

Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας

Τμήμα Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας

ΜΠΣ "Διεπιστημονικές προσεγγίσεις στην Ιστορία, Αρχαιολογία και Κοινωνική Ανθρωπολογία"

Επόπτες καθηγητές: Πηνελόπη Παπαηλία

Μήτσος Μπιλάλης

Σώμα και "οδηγίες χρήσης": Η λειτουργική αξία της ομορφιάς στις πραγματικότητες της τηλεόρασης. (Μια ανάγνωση του τηλεοπτικού σήριαλ "Δυο μέρες μόνο").

ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 2007

ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΜΠΑΚΑΚΟΥ



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ & ΚΕΝΤΡΟ ΠΛΗΡΟΦΟΡΗΣΗΣ
ΕΙΔΙΚΗ ΣΥΛΛΟΓΗ «ΓΚΡΙΖΑ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ»**

Αριθ. Εισ.: 6091/1
Ημερ. Εισ.: 09-01-2008
Δωρεά: Συγγραφέα
Ταξιθετικός Κωδικός: ΠΤ – ΙΑΚΑ
2007
ΜΠΑ

Εισαγωγή

Καθώς προσπαθώ να οργανώσω τις σκέψεις και το βιβλιογραφικό υλικό μου για να ολοκληρώσω τη συγγραφή της εργασίας μου αποσπώμαι από τις συζητήσεις σε μια ελληνική παραλία μεσούντος του καλοκαιριού. Παραθέτω μια πρόχειρη σταχυολόγηση: «Κοίτα πόσο καλά διατηρείται», «Έχει χαλάσει το σώμα του από πέρσι», «Τρέχω κάθε πρωί πέντε χιλιόμετρα», «Η σπανακόπιτα είναι απαράδεκτο φαγητό γιατί το ασβέστιο δεσμεύει το σίδηρο», «Πόσο κοστίζει η κοιλιπλαστική; Πονάει;», «Το χειμώνα κάνω βάρη για την πλάτη και τα χέρια», «Δεν μπορεί να κάνει κάτι για την εμφάνισή της; Δεν χρειάζεται να φοράει αυτό το μαγιό», «Εγώ στα παιδιά δεν δίνω σνακ, παρά μόνο φρούτα», «Έχουμε κόψει το βραδινό», «Έκανα επιτέλους αποτρίχωση με λέιζερ και νιώθω άλλος άνθρωπος». Οι συζητήσεις για το σώμα, για την εμφάνισή του και για τα διαθέσιμα εργαλεία και μεθόδους για τη μετατροπή ή βελτίωσή του μονοπωλούν το ενδιαφέρον στις περισσότερες συντροφικές γύρω μου, συντροφικές που αποτελούνται από ανθρώπους κάθε ηλικίας και διαφόρων κοινωνικών στρωμάτων. Αυτό που μου κάνει εντύπωση είναι η φαινομενική τουλάχιστον γνώση εξειδικευμένων πληροφοριών που αφορούν στο σώμα, στη συντήρηση και στην κατά το βέλτιστο δυνατό μετατροπή του. Οι γνώσεις και οι συμβουλές των διαιτολόγων, των γυμναστών, των πλαστικών χειρουργών είναι αντικείμενο συζήτησης παντού γύρω μου. Φαίνεται ότι οι περισσότεροι, από τη δεκαπεντάχρονη ξαδερφούλα μου μέχρι τον ιερέα της κοντινής μονής, ενδιαφέρονται όχι μόνο για την εμφάνιση, τη διατήρηση ή τη μετατροπή του σώματός τους, αλλά και για την απόκτηση συγκεκριμένων γνώσεων κατάλληλου χειρισμού για το «σωματικό κεφάλαιο» που διαθέτουν.

Το πρώτο σκέλος του παραπάνω φαινομένου, η κυριαρχία δηλαδή του ενδιαφέροντος για το σώμα και τις επεμβάσεις στην επιφάνειά του, γίνεται αντιληπτό και σε σχέση με την έννοια της «δουλειάς πάνω στο σώμα» ("body project"). Στηριζόμενη στη μη ολοκληρωμένη, συνεχώς διαστελλόμενη και αόριστη φύση του σώματος, η συνήθεια των δυτικών κυρίως κοινωνιών επικεντρώνεται στη «δουλειά πάνω στο σώμα» με την έννοια της διαρκούς προσπάθειας για διορθωτικές επεμβάσεις πάνω στο σώμα, της συνεχούς αναζήτησης της επόμενης σωματικής μετατροπής. Όλες αυτές οι προσπάθειες μεταθέτουν το κέντρο της προσοχής στο σώμα, ειδικά μάλιστα στην επιφάνεια του σώματος, με στόχο τη δημιουργία μιας

σταθερής και βιώσιμης αίσθησης εαυτού (Gill, Henwood and McLean, 2005: 40). Οι επιφάνειες των σωμάτων, έτσι όπως λειτουργούν κι έτσι όπως χρησιμοποιούνται στις σύγχρονες κοινωνίες, έχουν χρωθεί με «λειτουργίες ταυτότητας», αποτελούν ένα από τα μέσα που έχουν στη διάθεσή τους οι άνθρωποι για να μπορέσουν να καταλάβουν ένα χώρο ύπαρξης (ό.π.: 37). Στα πλαίσια όμως της «δουλειάς πάνω στο σώμα», η επιφάνεια του σώματος αναδύεται μεν ως τόπος δημιουργίας της ταυτότητας αλλά λειτουργεί και ως ο ιδανικός τόπος εφαρμογής κανονιστικών ρυθμίσεων (ό.π.: 59-60).

Οι πολιτισμικές αντιλήψεις που επικρατούν την εκάστοτε ιστορική περίοδο διαμορφώνουν τον τρόπο προσέγγισης και κατανόησης του σώματος, αλλά, ταυτόχρονα, υπαγορεύουν και ενεργοποιούν κι ένα σύνολο πρακτικών κανόνων που θα πρέπει να εφαρμοστούν ώστε το σώμα να "εκπαιδευτεί" και να γίνει όσο το δυνατόν πιο "χρήσιμο" (δηλαδή πιο αποδεκτό) στις συγκεκριμένες συνθήκες (Bordo, 1993: 181). Στο σημερινό συμφραζόμενο το σώμα είναι πλήρως εμπορεύσιμο και προσαρμόσιμο μέσα από διάφορους τρόπους, όπως είναι οι επεμβάσεις στην επιφάνεια του σώματος, π.χ. το τατουάζ, το πέρσινγκ, η ακολουθία της μόδας αλλά και οι αισθητικές επεμβάσεις (Van Wolputte, 2004: 264). Όλες όμως αυτές οι επεμβατικές και διορθωτικές διαδικασίες εξυπηρετούν την κυρίαρχη ιδεολογία που προωθεί το «νέο» και το «όμορφο», τα βασικά χαρακτηριστικά που επιδιώκουμε να εγγράψουμε πάνω στο σώμα μας, ως τον απόλυτο τρόπο του να είναι κανείς υγιής, επιτυχημένος και ηθικά σωστός (ό.π.). Όλα αυτά τα επιθυμητά, προσδοκώμενα κι επιδιωκόμενα χαρακτηριστικά δεν προβάλλονται ως απλές αισθητικές επιλογές αλλά ως επιβολή λειτουργικών ιδιοτήτων του υποκειμένου που είναι ικανό και άξιο να επιβιώσει. Η ηθική της ομορφιάς βασίζεται σε ένα σύστημα ανταλλαγής αξιολογικών σημείων (Beaudrillard, 1998: 280). Το νέο και όμορφο σώμα, για το οποίο γίνεται τόσο μεγάλη συζήτηση και προς την κατεύθυνση του οποίου δαπανείται τόσο μεγάλη προσπάθεια, δεν είναι απλώς ένα αντικείμενο επιθυμίας αλλά ένα σχήμα που περιέχει ανταλλακτικά σημεία σύμφωνα με τις λειτουργικές ανάγκες. Μέσα σε αυτό το σύστημα η λειτουργική ομορφιά υποτίθεται ότι περιέχει την ιδέα ενός ολοκληρωμένου σώματος. Η ασχήμια ή μη κανονικότητα δίνουν άλλο νόημα, συνεπώς πρέπει να αποκλειστούν. Το όμορφο σώμα προωθείται ως ένα ακόμη λειτουργικό αντικείμενο (ό.π.).

Όπως η παραπάνω πρόχειρη σταχυολόγηση και η προσωπική μου κοινωνική και μιντιακή εμπειρία μου προτείνουν, η αγωνιώδης πλέον ενασχόληση με το «όμορφο» σώμα δεν περιορίζεται σε αισθητικού τύπου αναζητήσεις παρά αποκτά

επεκτατικές διαστάσεις και ανάγεται σε κύριο ενδεικτικό στοιχείο καταρχήν της προσαρμοστικής ιδιότητας του σώματος και τελικά της διαχειριστικής ικανότητας του κατόχου του. Το σώμα αποτελεί φορέα της συμβολικής αξίας ενός ανθρώπου, λειτουργεί ως πηγή συμβολικού κεφαλαίου, το οποίο κεφάλαιο δεν περιέχει τις δυνατότητες του σώματος (το τι δηλαδή το σώμα είναι ικανό να κάνει), παρά την εμφάνιση του σώματος (δηλαδή πώς το σώμα φαίνεται) (Gill, Henwood and McLean, 2005: 40). Το σώμα που δεν διαθέτει τις συγκεκριμένες ιδιότητες του «νέου» και «όμορφου» ή, τουλάχιστον, δεν προσπαθεί σκληρά για να τις αποκτήσει, δεν μπορεί να ενταχθεί επιτυχημένα στα λειτουργικά πλαίσια μιας κοινωνικής πραγματικότητας που ανάγει σε κυρίαρχο λόγο την επιφάνεια του σώματος.

