αν ίσχυε αυτό, ο έρωτας μιας έφηβης για έναν ποπ σταρ θα ήταν εξ ορισμού πιο ηλίθιος απ' όσο είναι ήδη. Και η ανάγκη για σεξ που συμβαδίζει συχνά με το ερωτικό αίσθημα δεν είναι αναγκαστικά μια ανάγκη για ολοκληρωτική εμπειρία. Το σεξ είναι για μερικούς κάτι που πρέπει να πραγματοποιηθεί αμέσως και για άλλους κάτι που πρέπει να αναβληθεί. Καμιά φορά, αντί να περιμένουμε την επιβεβαίωση της ταυτότητάς μας, αναζητούμε ακριβώς το αντίθετο, ένα παιχνίδι με μάσκες ή ρόλους, ένα μυστήριο που μπορεί να εξάψει τη σεξουαλική επιθυμία.

- Αν και ο έρωτας συμβαδίζει με τη σεξουαλική ευχαρίστηση, το αντίστροφο δεν ισχύει πάντα. Αν ίσχυε, οι άνθρωποι που αρέσκονται στην πορνογραφία θα ήταν μονίμως ερωτευμένοι. . Το ελάχιστο πιθανό και η αβεβαιότητα διεγείρει περισσότερο από το πιθανό, το προβλέψιμο. . Για τον Luhmann **ο έρωτας είναι** μια εμπειρία της εξαίρεσης..

- Τέλος σύμφωνα με τον Luhmann στην ιστορική ανάλυση της σημασιολογίας του έρωτα πρέπει πάντα να μεταφέρουμε στο μυαλό μας ότι ο αναπαραστατικός κόσμος του ερωτικού κώδικα έχει επίσης τη λειτουργία να διατηρεί μια άμυνα απέναντι στις κοινωνικές πιέσεις και κατ' αυτό τον τρόπο συχνά εμφανίζεται ως ακραίος ή καμιά φορά και ως παράλογος. Η ζωή στα παλαιότερα και τοπικά πυκνότερα κοινωνικά συστήματα χαρακτηριζόταν από πολύπλοκα δίκτυα σχέσεων που μπλοκάριζαν τόσο την αυτό-εξαίρεση των ατόμων όσο και την «ιδιωτική ζωή» ή την καταφυγή σε σχέσεις ζευγαριού. Κάποιος αναμενόταν να μοιράζει τη ζωή του με άλλους εντός ενός πλαισίου που γινόταν εύκολα κατανοητό από τα μέλη της κοινωνίας. Η οικειότητα και η στενή σχέση δύο ανθρώπων ήταν το λιγότερο πιθανό και δεν ενθαρρυνόταν. Αυτές οι συνθήκες καθιστούν φανερό ότι η κωδικοποίηση της βασισμένης στη σεξουαλικότητα οικειότητας ξεκίνησε **εκτός** της εγκατεστημένης κοινωνικής τάξης και αυτή η εξέλιξη είχε ένα αντίτιμο στη σημασιολογία της, ότι δηλαδή αυτές οι σχέσεις ήταν παράλογες, παράφρονες και ασταθείς. Μόνο όταν οι άνθρωποι συνήθισαν αυτή την κατάσταση κατέστη εφικτό να ασχοληθούν σοβαρά με τη δυνατότητα να επιτύχουν μια κοινωνική αναδιάρθρωση και να επιχειρήσουν να εγκαταστήσουν ένα σύστημα σταθερού κώδικα του έρωτα για τον οποίο εξακολουθεί να υπάρχει διαμάχη. Ο έρωτας που βασίζεται στον γάμο είναι το αποτέλεσμα αυτής της προσπάθειας και οι αυξημένες πιθανότητες για διαζύγιο η διορθωτική της διάσταση. Με άλλα λόγια αφήνεται στον γάμο να «αποφασίσει» εάν ο έρωτας θα εξακολουθήσει ή όχι.

Φοιτητές: Ανθή Παπαδημάτου, Κώστας Αλατζάς

Christian Metz, *Ψυχανάλυση και Κινηματογράφος –Το φανταστικό σημαίνει*, Εκδόσεις ΠΛΕΘΡΟΝ, Αθήνα 2007

Μέρος Τρίτο: Η ταινία μυθοπλασίας και ο θεατής της (Μεταψυχολογική Μελέτη) σελ.117-159

ΒΑΣΙΚΑ ΣΗΜΕΙΑ

Εισαγωγικά για το βιβλίο

Ο κινηματογράφος είναι ένας θεσμός. Συνιστά μία κοινωνική πρακτική και ως τέτοια απαιτεί από τους συμμετέχοντες συγκροτημένο ψυχικό μηχανισμό. Η κινηματογραφική ταινία επικαλείται την πραγματικότητα, τον κόσμο ή το αξιόπιστο υποκατάστατό του προς όφελος του φανταστικού.

