

Μαζικός πανικός και μαζική απόλαυση: το *Adolescence* ως hype



Όπως είναι πασιφανές το *Adolescence* κατάφερε να πιάσει όλους του τους δείκτες. Επίδραση στο δημόσιο λόγο, εμπορική επιτυχία, τεχνική και αισθητική αρτιότητα, πολιτιστική κεφαλαιοποίηση. Για ό,τι ματαιοπονει κάθε επίδοξος σκηνοθέτης, για το *Adolescence* δεν είναι μια επιδιωκόμενη φιλοδοξία αλλά μια υλική πραγματικότητα. Όσο και να κράτησε, όσο και να κρατήσει, οι στόχοι της παραγωγής του ικανοποιήθηκαν αστραπιαία, πλήρως και στον ανώτατο βαθμό.

Από την τεχνική του ωριμότητα δεν προκύπτει, ωστόσο, μια εξορισμού αισθητική αξία για το ίδιο το έργο. Το μονοπλάνο του δεν αποτελεί κάποια καινοτομία, όσο και αν παραμένει από τις πιο τεχνικά απαιτητικές και δύσκολες, εκφραστικές και αφηγηματικές, μεθόδους σκηνοθεσίας στον κινηματογράφο. Το μονοπλάνο, εν γένει, έχει μια πολύ ιδιαίτερη δυνατότητα. Δημιουργεί μια συνθήκη θέασης η οποία συγχωνεύει και ενιαιοποιεί τον χρόνο μέσα σε έναν ενιαίο χώρο (τον φιλικό) όπου συμβαίνουν διάφορα περιστατικά ταυτοχρόνως. Αυτή η συνθήκη βοηθάει τον εκάστοτε θεατή να αποκτήσει ένα διευρυμένο βλέμμα πέρα από αυτό που θα του επέτρεπαν οι φυσικές του αισθήσεις. Δίνει τη δυνατότητα να κοιτάξει σε πολλές πλευρές, να έχει ταυτόχρονες θεάσεις για ένα χώρο που διαφορετικά θα χρειαζόταν να ζήσει την ίδια στιγμή πολλές αλληπάλληλες φορές και από διαφορετική, κάθε φορά, οπτική γωνία. Αφηγηματικά, λοιπόν, το μονοπλάνο βοηθάει τον θεατή να δει φαινόμενα της πραγματικότητας να συντελούνται την ίδια στιγμή, τα οποία αλλιώς θα αδυνατούσε να αντιληφθεί, να παρατηρήσει, να τα συνθέσει νοηματικά σαν κάτι το ενιαίο. Αυτή η μοναδική καινοτομία της κάμερας είναι γνωστή εδώ και ογδόντα χρόνια και έκτοτε υπό αυτούς τους αφηγηματικούς όρους σχεδόν πάντοτε χρησιμοποιείται.

Το *Adolescence* κάνει μια άρτια τεχνική χρήση αυτής της λογικής. Διαμορφώνει ένα ενιαίο χώρο όπου οι πιο βασικοί θεσμοί του ελέγχου, της επιτήρησης και της διαπαιδαγώγησης λειτουργούν παράλληλα προς ένα υποκείμενο. Τον μικρό «εγκληματία». Κι αυτό το κάνει πραγματικά καλά, κυρίως στα πρώτα δύο επεισόδια (καθώς έπειτα μετατρέπεται απλώς σε κινηματογραφικό φετίχ και τεχνική άσκηση ύφους, αποδεικνυόμενο αφηγηματικά αχρείαστο). Ωστόσο, η ίδια η σχηματοποίηση με την οποία αντιλαμβάνεται και παρουσιάζει τους θεσμούς και τους θέτει σε εφάμιλλη κλίμακα αξιολόγησης (αστυνομία, σχολείο, ψυχιατρική, οικογένεια) πέρα από ένα ενδιαφέρον και πολύ επιτυχημένο αφηγηματικό και κινηματογραφικό τρικ δεν μπορεί να παράξει διευρυμένα νοήματα και θεάσεις επί της συγκεκριμένης πραγματικότητας πέρα από όσα ήδη γνωρίζουμε. Επίσης, τα παραπάνω δεν

εξηγούν πώς ξεσήκωσε μια τέτοια δημόσια συζήτηση και ένα ανάλογο talk of the town με τον θριαμβολογικό τρόπο που τελικώς συνέβη.