Η επιφάνεια του σώματος αλλά και η διατήρηση ή η μετατροπή αυτής της επιφάνειας είναι ένα ζήτημα. Ένα άλλο, εξίσου βασικό, ζήτημα είναι η πρόσβαση σε ή η απόκτηση συγκεκριμένων πληροφοριών που να σχετίζονται με την κατεύθυνση ή τις κατευθύνσεις προς τις οποίες πρέπει ο χειρισμός της σωματικής επιφάνειας να κινείται. Αν ο λειτουργικός στόχος μιας κοινωνικά επιτυχημένης διαβίωσης εντοπίζεται στο νέο και όμορφο σώμα, αυτό που αναρωτιέμαι είναι με ποιους τρόπους ο συγκεκριμένος στόχος ορίζεται ως λειτουργικός αλλά και πώς καθορίζεται το περιεχόμενό του. Με άλλα λόγια, αυτό που αναρωτιέμαι έχει να κάνει με το δεύτερο σκέλος του φαινομένου των συζητήσεων στην προαναφερθείσα ελληνική παραλία. Ποιος και πώς παρέχει τόσο συγκεκριμένες γνώσεις, ή, έστω, προτάσεις για τον κατάλληλο, δηλαδή το λειτουργικό, μέσα στα πλαίσια μιας δεδομένης κοινωνικής και πολιτισμικής κατάστασης, χειρισμό του «σωματικού κεφαλαίου»; Πώς, εν τέλει, ορίζεται η ίδια η λειτουργικότητα;

Μια βασική επιφάνεια της καθημερινότητάς μας που αναμεταδίδει και διαδίδει αξίες σχετικά με την επιφάνεια του σώματος είναι και η επιφάνεια της τηλεοπτικής οθόνης. Η τηλεόραση εμπίπτει στα "πλαίσια δράσης" και των υπόλοιπων μέσων αναμετάδοσης και επικοινωνίας. Ορίζοντας τα μέσα ως τα υλικά πλαίσια που ενεργοποιούν και ταυτόχρονα περιορίζουν τις κοινωνικές πρακτικές, ως τα υλικά πλαίσια με τις αναστοχαστικές δυνατότητες που αλληλεπιδρούν με τον κοινωνικό ιστό και δημιουργούν τις υλικές συνθήκες ώστε τα μέλη του να αντιλαμβάνονται τις κοινωνικές αναπαραστάσεις (Mazzarella, 2004: 346), η τηλεόραση αναδεικνύεται ως ένα από τα πιο σημαντικά πολιτισμικά μέσα τεχνολογικής αναπαραστάσης. Η τηλεόραση είναι ένα μέσο που λειτουργεί βάσει της πολλαπλότητας των νοημάτων που αναπαριστά, ένα μέσο που έχει την ευελιξία να ακολουθεί και να παρακολουθεί τα ζητούμενα και τις ανάγκες των διάφορων κοινωνικών αλλαγών (Newcomb and

Hirsh, 1994: 506). Το εθνογραφικό ζητούμενο αναφορικά με τα μέσα γενικά, προτείνει ο Mazzarella, είναι η αντίληψη της δυναμικής των μέσων και των προκλήσεων που αυτή η δυναμική εισάγει στη ζωή των ανθρώπων, η παρακολούθηση της ευθυγράμμισης του θεσμικού πλαισίου και του αισθητικού υπόβαθρου που προτείνουν τα μέσα με τις κοινωνικές τάσεις (Mazzarella, 2004: 352). Η τηλεόραση ως ένα τεχνολογικό μέσο απαραίτητο κι άμεσα συνυφασμένο όχι μόνο με τη διαδικασία της επικοινωνίας αλλά και με τον πραγματικά συγχρονικό κοινωνικό και πολιτικό ιστό, αναπαριστά τα κυρίαρχα αισθητικά δεδομένα σχετικά με την εξωτερική εμφάνιση παίρνοντας τη θέση χρηστικού εγχειριδίου για τον ορθό χειρισμό της επιφάνειας του σώματος.

Η διαμόρφωση της εξωτερικής εμφάνισης ως έννοιας κι ως αντίληψης, η προβολή της ως σύστημα αξιολόγησης και η πιεστική προώθηση του αξιολογικού αυτού συστήματος προς όλες σχεδόν τις κατευθύνσεις, κοινωνικές και διαπροσωπικές, αποτελούν τα στοιχεία που συγκροτούν το αισθητικό δεδομένο του νέου και όμορφου σώματος σε ένα κανονιστικό, ως προς τη λειτουργική διαβίωση, δεδομένο. Αυτό το πολύ συγκεκριμένο αισθητικό δεδομένο είναι και αυτό που προβάλλεται κατά κόρον από την επιφάνεια της τηλεοπτικής οθόνης, αντικαθρεφτίζοντας τις αισθητικές επιταγές μιας συγκεκριμένης κοινωνικής και πολιτισμικής πραγματικότητας αλλά, ταυτόχρονα, υποβάλλοντας τις συγκεκριμένες αισθητικές επιταγές ως τις πιο λειτουργικές επιλογές για το χειρισμό της σωματικής επιφάνειας.

Διαρθρωμένη σύμφωνα με τις δομές της σύγχρονης κοινωνικότητας, η λειτουργία της τηλεόρασης, τόσο με τη μορφή της τεχνολογικής παρουσίας στους χώρους της καθημερινότητάς μας, όσο και με τη μορφή της απαραίτητης ερμηνευτικής οντότητας στα κοινωνικά περιβάλλοντα σχολιασμού, αποτελεί πραγματικά μια δεξαμενή λειτουργικών επιλογών στις διαδικασίες διαμόρφωσης ταυτότητας στις σύγχρονες κοινωνικές συνθήκες. Με άλλα λόγια, μέσα στα πλαίσια της δεδομένης κοινωνικής πραγματικότητας, η τηλεόραση αποτελεί από τη μια μεριά μια τεχνολογική δομή που έχει κατακτήσει το καθεστώς του δεδομένου στην καθημερινότητά μας (ελάχιστοι, αν όχι αμελητέοι, είναι οι ιδιωτικοί ή/και οι δημόσιοι χώροι χωρίς τηλεόραση) και από την άλλη μια φαινομενικά ανεξάντλητη σε ποσότητα δεξαμενή εισροής δεδομένων που ο χειρισμός τους τείνει να κατακτήσει το status του ερμηνευτικού εργαλείου μέσα στις ιδιαίτερα πολύπλοκες συνθήκες της νεωτερικότητας.

Η ύστερη νεωτερικότητα περιγράφεται ως μια περίοδος σημαντικών και συνεχών μεταβολών, όπως οι πολιτικές ανακατατάξεις και οι μετακινήσεις πληθυσμών, οι εξελίξεις στον τομέα της ιατρικής και της σχέσης της με την τεχνολογία, η ανάδυση της καταναλωτικής κουλτούρας αλλά και η ανάδυση διαφορετικών αντιλήψεων και συσχετίσεων σε ζητήματα όπως το σώμα και ο τρόπος με τον οποίο προσεγγίζεται και κατανοείται σε σχέση με τα πολιτισμικά συμφραζόμενα (Μακρυνιώτη, 2004: 14). Μέσα στη συνθήκη της διαρκούς μεταβολής του κοινωνικού περιγύρου και τα ζητήματα της ταυτότητας εμφανίζονται κεντρικά (ό.π.:27-28). Η διαμόρφωση της νεωτερικής ταυτότητας αποτελεί μέρος μιας αναστοχαστικής διαδικασίας όπου η προσωπική συνδέεται με την κοινωνική αλλαγή και το σώμα προωθείται ως η κατεξοχήν ύλη προς επεξεργασία. Είναι ένα υλικό ανοιχτό προς επαναπροσδιορισμό και ανασχηματισμό, ένα υλικό που αφήνει ελεύθερο το υποκείμενο να δράσει πάνω του με όχημα τις πολιτισμικές πρακτικές που πηγάζουν από ομογενοποιημένες και κανονιστικού βάρους μιντιακές εικόνες (Bordo, 1993: 250-251). Μέσα σε αυτό το περιβάλλον της συνεχούς μεταβολής, η ύπαρξη της τηλεόρασης ως μια ανακουφιστική σταθερά, με τη μορφή του τεχνολογικού δεδομένου ή ακόμα και του ερμηνευτικού εργαλείου, όπως μόλις παρουσιάστηκε, αποτελεί μια φαινομενικά "ασφαλή" επιλογή για τον κάτοικο της συγκεκριμένης πραγματικότητας και διαχειριστή της προσωπικής του σωματικής επιφάνειας.

Το επίπεδο ανάλυσης που με ενδιαφέρει εδώ αφορά και στον τρόπο που η τεχνολογία της τηλεόρασης καταφέρνει να διαρθρώσει τις δυνατότητες της ανθρώπινης αντίληψης και να επενδύει την εξωτερική εμφάνιση με βαρύνουσα λειτουργική σημασία. Η τεχνολογία της τηλεόρασης δημιούργησε κι επέβαλε καινούργιους αντιληπτικούς σχηματισμούς που στηρίζονται στο βασικό χαρακτηριστικό της, στην κυριαρχία της εικόνας, της επιφάνειας, της εξωτερικής εμφάνισης. Επιπλέον, τα ειδικά τεχνολογικά χαρακτηριστικά της τηλεόρασης (κυριαρχία της «αλήθειας» της εικόνας) συνάδουν σχεδόν ολοκληρωτικά με τον τρόπο που η πρόσληψη της λειτουργικότητας του σώματος επικεντρώνεται σε εξωτερικά και κανονιστικά χαρακτηριστικά. Συνεπώς, η τηλεόραση καθίσταται ένας ιδιαίτερα κατάλληλος ερευνητικός τόπος για τη διερεύνηση των λειτουργικών σημασιών με τις οποίες έχει επενδυθεί το νέο και όμορφο σώμα. Η εμφάνιση, η επιφάνεια, αποτελεί σήμερα μια από τις κυρίαρχες σταθερές για το τι είναι σημαντικό και τι όχι (Bordo, 1993: 104) και η εικόνα ως βασικό σύστημα ανταλλαγής πληροφοριών στο τηλεοπτικό περιβάλλον αποτελεί τον ιδανικό τόπο για να επιβάλλει

τη λειτουργική κυριαρχία της επιφάνειας, ακόμα πιο συγκεκριμένα, της σωματικής επιφάνειας που με ενδιαφέρει εδώ.

Το ερευνητικό ερώτημα εδώ επικεντρώνεται στη βαρύτητα της επιλογής του υποκειμένου να εμπιστευτεί (ή να επιβάλλει σε άλλους) την πλαστική πιθανότητα κατασκευής ενός καινούργιου, πιο συμβατού με τα πολιτισμικά δεδομένα λειτουργικότητας, σώματος, χωρίς να λαμβάνει υπ' όψιν του την ιστορία, τις κοινωνικές συνθήκες ή ακόμα και την ατομική βιογραφία του ήδη υπάρχοντος σώματος. Η προώθηση των συγκεκριμένων αισθητικών επιταγών για την επιφάνεια του σώματος (νέο και όμορφο σώμα) μέσα από την τηλεοπτική οθόνη ως κυρίαρχων λειτουργικών επιλογών είναι ένα από αυτά τα πολιτισμικά δεδομένα λειτουργικότητας. Το υποκείμενο που εμπλέκεται, από επιλογή ή από συνήθεια, στην αλληλεπίδραση με μια τηλεοπτική οθόνη υποβάλλεται και στο βομβαρδισμό των συγκεκριμένων αισθητικών-λειτουργικών προτάσεων περί του χειρισμού της προσωπικής του σωματικής επιφάνειας. Δεν μπορούμε να γνωρίζουμε θετικά ότι όλα τα σώματα που παρακολουθούν τηλεόραση θα «υποκύψουν» στις συγκεκριμένες αισθητικές-λειτουργικές επιταγές και θα προχωρήσουν στον ελεγκτική διαχείριση του προσωπικού τους σωματικού κεφαλαίου σύμφωνα με τις συγκεκριμένες επιταγές. Ωστόσο προσωπική μου άποψη είναι ότι ο αισθητικός αυτός βομβαρδισμός μπορεί να είναι τόσο καταιγιστικός που να μην αφήνει παρά ελάχιστα περιθώρια αντίδρασης και να οδηγεί στον έλεγχο της σωματικής επιφάνειας με βάση τα συγκεκριμένα πολιτισμικά-τηλεοπτικά δεδομένα λειτουργικότητας.

