

1. Εισαγωγή

Θα συζητήσουμε το ζήτημα της ιδεολογική λειτουργίας του κινηματογράφου, όπως εμφανίζεται στο χολιγουντιανό κινηματογράφο σήμερα.

Πριν όμως πρέπει να κάνουμε κάποιες αποσαφηνίσεις που θα μας βοηθήσουν να συλλάβουμε την ιδεολογική λειτουργία του κινηματογράφου. Αυτή διακρίνεται από την εμπορική, χωρίς να είναι όμως ξένη προς την πρώτη.

Τις περισσότερες φορές, το κοινό του κινηματογράφου, που συμπύπτει με τον μέσο άνθρωπο, παρακολουθεί τις ταινίες όπως παρακολουθεί τα καθημερινά γεγονότα γύρω του. Ο μέσος θεατής, δηλαδή, αντιμετωπίζει την κινηματογραφική αφήγηση σχεδόν σαν τη φυσική πραγματικότητα. Επομένως, μπορεί να εκφέρει γνώμη για αυτό που βλέπει, μια εμπειρική γνώμη, να επιχειρηματολογήσει για τα γεγονότα της οθόνης. Όπως θα δούμε παρακάτω, σε αυτό τον τρόπο πρόσληψης της κινηματογραφικής αφήγησης βασίζεται η ιδιαίτερη ιδεολογική λειτουργία του κινηματογράφου.

Ο μέσος θεατής, λοιπόν, λόγω της μυστικοποίησης της κινηματογραφικής αφήγησης δυσκολεύεται να δεχτεί τις ιδεολογικές στοχεύσεις των ταινιών- αντίθετα του είναι πιο οικεία η εμπορική λειτουργία. Είναι δύσπιστος σε τέτοιες ερμηνείες. Λέει “μα αφού τη βλέπω την ταινία, είναι αυτονόητο ότι...”. Για αυτό το λόγο θα δώσω κάποιες απλές προκαταρκτικές εξηγήσεις γιατί οι κινηματογραφικές αφηγήσεις δεν μπορεί να είναι τυχαίες ή αυτονόητες.

α) Ο κινηματογράφος διακρίνεται από τις άλλες τέχνες καθώς μέχρι το τελικό προϊόν απαιτούνται πολλά στάδια παραγωγής στα οποία εμπλέκονται πολλοί συντελεστές. Είναι εξαιρετικά σπάνιες οι περιπτώσεις ταινιών που έγιναν κρυφά. Επομένως, η διαδικασία παραγωγή ενός φιλμ εποπτεύεται πλήρως. Καμιά ταινία δεν εμφανίζεται ξαφνικά και φυσικά κανείς σκηνοθέτης δεν κάνει ό,τι θέλει.

β) Ο κινηματογράφος είναι πολύ ακριβός. Να δώσω κάποια μεγέθη. Τα 10 εκ. Δολάρια είναι μια φτηνή χολιγουντιανή παραγωγή. Φανταστείτε μια επένδυση 10 εκατομμυρίων στην Ελλάδα. Η φετινή ταινία της Μάρβελ Venom, που θα ασχοληθούμε στη συνέχεια, κόστισε περισσότερα από 100 εκ. Δολάρια και η ταινία διαρκεί μιάμιση ώρα. Όπως γίνεται αντιληπτό, κανείς δεν αφήνει στην τύχη μια τέτοια επένδυση και, φυσικά, το κράτος και οι επιχειρηματικοί όμιλοι έχουν λόγο στο τελικό προϊόν

γ) Μιλώντας για κράτος, οι ευρωπαϊκές παραγωγές είναι κρατικές χρηματοδοτήσεις, σχεδόν πάντοτε. Οι ακριβές ευρωπαϊκές ταινίες είναι παραγωγές του Euroimages, δηλαδή του χρηματοδοτικού εργαλείου της ΕΕ για τον κινηματογράφο. Για να χρηματοδοτήσει η ΕΕ μια ταινία πρέπει να ακολουθεί κάποια πρότυπα. Φυσικά, η ΕΕ

εποπτεύει κάθε στάδιο παραγωγής της ταινίας, εγκρίνει αρχικά το σενάριο, ύστερα το ντεκουπάζ, το μοντάζ, έως την τελική κόπια και στο τέλος αποφασίζει και ελέγχει τη διανομή. Η ευρωπαϊκή παραγωγή που θα δούμε στις αίθουσες είναι απολύτως ελεγχόμενη από τα όργανα της ΕΕ.

δ) Μια ταινία είναι ένα εμπορικό προϊόν, ένα εμπόρευμα. Πολλές επιχειρήσεις εμπλέκονται στη διαδικασία παραγωγής, ενώ δεν είναι λίγες αυτές που ιδρύονται αποκλειστικά για την ταινία. Η παραγωγή μιας ταινίας μοιάζει με εργοστάσιο ή ένα δίκτυο παραγωγής. Θα το διαπιστώσετε κοιτώντας τα ονόματα των εταιρειών που εμφανίζονται στην αρχή ή το τέλος μιας ταινίας. Συχνά έχουν όνομα ίδιο με τον τίτλο της ταινίας.

ε) Μια χολυγουντιανή ταινία διανέμεται σε όλο τον κόσμο. Σκεφτείτε, την ταινία που προανέφερα, Venom, την παρακολουθεί αυτή τη στιγμή το κοινό μιας μικρής πόλης της Μαλαισίας.

Τα παραπάνω φαίνονται απλά, αλλά πιστεύω ότι είναι προϋποθέσεις για να συλλάβουμε την ιδεολογική λειτουργία.

Ετσι λοιπόν, μια ταινία δεν βγαίνει στην τύχη, κανείς δεν θα έπαιρνε τέτοιο ρίσκο, είναι απολύτως ελεγχόμενη, όλα τα στάδια παραγωγής εποπτεύονται, τα κράτη έχουν λόγο στο τελικό προϊόν.