Δεν επιβεβαιώνεται, με άλλα λόγια, η σημασία του ίδιου του έργου, αυτού καθ' αυτού, όσο ο τρόπος με τον οποίο μετατράπηκε και μετονομάστηκε σε σημαντικό.

Η κυρίαρχη αιτία της ιδιόμορφης επιτυχίας του

Το ότι προωθήθηκε μέσα από τον πιο επιδραστικό καταλύτη της μαζικής προώθησης εικόνας, το Netflix, δεν πρέπει να διαφεύγει της προσοχής μας όσο το κρίνουμε, καθώς είναι και η βασική αιτία της επιτυχίας του. Το Netflix έχει την οικονομική δυνατότητα και το κύρος να μετατρέψει το *Adolescence* σε κάτι το απαραίτητο, το αναγκαστικό, να το κάνει προσιτό σε ένα διευρυμένο κοινό με μαζικούς όρους. Αυτό το γεγονός δεν αντίκειται, ασφαλώς, στο γενικό αίτημα εκδημοκρατισμού της θέασης. Το εκδημοκρατισμό, γενικά, τον επιδιώκουμε, καθώς κάθε τι που τίθεται σε κοινή θέα, έχει περισσότερα εχέγγυα για μια πιο ολόπλευρη αξιολόγηση, συχνά απομυθοποιώντας το. Ωστόσο, στην περίπτωση του *Adolescence*, φυσικά και δεν συνέβη κάτι τέτοιο, όσο αντιθέτως λειτούργησε εξιδανικευτικά, και ως εκ τούτου δεν ισχύει η παραπάνω προοπτική, καθώς για να ισχύσει πρέπει να παίρνουμε υπόψη έναν επιπλέον παράγοντα. Του τρόπου που ο «εκδημοκρατισμός» συντελείται. Ο εκδημοκρατισμός εδώ πρέπει να αποκαλείται απλώς δημοφιλία και η δημοφιλία ενός οποιουδήποτε γεγονότος είναι πάντοτε αναπόσπαστη από τα μέσα με τα οποία αυτή κατακτιέται. Στην περίπτωση μας, λοιπόν, αποτελεί μαζική διάχυση μιας προαναγγελθείσας επιτυχίας. Ένα ώριμο αισθητικό δημιούργημα και εμπόρευμα με προσεκτικά επιλεγμένα χαρακτηριστικά (καθώς σειρά με κινηματογραφική αισθητική και σύγχρονο κοινωνικό μήνυμα, πρωταγωνιστή ένα ευάλωτο παιδί με χρήση σκληρής γλώσσας και up to date σύγχρονες αναφορές στη σεξουαλικότητα, τη βία, τον ψηφιακό κόσμο και την ψυχοθεραπεία) κατάλληλο για να γίνει ντόρος στο πνεύμα των καιρών.

Αν η σειρά προβάλλονταν σε κάποιο φεστιβάλ ή στην κλασική κινηματογραφική διανομή (σε κάποιες αίθουσες της Αθήνας μια Πέμπτη) θα απευθυνόταν, ασφαλώς, σε πολύ λιγότερο ως και σε ελάχιστον κόσμο. Αυτή η ποσοτική διαφοροποίηση θα άλλαζε τα αξιολογικά κριτήρια με το οποίο το ενδεχόμενο κοινό θα την προσέγγιζε, καθώς θα είχε άλλες προσδοκίες, άλλα κριτήρια και άλλες ενδεχομένως αναστολές ή και αξιώσεις. Διαμέσου όμως της πολιτιστικής επιρροής του Netflix ανάγκασε τη συζήτηση να εισχωρήσει παντού την ίδια ακριβώς χρονική στιγμή στο κινηματογραφικά απαίδευτο (εξού και ο ανεξάντλητος ενθουσιασμός για τη χρήση του μονοπλάνου) και παιδευμένο κοινό ταυτόχρονα. Η διαλεκτική της δημόσιας συζήτησης μέσα από αυτή τη σύνθεση απέκτησε ενδιαφέροντα, αν και πολύ αντικρουόμενα, χαρακτηριστικά. Δημιουργήθηκε για τον καθένα και καθεμία μια πολιτιστική υποχρέωση στην οποία όφειλε να ανταπεξέλθει.