Εξάλλου, ο έλεγχος του σώματος προβάλλεται ως πρωταρχικό μέλημα των νεωτερικών κοινωνιών. Η ίδια η τεχνολογική εξέλιξη παρουσιάζεται να έχει στόχο την καταγραφή προσωπικών πληροφοριών, τη διάγνωση της παρέκκλισης και, τελικά, την επιβολή της επιτήρησης του σώματος. Εντείνεται έτσι η απειλητική διάσταση του σώματος και η πολιτική ανάγκη ελέγχου και χαλιναγώγησής του (Μακρυνιώτη, 2004:29). Ακόμη και οι πολιτισμικές πρακτικές μετασχηματισμού και διόρθωσης του σώματος που συζητήθηκαν προηγουμένως μπορούν να ιδωθούν ως πρακτικές πειθαρχίας (Bordo, 1993: 254). Πρόκειται εξάλλου για πρακτικές που δεν μετασχηματίζουν απλώς αλλά κανονικοποιούν το σώμα του υποκειμένου υπαγόμενες στην επιλογή της αποδοχής και της προσπάθειας επιβολής της μιντιακής εικόνας πάνω στο σώμα.

Ενώ λοιπόν θα περίμενε κανείς στο πολιτισμικό και ιδιαίτερα προηγμένο τεχνολογικό περιβάλλον της ύστερης νεωτερικότητας να ξεπεραστούν οι διϊστικές αντιλήψεις διαχωρισμού της ψυχής και του σώματος, η συγχρονική πραγματικότητα

αποκαλύπτει ότι η προσπάθεια ελέγχου του σώματος δεν έχει περιοριστεί, αλλά, αντίθετα, έχει επεκταθεί. Στη θέση της ταύπισης του εαυτού με τις προσπάθειες ελέγχου, στη θέση της προσπάθειας για ολοκληρωτική εξόντωση των επιθυμιών του σώματος και για ολιστικό έλεγχο του σωματικού αυθορμητισμού (ό. π.: 144-146), έχει διαμορφωθεί μια καινούργια ελεγκτική κατάσταση. Η καινούργια αυτή ελεγκτική κατάσταση όχι μόνο επιτρέπει αλλά κι επιβάλλει, συνεπικουρούμενη από την τεχνολογική πρόοδο, την επέκταση του σώματος προς όλες τις πιθανές κι απίθανες κατευθύνσεις με μοναδικό περιορισμό την υποταγή στις κανονιστικές διατάξεις που διαμορφώνουν και ανά-μεταδίδουν τα ίδια τα υποκείμενα μέσα από τη μιντιακή (εδώ τηλεοπτική) πραγματικότητα που και πάλι τα ίδια επιλέγουν, δημιουργούν και υποθάλπουν.

Ως συγκεκριμένο εθνογραφικό παράδειγμα από τον τηλεοπτική αυτή πραγματικότητα θα χρησιμοποιήσω ένα δείγμα από τα σήριαλ (τηλεοπτικές σειρές) του Χριστόφορου Παπακαλιάτη, τα οποία προβάλλονταν στην ελληνική τηλεόραση από το ελληνικό ιδιωτικό τηλεοπτικό κανάλι MEGA από το 2000 μέχρι το 2006. Πρόκειται για σήριαλ που απευθύνονται, σύμφωνα με τους τηλεοπτικούς παραγωγούς και διαφημιστές, στο λεγόμενο νεανικό κοινό, έχουν δηλαδή ως κεντρικούς ήρωες νέους ανθρώπους και ασχολούνται με ζητήματα που σύμφωνα με τη γνώμη του σεναριογράφου είναι σημαντικά για τη συγκεκριμένη ηλικιακή περίοδο. Οι τίτλοι των τηλεοπτικών σειρών είναι (ακολουθώντας μια χρονολογική σειρά από το λιγότερο στο περισσότερο πρόσφατο): «Η ζωή μας μια βόλτα», «Να με προσέχεις», «Κλείσε τα μάτια», «Δυο μέρες μόνο». Θα ασχοληθώ με το τελευταίο χρονικά σήριαλ, με τον τίτλο «Δυο μέρες μόνο».

Κεντρικό ζήτημα διαπραγμάτευσης στο συγκεκριμένο τηλεοπτικό πλαίσιο αποτελεί η ομορφιά και τα συμπαρομαρτούντα της. Οι περισσότεροι από τους ήρωες, αν όχι όλοι, είναι όμορφοι (σύμφωνα τουλάχιστον με τις λειτουργικές επιταγές στις οποίες αναφέρθηκα προηγουμένως), νέοι, πλούσιοι, ανέμελοι, καλοντυμένοι, ευγενικοί και πολύ αποτελεσματικοί στην αντιμετώπιση των πιεστικών προβλημάτων τους. Σε αυτό το ανέφελο περιβάλλον, η ομορφιά αποτελεί τον κεντρικό άξονα γύρω από τον οποίο συναρθρώνονται όλα τα υπόλοιπα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του τόπου και των προσώπων. Η νεότητα, η οικονομική άνεση, η ανεμελιά, η ευγένεια και οι κοινωνικές δεξιότητες προβάλλονται ως στοιχεία απορρέοντα από το πρωταρχικό ζητούμενο της ομορφιάς, δημιουργώντας ουσιαστικά την αντίληψη «αν είσαι όμορφος, τίποτα άλλο δεν έχει σημασία».

Όλα αυτά προβάλλονται μέσα από το τηλεοπτικό μέσο, δηλαδή μέσα από μια δεδομένη τεχνολογία. Η τροπικότητα της συγκεκριμένης τεχνολογίας αναπροσαρμόζεται σε σχέση με το κοινό αλλά και σε σχέση με το περιεχόμενο του σήριαλ. Δανείζεται στοιχεία από τον κινηματογράφο και δομεί το χρόνο και τον τρόπο του τηλεοπτικού λόγου έτσι ώστε να προσφέρεται από τη μια η επίφαση της "καλλιτεχνικότητας" και από την άλλη η σίγουρη απήχηση στο νεανικό κοινό. Τόσο η λογική του σεναρίου (με συνεχείς ανατροπές και διάλογους που βρίθουν από κλισέ της νεανικής ή νεανίζουσας κουλτούρας) όσο και η λογική του τρόπου παραγωγής (δομή βίντεο-κλιπ, οι ήρωες "σπάνε" τη δράση και μιλάνε στην κάμερα) δημιουργούν μια καταγιστική πραγματικότητα που εύκολα πείθει και δύσκολα γίνεται αντικείμενο κριτικής. Στην πρώτη ενότητα της εργασίας επιδιώκω να αναλύσω διεξοδικά τις αφηγηματικές τεχνικές που χρησιμοποιούνται στο συγκεκριμένο τηλεοπτικό προϊόν. Με ενδιαφέρει περισσότερο να δείξω με ποιον τρόπο η τηλεοπτική τεχνολογία που χρησιμοποιείται εδώ καταφέρνει να ορίσει το περιεχόμενο και το πλαίσιο της ορατότητας του θεατή σε σχέση με συγκεκριμένα αισθητικά παραδείγματα. Ο τρόπος καταγραφής που έχει επιλεγεί στο συγκεκριμένο τηλεοπτικό παράδειγμα επικεντρώνεται στη μεταβίβαση αισθητικών πληροφοριών και στην ανάδειξη συγκεκριμένων αισθητικών παραδειγμάτων ως τις μοναδικές σταθερές σε ένα ανάλαφρο σύμπαν, δοσμένο περισσότερο με μια δομή ονείρου. Ο τρόπος με τον οποίο ο θεατής δέχεται ή όχι την καταγιστική ηδονοβλεπτική διάσταση της τηλεοπτικής καταγραφής είναι το συμπερασματικό ερώτημα που προκύπτει από αυτή την ενότητα.

Στη δεύτερη ενότητα της εργασίας θα επιχειρήσω να εξερευνήσω τις ποιότητες και τα λειτουργικά χαρακτηριστικά των σωμάτων που αναδύονται μέσα από τις τηλεοπτικές αφηγηματικές τεχνικές που αναλύθηκαν στην πρώτη ενότητα. Η κυριαρχία της αισθητικής επιταγής για εξωτερική τελειότητα είναι το βασικό συμπερασματικό στοιχείο που προκύπτει από αυτή την εξερεύνηση. Αυτή η ομογενοποίηση των τηλεοπτικών σωμάτων μπορεί να φαίνεται υπερβολική, καθορίζει όμως τη συγκεκριμένη τηλεοπτική πραγματικότητα. Η εξαντλητική παράθεση παραδειγμάτων από αυτή την πραγματικότητα το αποδεικνύει. Τα συμμορφούμενα με την επιταγή της εξωτερικής τελειότητας σώματα ορίζουν ένα ρυθμιστικό κανονιστικό ιδανικό και το επόμενο ερώτημα είναι αν η συσσώρευση αυτών των σωμάτων αρκεί για να συμμορφωθεί και ο τηλεθεατής στο συγκεκριμένο ρυθμιστικό ιδανικό κατά τη διαδικασία υλικοποίησης του δικού του σώματος.

Εκεί που θέλω να επικεντρωθώ είναι στην ιδιαίτερη σημασία του

συγκεκριμένου τηλεοπτικού σήριαλ ως ένα μέσο που προβάλλει την ομορφιά ως τον απόλυτο τρόπο διαβίωσης κι επίλυσης προβλημάτων. Η ενδελεχής μελέτη του εθνογραφικού παραδείγματος, χρησιμοποιώντας τα παραπάνω αναλυτικά εργαλεία, θέλω να επικεντρωθεί στον τρόπο με τον οποίο η ομορφιά αρθρώνεται σε αυτά τα πλαίσια ως κυριαρχική επιβολή και νομιμοποιητική επίδραση δημιουργώντας ένα σχεδόν ολοκληρωτικό καθεστώς όπου η έννοια της διαφοράς καταρχήν καταγράφεται ως αναπηρία και στη συνέχεια εξαλείφεται από την ευεργετική συνύπαρξή της με την ομορφιά και τα παράγωγά της (οικονομική και συναισθηματική ευρωστία).