Τώρα θα δούμε γιατί και τον τρόπο που ο κινηματογράφος λειτουργεί ιδεολογικά:

2. Η ιδεολογική λειτουργία στην κινηματογραφική γλώσσα

Ο κινηματογράφος είναι ένα πολιτιστικό φαινόμενο του 20ου αιώνα με προνομιακή σχέση με την τεχνολογία. Είναι δημιούργημα της μηχανικής αναπαραγωγής. Είναι η μοναδική τέχνη που δεν υφίσταται χωρίς τη μεσολάβηση της τεχνολογίας.

Ο Κινηματογράφος όπως τον γνωρίζουμε σήμερα διαμορφώνεται στις αρχές της δεκαετίας του '30. Η πενταετία 30-35 είναι καθοριστική για τις τεχνολογικές εξελίξεις: ήχος, βάθος πεδίου, για να ακολουθήσει προς τα τέλη της δεκαετίας το χρώμα. Αυτές οι τεχνικές βελτιώσεις οδηγούν σε ρεαλιστικότερη αναπαράσταση της πραγματικότητας.

Επίσης, αυτή την πενταετία διαμορφώνονται διακριτά είδη ως κατηγορίες ταινιών με το αντίστοιχο κοινό τους.

Τα βασικά γνωρίσματα της κινηματογραφικής γλώσσας διαμορφώνονται τη δεκαετία του '30 στις ΗΠΑ με την επικράτηση εκείνης της αισθητικής που ο Andre Bazin ονόμασε «κινηματογράφος χωρίς μοντάζ». Σύμφωνα με αυτή, οι ταινίες κρύβουν το μοντάζ από το κοινό, τις ραφές των πλάνων, δηλαδή το γεγονός ότι η ταινία είναι μια συναρμογή ξεχωριστών πλάνων. Αυτό δημιουργεί την αίσθηση στο θεατή ότι βρίσκεται μπροστά σε μια αυτόνομη πραγματικότητα, παρακολουθεί μια αλληλουχία γεγονότων παρόμοια με αυτά της φυσικής πραγματικότητας.

Έτσι, η στροφή στο ρεαλισμό συγκροτεί το ιδανικό πλαίσιο για την ιδεολογική αξιοποίηση του κινηματογράφου.

Βρισκόμαστε μπροστά σε μια μυστικοποίηση. Στο θεατή εμφανίζεται μια συνεχής ροή γεγονότων, χωρίς ελλείψεις, ενώ, κυριολεκτικά, ο κινηματογράφος είναι μια τέχνη ελλειπτική. Από τότε μιλάμε για τη “μαγεία” του κινηματογράφου.

Πρόκειται για την ιδανική συνθήκη ανάπτυξης ιδεολογικών σχημάτων. Μέχρι σήμερα, ο θεατής θεωρεί επιτυχημένη μια ταινία όταν τον αποσπά πλήρως στην ίδια της την πραγματικότητα και δεν του υπενθυμίζει ότι είναι μια κατασκευή- κρύβει τα υικά από τα οποία φτιάχεται. Αντιλαμβανόμαστε ότι ένας τέτοιος θεατής που παρασύρεται από την αφήγηση είναι ευπλαστος και χειραγωγείται από τις ιδέες που η ταινία προκαλεί.

Εδώ πρέπει να αναφέρουμε μια άλλη ορολογία του Μπαζέν: την ονειρική λειτουργία ή διάσταση του κινηματογράφου.

Ο κινηματογραφικός ιδεολογικός μηχανισμός συνίσταται στην πλήρωση του κενού φαντασίας που η ίδια η ταινία δημιουργεί. Το φιλμ δημιουργεί έναν φανταστικό ονειρικό κόσμο εντός του οποίου εντοπίζονται κενά, «τρύπες» (όπως αναφέρει ο Μπαζέν) που ο θεατής επιθυμεί να γεμίσει και ο παραγωγός της ταινίας πραγματοποιεί. Η επιθυμία που η ταινία καλείται να ικανοποιήσει δεν είναι κάτι καταπιεσμένο που προϋπάρχει, κάτι που περιμένει να αναδυθεί για να εκφραστεί. Δεν έχει δική της ύπαρξη, αλλά αποκτά υπόσταση με την ίδια τη διαδικασία της διαμόρφωσής της. Με άλλα λόγια, το σινεμά δεν φέρνει στην επιφάνεια τις απωθημένες επιθυμίες του κοινού, δεν τις ξεθάβει, αλλά τις κατασκευάζει, “γεμίζει τις τρύπες” που η ίδια η ταινία αφήνει ανοιχτές.

Η ιδιαιτερότητα του κινηματογράφου βρίσκεται στην εργασία που μεταμορφώνει και παράγει μια πραγματικότητα διαφορετική (ή άλλη) από την «αντικειμενική πραγματικότητα». Η κατανάλωση μιας ταινίας συνοδεύεται πάντα από μια ιδεολογική αξία. Δηλαδή η κάμερα, καθώς και τα άλλα αναγκαία τεχνολογικά μέσα για την παραγωγή, παράγουν συγκεκριμένες ιδεολογικές καταστάσεις ή γεγονότα.

Υπό αυτή την έννοια, η ιδεολογική λειτουργία της κινηματογραφικής τέχνης ξεκινά από τη δημιουργία ή η παραγωγή της πραγματικότητας.

Τα παραπάνω μας οδηγούν να κατανοήσουμε το σινεμά ως μια αναπαράσταση της πραγματικότητας, η οποία κατασκευάζει επιθυμίες με τον ίδιο τρόπο με τη φυσική πραγματικότητα.

Προφανώς, η φιλική και η αντικειμενική πραγματικότητα δεν ταυτίζονται, ωστόσο η ιδιαιτερότητα του κινηματογράφου έγκειται στο ότι η αναπαράσταση μπορεί να υποκαθιστά το πρωτότυπο ή να επιδρά σε αυτό.

Τελικά, η κινηματογραφική ταινία λειτουργεί με τον εξής τρόπο: δεν απευθύνει ρητά στο θεατή μια επιθυμία ή μια ιδέα, αλλά διαμορφώνει το πλαίσιο και τους όρους για να δημιουργηθούν επιθυμίες, ένας τρόπος σκέψης, μια αλλαγή στάσης. Στο τέλος η επιθυμία αναδύεται αυθόρμητα στο θεατή.