Γιατί τόσος κόσμος βάλθηκε να εκφέρει γνώμη

Διότι, ως γνωστό, όλοι αναγκάζονται πλέον, για πολλούς και διάφορους λόγους που δεν είναι του παρόντος (αν και το έργο θίγει παραπλεύρως κι αυτό το ζήτημα), να πούνε κάτι όταν μια θεματική μπει στη δημόσια social media σφαίρα και τη social media πραγματικότητα. Η απουσία κάποιου από

αυτή νοείται και μεταφράζεται ως απουσία ένταξης σε μια κοινότητα. Ως αυτο-απόρριψη.

Επιπλέον, διότι πολλοί είδαμε τους εαυτούς μας σε αυτό, έστω κατά αναλογία, και νιώσαμε μια οφειλή στο να πάρουμε και να εκφράσουμε θέση για τα παιδιά (που έχουμε ή δεν έχουμε), αλλά κυρίως θέση για τη δική μας ενήλικη πορεία, την απώλεια μέσα σε αυτή της παιδικότητάς μας. Νιώσαμε, με άλλα λόγια, ότι δικαιούμαστε να «ζηλεύουμε» μια αθωότητα καθώς την έχουμε ήδη χάσει (μεταφράζοντάς αυτή μας την στάση σε ενσυναίσθηση που προφανώς είναι ταυτόχρονα και ειλικρινής ως στοιχείο μιας κοινωνικής και φυσικής ροπής στοργής που έχουμε προς τα παιδιά). Είναι συχνό κοινωνικό και ψυχολογικό φαινόμενο να ετεροκαθοριζόμαστε με αρνητικούς όρους από τις δυνατότητες, συμπεριφορές και πρακτικές ενός «άλλου», τις οποίες εμείς έχουμε αναγκαστικά απωλέσει ή συνειδητά αποκλείσει ή δεν καταφέραμε να καλλιεργήσουμε.

Το Netflix ωστόσο κατάφερε το απροσδόκητο για εμάς και το προσδοκώμενο για την οποιαδήποτε μεγάλη παραγωγή σέβεται τα χρήματά της: Έδωσε σε μια σειρά, όσο άρτια τεχνικά και αν αυτή είναι, δυσανάλογης των ικανοτήτων της χαρακτηριστικά με αποτέλεσμα να την αξιώνει ως ένα καθολικό ορίζοντα γνώσης, ως ένα κατεξοχήν παράδειγμα ψυχολογικής, κοινωνιολογικής και ανθρωπολογικής χροιάς: έδωσε στην «εφηβεία» την εκσυγχρονισμένη ονομασία της, μια ονομασία ωστόσο, κενή άλλου περιεχομένου πέραν αυτού που η σειρά ορίζει. Την κατέστησε, κατ' επέκταση, μια σχηματική ιδιότητα (που δεν επιδέχεται επαναδιαπραγμάτευση), μια κατάσταση που δύναται ως έννοια να περιγραφεί, να διερευνηθεί, να επεξηγηθεί και να τελεστεί σε τέσσερα, όλα και όλα, ωριαία επεισόδια. Κατάφερε να μετατρέψει, δηλαδή, μια υπερβολικά πολύπλοκη ανθρώπινη και κοινωνική διαδικασία των ατόμων σε ένα κινηματογραφικό τέχνασμα, σε στατικό και σφιχτά οριοθετημένο πρότυπο μελέτης και σε εύπεπτο αισθητικό κανόνα. Η «εφηβεία» βγήκε από το επιστημονικό (ή και καλλιτεχνικό) πεδίο της ψυχολογίας, της παιδαγωγικής, της κοινωνιολογίας και μπήκε στο πεδίο του θεάματος τυποποιημένη και έτοιμη για όσο πιο ευρεία διανοητική και συναισθηματική κατανάλωση.