Η κυρίαρχη παρουσίαση νέων και όμορφων σωματικών παραδειγμάτων είναι βέβαια κάτι συνηθισμένο στην τηλεοπτική πραγματικότητα. Θεωρώ όμως ότι η βιαιότητα του καταιγισμού νέων και όμορφων σωμάτων στο συγκεκριμένο τηλεοπτικό παράδειγμα είναι τέτοια που αφήνει ελάχιστα περιθώρια αντίδρασης. Ως χρόνια τηλεθεάτρια έχω εντυπωσιαστεί από τους τόσο απλούς κι όμως τόσο, πιστεύω, αποτελεσματικούς, εξαιτίας της καταιγιστικής συχνότητάς τους, τρόπους του συγκεκριμένου τηλεοπτικού προϊόντος ίσως όχι να επιβάλλει σίγουρα όμως να υποβάλλει τα συγκεκριμένα σωματικά παραδείγματα. Αν δεχτούμε ότι οι πληροφορίες που προσφέρει η τηλεοπτική οθόνη μπορούν να πάρουν τη θέση χρηστικού εγχειριδίου λειτουργικότητας αναφορικά με το σωματικό κεφάλαιο, οι οδηγίες χρήσης της συγκεκριμένης τηλεοπτικής οθόνης είναι πάρα πολύ συγκεκριμένες: «Γίνε όμορφος. Μείνε νέος». Ο κυνισμός που περιέχεται στην απλότητα αυτών των επιταγών νομίζω ότι συμπυκνώνει την ελεγκτική διάσταση που έχει λάβει η διαχείριση της σωματικής επιφάνειας από τα υποκείμενα στην εποχή της ύστερης νεωτερικότητας. Η πιστοποίηση αυτής της κυνικής διάθεσης, τουλάχιστον σε ένα δημοφιλές παράδειγμα τηλεοπτικής γραφής, είναι η βασική ερευνητική διάθεση της παρούσας εργασίας.

Όσο για την πιστοποίηση της ελεγκτικής διάστασης στη διαχείριση της σωματικής επιφάνειας, αυτό εξαρτάται από τη διαχείριση εκ μέρους του τηλεθεατή των σωματικών παραδειγμάτων που του προτείνονται στα πλαίσια του συγκεκριμένου τηλεοπτικού παραδείγματος. Προσωπική μου άποψη είναι ότι ο τηλεθεατής έχει ελάχιστα περιθώρια αντίδρασης στον καταιγισμό συγκεκριμένων αισθητικών εικόνων με συγκεκριμένα κανονιστικά-ρυθμιστικά συμφραζόμενα και αυτό θα προσπαθήσω να δείξω στη συνέχεια. Εξάλλου, το συγκεκριμένο τηλεοπτικό προϊόν προωθείται ως κοινωνικό γεγονός με ιδιαίτερη σημασία. Τα σήριαλ του Παπακαλιάτη, όπως και το συγκεκριμένο, φιλοξενούνται πάντοτε στη ζώνη υψηλής τηλεθέασης και σημειώνουν μεγάλες ακροαματικότητες. Έχουν μια δύναμη

ρυθμιστική όσον αφορά στην επίδρασή τους στη διαμόρφωση των τάσεων (στιλιστικών αλλά κι άλλου είδους). Όλα αυτά επιβεβαιώνουν, μέχρι ενός σημείου, το βαθμό αλληλεπίδρασης ανάμεσα στον τηλεθεατή και το τηλεοπτικό προϊόν. Ωστόσο το γεγονός ότι το τελευταίο χρονικά σήριαλ του Παπακαλιάτη («Δυο μέρες μόνο») το οποίο και θα μελετήσω εδώ ίσως θα είναι και ουσιαστικά το τελευταίο του καθώς η προβολή του ολοκληρώθηκε βεβιασμένα για λόγους τηλεθέασης μπορεί να αποτελέσει ένα επιχείρημα ενάντια στη δεδομένη «συμμόρφωση» του τηλεθεατή.

Δεν είναι όμως μέσα στους στόχους μου να κάνω μια τηλεοπτική έρευνα που να συνδέει ακροαματικότητες και τηλεθεατές. Αυτό που με ενδιαφέρει κυρίως είναι η ανιχνευτική ανάγνωση ενός σημαντικού, παρόλα αυτά, πολιτισμικού παραδείγματος σε σχέση με τα σωματικά παραδείγματα που προτείνει. Μια ανίχνευση επικεντρωμένη στις συγκεκριμένες τεχνικές κατασκευής τηλεοπτικών εικόνων που έχουν επιλεχτεί ώστε το σώμα να παρουσιάζεται ως πεδίο ενεργητικής κατασκευής με απώτερο στόχο την επιβολή της κατασκευής όμορφων σωμάτων.

ΕΝΟΤΗΤΑ ΠΡΩΤΗ

1. Η οθόνη σε τμήματα: Διαχωρισμός δράσεων και υποβολή επιλογών.

Το πρώτο επεισόδιο του πρώτου κύκλου, το πρώτο δηλαδή επεισόδιο της τηλεοπτικής σειράς "Δυο μέρες μόνο", ξεκινάει με τον πρωταγωνιστή Χριστόφορο Παπακαλιάτη στο ρόλο του "Άρη" να διηγείται στο κοινό ενός βιβλιοπωλείου πώς έγραψε το πρώτο του βιβλίου. Σιγά σιγά η τηλεοπτική καταγραφή της αφήγησής του διαφοροποιείται από τη συνηθισμένη απεικόνιση. Η τηλεοπτική οθόνη χωρίζεται σε δύο μέρη. Στο πρώτο, ο ηθοποιός συνεχίζει την αφήγησή του, ενώ στο δεύτερο εμφανίζεται μια νεαρή κοπέλα να προβάρει το νυφικό της μπροστά σε έναν καθρέφτη. Δημιουργείται η υπόνοια ότι υπάρχει κάποια σχέση ανάμεσα σε αυτές τις δύο εικόνες που είναι διαφορετικές και σαφέστατα τοποθετούνται σε διαφορετικά χωρικά και χρονικά πλαίσια, ωστόσο συνορεύουν απόλυτα πάνω στην επιφάνεια της τηλεοπτικής οθόνης. Υπάρχει μία σχέση ανάμεσα στα δύο αυτά πρόσωπα που παρουσιάζονται στα δύο διαφορετικά τμήματα της τηλεοπτικής οθόνης. Αυτός ο διαχωρισμός θυμίζει περισσότερο τα "παράθυρα" που χρησιμοποιούνται σε τηλεοπτικές συνθήκες όπως αυτές των ειδήσεων. Πρόκειται για ένα διαφορετικό, για τα δεδομένα και τις συνθήκες των τηλεοπτικών σειρών, τρόπο τηλεοπτικής

καταγραφής κι αφήγησης. Ταυτόχρονα πρόκειται για έναν τρόπο αφήγησης που χρησιμοποιείται συχνά στο εν λόγω τηλεοπτικό προϊόν. Η σπουδαιότητα του εξάλλου φαίνεται και από το γεγονός ότι οι κατασκευαστές της τηλεοπτικής εικόνας επιλέγουν να εισάγουν τους τηλεθεατές στο τηλεοπτικό σύμπαν που προτείνουν μέσω της συγκεκριμένης τεχνικής. Πρόκειται για έναν τρόπο τηλεοπτικής αφήγησης που δραματουργικά διαχωρίζει σαφώς τις δράσεις των ηρώων και τεχνολογικά αφήνει "εκτεθειμένη" τη διαδικασία της τηλεοπτικής καταγραφής, προδίδοντας τα τηλεοπτικά μέσα και ανατρέποντας την ψευδαίσθηση της πιστής οπτικής αναπαραγωγής της δράσης.

Στην ουσία γνωρίζουμε ότι στην τηλεοπτική οθόνη δεν πραγματοποιείται μια προσπάθεια λεπτομερούς οπτικής αναπαραγωγής της δράσης. Αντίθετα, η τηλεοπτική οθόνη είναι η επιφάνεια όπου θα αναδυθούν οι πολλοί τρόποι τους οποίους έχει στη διάθεσή της η τεχνολογία της τηλεόρασης για να μπορέσει να αποτυπώσει οπτικά τις σχέσεις και τα συμβάντα που εντάσσονται σε μια συγκεκριμένη σειρά δράσεων. Ως τηλεθεατές προσδοκούμε να παρακολουθήσουμε μια ακολουθία δράσεων που θα συστήσει τη συνέχεια μιας ιστορίας. Καθώς όμως η επιφάνεια της τηλεοπτικής οθόνης χωρίζεται σε δύο τμήματα, αυτό που βιώνουμε οπτικά ως τηλεθεατές, αντιμετωπίζοντας τη διπλή αυτή οθόνη, απέχει πάρα πολύ από την οπτική εμπειρία μας σε μη τεχνολογικά οριζόμενα περιβάλλοντα. Δεν βλέπουμε να απεικονίζονται τα οπτικά δεδομένα δράσης σε μια απεικονιστική ενότητα, αλλά βλέπουμε μια επίδειξη των τεχνολογιών και των τεχνικών που έχουν μεταφέρει τις δυνατότητες αναπαραστάσης σε ένα άλλο επίπεδο, διαφορετικό από την οπτική εμπειρία έτσι όπως τη βιώνουμε εκτός τεχνολογίας. Δεν βλέπουμε δηλαδή τον κόσμο μέσω του μέσου αλλά βλέπουμε το μέσο ή κοιτάζουμε στο μέσο, βλέπουμε την ή κοιτάζουμε στην πολυπλοκότητα των τεχνολογικών δυνατοτήτων του (Bolter και Grusin, 2000:17). Αυτές οι τεχνολογικές δυνατότητες επιτρέπουν εδώ στο μέσο, και συγκεκριμένα στην τηλεοπτική οθόνη, να διασπάσει την εμπειρία της ενοποιημένης οπτικής και να υποστηρίξει μια διπλή, ουσιαστικά παράλληλη, εκδοχή της οπτικής εμπειρίας. Δεν πρόκειται λοιπόν για αναπαραγωγή, παρά για αναδημιουργία, καθώς το μέσο, με τις τεχνολογικές δυνατότητες του, κατασκευάζει μια συγκεκριμένη οπτική συνθήκη.