Το κεντρικό ζήτημα που πραγματεύεται ο Christian Metz είναι η συμβολή της φροϋδικής ψυχανάλυσης στη μελέτη του κινηματογραφικού σημαίνοντος. Υπ' αυτή την έννοια, η κλασική σημειολογία και η ψυχανάλυση αποτελούν τους βασικούς κλάδους ανάλυσης της κινηματογραφικής ταινίας.

Για τον Metz, η ψυχαναλυτική προσέγγιση των ταινιών μετασχηματίζει το σενάριο σε σημαίνον και για αυτό τον λόγο οι αναλύσεις σεναρίων δε συνιστούν μελέτες σημασιόμενου, αλλά σημαίνοντος. Ως προς αυτό, το σενάριο μοιάζει με όνειρο και συγκεκριμένα με το «περιεχόμενο του ονείρου», όπως το διαχωρίζει ο Φρόυντ, από τις «σκέψεις του ονείρου» που αποτελούν το σημασιόμενο.

Βασικοί όροι

Οι **πρωτογενείς** και οι **δευτερογενείς διαδικασίες** αποτελούν τους δύο τύπους ψυχο-νοητικής λειτουργίας, όπως περιγράφηκαν από τον Φρόυντ. Οι **πρωτογενείς διαδικασίες** χαρακτηρίζουν το ασυνείδητο, ενώ οι **δευτερογενείς** το προσυνειδητό-συνειδητό. Βασικό χαρακτηριστικό των πρωτογενών διαδικασιών, ανάμεσα στα άλλα, είναι α) ότι χρησιμοποιούν τη **συμπύκνωση**, διά της οποίας οι εικόνες -με την ψυχαναλυτική ορολογία οι παραστάσεις- τείνουν να συγχωνευθούν σε μία, και τη **μετάθεση**, μέσω της οποίας οι εικόνες-παραστάσεις αντικαθίστανται και συμβολίζονται από άλλες, και β) ότι είναι προσανατολισμένες προς την ευχαρίστηση. Τα χαρακτηριστικά αυτά είναι ιδιαίτερα εμφανή στα όνειρα, από τη μελέτη των οποίων ο Φρόυντ οδηγήθηκε και σε αυτή τη διάκριση. Οι δευτερογενείς διαδικασίες, τις οποίες εξετάζει παραδοσιακά η ψυχολογία, όπως η σκέψη κατά την εγρήγορση, η προσοχή, η κρίση κλπ., συνιστούν τροποποίηση των πρωτογενών διαδικασιών και είναι προσανατολισμένες προς την πραγματικότητα. (βλ. Laplanche & Pontalis 1986, 121-123 και Rycroft 1995, 137 τα σχετικά λήμματα).

1.Ταινία /Όνειρο: Η Γνώση του Υποκειμένου

- Ο θεατής του κινηματογράφου εμπλέκεται σε μία ονειρική κατάσταση. Η ταινία και το όνειρο δε λειτουργούν με τον ίδιο τρόπο, υπάρχουν αρκετές διαφορές.
- Το όνειρο και οι ταινίες δεν αντικατοπτρίζουν μία αληθινή ψευδαίσθηση της πραγματικότητας. Η αληθινή ψευδαίσθηση προσιδιάζει στο όνειρο, ενώ η «εντύπωση της πραγματικότητας» στον κινηματογράφο.
- Στον κινηματογράφο ο θεατής επηρεάζεται από εκείνες τις στιγμές νοητικής αμφιταλάντευσης
- Η νοητική αμφιταλάντευση ωθεί τον θεατή στην ονειρική κατάσταση της αληθινής ψευδαίσθησης. Στην επιστροφή του θεατή στην πραγματικότητα συμβάλει η δράση, η κίνηση, το θέαμα της ταινίας.
- Το σημείο ταύτισης της ταινίας με το όνειρο είναι οι συνεχείς στιγμές της μετάβασης του θεατή σε μία κατάσταση ύπνου ή η επιστροφή του θεατή από την κατάσταση ύπνου στην πραγματική κατάσταση.
- Οι στιγμές αυτές ταυτίζονται με τα ρήγματα των ονείρων τα οποία ο Φρόυντ απέδιδε σε μία πολύπλοκη αλληλεπίδραση ανάμεσα στις διάφορες μεταψυχολογικές αρχές.
- Το Εγώ επιθυμεί να κοιμηθεί, ωστόσο υπάρχει και το ασυνείδητο τμήμα του Εγώ το οποίο βρίσκεται σε εγρήγορση. Η εγρήγορση έχει πχ τη μορφή λογοκρισίας. Η λογοκρισία είναι εκείνη που παρεμβαίνει και διακόπτει το όνειρο (π.χ υπερβολικός φόβος).