Ο θεατής σε μια τέτοια φτιαχτή συνθήκη αναγκάζεται να γίνει μέτοχος (και ενίοτε να περηφανεύεται γι' αυτό). Θεωρεί δόκιμο να βγάξει σχεδόν απόλυτα (ή τελικά ή μορφοποιημένα ως τέτοια) κοινωνικά συμπεράσματα, και κυρίως επαγωγικά και γενικευμένα, από ένα κινηματογραφικό έργο καθώς τα συνδέει, αβίαστα και δίχως πολύ κόπο, με άμεσα προσωπικά βιώματα και βιαστικές μέχρι και αφελείς παρατηρήσεις. Είναι, ωστόσο, σαν να φωτογραφίζει στο σκοτάδι και να γράφει από κάτω τον τίτλο τον οποίο θέλει. Σαν να κάνει τουρισμό στην κοινωνιολογία ή ένα ταξίδι αναψυχής στα ζητήματα πολιτισμού και κουλτούρας.

Ωστόσο, αυτό είναι ένα εμπόδιο γνώσης, μια συχνή ερμηνευτική παγίδα που κρατάει τις ιδέες δέσμιες του αναμενόμενου. Με την παραπάνω συλλογιστική και επιπόλαιη επαγωγική μέθοδο συμπεραίνουμε ξανά και ξανά τα συμπεράσματα που ήδη έχουμε βγάλει, ήδη γνωρίζουμε και είναι τα μοναδικά που αποκλειστικά αποδεχόμαστε. Συμπεράσματα συνήθως οικεία. Το να βάζουμε τους εαυτούς μας να νιώθουν άβολα μπροστά τους είναι μια στρεβλή ψυχική ανάγκη που θυμίζει περισσότερο στοιχείο τύπου σασπένς ή μια ένοχη απόλαυση. Αυτό για το οποίο το *Adolescence* μπορεί να περηφανεύεται είναι, με άλλα λόγια, ότι συγκρότησε αρκετά συνεκτικά έναν κοινό τόπο: τίποτα περισσότερο, πάντα

κάτι λιγότερο από αυτόν.

Ο κοινωνικός πανικός στοιχείο ενός κοινωνικού φαντασιακού

Η σειρά τροφοδότησε μια ιδιότυπη αίσθηση κοινωνικού πανικού στη βάση της θεματικής της. Ενσωμάτωσε την αντίληψή μας για αυτή και διόγκωσε την αίσθηση της πολιτική μας ανοχής. Καθώς είναι τόσο αλαζονικά σίγουρη για την εγκυρότητα της γνώμης της, αποφάσισε αυτή για εμάς και για τον τρόπο που θα προσεγγίσουμε κάτι, για τους λόγους που οφείλουμε, επιπλέον, και μέχρι ενός σημείου να οργιστούμε. Μας χειραγώγησε στη βάση ενός υπαρκτού προβλήματος φουσκώνοντάς το τόσο όσο να πιστέψουμε ότι δεν μπορούμε παρά να είμαστε απαθείς (αν και συναισθηματικά φορτισμένοι) παρατηρητές του. Λειτουργήσε, δηλαδή, αποκλειστικά στο φαντασιακό μας αποκόπτοντάς μας από όποιες δυνατότητες κατανόησης και δράσης. Η λυτρωτική λειτουργία του κινηματογραφικού θεάματος έπεσε διάνα.

Στο *Adolescence* ό,τι υποδηλώνεται ως αιτία (ή μέρος) του προβλήματος, αυτό ακριβώς προκρίνεται και ως λύση. Η πίεση δεν πρέπει να ξεπερνάει ποτέ το σημείο βρασμού. Η κοινωνική βάση πρόσληψης της σειράς, δηλαδή οι θεατές, πρέπει να παραμείνουν ταραγμένοι για να μπορούν να ελεγχθούν οι πολιτικές τους τάσεις και οι καταναλωτικές τους συνήθειες και ανάγκες. Υπάρχουν, άλλωστε, κι άλλα κοινωνικά θέματα που θα γίνουν στο μέλλον αντικείμενα κινηματογραφικής αναπαράστασης και πρέπει να υπάρξουν εγγυημένοι αγοραστές. Οτιδήποτε άλλο θα λειτουργούσε επαναστατικά και άρα αποτρεπτικά, κάτι που, ασφαλώς, δεν θα ήταν αρεστό και επιδιωκόμενο για μια παραγωγή.