Η συγκεκριμένη συνθήκη με την οποία ασχολούμαι εδώ, ο διαχωρισμός δηλαδή της τηλεοπτικής οθόνης, αποτελεί μια πρακτική κατασκευής οπτικών εικόνων που αντικαθιστά/υποκαθιστά την οπτική λειτουργία του ανθρώπινου ματιού. Αυτή η πρακτική κατασκευής δεν λειτουργεί έχοντας ως σημείο αναφοράς τον τρόπο που ένας άνθρωπος παρατηρητής βλέπει χωρίς τη βοήθεια της τεχνολογίας, παρά

βασίζεται σε σχέσεις τεχνολογικών δυνατοτήτων ή/και ψηφιακών δεδομένων. Το σώμα του ίδιου του παρατηρητή, ο φορέας δηλαδή του βλέμματός του, γίνεται τμήμα της αλυσίδας συσχετισμού των τεχνολογικών αυτών δεδομένων, η υποκειμενικότητα γίνεται μια επισφαλής προϋπόθεση αλληλεπίδρασης ανάμεσα σε συστήματα ανταλλαγής πληροφοριών (Crary, 1992: 2). Έτσι η τεχνολογική συνθήκη δημιουργεί ένα συγκεκριμένο πλαίσιο ορατότητας στο οποίο θα "χωρέσουν" συγκεκριμένες οπτικές πληροφορίες και ο παρατηρητής τοποθετείται στη θέση του επεξεργαστή και όχι του εισηγητή των πληροφοριών.

Η εμπειρία του διαχωρισμού της επιφάνειας της τηλεοπτικής οθόνης αποτελεί και το σημείο εισαγωγής στην κατάσταση της υπερβολικής διαμεσολάβησης ("hypermediacy"). Η επιστημολογική εξήγηση της υπερβολικής διαμεσολάβησης βασίζεται στο αδιαπραγμάτευτο, εξαιτίας συσσωρευμένων εμπειριών, γεγονός ότι η γνώση περί πραγματικότητας συντελείται μέσω των διάφορων μέσων μετάδοσης κι επικοινωνίας και των προηγμένων δυνατοτήτων αναπαράστασης που αυτά διαθέτουν. Υπερβολική διαμεσολάβηση σημαίνει ότι ο θεατής των μέσων γνωρίζει σαφώς ότι παρακολουθεί και χειρίζεται τα μέσα και ακόμη ότι εκμεταλλεύεται ή παρακολουθεί τις τεχνολογικές δυνατότητές τους. Επιπλέον, η ψυχολογική διάσταση της υπερβολικής διαμεσολάβησης βασίζεται στο ότι οι αποδέκτες και οι χρήστες των διάφορων μέσων επιμένουν ότι η εμπειρία που προκύπτει από την παρακολούθηση και την εμπιστοσύνη σε ένα μέσο εξισώνεται με την εμπειρία του πραγματικού (Bolter και Grusin, 2000:6-7).

Μπορεί στο παράδειγμά μας η οπτική σχέση του τηλεθεατή με την τηλεοπτική του οθόνη να μην μπορεί να εξισωθεί σε καμία περίπτωση με την οπτική εμπειρία ενός "πραγματικού" παρόμοιου γεγονότος –εξάλλου δεν υπάρχουν πολλές διαλέξεις σε βιβλιοπωλεία, όπου δίπλα στον αφηγητή εμφανίζεται μια μελλοντική νεόνυμφη. Ωστόσο, η εμπιστοσύνη των τηλεθεατών στον διαφορετικό τρόπο με τον οποίο η τεχνολογία της τηλεόρασης επιλέγει να οπτικοποιήσει το συγκεκριμένο γεγονός (δηλαδή στο διαχωρισμό της οθόνης σε δύο μέρη) μέλλεται να "ανταμειφθεί": Στο τέλος του ίδιου (και στην αρχή του επόμενου) επεισοδίου προβάλλεται ακριβώς η ίδια διάλεξη στο βιβλιοπωλείο με την ίδια τεχνική του διαχωρισμού της τηλεοπτικής οθόνης, μόνο που τώρα πλέον πολλά ανεξήγητα έχουν βρει την εξήγηση τους. Από τον τηλεοπτικό χρόνο που έχει μεσολαβήσει έχουμε καταλάβει τη σχέση που υπάρχει ανάμεσα στα δύο πρόσωπα (τον ομιλητή και τη μέλλουσα νύφη) καθώς και τους τρόπους με τους οποίους οι δράσεις που απεικονίζονται στα δύο διαφορετικά τμήματα της οθόνης συνδέονται. Υπάρχει κι ένα επιπλέον κέρδος "κατανόησης": Τη

δεύτερη φορά που παρακολουθούμε επί οθόνης την τεχνολογική επίδειξη των τηλεοπτικών δυνατοτήτων, το πλάνο της κάμερας ανοίγει και βλέπουμε πλέον ότι ο ομιλητής βρίσκεται καθηλωμένος σε αναπηρική καρέκλα, μια πληροφορία που προηγουμένως η οπτική αντίληψη του τηλεθεατή δεν ήταν δυνατόν να καταγράψει.

Η αποδοχή των τεχνολογικών δυνατοτήτων του τηλεοπτικού μέσου οδήγησε σε μια πλατύτερη αντίληψη της πραγματικότητας των αναπαριστώμενων σωμάτων απ' ότι μια συμβατική οπτική αναπαράσταση. Αν το τηλεοπτικό μέσο επέμενε στην κλασική οπτική αναπαράσταση όπου ένας άνθρωπος θα έδινε τη διάλεξη του πίσω από ένα γραφείο, χωρίς να συνοδεύεται από τη διπλανή εικόνα μιας μέλλουσας νύφης και χωρίς να είναι δυνατόν να δούμε σε τι είδους καρέκλα κάθεται, κάποιες «λεπτομέρειες» της σωματικής του κατάστασης μπορεί και να παρέμεναν άγνωστες. Καθώς όμως ο τηλεθεατής εμπιστεύεται την τεχνολογική δυνατότητα του διαχωρισμού της τηλεοπτικής οθόνης ως μία αναπαραστατική εκδοχή εξισωμένη με την πραγματικότητα, μαθαίνει μια κρυμμένη πτυχή αυτής της πραγματικότητας: ο πρωταγωνιστής είναι ανάπηρος. Δημιουργείται η εντύπωση ότι η αναβάθμιση του τεχνολογικού δεδομένου αναβαθμίζει και τη γνώση του τηλεθεατή περί της αναπαριστώμενης στην τηλεοπτική οθόνη πραγματικότητας. Πλέον μπορούμε να συνδέσουμε τις δύο εικόνες με αιτιακές σχέσεις και να βασίσουμε τη συνέχεια της τηλεοπτικής σειράς στην εξέλιξη αυτών ακριβώς των σχέσεων. Η πολυπλοκότητα του τρόπου αναπαράστασης που επιλέχτηκε για το συγκεκριμένο απόσπασμα έχει τελικά λόγο ύπαρξης. Μπορεί η σχέση του τηλεθεατή με την αναπαράσταση των συμβάντων να μην είναι άμεση παρά διαμεσολαβημένη από διάφορες τεχνολογίες, ωστόσο το περιεχόμενο αυτής της αναπαράστασης ουσιαστικά αναβαθμίζεται, με την έννοια ότι εμπλουτίζεται από την οπτικοποίηση διαφόρων λεπτομερειών που αλλιώς (υποθέτουμε) θα παρέμεναν κρυφές, λεπτομερειών που ωστόσο χτίζουν αιτιακές σχέσεις και αναβαθμίζουν τον τηλεθεατή από απλό θεατή σε συνένοχο των επί της οθόνης καταστάσεων. Ταυτόχρονα αναβαθμίζεται λοιπόν και η σχέση εμπιστοσύνης του τηλεθεατή με την ποιότητα της αναπαράστασης που προσφέρει το τηλεοπτικό μέσο. Δημιουργείται η εντύπωση ότι η τεχνολογία του τηλεοπτικού μέσου είναι σε θέση να προσφέρει μια αναβαθμισμένη οπτική της πραγματικότητας.

Εφόσον ο τηλεθεατής εξισώνει την αναπαριστώμενη πραγματικότητα με την πραγματικότητα γύρω του, το "αναβαθμισμένο" της αναπαριστώμενης πραγματικότητας μπορεί να αποτελέσει μια προσδοκία για τη δική του πραγματικότητα και για το δικό του σώμα που κινείται μέσα σε αυτή την πραγματικότητα. Η τεχνική αυτή του διαχωρισμού της οπτικής οθόνης δεν είναι

βέβαια κάτι πρωτότυπο. Ωστόσο, με τον τρόπο που χρησιμοποιείται εδώ μπορεί να παραλληλιστεί με τις οπτικές συσκευές που εμφανίστηκαν τον 19^ο αιώνα και που προσέφεραν ένα αυστηρώς καθορισμένο σύστημα οργάνωσης της οπτικής δυνατότητας των παρατηρητών (Crary, 1992: 16-18). Οι συσκευές αυτές πρότειναν μια συγκεκριμένη οπτική πραγματικότητα η οποία διευθετούσε συγκεκριμένου τύπου σώματα (η χρήση τους άλλωστε ήταν συνδεδεμένη με τη διάδοση πορνογραφικού υλικού) μέσα στον περιορισμένο χώρο ορατότητας-οπτικής πραγματικότητας του παρατηρητή. Με αυτόν τον τρόπο μπορούσαν να ορίζουν το πλαίσιο και το περιεχόμενο της ορατότητας του παρατηρητή και να κωδικοποιούν ως ένα βαθμό τις οπτικές του ανάγκες και τους οπτικούς του στόχους (ό.π.). Έτσι και η τεχνική του διαχωρισμού της τηλεοπτικής οθόνης, σε έναν τολμηρό ίσως παραλληλισμό, δημιουργεί για τον παρατηρητή-τηλεθεατή συγκεκριμένες συνθήκες ορατότητας που διοχετεύουν συγκεκριμένες οπτικές πληροφορίες περί σωμάτων. Το συγκεκριμένο του πλαισίου οριοθέτησης των οπτικών πληροφοριών, έτσι όπως οργανώνονται με την τεχνική του διαχωρισμού της οθόνης, συγκεκριμενοποιεί αντίστοιχα και το περιεχόμενο και το αισθητικό υπόβαθρο των οπτικών εικόνων που προτείνονται. Μέσα στα πλαίσια του τεχνολογικώς "αναβαθμισμένου", προτείνεται και η "αναβαθμισμένη" αισθητική που βασίζεται στο νέο και όμορφο σώμα και καθοδηγεί τους τηλεθεατές-παρατηρητές στην οπτική αναζήτηση αρχικά και στη διάθεση απόκτησης ίσως αργότερα παρόμοιων σωμάτων.