Με αυτή την έννοια –και το θεωρώ πολύ σημαντικό αυτό τον παραλληλισμό– μια κινηματογραφική ταινία περιέχει μια «κρυμμένη αφήγηση», κατά το παράδειγμα του «κρυφού αναλυτικού προγράμματος» που γνωρίζουμε από τις κριτικές εκπαιδευτικές θεωρίες και προσεγγίσεις.

Αποσαφηνίζοντας τη φιλική απόβλεψη, μια ταινία δεν αποσκοπεί στην τεκμηρίωση μια θέσης, αλλά δημιουργεί μια συνθήκη μέσα στην οποία παράγεται μια σκέψη. Με άλλα λόγια, δεν αποτελεί μια πρόταση, αλλά μια πλαισίωση του νου, για να χρησιμοποιήσουμε μια ορολογία του μετασηματισμού.

3. Ο Ιδεολογικός μηχανισμός του κινηματογράφου

Ο ιδεολογικός μηχανισμός του σινεμά λειτουργεί με μυστικοποιήσεις και ένα σύστημα αναγνώρισης/παραγνώρισης.

Ο θεατής αναγνωρίζει ως αυτόνοτο αυτό που παρακολουθεί τοποθετώντας τον εαυτό του εντός της αφήγησης.

Όπως θα δούμε παρακάτω, ο κινηματογράφος δεν δηλώνει ρητά μια άποψη, δεν παίρνει θέση σε ένα ζήτημα, αλλά δημιουργεί ζητήματα παρουσιάζοντας τους κινδύνους της αντίθετης τάσης, δείχνοντας μια αρνητική πλευρά ή εξέλιξη που πρέπει να ξεπεραστεί ή να αποφευχθεί.

Ο θεατής από τη μεριά του: α) νιώθει ανακουφισμένος που βρίσκεται εκτός κινδύνου ή στην προοπτική της δυσάρεστης εξέλιξης, β) προετοιμάζεται να αναλάβει δράση για την αποσόβηση του κινδύνου.

Θα δούμε συγκεκριμένα παραδείγματα κυρίως από τον κινηματογράφο των τελευταίων δεκαετιών και τον τρόπο με τον οποίο προωθούνται βασικές αρχές του νεοφιλελευθερισμού- ή για την ακρίβεια τον τρόπο με τον οποίο προκαλούνται οι βασικές ιδέες των νεοφιλελεύθερων.

Φαινομενικά οι ταινίες είναι απολίτικες και εκεί βρίσκεται η δύναμη του πολιτικού στοιχείου. Συνεπώς, θέλει προσπάθεια για να εντοπίσουμε και να εξάγουμε το πολιτικό στοιχείο από αυτές.

Το πολιτικό στοιχείο εμφανίζεται μέσα σε ένα πλέγμα αλληγοριών, μετωνυμιών αι συνεκδοχών- με “καραμπόλες”, όπως συνηθίζω να λέω.

Θα το δούμε πιο αναλυτικά:

3.1. Νέο μοντέλο παραγωγής

Όπως γνωρίζουμε, τις τελευταίες δεκαετίες ο καπιταλισμός γνωρίζει μια ρυθμιστική στροφή. Τα βασικά χαρακτηριστικά της «στροφής» είναι: α) οι αλλαγές στη παραγωγή με τη μετατόπιση του ενδιαφέροντος στις υπηρεσίες, τις νέα τεχνολογίες και το χρηματοπιστωτικό τομέα, β) αλλαγές στην κουλτούρα με το πέρασμα στη λεγόμενη μετα-νεωτερική κατάσταση, και γ) την επικράτηση του δόγματος του νεοφιλελευθερισμού στην οικονομία.

Συνήθως η στροφή τοποθετείται στα μέσα της δεκαετίας του '70 και μετά την πετρελαική κρίση. Η κατάσταση έκτακτης ανάγκης απελευθέρωσε τις τάσεις που αναπτύσσονταν στην οικονομία μεταπολεμικά, δηλαδή

μια ολοένα και αυξανόμενη διεθνοποίηση της παραγωγής και του κεφαλαίου, το ενδιαφέρον των επενδυτών για την ψηφιακή τεχνολογία και την αυτόνομη ανάπτυξη του χρηματιστικού κεφαλαίου. Ήδη από τη δεκαετία του '60 καταργούνται πολλές «κλειστές περιοχές» της βιομηχανίας για τους επενδυτές. Εμφανίζεται ο τύπος της διεθνικής επιχείρησης, στη θέση της πολυεθνικής, δηλαδή του επιχειρηματικού κολοσσού που τόσο η έδρα του όσο και οι παραγωγικές μονάδες μπορούν να βρίσκονται οπουδήποτε στον πλανήτη. Τη δεκαετία του '60 έχουμε μια σημαντική εξέλιξη στα χολιγουντιανά στούντιο. Αλλάζει το ιδιοκτησιακό καθεστώς και νέες εταιρίες επενδύουν αγοράζοντας γνωστά στούντιο. Είναι χαρακτηριστικά τα παραδείγματα ενός γραφείου κηδειών και ενός εργοστασίου για προφυλακτικές που γίνονται παραγωγοί ταινιών.

Βασικά στοιχεία της περιόδου, και αυτά που θα μας απασχολήσουν περισσότερο είναι:

- Αποβιομηχάνιση- η οποία ξεκινά με τη μετατόπιση του ενδιαφέροντος επενδύσεων του κεφαλαίου από τη βαρεια βιομηχανία στις υπηρεσίες και τα χρηματοπιστωτικά προϊόντα.
- Απορρύθμιση- των εργασιακών σχέσεων και επαναδιατύπωση πάνω στις αρχές της ελεύθερης αγοράς, ανάπτυξη νέων, περισσότερο "αποτελεσματικών" μοντέλων διοίκησης του προσωπικού που δίνουν ώθηση στην εντατικοποίηση της παραγωγικότητας.
- Αποκέντρωση- αναπτύσσονται αποκεντρωτικές τάσεις με τη μορφή δικτύων με ταυτόχρονη ενδυνάμωση της κορυφής: αποτελέσματα είναι η διάλυση μεσαίων τάξεων και η υπέρβαση -αμφισβήτηση των ιεραρχιών.