2. Η αντίληψη και η παραίσθηση

- Η δεύτερη μείζονος σημασίας διαφορά μεταξύ φιλικής και ονειρικής κατάστασης είναι ότι η πρώτη είναι πραγματική, ενώ η δεύτερη ανάγεται σε μία ψυχική διαδικασία.
- Ο συντελεστής δέλεαρ είναι πολύ ανώτερος στην περίπτωση του ονείρου, καθώς το υποκείμενο πιστεύει περισσότερο σε κάτι που είναι λιγότερο αληθινό σε σχέση με αυτό που αναπαριστά η ταινία.
- Η ευχαρίστηση του θεατή για την ταινία εξαρτάται από το αν η διήγηση κολακεύει τις συνειδητές και ασυνείδητες φαντασιώσεις του
- Τόσο στον κινηματογράφο, όσο και στο όνειρο το υποκείμενο αναζητά την εκπλήρωση της επιθυμίας.
- Η εκπλήρωση της επιθυμίας είναι περισσότερο δυνατή στο όνειρο από ότι στο φιλμ. Η ονειρική κατάσταση εδράζεται περισσότερο στην αρχή της ευχαρίστησης, ενώ η φιλική στην αρχή της πραγματικότητας

3.Ταινία/Όνειρο: Βαθμοί Δευτερογενεοποίησης

- Η διηγητική ταινία είναι πιο «λογική» και πιο «οργανωμένη» από απ' ότι το όνειρο.
- Φιλμική αφήγηση: Εντύπωση αληθινού παραλογισμού.

- Η μεταφορά του έκδηλου περιεχόμενου ενός ονείρου στον κινηματογράφο θα συνιστούσε μία ακατανόητη ταινία.
- Στο όνειρο το εκπληκτικό δεν εκπλήσσει εν αντιθέσει με την ταινία.
- Η πρωτογενής διαδικασία εδράζεται στην αρχή της «αμιγούς» ευχαρίστησης που δεν έχει διορθωθεί από την αρχή της πραγματικότητας.
- Η δευτερογενής διαδικασία υπακούει στην αρχή της πραγματικότητας.
- Στον κινηματογράφο η δευτερογενής επεξεργασία είναι η κυρίαρχη δύναμη στην παραγωγή και στην αντίληψη της ταινίας.
- Η ταινία είναι «κατασκευασμένη» και, άρα, λογική.
- Ωστόσο, ο θεατής κατά τη διάρκεια της προβολής τίθεται σε μία κατάσταση ελάχιστης ετοιμότητας, η οποία καθιστά τη φιλική ροή περισσότερο όμοια με την ονειρική ροή.

4. Ταινία/Φαντασίωση

- Η ονειροπόληση είναι παρόμοια με τη φιλική κατάσταση και είναι μία δραστηριότητα της κατάστασης του ξύπνιου.
- Οι διαδικασίες του συνειδητού και του προσυνειδητού συνιστούν την ψυχική αρχή (instance), η οποία θεωρείται άμεσο της ταινίας.
- Λογικά όνειρα: Το έκδηλο περιεχόμενο τους συμπίπτει με μία ολοκληρωμένη φαντασίωση.
- Η ονειροπόληση είναι άμεση προέκταση της συνειδητής φαντασίωσης.
- Η φιλική ροή είναι σαφέστερη από εκείνη της ονειροπόλησης.
- Κάποιες ταινίες μυθοπλασίας δεν έχουν μόνο την «εξωτερική όψη» της ονειροπόλησης αλλά απορρέουν άμεσα από τις ονειροπολήσεις του δημιουργού τους.
- Ο βαθμός δευτερογενοποίησης και η διηγητική φύση της ταινίας συσχετίζουν την κλασική ταινία με την ονειροπόληση.
- Αν η ταινία και η ονειροπόληση βρίσκονται σε πιο άμεσο ανταγωνισμό από ότι η ταινία και το όνειρο αυτό συμβαίνει επειδή και οι δύο παρεμβαίνουν σε ένα σημείο προσαρμογής στην πραγματικότητα.

5. Η φιλική εμπρόθετη δράση

- Οι ταινίες μυθοπλασίας (αφηγηματικές ταινίες, διηγητικές, κλασικές κλπ) συνιστούν ένα «υπερ-είδος».
- Ο μόνος ενδιαφέρων κινηματογράφος, ο μόνος που αξίζει να αγαπηθεί θα ήταν ο κινηματογράφος που δεν αφηγείται καμία ιστορία.
- Η ταινία μυθοπλασίας, αποτελεί ένα πολιτισμικό αντικείμενο, εντός του οποίου και σε σχέση με αυτό, η εντύπωση της πραγματικότητας του ονείρου και της ονειροπόλησης παύουν να αυτοαποκλείονται και να είναι αντιφατικές.

- Η μυθοπλασία της ταινίας κατέχει την παράξενη δύναμη να συμφιλιώνει για μια στιγμή τρία πολύ διαφορετικά καθεστώτα συνείδησης.