Το καθεστώς της «υπερβολικής διαμεσολάβησης», κυρίαρχης τόσο στην τηλεόραση γενικά όσο και στα παραδείγματά μας ειδικότερα, επιβάλλει μια μη συμβατική, ασυνήθιστη και κατά κάποιο τρόπο παρεκκλίνουσα οπτική, μια πολλαπλή οπτική των σχέσεων και των θέσεων των αναπαριστώμενων αντικειμένων (Bolter και Grusin, 2000: 20). Η "υπερβολική διαμεσολάβηση", καθώς στοιχειοθετεί το προφανές, την ύπαρξη δηλαδή της τεχνολογίας των μέσων, φαίνεται να αποτελεί εγγύηση και για το προφανές της αναπαράστασης με την οποία ασχολείται κάθε φορά. Η υπερβολική διαμεσολάβηση προωθεί τη διαφάνεια στις τεχνολογικές διαδικασίες που μεσολαβούν ανάμεσα στον τηλεθεατή και στην αναπαράσταση που παρακολουθεί. Μια διαφάνεια που δημιουργεί την εντύπωση της βαθύτερης κατανόησης του συνόλου της αναπαράστασης από τη μεριά του τηλεθεατή.

Στο τρίτο επεισόδιο του δεύτερου κύκλου η οθόνη χωρίζεται στα δύο για να συσχετίσει την πραγματικότητα της δράσης ενός ήρωα με τις σκέψεις κάποιου άλλου ήρωα που έχουν ως αντικείμενο ακριβώς την προηγούμενη δράση. Το ίδιο συμβαίνει και σε άλλες περιπτώσεις χωρισμού της οθόνης σε τμήματα. Στο συγκεκριμένο

παράδειγμα στο ένα τμήμα της οθόνης εμφανίζεται ο πατέρας του παιδιού που αναλογίζεται την πραγματικότητα της σχέσης του με την ομοφυλόφιλη μητέρα του παιδιού, ενώ στο διπλανό ακριβώς τμήμα της οθόνης οι σκέψεις του παίρνουν σάρκα κι οστά καθώς παρακολουθούμε την επανασύνδεση του ομοφυλόφιλου ζευγαριού, της προαναφερθείσης μητέρας και της ερωμένης της. Εδώ καταργείται η αίσθηση αμεσότητας της γραμμικής αναπαράστασης. Αυτό που βιώνει ο τηλεθεατής είναι η αμεσότητα μέσω της συνειδητοποίησης της υπερβολικής διαμεσολάβησης. Το τεχνολογικό δεδομένο και οι τεχνολογικές δυνατότητες της τηλεόρασης δεν κρύβονται, αντίθετα επιδεικνύονται καθώς η τηλεοπτική οθόνη χωρίζεται σε δύο τμήματα. Αυτός όμως ακριβώς ο ασυνήθιστος τρόπος αναπαράστασης δίνει τη δυνατότητα στον τηλεθεατή μιας περισσότερο πολύπλοκης οπτικής των σωμάτων, των θέσεων τους και των σχέσεων μεταξύ τους. Ουσιαστικά αυτός ο τρόπος αναπαράστασης εξασφαλίζει στον τηλεθεατή τη διάγνωση των αιτιακών και των συναισθηματικών σχέσεων ανάμεσα στα σώματα που κινούνται στα δύο τμήματα της τηλεοπτικής οθόνης. Ο διαχωρισμός της τηλεοπτικής οθόνης σε δύο τμήματα και ο τρόπος που τα δύο αυτά τμήματα και οι "κάτοικοι" τους προβάλλονται υποβάλλουν συγκεκριμένες επιλογές καθώς διαχωρίζουν τις δράσεις των ηρώων έτσι ώστε τελικά αυτές να ενοποιούνται κάτω από ένα γενικότερο σύνολο αισθητικών επιταγών.

Στο πρώτο επεισόδιο του πρώτου κύκλου της συγκεκριμένης σειράς παρακολουθούμε τους δύο ήρωες, τον "Άρη" και τη "Σοφία", να επιδίδονται σε διάφορες δραστηριότητες εν όψει της προετοιμασίας του γάμου της "Σοφίας" και της έναρξης της στρατιωτικής θητείας του "Άρη", γεγονότα που θα συμβούν "σε δυο μέρες μόνο". Σε αυτό το απόσπασμα η τηλεοπτική καταγραφή αποκτά μια ακόμη ιδιόζουσα μορφή: δεν υπάρχουν διάλογοι, αντίθετα κυριαρχούν και πάλι τα σώματα και τα πρόσωπα των πρωταγωνιστών, χωρίς να δίνεται ιδιαίτερη έως καμία σημασία στα υπόλοιπα πρόσωπα που βρίσκονται γύρω τους κατά τη διάρκεια των δραστηριοτήτων τους. Υπάρχει μουσική επένδυση ενώ, κατά καιρούς, διακόπτεται η ροή εικόνων και παρεμβάλλεται πάνω στην οθόνη μια μαύρη επιφάνεια με αναγραφόμενες λέξεις που υποτίθεται ότι περιγράφουν και χαρακτηρίζουν τις δραστηριότητες και τα συναισθήματα των ηρώων. Λέξεις που χρησιμοποιούνται είναι, μεταξύ άλλων: "όμορφο", "ανώριμο", "έρωτας", "απωθημένο". Αυτές οι παρεμβολές μορφοποιούνται τελικά με βάση τη γνωστή μας πλέον τεχνική του χωρισμού της οθόνης σε δύο μέρη: Κάποιες φορές η τηλεοπτική οθόνη χωρίζεται σε δύο μέρη, όπου το δεξιό μέρος χρησιμοποιείται για τη ροή των εικόνων των δραστηριοτήτων και το αριστερό για την αναγραφή των περιγραφικών λέξεων. Οι περιγραφικές αυτές

λέξεις χρησιμοποιούνται ως επιθετικοί χαρακτηρισμοί για όσα συμβαίνουν στο δεξί τμήμα της οθόνης, δημιουργώντας με αυτόν τον τρόπο μια κριτική διάθεση υποβολής, προτείνοντας συγκεκριμένες επιλογές δράσης.

Η τηλεόραση προωθεί την αντίληψη του «άμεσου καναλιού», κυρίως σε περιπτώσεις όπως οι "ζωντανές" συνδέσεις. Αυτό είναι το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό που μπορεί να την κάνει να ξεχωρίσει σε σχέση με τα υπόλοιπα μέσα και, άρα αυτό «εκμεταλλεύεται». Όταν όμως δεν είναι δυνατόν να κρύψει το δίκτυο που μεσολαβεί ανάμεσα στη διαδικασία της τηλεοπτικής αναπαράστασης κάποιου γεγονότος ή δρώμενου και στους τηλεθεατές, παρουσιάζει τον ίδιο της τον εαυτό, δηλαδή ολόκληρο το τηλεοπτικό δίκτυο παραγωγής, μετάδοσης και παρακολούθησης, ως το γεγονός κι έτσι μπορεί να επανακτήσει το χαρακτηρισμό του «άμεσου μέσου» (Bolter και Grusin, 2000: 188). Ειδικά στην τηλεόραση, ένα μέσο που έχει υπερτονίσει τη σχέση του με την αυθεντικότητα και το "άμεσα μεταδιδόμενο", η μη απόκρυψη του μιντιακού δικτύου που μεσολαβεί ανάμεσα στο θεατή και το τηλεοπτικό γεγονός, π.χ. η χρήση ψηφιακών επεξεργασιών και, στο συγκεκριμένο απόσπασμα, ο χωρισμός της οθόνης σε δύο μέρη και η ξεχωριστή επεξεργασία κάθε μέρους, ενισχύει ακόμη περισσότερο το συγκεκριμένο ισχυρισμό περί αυθεντικότητας (ό.π.). Η τηλεοπτική διαδικασία παρουσιάζεται ως αυθεντική από τη στιγμή που παραμένει διαφανής, παρουσιάζει δηλαδή ευθαρσώς και χωρίς καμία προσπάθεια απόκρυψης το μιντιακό δίκτυο και τις ευκολίες ή/και τις καινοτομίες που αυτό προσφέρει (ό.π.). Η κατάδειξη της τεχνολογικής διαδικασίας δεν μειώνει την αξία της διήγησης ή της απόλαυσης της ιστορίας. Αντίθετα, αυτή ακριβώς η κατάδειξη και η αίσθηση διαφάνειας που δημιουργεί, προσθέτει την εντύπωση της αυθεντικότητας όχι μόνο στο μιντιακό δίκτυο αλλά, δρώντας συνεκδοχικά, και στις δράσεις που αυτό αναπαριστά και στις (αισθητικές) επιλογές που αυτό προβάλλει.

Έτσι λοιπόν, στο συγκεκριμένο απόσπασμα, το μέρος της οθόνης που λειτουργεί ως επιφάνεια καταγραφής λέξεων κι όχι ως επιφάνεια ροής εικόνων δεν αποτελεί σημείο απώλειας της αυθεντικότητας και της αμεσότητας για την οποία φημίζεται και διακρίνεται ο τηλεοπτικός τρόπος αφήγησης. Αντίθετα, ο συγκεκριμένος τρόπος παρουσίασης αποτελεί μια ακόμη "διάφανη" μαρτυρία του μιντιακού δικτύου διαμεσολάβησης, πράγμα που ενισχύει την όλη αυθεντικότητα και αμεσότητα του συγκεκριμένου τηλεοπτικού προϊόντος. Με αυτόν τον τρόπο το υπόλοιπο μέρος της οθόνης, όπου συνεχίζουν να προβάλλονται οι εικόνες των δραστηριοτήτων των ηρώων, διατηρεί το αμιγώς τηλεοπτικό μήνυμα της άμεσης κι αυθεντικής προβολής ενός κόσμου όπου και πάλι κυριαρχούν συγκεκριμένα χαρακτηριστικά σωματικής

τελειότητας. Εκεί λοιπόν έχουμε την άμεση, οπτικοποιημένη προβολή ενός τέτοιου κόσμου και στο υπόλοιπο μέρος της οθόνης προβάλλονται και γραπτώς τα χαρακτηριστικά του και οι υποβολές δράσεων που προτείνονται. Χάρη στην αποενοχοποιημένη προβολή του δικτύου διαμεσολάβησης το σύνολο της τηλεοπτικής οθόνης διατηρεί την ισχύ της άμεσης κι αυθεντικής τηλεοπτικής μαρτυρίας, της προβολής του "πραγματικού".