Ας δούμε πρώτα την αποβιομηχάνιση.

Συνοπτικά:

Αυτό που παρατηρούμε στις χολιγουντιανές ταινίες είναι ότι τη βιομηχανική περίοδο επικρατούν οι έννοιες της χρήσης και της κατάκτησης. Όταν στη μεταβιομηχανική περίοδο το επενδυτικό ενδιαφέρον του κεφαλαίου εγκαταλείπει τη βιομηχανία προβάλλονται εικόνες ρύπανσης και καταστροφής του περιβάλλοντος. Στη συνέχεια, διαπιστώνουμε μια πιο σύγχρονη τάση στις ταινίες που εμφανίζονται επιχειρήσεις ψηφιακής και δικτυακής τεχνολογίας. Σε αυτές προβάλλεται η συμφιλίωση με το περιβάλλον.

Ετσι, η μεταβιομηχανική περίοδος συνθέτει τοπία καταστροφής, ερήμωσης και βιομηχανικών ερειπίων.

Για πρώτη φορά τονίζεται ο κίνδυνος της περιβαλλοντικής ρύπανσης από τα εργοστάσια, τα βιομηχανικά απόβλητα και γενικότερα οι καταστρεπτικές συνέπειες για το περιβάλλον που προκάλεσε το βιομηχανικό μοντέλο παραγωγής. Τα φιλικά τοπία της καταστροφής τοποθετούν στη συνείδηση του κοινού την επείγουσα ανάγκη της αποβιομηχάνισης.

Το Blade Runner αποτελεί ταινία σθαμό στις αρχές του '80.

Την τελευταία πενταετία περίπου εντοπίζεται μια ξεχωριστή τάση στα φιλικά τοπία που πλαισιώνουν παραγωγικές μονάδες και εγκαταστάσεις που αξιοποιούν τις νέες τεχνολογίες των δικτύων και της ψηφιακής πληροφορίας. Εκεί το φυσικό τοπίο παρουσιάζεται απρόσβλητο από την παραγωγή, σε αγνή ή άγρια κατάσταση, ενώ η παραγωγική μονάδα εμφανίζεται συμφιλωμένη με το φυσικό περιβάλλον. Μια γενικότερη τάση της ίδιας περιόδου -πέρα από τα

φιλμικά τοπία- οργανώνει τις σκηνές αλληλεπίδρασης του ανθρώπου με τις νέες ψηφιακές-δικτυακές τεχνολογίες σε μια ατμόσφαιρα «ανθρώπινη» και «πολιτισμένη», όπου επικρατεί η σιωπή. Προβάλλεται δηλαδή μια εικόνα αποκατάστασης της ζημιάς που προκάλεσε στο περιβάλλον η βιομηχανική ανάπτυξη και επιτυγχάνεται σαφώς από τις επιχειρήσεις που χρησιμοποιούν τις νέες τεχνολογίες.

Ο Ρόμποκοπ και το Ex Machina.

Ανήκουν στην κατηγορία των ταινιών cyborg που σημαίνει ότι οι πρωταγωνιστές είναι ανθρωποειδή: υβριδικές μορφές ανθρώπου και συσκευής. Ο Ρόμποκοπ βρίσκεται σε ένα οριακό στάδιο για τη μεταβιομηχανική κριτική και προαναγγέλλει τη μετάβαση προς τις νέες τεχνολογίες. Το Ex Machina είναι ένα ιδανικό παράδειγμα της σύγχρονης ψηφιακής-δικτυακής παραγωγής, σχεδόν προγραμματικό της νέας κατάστασης.

Υπάρχει εμφανής διαφορά μεταξύ του περιβάλλοντος μέσα στο οποίο έδρασε ο Ρόμποκοπ [Robocop 1987, Robocop II 1990, Robocop III 1993] και σε αυτό που κατοικεί η Ava, η cyborg ηρωίδα της ταινίας Exmachina [Alex Garland, 2015]. Η Ava δημιουργήθηκε και ζει σε μια εγκατάσταση υψηλής τεχνολογίας, ήπια δομημένη μέσα σε ένα σιωπηλό τοπίο πυκνής και άγριας βλάστησης, πολύ μακριά από τα αστικά κέντρα.

Αντίθετα, το περιβάλλον στο οποίο δραστηριοποιήθηκε δύο δεκαετίες πριν ο -επίσης cyborg- Ρόμποκοπ είναι δυστοπικό, παρηκμασμένο και, κυρίως, μολυσμένο. Παρακολουθώντας τον Ρόμποκοπ έχουμε την αίσθηση ότι το τέλος του κόσμου πλησιάζει, ζούμε το τέλος μιας εποχής. Σε αντιδιαστολή, το φιλμικό τοπίο του Ex Machina μας τοποθετεί, αν όχι «μετά το τέλος του κόσμου», σίγουρα πέρα από τα όρια και τα αδιέξοδα του κόσμου του Ρόμποκοπ, ίσως στην αρχή μιας νέας αφετηρίας.

Ο Robocop και η Ava, λοιπόν, ανήκουν σε διαφορετικά περιβάλλοντα, ωστόσο υπάρχουν κοινά χαρακτηριστικά που ενώνουν τους δύο κινηματογραφικούς κόσμους. Αυτά είναι η υψηλή τεχνολογία, η cyborg φύση και η μεγάλη εταιρεία (corporation) που ευθύνεται, σε τελευταία ανάλυση, για τη σύνθεση του τοπίου: Ο Ρόμποκοπ είναι κατασκευή της OCP (Omni Consumer Products), η Ava δημιουργήθηκε από την BlueBook. Στη βιογραφία των ηρώων εγγράφεται και το παραγωγικό πρότυπο με τον εξής τρόπο: Η OCP κατασκεύασε ένα ανθρωποειδές με μηχανικά μέσα αξιοποιώντας το σώμα ενός μπάτσου, ακολουθώντας μια παραγωγική διαδικασία ανοιχτή στο θεατή, ενώ η άορατη BlueBook δημιουργεί από το μηδέν μια ψηφιακή προσομοίωση γυναίκας, ψυχή τε και σώματι. Υπάρχει, δηλαδή, όχι μόνο μια τομή αλλά και μια εξέλιξη.