Το *Adolescence* λειτουργεί σαν ένας αέναος κύκλος που όλα όσα εκθέτει είναι σε τροχιά, πάντοτε εντός ορίων, για να εξισορροπούνται. Αστυνομία, σχολείο, ψυχιατρική και οικογένεια, όπως ξαναείπαμε, δηλώνονται ως οι μοναδικοί πυλώνες ύπαρξης του κοινωνικού ατόμου, τα μοναδικά ενδεχόμενα κοινωνικής ένταξης, συναναστροφής και σύγκρουσης, με σκληρή και αμετάβλητη δομή και πολύ ειδικούς κανόνες. Επιπλέον, η μορφή και ο τρόπος αναπαράστασής τους είναι παραπλανητικός, αν και παράγει αξιοπιστία: όλοι οι παραπάνω θεσμοί λειτουργούν, μέσα στις άκρες, «ρολόι» και με καμιά ουσιαστικά δυσαρμονία. Επιτελούν μια κοινωνία που οφείλει να αποδέχεται άνευ όρων τους θεσμικούς κανόνες, δηλαδή, την σύγχρονη κοινωνία της απολογίας.

Η κοινωνία, ωστόσο, ως πολύπλοκος μηχανισμός απουσιάζει πλήρως καθώς η αφήγηση εκδιπλώνεται μόνο στις παραπάνω περικλειστές και οριοθετημένες μικρογραφίες και μικρόκοσμους. Η συλλογιστική μας εφόσον τίθεται αναγκαστικά στις συμπληγάδες «ίδιο το αίτιο – ίδια και η λύση» δημιουργεί μια γνωσιακή και συνειδησιακή ταραχή στο νου μας, καθώς απεμπολείται μέσα μας κάθε άλλου τύπου διέξοδος που παράγουν οι συνολικές και πολυφασματικές κοινωνικές διαδράσεις και αντιθέσεις.

Η τροφοδότηση και πρόκληση ηθικού πανικού, άλλωστε πρόθεση ξεκάθαρη της σειράς, γίνεται μέσα από καλοφτιαγμένα και προσιτά, ώστε να προκαλούν μαζική αισθητική έκπληξη, εργαλεία και χαρακτηριστικά τα οποία τοποθετούν τον πανικό στο πεδίο της αισθητικής απόλαυσης και ικανοποίησης. Αντί να ασχοληθούμε, εν τέλει, με το ζήτημα της «εφηβείας», ασχολούμαστε με την

απόλαυση να βλέπουμε την «εφηβεία» ως ένα εχθρικό και φοβικό «άλλο», μέσα από ένα ασφαλές και αποστασιοποιημένο, άρα και α-κοινωνικό, μικροσκόπιο ή σωστότερα, μέσα από μια κινηματογραφική κλειδαρότρυπα. Η ηδονοβλεψία του σινεμά επιβεβαιώνεται και θριαμβεύει εκ νέου. Η ηδονή παράγεται από τη βία που παρατηρούμε (ή εικάζουμε ότι παρακολουθούμε) και που ήδη γνωρίζουμε, αλλά αδυνατούμε να διερευνήσουμε κριτικά. Είναι απείρως πιο βολικό και χρήσιμο ένα κοινωνικό πρόβλημα να μετατρέπεται σε κουτσομπολιό καταστάσεων και με καλλιτεχνικούς όρους.

Έτσι, πλάι στους υπόλοιπους πανικοβλημένους από την «κατάντια» της νεολαίας, μεταβολίζουμε εν χορώ, τόσο όσο να επιβεβαιώσουμε ότι τραφήκαμε κι εμείς λιγάκι πανικό. Ταυτιστήκαμε, δηλαδή, σύσσωμοι και ομόφωνα με την προτεινόμενη αφήγηση και δραματολογία επιτρέποντας τον εαυτό μας να εκπέσουμε στην ομοιογένεια και την ομοιομορφία δίχως συγκεκριμένο αντικείμενο δράσης και αντίδρασης. Η απόσταση που παράγει η τηλεόραση από τον δέκτη-θεατή και ο συγκλονισμός μπρος σε ένα οποιοδήποτε θέαμα (και το εγκιβωτισμένο νόημά του), μπροστά στο οποίο δεν μπορούμε να ενεργήσουμε, είναι ο πρώτος κανόνας του σινεμά και το πιο ισχυρό χειραγωγικό του εργαλείο εδώ και εκατό τριάντα χρόνια. Μένει μόνο το σάλπισμα της «εντολής» για το τι και μέχρι πού να νιώσουμε και να σκεφτούμε.