Χρησιμοποιώντας σε αυτό το σημείο έναν παραλληλισμό με το τατουάζ που εγγράφει πάνω στο σώμα του ένας από τους πρωταγωνιστές του συγκεκριμένου αποσπάσματος, υπενθυμίζουμε την άποψη του κοινωνικού τατουάζ που εκφέρει η Grosz: Παρουσιάζει το σώμα ως μία μηχανιστική κατασκευή αποτελούμενη από ανταλλάξιμα τμήματα, ως ένα σύστημα που φέρει επάνω του μια κωδικοποίηση συγκεκριμένων κοινωνικών σχημάτων. Στην ουσία αναφέρεται στη διαδικασία των πολιτισμικών εγγραφών πάνω στο σώμα ως ένα "σύστημα κοινωνικού τατουάζ" (Grosz, 1995: 35). Κατά την ίδια διαδικασία μπορούμε να δούμε ότι και στην προκειμένη περίπτωση το τμήμα της τηλεοπτικής οθόνης με την καταγραφή των λέξεων λειτουργεί ως πολιτισμική-ρυθμιστική εγγραφή πάνω στο τμήμα της οθόνης με τη ροή εικόνων, ως ένα είδος "τηλεοπτικού τατουάζ". Και τα δύο τμήματα της τηλεοπτικής οθόνης μαζί δημιουργούν μια αποδεκτή από τον τηλεθεατή εικόνα, σύμφωνα με την αποδοχή της αυθεντικότητας που μόλις αναλύσαμε. Αυτό που τελικά παράγεται είναι μια άμεση και αποδεκτή τηλεοπτική εικόνα, όπου οι συγκεκριμένες λέξεις που χρησιμοποιούνται έχουν τη θέση τους στη διαδικασία πολιτισμικής εγγραφής πάνω στα προβαλλόμενα τηλεοπτικά σώματα των ηθοποιών. Μια τελευταία παρατήρηση εδώ είναι ότι η πρώτη λέξη που βλέπουμε να σχηματίζεται στην τηλεοπτική οθόνη είναι η λέξη "όμορφο".

Όσον αφορά τώρα στο θεατή, η λογική της καταφανούς διακήρυξης της «υπερβολικής διαμεσολάβησης», όπως αυτή συμβαίνει σε διάφορα ψηφιακά και δικτυακά περιβάλλοντα αλλά και στα παραδείγματα με τα οποία ασχολούμαστε εδώ, τον οδηγεί στο να προσεγγίσει τον εαυτό του και τις δραστηριότητές του σε σχέση με τα συγκεκριμένα δίκτυα κάτω από το πρίσμα της λογικής είμαι «συνδεδεμένος». Στην πραγματικότητα και ο ίδιος ο θεατής παίρνει μέρος, γίνεται τμήμα του δικτύου που παρακολουθεί επάνω στην οθόνη του: στην ουσία γίνεται τμήμα ενός δικτύου συνδέσμων που μετακινούνται και νοηματοδοτούνται συνεχώς (Bolter and Grusin, 2000: 232). Όταν η τηλεοπτική οθόνη χωρίζεται σε δύο μέρη καθώς οι δύο ηθοποιοί που βρίσκονταν στον ίδιο χώρο μετακινούνται (έκτο επεισόδιο του δεύτερου κύκλου), αυτό που ουσιαστικά συμβαίνει είναι η δημιουργία ενός δικτύου όπου

συνδέονται οι δύο διαφορετικοί πλέον χώροι και ο χώρος του τηλεθεατή. Ο χωρισμός εδώ της τηλεοπτικής οθόνης σε δύο τμήματα αποτελεί μια οπτική εικονοποίηση της απομάκρυνσης του ενός τηλεοπτικού σώματος από το άλλο, όχι μόνο σε επίπεδο χωρικό, αλλά και σε επίπεδο πλοκής, ή ακόμα και σε συναισθηματικό επίπεδο. Είναι το σπάσιμο του δικτύου μεταξύ των δύο ηρώων (που σύμφωνα με το σενάριο είναι παντρεμένοι) στις δύο ξεχωριστές μονάδες. Η τρίτη μονάδα του δικτύου, ο τηλεθεατής, είναι και η μοναδική που συνεχίζει να έχει πρόσβαση και σύνδεση και με τα υπόλοιπες δύο μονάδες, παρά το οπτικό και χωρικό σχίσμα που έχει συντελεστεί. Αυτό το γεγονός μπορεί να δίνει φαινομενικά στον τηλεθεατή μεγαλύτερη δυνατότητα ελέγχου κι επικοινωνίας σε σχέση με το δίκτυο. Ωστόσο πρέπει να λάβουμε υπ' όψη μας ότι ουσιαστικά λαμβάνει τις ίδιες πληροφορίες και από τις δύο μονάδες του δικτύου στις οποίες έχει πρόσβαση, και από τα δύο "παράθυρα" της τηλεοπτικής του οθόνης: οι πληροφορίες αυτές είναι κατά βάση αισθητικές –καθώς η ανάγκη της τηλεοπτικής κάμερας για ηδονοβλεπτική καταγραφή δεν ικανοποιείται ποτέ– και μάλιστα του ίδιου περιεχόμενου και σύστασης. Ο τηλεθεατής βλέπει δύο ωραία σώματα χωρισμένα από μία κάθετη γραμμή να προβάλλουν την ωραιότητά τους.

Η τηλεόραση προσφέρει μια διαφορετική εντύπωση της πραγματικότητας από αυτήν που προσφέρει ο μυθοπλαστικός τρόπος της φιλικής αναπαραγωγής στον κινηματογράφο. Η τηλεοπτική καταγραφή προσφέρει προσομοιώσεις που προσπαθούν να συνδέσουν εικονικά τον θεατή με τη συσκευή (Morse, 1998: 19). Στο δέκατο επεισόδιο του πρώτου κύκλου η τεχνική του διαχωρισμού της οθόνης σε δύο διαφορετικά τμήματα χρησιμοποιείται για να εικονογραφήσει την αγωνία που προκύπτει από μια εξέλιξη της σεναριακής τροπής. Ο "Άρης" στο ένα μέρος της τηλεοπτικής οθόνης μελετά αμέριμος στη βιβλιοθήκη. Ο "Χρήστος" στο διπλανό ακριβώς τμήμα της οθόνης πηγαίνει με απειλητικές διαθέσεις προς το σπίτι του "Άρη". Ο θεατής αποτελεί και σε αυτή την περίπτωση μέρος του δικτύου που συνδέει τους χώρους και τις δραστηριότητες των δύο ηρώων. Εντάσσεται στη συγκεκριμένη προσομοίωση της πραγματικότητας που του προσφέρεται από την τηλεοπτική του οθόνη και συνδέεται με το δίκτυο που δημιουργείται εκεί. Το βλέμμα του είναι η τρίτη κάμερα του τηλεοπτικού δικτύου και συνεργάζεται με τη μονοδιάστατη οπτική των υπόλοιπων δύο που βρίσκονται εστιασμένες πάνω στα σώματα των δύο πρωταγωνιστών. Το ερώτημα εδώ είναι αν το βλέμμα του τηλεθεατή συνεργάζεται και με τον ηδονοβλεπτικό τρόπο καταγραφής της τηλεοπτικής κάμερας, αν τον αποδέχεται κι αν εν τέλει επιλέγει και να τον υιοθετήσει πάνω και στο δικό του σώμα.

Όπως το διατυπώνει ο Jonathan Crary, η υποκειμενικότητα του παρατηρητή ενδέχεται είτε να διατηρήσει την αυτονομία της σε ζητήματα ορατότητας, είτε να υποχωρήσει μπροστά στη σχηματοποίηση του πεδίου ορατότητας που του προσφέρεται (Crary, 1992: 150). Το σίγουρο στα παραδείγματά μας είναι ότι η σχηματοποίηση του πεδίου ορατότητας έχει συντελεστεί προς συγκεκριμένες κατευθύνσεις. Τα ενδεχόμενα της υποκειμενικότητας του παρατηρητή-τηλεθεατή παραμένουν ανοιχτά, πάντοτε όμως σε σχέση με τη δική του επιλογή να παρακολουθήσει το συγκεκριμένο (και σχηματοποιημένο) πεδίο ορατότητας.

2. Οι "αδυναμίες" της τηλεοπτικής κάμερας. Ηδονοβλεπτικός τρόπος καταγραφής.

Η πρώτη εικόνα που παρακολουθούμε μόλις το σήριαλ ξεκινάει είναι το πρόσωπο του Χριστόφορου Παπακαλιάτη να γεμίζει ολόκληρη την τηλεοπτική οθόνη. Η εικόνα αυτή επαναλαμβάνεται μέσα από τη μικρή επιφάνεια μιας ψηφιακής κάμερας που καταγράφει τον "Άρη", το πρόσωπο που υποδύεται ο συγκεκριμένος ηθοποιός. Έχουμε λοιπόν την ίδια εικόνα, το αψεγάδιαστο δηλαδή πρόσωπο του ηθοποιού, σε δύο διαφορετικά μεγέθη πάνω στην οθόνη της τηλεόρασης μας ως εισαγωγικό στοιχείο για το τι θα παρακολουθεί η τηλεοπτική κάμερα: η τηλεοπτική κάμερα θα παρακολουθεί συνεχώς τα ωραία πρόσωπα και σώματα των ηθοποιών, με στόχο όχι μόνο να προβάλλει την αδιαμφισβήτητη ομορφιά και τελειότητά τους, αλλά ταυτόχρονα να βρίσκει τρόπους να την επιβάλλει και να την καθιερώνει.

Η επιμονή της κάμερας στα όμορφα πρόσωπα και στα όμορφα σώματα είναι ένα στοιχείο αρκετά συνηθισμένο στην τηλεόραση. Ωστόσο αυτή η επιμονή αποτελεί ένα από τα καθοριστικά στοιχεία για τον τρόπο τηλεοπτικής καταγραφής που έχει επιλεγεί στο συγκεκριμένο σήριαλ και συχνά φτάνει ακόμη και σε υπερβολές. Για παράδειγμα, σε ολόκληρο το ένατο επεισόδιο του δεύτερου κύκλου έχουμε την εντύπωση ότι παρακολουθούμε μια ιδιότυπη πασαρέλα ωραίων σωμάτων και προσώπων, όπου το –έτσι κι αλλιώς αδύναμο– σενάριο αποτελεί απλώς την αφορμή. Οι δράσεις και τα συναισθήματα των ηρώων δεν είναι αυτά που έχουν σημασία. Αυτό που έχει σημασία είναι η παρουσίαση του «όμορφου», στο επίπεδο της σωματικής επιφάνειας καταρχήν. Ο λόγος κατάληψης του τηλεοπτικού χρόνου είναι ο χειρισμός της τηλεοπτικής κάμερας έτσι ώστε να καταγράφει σώματα με συγκεκριμένα σωματικά χαρακτηριστικά να κινούνται και να περιφέρουν τα εξίσου όμορφα

πρόσωπά τους. Ένας χειρισμός που, κατά τη γνώμη μου, ξεπερνάει τα όρια των συνηθισμένων πρακτικών διαχείρισης των τηλεοπτικών αναπαραστάσεων. Αυτός ο τρόπος χειρισμού της τηλεοπτικής κάμερας στο συγκεκριμένο τηλεοπτικό προϊόν αποτελεί μια πρακτική που επανέρχεται τόσο καταϊγιστικά και καταπιεστικά που ουσιαστικά με αναγκάζει, ως τηλεθεατή και ως μελετητή, να εξαντλήσω την παρατήρησή του.