Με αυτό τον τρόπο διαμορφώνεται το τοπίο μέσα στο οποίο οργανώνεται η νέα ρύθμιση της παραγωγής: Η νέα παραγωγή είναι ψηφιακή και δικτυακή, διαθέτει άορατες και άυλες πλευρές και λειτουργίες και αντιμετωπίζει το φυσικό περιβάλλον με σεβασμό και φιλικότητα. Επομένως, οι συνθέσεις των πλάνων όπου οι πρωταγωνιστές της ταινίας Ex Machina ατενίζουν τη φύση από το μπαλκόνι της μεταβιομηχανικής εγκατάστασης αποκτούν ένα σχεδόν προγραμματικό χαρακτήρα καθώς περιγράφουν μια ιδανική συμβίωση περιβάλλοντος και παραγωγής. Οι διάλογοι που συνοδεύουν αυτές τις σκηνές προσαρμόζονται μέσα στην υγιή σιωπή του δάσους.

Η σιωπή και οι ήπιες αντιδράσεις είναι κυρίαρχες στις ταινίες της τελευταίας πενταετίας που πραγματεύονται όψεις της κυβερνοκουλτούρας. Στις ταινίες Her [Spike Jonze, 2013] και Transcendence [Wally Pfister, 2014] αποτελούν βασικές αισθητικές επιλογές. Παρατηρούμε επίσης την ίδια τάση στις σκηνές στις οποίες ο ήρωας της ταινίας ανοίγει το ηλεκτρονικό ταχυδρομείο ή αναζητεί πληροφορίες στο διαδίκτυο, δηλαδή στις σκηνές «μπροστά στην οθόνη» (ενδεικτικά αντιπαραβάλλουμε τις πανηγυρικές αντιδράσεις των ηρώων μπροστά στην οθόνη του υπολογιστή στο «Έχεις μήνυμα στον υπολογιστή» [You've Got Mail 1998] με τις αθόρυβες σκηνές μια φετινής παραγωγής, του Maggie [Henry Hobson, 2015]).

Αντίθετα βλέπουμε σε μια αντιπροσωπευτική σκηνή, τον Ρόμποκοπ στο φινάλε της πρώτης ταινίας [Paul Verhoven, 1987] να μάχεται σε μια λίμνη μολυσμένων απόνερων, μείγμα λάσπης και βιομηχανικών απόβλητων, ενώ πάνω από το κεφάλι του κρέμεται η απειλή της χαλύβδινης δοκού από τα ερείπια του εργοστασίου.

Ο νέος προσανατολισμός έρχεται για να διευθετήσει –τουλάχιστον σύμφωνα με τις εξαγγελίες– τις καταστροφικές συνέπειες του βιομηχανικού καπιταλισμού για το περιβάλλον, της μηχανοποίησης, της ακόρεστης ζήτησης για πρώτες ύλες και της ρύπανσης. Η κεφαλαιακή επένδυση στις νέες δικτυακές τεχνολογίες έχει το πλεονέκτημα της ελαχιστοποίησης της παρέμβασης στο φυσικό περιβάλλον. Αυτό το πλεονέκτημα προβάλλεται με κάθε ευκαιρία από τις επιχειρηματικές δυνάμεις που επενδύουν σε αυτές. Στο πλαίσιο των ενεργειών που γίνονται ώστε να αποδεχτεί το κοινωνικό σώμα την αναγκαιότητα των νέων επενδύσεων επιστρατεύονται διαφημιστικές καμπάνιες, θεσμικές παρεμβάσεις, αλλά και οι μορφές και η μυθολογία του κινηματογράφου. Όλα αυτά αποσκοπούν στο να εγκαθιδρυθεί ένα κοινωνικό στερεότυπο.

ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑ	ΘΟΡΥΒΟΣ, ΜΟΛΥΝΣΗ, ΑΠΟΒΛΗΤΑ
ΨΗΦΙΑΚΗ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑ	ΣΙΩΠΗ, ΓΑΛΗΝΗ, ΦΥΣΗ, ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ

3.2. Εργασιακά περιβάλλοντα και σχέσεις (απορρύθμιση)

Τη δεκαετία του '80 αναδύονται νέες θεωρίες management για τα εργασιακά περιβάλλοντα (workplaces). Τότε εμφανίζονται και στη συνέχεια κυριαρχούν νέοι όροι στο μάνατζμεντ: Αλλαγή, Αριστεία, Μετασχηματισμός, Ηγεσία, Οργανισμοί.

Ο κάθε όρος κρύβει μια θεωρία. Κοινό χαρακτηριστικό όλων αυτών των θεωριών είναι:

- α) αμφισβήτηση και υπέρβαση της στεγανής κάθετης ιεραρχίας στον εργασιακό χώρο
- β) εμπλοκή-δεσμευση συνολική του εργαζόμενου στην παραγωγική διαδικασία, συμπεριλαμβανομένου του ελευθερού χρόνου και του εσωτερικού του κόσμου

Ο μάνατζερ αναβαθμίζεται σε Ηγέτη, ο οποίος αναλαμβάνει να εμπνεύσει του υφιστάμενους και όχι να τους διατάσσει.

Το νεοφιλελεύθερο διοικητικό μοντέλο που αντιπαράτίθεται στο συγκεντρωτισμό και ως εκ τούτου προωθεί συμμετοχικές λειτουργίες, την ίδια στιγμή όμως είναι στενότερα ελεγχόμενο και εξαρτημένο, και κυρίως, σηματοδοτεί την συνολικότερη εποπτεία και χειραγώγηση όλων των μερών.

Τα σύγχρονα μοντέλα διοίκησης προτείνουν τη μετάβαση από την παραγωγική πειθαρχία στην αφοσίωση στις αξίες του οργανισμού-επιχείρηση που περιλαμβάνει προσωπικά κίνητρα, υπέρβαση της ιεραρχίας και συμμετοχή στη λήψη αποφάσεων. Φυσικά, σε όλες τις περιπτώσεις, αποσιωπούνται τα ζητήματα ιδιοκτησίας. Ο εργαζόμενος παραμένει ένας προλετάριος, παρά την καλλιέργεια του αισθήματος συνιδιοκτησίας. Έτσι, η επαγγελματική ταυτότητα σημαδεύει κάθε πτυχή της ύπαρξης.