Όλα είναι ζήτημα επιταγών, με απλά λόγια. Δηλαδή χρεών που συνηθίσαμε να έχουμε απέναντι στην κυρίαρχη ηθική και το κυρίαρχο αφήγημα και ως εκ τούτου, μέσα από τις συλλογικές αφηγήσεις και στερεότυπα, τα έχουμε ενσωματώσει στο φαντασιακό μας. Η πραγματικότητα, κατά αυτόν τον τρόπο, παραμένει άπιαστη και ανεξέλεγκτη. Κι αυτό προκαλεί πανικό σε βαθμό που έχει γίνει κοινό σημείο αναφοράς.

Η πραγματικότητα είναι κάπως διαφορετική

Η κοινωνική κατάσταση είναι κτηνώδης και βίαιη. Επιδρά άμεσα και υπερπολλαπλάσια στους ανηλίκους, τον ψυχικό κόσμο και την ατομική και συλλογική τους συμπεριφορά. Πώς θα μπορούσε διαφορετικά; Εδώ επηρεάζει τον κόσμο ολόκληρο και όλο πιο εκσυγχρονισμένα. Ο φασισμός, πριν συγκροτηθεί ως ιδεολογική και πολιτική πρακτική βίας, παρουσιάζεται ως ηθικό αποκούμπι των μόνιμα περιφρονημένων και είναι εκεί έτοιμος να χειραγωγήσει κόσμο και να τον φέρει στα μισανθρωπικά και αντικοινωνικά του λημέρια. Με αυτό δεν ασχολείται η σειρά, είναι μια έξωθεν ερμηνεία που προκύπτει, ασφαλώς, από την παρατήρηση της πραγματικής ζωής. Η σειρά τοποθετεί την κοινωνική μιζέρια (εξειδικεύοντας και στους ανηλίκους) σε εξωκοινωνικό και ακοινωνικό επίπεδο σε μια αισθητοποιημένη, όπως είπαμε, εικονογραφία και εμπειρία. Προτείνει ένα ανάστροφο και έγκυρο πρότυπο συμπεριφοράς. Αφού τα παιδιά είναι (μάλλον) ανεξέλεγκτα, δεν μένει παρά να τα τιθαसेύσουμε. Και αυτό δεν μπορεί να γίνει παρά μέσα από τους πιο δοκιμασμένους, τους πιο βασικούς (ή σωστότερα, πιο εμφανείς και πιο προφανείς) θεσμούς: μέσα από τη συνολική θεσμική «κανονικοποίηση» και ποινικοποίηση της ζωής. Άρα το έργο δεν επιτρέπει καμιά εναλλακτική παρά προτείνει εμμέσως μια συντήρηση της υφιστάμενης κατάστασης και διαμέσου των θεσμών του. Η πραγματικότητα της σύγχρονης κοινωνικής ζωής ίσως την επιλύσει, αλλά ίσως επίσης, αυτό μπορεί να συμβεί με τον χειρότερο δυνατό τρόπο καθώς τα μοντέλα ελέγχου, επιτήρησης και τιμωρίας είναι

πανταχού παρόντα: μια συνθήκη η οποία γεννά και να αναγεννά τέρατα. Έτσι τροφοδοτείται και αθρώνεται ένας φασισμός σαν ηθικός κανόνας της σύγχρονης ζωής. Η σειρά, υπονομεύοντας τη σχέση του φασισμού με τη συστημική βία, τη συνήθεια σε αυτή, αποτρέπει κάθε προσπάθεια συνολικής διερεύνησής και στο πώς επιδρά στο σύγχρονο κόσμο και μέσα στη νεολαία. Η μελέτη της θεματικής, σε τελική ανάλυση, μένει πλήρως μετέωρη και απραγματοποίητη.