Τη δεκαετία του '80 κυριαρχούν οι ταινίες με εργασιακούς χώρους γραφείου, οι οποίοι παρουσιάζουν μια πανομοιότυπη εικόνα. Μεγάλοι χώροι με γραφεία με διαχωριστικά. Προτείνεται ως ο ιδανικός εργασιακός χώρος-τόπος όπου συμβαίνει το δράμα της ταινίας. Ο χώρος είναι επίπεδος.

Τι παρατηρούμε: την τάση οι ήρωες να ξεπερνούν ή να παρακάμπτουν την ιεραρχία προς όφελος των αποτελεσμάτων. Οι ήρωες γίνονται αποτελεσματικότεροι στην εργασία τους και για τα συμφέροντα της επιχείρησης μέσω της ανυπακοής.

Στο Εργαζόμενο Κορίτσι του Μάικ Νίκολς η πρωταγωνίστρια δεν διαθέτει πτυχία και προυπηρεσία, όμως είναι τόσο ικανή που καταφέρνει να ανελιχθεί στην ιεραρχία της επιχείρησης.

Στο 9 με 5 (1980, Colin Higgins) που εγινε στη συνέχεια και σειρά, μια παρέα γυναικών, λόγω των συμπτώσεων, αναλαμβάνει τη διοίκηση μια επιχείρησης στα πρόθυρα χρεοκοπίας και την μετατρέπει σε μια επιτυχημένη επιχείρηση με κέρδη.

Βέπουμε δραματοποιημένη τη διαφορά μοντέλων διοίκησης, αυταρχικού και "δημοκρατικού".

Το μοτίβο το έχουμε δει σε πολλές ταινίες. Μεγαλώνει η αξία ενός ικανού, αφοσιωμένου εργαζόμενου που συνδέει την προσωπική του επιτυχία με αυτή της επιχείρησης. Ο μύθος αυτός καταφέρνει να αποκτήσει λαϊκό έρεισμα καθώς αποτυπώνει την επιθυμία των εργαζόμενων-θεατών για γρήγορη ανέλιξη, τις προσωπικές εμπειρίες και βιώματα από την ιεραρχία στη δουλειά τους. Έτσι ο μύθος ενδυναμώνεται.

Αν δούμε λεπτομερώς το περιεχόμενο των όρων Αλλαγή, Αριστεία Μετασχηματισμός, θα διαπιστώσουμε ότι τα παραπάνω αφηγηματικά μοτίβα αποτελούν δραματοποίηση των αξιών τους. Δεν διαφέρει και πολύ από τη δραματοποίηση των φιλοσοφικών απόψεων που έκαναν στα έργα τους ο Σαρτρ ή ο Ντοστογιέφσκι και οι οποίες είναι διάσημες.

3.3. Εκπαίδευση και εκπαιδευτική πολιτική

Ας δούμε λίγο το χώρο της εκπαίδευσης και την εκπαιδευτική όπως παρουσιάζεται στον κινηματογράφο.

Η τομή παρουσιάζεται στα μέσα της δεκαετίας του '50. Το *Blackboard Jungle* (1955), η ταινία στην οποία ακούγεται το rock and roll τραγούδι *Rock Around the Clock*, παρουσιάζει μια νέα εικόνα σχολείου και των σχέσεων που διαμορφώνονται εντός του. Δεν είναι τυχαία η συγκυρία καθώς έχουμε δύο νέα φαινόμενα στην μεταπολεμική Αμερική:

α) την «ανακάλυψη» της αγοράς των εφήβων και τα προϊόντα και υπηρεσίες που στοχεύουν σε αυτή. Η κοινωνική κινητικότητα και η διεύρυνση της μεσαίας τάξης έχουν γεννήσει μια νέα γενιά εφήβων, οι οποίοι κατέχουν ένα καλό «χαρτζιλίκι» στα χέρια τους.

β) Η αναβάθμιση του ρόλου της εκπαίδευσης ως αποτέλεσμα της τεχνολογικής προόδου και η διάδοση της άποψης ότι η εκπαίδευση είναι πεδίο ίσων ευκαιριών και κοινωνικής ανέλιξης.

Έτσι, από τη δεκαετία του '50, αρχικά στον αμερικάνικο κινηματογράφο, το σχολείο ξεκινά να γίνεται δημοφιλές θέμα. Σταδιακά περνάει και στις υπόλοιπες κινηματογραφίες. Βασικό χαρακτηριστικό είναι η αναβάθμιση του ρόλου των μαθητών στην αφήγηση, η συγκρότησή τους σε ξεχωριστό υποκείμενο με τα δικά του θέλω και η σύγκρουσή τους με το σχολικό κατεστημένο.

Το 1959 κυκλοφορούν δύο ευρωπαϊκές ταινίες με πρωταγωνιστές μαθητές και τη σχολική ζωή: η γαλλική *Ta 400 Χτυπήματα* (Francois Truffault) και η γερμανική *Η Γέφυρα*. (Die Brucke). Η πρώτη αποτελεί έναν σταθμό, καθώς επιχειρείται μια κοινωνιολογική προσέγγιση του σχολείου και ιδιαίτερα των αιτιών εγκατάλειψης του σχολείου και της εφηβικής παρανομίας. Την ίδια περίοδο ανθούν οι κοινωνιολογικές προσεγγίσεις του σχολείου. Και οι δύο κάνουν κριτική στο δασκαλοκεντρικό αυταρχικό μοντέλο. Αυτή η τάση θα αναπτυχθεί την επόμενη δεκαετία, όπως μεταξύ άλλων το *Στο Δάσκαλό μας με Αγάπη* (1967) με τον Σίντνι Πουατιέ.