Τα παιδιά είναι αθώα αλλά και αβοήθητα, σίγουρα όχι ανεξέλεγκτα. Υπάρχουν παιδιά τα οποία μοιάζουν να αγκαλιάζουν τη βία γιατί η βία υπάρχει παντού σαν παράσταση και σαν αναπαράσταση και γιατί σε βία υπόκεινται. Άλλο τόσο αβοήθητη είναι, ασφαλώς, και η κοινωνία ολόκληρη, με την απουσία πολιτικής συγκρότησης, συλλογικών διεκδικήσεων, τις ψυχοθεραπείες και τους ΑΙ συμβούλους της, και ακριβώς λόγω αυτής της ανημποριάς της είναι και τόσο ελεγχόμενη και τιθασευμένη. Αυτό το γνωρίζουμε όλοι μας και ας μην κάνουμε ότι πέφτουμε από τα σύννεφα για την ενδεχόμενη πορεία των νέων. Οι υποτελείς, άλλωστε, δεν μπορούν να διαπαιδαγωγήσουν εξεγερμένους. Οι τιθασευμένοι σαφώς και δεν δικαιούνται να μιλούνε για απελευθέρωση εξ ονόματος των υπολοίπων.

Το hype, ένα αναγκαίο εργαλείο του σύγχρονου εμπορίου τέχνης

Το hype έχει τους υπηρέτες του. Αποτελεί για τους τελευταίους μια νέα μορφή εύρεσης εργασίας και επαγγελματικής ανέλιξης ενώ δημιουργεί πρόσφορο έδαφος για παθιασμένη και αχόρταγη πελατεία. Αποτελεί ισχυρή μέθοδο και ταυτόχρονα φερέφωνο παγίωσης μιας έγκυρης, καθώς διαμέσου του ψηφιακού κυρίως γοήτρου, γνώμης.

Η αισθητική, και εν γένει πολιτική, προσέγγιση των διάφορων φαινομένων, στην ψηφιακή της εποχή, είναι σε τεράστια απόσταση από την πραγματική πολιτική που επιδρά στην καθημερινή ζωή. Όλο και πιο συχνά δεν παίρνει καθόλου υπόψη τις πραγματικές συνθήκες (ταξικές, οικονομικές, πολιτισμικές, συνειδησιακές, κουλτούρας) όσο τις αντικαθιστά με θεωρητικά νεφελώματα παραγεμισμένα με τις πιο μπανάλ ιδέες. Η αξιολόγηση του οποιουδήποτε γεγονότος λειτουργεί πλέον ως ποντάρισμα (ποντάρει κάποιος ότι θα πει κάτι που αξίζει ή ότι θα πέσει διάνα σε μια χρονική στιγμή) και ως προσωπική επιβράβευση (επιβραβεύοντας το ύφος και όχι το περιεχόμενο της εκάστοτε πολιτικής θέσης). Όπως γράφει ο Julian Stallabrass αυτή η θέση «ταιριάζει ίσως με την τάση της εποχής ορισμένων (...) να βρίσκουν παρηγοριά σε απόμακρες ουτοπικές πιθανότητες και τη σκέψη ότι οι εξουσιαστές δεν μπορούν να προδικάσουν ή να ελέγξουν τις συνέπειες των πράξεων τους. Για άλλη μια φορά, υπονοείται μια απόμακρη, μάλλον αφ' υψηλού, άποψη». Με άλλα λόγια, πέφτει το γουστόζικο δόλωμα και έπειτα μαζεύονται τα δίκτυα για να μετρηθούν πόσες αντιλήψεις πιάστηκαν. Μοιάζει πως η πολιτική και αισθητική αξιολόγηση που αναπτύσσεται στον social media χώρο αποτελεί εργαλείο κεφαλαιοποίησης καριέρας.