Από τα τέλη της δεκαετίας του '70 εμφανίζονται και γνωρίζουν μεγάλη επιτυχία οι νεανικές κωμωδίες με θέμα τη σχολική ζωή (*Rock n Roll High school*, *Back to school* κτλ). Βασικά χαρακτηριστικό αυτών των ταινιών είναι η μαθητοκεντρική προσέγγιση του θέματος. Οι μαθητές παρουσιάζονται ως ενήλικες που περιορίζονται από ένα συντηρητικό περιβάλλον που τους αντιμετωπίζει ως ανώριμους. Ως αποτέλεσμα οι μαθητές ωθούνται σε έξαλλες, μηδενιστικές ή παραβατικές συμπεριφορές, απαξιώνουν το αυταρχικό μοντέλο από τη σκοπιά όμως της επιθυμίας για εμπειρίες των ενηλίκων. Οι μαθητές θέλουν να έχουν τον έλεγχο του τρόπου διαχείρισης του σχολείου και -για πρώτη φορά- αμφισβητούν τόσο την ιεραρχία όσο και την αυθεντία του δασκάλου. Οι ταινίες αυτές προκρίνουν και ετοιμάζουν το έδαφος για τις μαθητοκεντρικές προσεγγίσεις του '80 και αργότερα. Επίσης, την ίδια περίοδο εμφανίζεται η τάση οι σχολικές τάξεις να απεικονίζονται ως εργαστήρια ομαδικής εργασίας, στη θέση της «κλασικής» διαρρύθμισης σύμφωνα με το μοντέλο κατήχησης.

Στην Ελλάδα, την δεκαετία του '80 εμφανίζονται νεανικές κωμωδίες με θέμα το σχολείο, οι οποίες ωστόσο λειτουργούν σε δύο επίπεδα: Σε πρώτο επίπεδο λειτουργούν με τρόπο παρόμοιο με των σύγχρονών τους αμερικάνικων, δηλαδή στο να δείξουν ότι έχει επέλθει διάσταση μεταξύ μαθητή και σχολείου. Όμως, στη περίπτωση της Ελλάδας, αυτές οι αναπαραστάσεις δεν συνοδεύουν κάποια αλλαγή στην εκπαιδευτική πολιτική προς τη κατεύθυνση της αποκέντρωσης και του μετασχηματισμού κι έτσι μένουν στο επίπεδο της μίμησης. Σε δεύτερο εξυπηρετούν τη διεύρυνση της αγοράς στους εφήβους που έρχεται καθυστερημένα στην Ελλάδα.

Επιπλέον, αναπαραστάσεις του σχολείου συναντάμε στο σοβιετικό κινηματογράφο, όπου κυρίως απεικονίζονται οι κυρίαρχες παιδαγωγικές μέθοδοι και τα πλεονεκτήματα αυτών. Η σοβιετική ταινία του 1956 *Ανοιξη στην οδό Ζαρέτσαγια*, αποτελεί ένα από τα πρώτα (πρώτο;) παραδείγματα ταινίας με θέμα την εκπαίδευση ενηλίκων. Αξίζει να γίνει αναφορά στην κινέζικη ταινία του 1970 *Breaking with old ideas*, όπου παρουσιάζονται οι παιδαγωγικές αντιλήψεις της πολιτιστικής επανάστασης. Παραδόξως, αυτές οι αντιλήψεις βρίσκονται πολύ κοντά

στις δυτικές τεχνοκρατικές.

Το σχολείο ως χώρος προόδου και όχι συντήρησης ξεκινά να επικρατεί στο σινεμά από τη δεκαετία του '90. Σπάνια ο μαθητής δυσανασχετεί για το ότι είναι μαθητής. Οι πηγές συγκρούσεων στα σενάρια έχουν να κάνουν με εξωσχολικούς λόγους και όχι απογοήτευση για το ίδιο το σχολικό σύστημα. Έχει επέλθει ένας συμβιβασμός.

Παράλληλα, εμφανίζονται παραδείγματα προβληματικής στάσης ή απογοήτευσης των εκπαιδευτικών με το σχολείο (Bad Teacher 2011, Dead Poets Society 1989 κτλ). Η σχέση του εκπαιδευτικού με το σχολείο γίνεται κεντρική. Πρόκειται για μια εξέλιξη που συνδέεται με την ανάπτυξη του επαγγελματισμού των εκπαιδευτικών. Στο School of Rock (2003) έχουμε μια αμφισβήτηση της αυθεντίας του δασκάλου, καθώς ο ήρωας της ταινίας αναλαμβάνει να διδάξει χωρίς να είναι εκπαιδευτικός και γνωρίζει επιτυχία, την αγάπη των μαθητών, χρησιμοποιώντας «ανορθόδοξες» αυτοσχέδιες διδακτικές μεθόδους. Αυτή η ταινία γνώρισε μεγάλη επιτυχία. Ο ήρωας μη-εκπαιδευτικός βασίστηκε σε συναισθηματικές μεθόδους και εμπύχωση και κατάφερε να μετασηματίσει τους μαθητές και το σχολικό κλίμα. Θυμίζει τις νεανικές κωμωδίες του '80 όμως το κεντρικό πρόσωπο είναι ο καθηγητής όχι οι μαθητές.

Τέλος, σε αυτή την περίοδο έχουμε ταινίες που επενδύουν επίκαιρα ζητήματα εκπαιδευτικής πολιτικής. Για παράδειγμα ο Harry Potter (1999) παρεμβαίνει στη συζήτηση για το αυτόνομο σχολείο, ενώ, πιο πρόσφατα, το Gifted (2015) δραματοποιεί τη σύγκρουση των δύο στρατηγικών για τα ταλαντούχα ή προικισμένα παιδιά, δηλαδή τη συμπερίληψη ή την ανάγκη ξεχωριστών σχολείων για αυτά.

Οι φιλικές αναπαραστάσεις, λοιπόν, συνδέονται με την εκπαιδευτική πολιτική με έναν από τους παρακάτω τρόπους:

α) απεικονίζουν με δραματικό τρόπο (δραματοποιούν) την επίσημη εκπαιδευτική πολιτική,

β) προλειάνουν το έδαφος, προπαρασκευάζοντας τις αντιλήψεις, για σημαντικές αλλαγές στην εκπαιδευτική πολιτική. Διαμορφώνουν τους όρους στη σκέψη ώστε να δεχτεί την αλλαγή ως ανάγκη,

3.4. Οργανισμοί και οργανωσιακή θεωρία

Αφησα για το τέλος την έννοια-όρο του οργανισμού, καθώς πρόκειται αφενός για μια συγχρονη θεωρία με μεγάλη επίδραση στη διοίκηση επιχειρήσεων και αφετέρου επειδή διαπιστώνω ότι δραματοποιείται στις πολύ πρόσφατες ταινίες.