Το hype είναι, προφανώς, πάντοτε πρόσκαιρο ενώ όσοι το τροφοδοτούν ψάχνουν από εμπόρευμα σε εμπόρευμα και έχουν τις κεραίες τους μονίμως ανοιχτές μέχρι να βρουν το επόμενο κατάλληλο προϊόν που ενδεχομένως θα πετύχει στη δημόσια σφαίρα και θα ανανεώσει και θα επιβεβαιώσει την

ανάγκη ύπαρξής τους. Ωστόσο, καθώς είναι πλήρως και αποκλειστικά συνδεδεμένο με εμπορικές στοχεύσεις έχει εγγενώς μέσα του και το ίδιο του το τέλος. Άλλωστε, υπάρχει δυσαναλογία και αναντιστοιχία ανάμεσα:

1. Το συντριπτικό βάρος που πέφτει στο δημόσιο διάλογο σε μια δεδομένη στιγμή,
2. Τον συνολικό χρόνο που τελικά αυτός κρατάει,
3. Στη πραγματική βαρύτητα και κοινωνική επίδραση που, σε τελική ανάλυση, ένα έργο έχει.

Το ίδιο είχε γίνει και με το *Poor Things* που δεν προσέφερε τίποτα παραπάνω μακροπρόθεσμα (ούτε στη συζήτηση, ούτε στην αισθητική) πέρα από κάτι εκατομμύρια έσοδα για την παραγωγή και μια επαγγελματική κεφαλαιοποίηση για τον σκηνοθέτη.

Έχουμε ήδη εκπαιδευτεί ότι τα πάντα έχουν προσδόκιμο ζωής άμεσο και πρέπει βιαστικά να τα καταναλώσουμε: ασχέτως της αξίας τους, τελικά αυτό που αξίζει είναι μονάχα η διαδικασία κατανάλωσής τους. Σε όλη αυτή την πορεία η συλλογική φαιά ουσία βγαίνει ηττημένη και νικητές όσοι προκάλεσαν την ανεξέλεγκτη διαρροή της. Οι *hypers* και το *word of mouth* είναι οι σερβιτόροι (με την κυριολεκτική σημασία), συχνά με το αζημίωτο, μιας ολόκληρης βιομηχανίας εικόνων, θεαμάτων και συνειδήσεων. Άλλωστε, στη βιομηχανία κλείνονται πάντοτε συμφωνίες, κατασκευάζονται δημόσιες σχέσεις και κυρίως θησαυρίζει από ένα αστείρευτο πελατολόγιο ανθρώπων που τους βλέπει σαν εμπορευματοποιημένο, και με άποψη, όχλο. «Σε οποιαδήποτε στιγμή και σε οποιαδήποτε χώρα, το να μιλάς για ταινίες σημαίνει να μιλάς για χρήματα».

Σημειώσεις:

Το πρώτο καταγεγραμμένο εκτεταμένο μονοπλάνο (*long take*) για αφηγηματική χρήση με στόχο την ενιαιοποίηση του χρόνου ιστορικά θεωρείται η ταινία *Rope* του Alfred Hitchcock (1948). Ωστόσο, η έννοια του μονοπλάνου πάει πολύ πιο πίσω, ασχέτως αν δεν χρησιμοποιήθηκε εσκεμμένα ως τέτοιο, και συναντάται σε όλα τα πρώτα φιλμ των αδελφών Lumière ήδη από το 1895. Λόγω τεχνικών δυνατοτήτων της εποχής (τα ρολά φιλμ είχαν τόσο μήκος όσο για ένα λεπτό συνεχόμενης λήψης ταινίας) και απουσίας της αντίληψης του μοντάζ, τα φιλμ των ιδρυτών του σινεμά ήταν εκ των πραγμάτων μονοπλάνα και ασυνείδητα είχαν την ίδια αφηγηματική λειτουργία, καθώς πολλές δράσεις συνέβαιναν ταυτόχρονα στον χρόνο και στον χώρο.

Πρόσφατο παράδειγμα η σπουδαία, σκηνοθετικά και δραματουργικά, νορβηγική ταινία *Armand* του Halfdan Ullmann Tøndel (2024), η οποία έκανε πρεμιέρα στο φεστιβάλ Νύχτες Πρεμιέρας και έπαιξε σε ελάχιστες αίθουσες και για λίγες μόνο ημέρες και είχε παρόμοια θεματική.

Julian Stallabrass, *Ριζοσπαστικές πραγματικότητες: η φωτογραφία ως πολιτική πρακτική*, μτφ. Ηρακλής Παπαϊωάννου, University Studio Press, 2018

Sidney Sokhona, *Notre cinéma*, Cahiers du Cinéma 285, Feb. 1978