Ηδη μιλήσαμε για το αυτόνομο σχολείο με το παραδειγμα του Χάρι Πότερ. Η θεωρία αυτή αποτελεί μια εκφάνση της οργανωσιακής θεωρίας.

Κεντρική σημασία στη βιβλιογραφία της διαχειριστικής αντίληψης κατέχουν οι «αξίες» του οργανισμού, οι οποίες αποτελούν αναπόσπαστο μέρος της «κουλτούρας» του. Όλα τα μέλη του οργανισμού οφείλουν να υπηρετούν και να προάγουν αυτές τις δεδομένες αξίες. Για να συμβεί αυτό πρέπει να προηγηθεί μια φάση μετασηματισμού των στάσεων των μελών, ώστε να συγχρονιστούν με τις αξίες και του κουλτούρα του οργανισμού

Η νέα μόδα της οργανωσιακής κουλτούρας έγινε δεκτή με ενθουσιασμό και γίνεται το νέο δόγμα. Η δημιουργία νέας κουλτούρας, η διαδικασία της reculturing, γίνεται η κεντρική αποστολή του «μετασηματιστή» μάντζερ. Στο εσωτερικό της κοινότητας-οργανισμού, τα μέλη, δηλαδή διοικητικό προσωπικό, εκπαιδευτικοί και

εκπαιδευόμενοι, παρουσιάζουν προβλέψιμες και μετρήσιμες συμπεριφορές. Η αποστολή του ηγέτη είναι να παρακολουθεί, να καθοδηγεί και να παρεμβαίνει στις σχέσεις των μελών και να μετασχηματίζει το οργανωσιακό κλίμα για την εξυπηρέτηση των στόχων του οργανισμού.

Φυσικά ο οργανισμός δεν παρα ένας ευφημισμός της επιχείρησης (corporation).

Οι κανόνες

Υπάρχει μια κατηγορία ταινιών που τα τελευταία χρόνια είναι πολύ δημοφιλείς, στις οποίες οι ήρωες βρίσκονται σε χώρους -οριοθετημένους αυστηρά χωρους- όπου κυριαρχούν στεγανοί κανόνες. Σημαντάμε αυτό το αφηγηματικό μοτίβο σε χολιγουντιανές ταινίες, ή ευρωπαϊκές, το συναντάμε ακόμη σε θεατρικά έργα ή μυθιστορήματα. Οι ήρωες, λοιπόν, είναι αναγκασμένοι να υπακούουν σε αυστηρούς κανόνες εντός ενός οργανισμού και οι κανόνες αυτοί είναι αναγκάσιο κομμάτι ύπαρξης του οργανισμού.

Ο Θεατής αναπτύσσει μια διπλή στάση παρακολουθώντας το μύθο. Από τη μια, ασφυκτιά μέσα στο κανονιστικό περιβάλλον μαζί με τον ήρωά του και αισθάνεται τον παραλογισμό των ορίων, από την άλλη, νιώθει την ασφάλεια του περιβάλλοντος.

Πώς συνδέεται αυτή η τάση με τα γενικότερα ιδεολογικά σχήματα, τη συγκυρία και γιατί αυτές οι αφηγήσεις γίνονται δημοφιλείς.

Συμβαίνει μια ακόμη "καραμπόλα":

η μετανεωτερικότητα εμφανίζει την τάση υπέρβασης κανόνων και ιεραρχιών προς την επίτευξη ενός σκοπού. Αυτή η τάση προβάλλεται ως προοδευτική λύση, στην πραγματικότητα είναι ένα δόγμα διοίκησης προσωπικού επιχειρήσεων που, όπως είδαμε, δεσμεύει περισσότερο τον εργαζόμενο στην επιχείρηση που δεν του ανήκει. Ο θεατής παρακολουθώντας αφηγήσεις με ανυπέρβλητους κανόνες αισθάνεται ανακουφισμένος που βρίσκεται εκτός αυτών και συνειδητοποιεί τον παραλογισμό και την αναποτελεσματικότητα αυτών. Είναι ή πρέπει να είναι απελευθερωμένος από κανόνες στην κατεύθυνση λύσεων. Έτσι, το ιδανικό που προβάλλεται είναι ένας οργανισμός -αποκέντρωση- ο οποίος είναι προσανατολισμένος στις αξίες του οργανισμού και στην εξεύρεση λύσεων με κάθε τρόπο, χωρίς κανόνες, χωρίς εμμονές. Με άλλα λόγια, το ιδανικό είναι ένας οργανισμός ο οποίος πραγματοποιεί τη στοχοθεσία του χωρίς να μένει αγκυλωμένος σε στεγανά του παρελθόντος. Κατα κάποιο τρόπο, ο θεατής διασκεδάζει με το γεγονός ότι δεν υπόκειται πια σε κανόνες.

4. Συμπεράσματα

Διαπιστώνουμε ότι οι χολιγουντιανές ταινίες, αν και εμφανίζονται στην πλειοψηφία τους χωρίς πολιτική στάση, δεσμεύονται από μια πολιτική ιδεολογία.

Προσπάθησα να δείξω όχι διάφορα προφανή ιδεολογικά σχήματα, όπως οι "κακοί κομμουνιστές", η τοποθέτηση εμπορικών προϊόντων, η ποιότητα ζωής στο αμερικάνικο όνειρο, αλλά την πολιτική ιδεολογία που μυστικοποιείται

και λειτουργεί έμμεσα στο θεατή. Αυτή η ιδεολογία δεν δηλώνεται ρητά, αλλά προκαλεί τα αποτελέσματα της στο θεατή.

Παρατηρούμε ότι αυτή η ιδεολογία είναι συνδεδεμένη με τις συγκυρίες. Ένα νέο παράδειγμα διαχείρισης προσωπικού, μια στροφή στις επενδύσεις, κτλ