Στον κινηματογράφο, η θέση/στάση των θεατών συνδεόταν ανέκαθεν με την ηδονοβλεψία. Κάτι παρόμοιο πρέπει να ισχύει και με την τηλεοπτική κάμερα, εφόσον αυτή έχει καταλάβει (στο παράδειγμά μου αλλά και γενικότερα στην τηλεόραση) τη θέση της ματιάς του τηλεθεατή (Sturken and Cartwright, 2001: 76). Στην ιστορία της δυτικής μοντέρνας τέχνης, οι άνδρες είχαν πάντοτε τη θέση της δράσης και οι γυναίκες την ευθύνη της εμφάνισης (ό.π.: 81), την ευθύνη δηλαδή να παραμένουν ευχάριστες στο μάτι. Το ζήτημα βέβαια είναι ότι τόσο τα πρότυπα εμφάνισης όσο και τα έμφυλα πρότυπα αλλάζουν και το ερώτημα που τίθεται αφορά στο τι έχει διαμορφωθεί σήμερα ώστε να είναι ευχάριστο στην όραση. Σύμφωνα με τη Laura Mulvey, οι άνδρες κοιτάζουν και οι γυναίκες βρίσκονται εκεί για να τις κοιτάζουν (Mulvey, 1992: 33). Το βλέμμα του θεατή σε αυτό το θεωρητικό πλαίσιο ταυτίζεται αποκλειστικά με το ανδρικό βλέμμα, του οποίου το ερωτικό αντικείμενο είναι η επιδεικνυόμενη γυναίκα. Όμως με το χειρισμό της τηλεοπτικής κάμερας έτσι ώστε το αντικείμενο καταγραφής να καταγράφεται ηδονοβλεπτικά και να προβάλλεται με αυτόν τον τρόπο στον τηλεθεατή, όπως συμβαίνει στο παράδειγμά μου, προτείνεται μια λίγο πιο πολύπλοκη θεώρηση. Η εξουσιαστική σχέση ανάμεσα σε αυτόν που κοιτάζει και στο αντικείμενο του βλέμματός του/της έχει ξεπεράσει τους δυαδικούς όρους που ταυτίζουν το αρσενικό με το ενεργητικό βλέμμα και το θηλυκό με το παθητικό αντικείμενο θέασης, σύμφωνα και με την κριτική αναθεώρηση της ίδιας της Mulvey (Mulvey, 2005: 281). Η εξουσιαστική σχέση που με ενδιαφέρει εδώ αναπτύσσεται ανάμεσα στην ηδονοβλεπτική καταγραφή της ομορφιάς (όπου ο έμφυλος διαχωρισμός σαφώς υπάρχει αλλά δεν αποτελεί κυρίαρχο κριτήριο ορατότητας) και στους θεατές αυτής της καταγραφής. Για να χρησιμοποιήσουμε το σχήμα της Mulvey, εδώ οι τηλεθεατές κοιτάζουν και ο ηδονοβλεπτικός τρόπος χειρισμού της τηλεοπτικής κάμερας έχει φροντίσει ώστε ανδρικά και γυναικεία, αλλά πάντως όμορφα, σώματα να αποτελούν το κυρίαρχο αντικείμενο θέασης. Ενώ, για να αντιστρέψουμε το σχήμα της Mulvey, ο χειρισμός της τηλεοπτικής κάμερας (με τον τρόπο που παρακολουθεί τα αντικείμενα-σώματα και με την εμμονή σε συγκεκριμένης ποιότητας σωματικά χαρακτηριστικά) κατασκευάζει τηλεοπτικές

εικόνες και η ομορφιά αποτελεί την αποκλειστική πρώτη κατασκευαστική ύλη. Οι τηλεθεατές καταβροχθίζουν εικόνες όμορφων σωμάτων, αλλά και η ομορφιά, ως μοναδική πρώτη ύλη κατασκευής των τηλεοπτικών εικόνων ανάγεται στο μοναδικό αντικείμενο θέασης εξαιτίας του ηδονοβλεπτικού χειρισμού της τηλεοπτικής κάμερας, –εδώ είναι το σχηματοποιημένο πεδίο ορατότητας στο οποίο αναφέρθηκα στο προηγούμενο κεφάλαιο.

Στο δεύτερο επεισόδιο του δεύτερου κύκλου δύο ήρωες της σειράς (που υποδύονται το παντρεμένο ζευγάρι) έχουν μια επεισοδιακή συνάντηση στο σπίτι τους, λίγο πριν χωρίσουν. Η ατμόσφαιρα (θεωρούμε λογικά ότι) είναι φορτισμένη. Η τηλεοπτική κάμερα επιλέγει κι εδώ ως τρόπο καταγραφής μια σειρά από αλληπάλληλα κοντινά πλάνα στα πρόσωπα των δύο ηθοποιών. Αν δεν ακούγονταν οι διάλογοι, θα θεωρούσαμε ότι παρακολουθούμε πλάνα επίδειξης μακιγιάζ προσώπου κι όχι μια δραματική σκηνή που διαπραγματεύεται ένα ευαίσθητο προσωπικό ζήτημα. Δεν φαίνεται να ενδιαφέρει κανέναν (και σίγουρα όχι αυτόν που χειρίζεται την τηλεοπτική κάμερα) αν το πρόσωπο πάνω στην τηλεοπτική οθόνη είναι ανδρικό ή γυναικείο. Το μακιγιάζ προσώπου αναδεικνύεται εξίσου στα πρόσωπα και των δύο φύλων. Το ενδιαφέρον της θέασης και της τηλεοπτικής καταγραφής στρέφεται αποκλειστικά και μόνο στην ομορφιά. Ο χειρισμός της τηλεοπτικής κάμερας εδώ κατασκευάζει την ομορφιά ως μοναδικό αντικείμενο θέασης, ανεξάρτητα από τις δεδομένες, και όχι μόνο στο τηλεοπτικό σύμπαν, σχέσεις εξουσίας. Κάποια στιγμή ο άνδρας του ζευγαριού γίνεται βίαιος, χωρίς αυτό το γεγονός να αλλάζει το κέντρο βάρους των αισθητικών επιλογών της τηλεοπτικής καταγραφής. Η ομορφιά παραμένει ο κυρίαρχος πόλος έλξης για το χειριστή της τηλεοπτικής κάμερας. Αυτή είναι που λειτουργεί εξουσιαστικά απέναντι στον τηλεθεατή. Η κυριαρχία της ομορφιάς περιορίζει τις δυνατότητές μας ως τηλεθεατές να παρακολουθήσουμε κάτι άλλο, έστω και τη συνέχεια της ιστορίας. Σε πολλές περιπτώσεις, οι τηλεθεατές παρακολουθούν πραγματικά το σήριαλ χωρίς ήχο, απλώς χρησιμοποιώντας τις εικόνες των ωραίων σωμάτων και προσώπων που προβάλλει πότε ως μία οπτική επένδυση στην καθημερινότητά τους και πότε ως πηγή πληροφοριών για το "τι είναι στη μόδα". Η λειτουργία της συγκεκριμένης τηλεοπτικής κάμερας επιβάλλει το όμορφο σώμα σε ένα απολαυστικό, άρα και καθησυχαστικό δεδομένο (Mulvey, 1992: 29). Επομένως ο θεατής για να μπορέσει να διατηρήσει και να επαναλάβει την απόλαυσή του υποχωρεί στην επιβαλλόμενη παρουσία κι εξουσία του όμορφου σώματος και υιοθετεί την εμμονή του χειριστή της τηλεοπτικής κάμερας επιδιδόμενος στην αναζήτηση του επόμενου ηδονοβλεπτικού στόχου.

Τα σώματα και τα πρόσωπα καταγράφονται από το χειριστή της τηλεοπτικής κάμερας και, στη συνέχεια, γίνονται αντικείμενα θέασης από τους τηλεθεατές με ηδονοβλεπτικό τρόπο, ως αντικείμενα λατρείας, σαν να πρόκειται για στοιχεία της προσωπικής τους περιουσίας. Το σώμα λοιπόν στα παραδείγματά μας απολαμβάνει το status της ιδιωτικής περιουσίας, με όλα τα συνεπακόλουθα, δηλαδή τη φροντίδα και την αίσθηση περηφάνιας που επιφυλάσσουμε στα στοιχεία της ιδιωτικής μας περιουσίας (Beaudrillard, 1998: 277). Το τηλεοπτικό βλέμμα του χειριστή της τηλεοπτικής κάμερας και ακολούθως, εξαιτίας του σχηματισμένου πεδίου ορατότητας, το βλέμμα των τηλεθεατών φροντίζουν να περιβάλλουν τα σώματα με την αίγλη που τους αρμόζει, να τα αναδεικνύουν με την τηλεοπτική ευαισθησία που χρειάζονται και να επιδεικνύουν την περηφάνια για την τελειότητα τους ως στοργικές μητέρες, ή, πιο ταιριαστά με τα οικονομικά δεδομένα της καταναλωτικής κοινωνίας, ως προσεκτικοί οικονομικοί επενδυτές.

Καθώς το σώμα αποτελεί κεντρικό σημείο και στοιχείο μέσα στην καταναλωτική κουλτούρα, επενδύεται με πρακτικές, με λατρεία και με πάθος. Το σώμα αποτελεί αντικείμενο σωτηρίας και όλες οι συνδυασμένες προσπάθειες επικεντρώνονται προς αυτή την κατεύθυνση, ώστε το σώμα να μπορέσει να διασωθεί, πάντα μέσα στα πλαίσια και τις συγκεκριμένες επιταγές της καταναλωτικής κοινωνίας (Beaudrillard, 1998: 277). Στο δεύτερο επεισόδιο του δεύτερου κύκλου, η φωνή που ανήκει στο όμορφο πρόσωπο του ηθοποιού που υποδύεται τον "Χρήστο" μας αποκαλύπτει ότι ο "Χρήστος" είναι γνώστης της απιστίας που διαδραματίζεται εις βάρος του. Το σώμα του "Χρήστου" βρίσκεται στην αίθουσα αναμονής ενός νοσοκομείου, αλλά η τηλεοπτική οθόνη έχει γεμίσει από την ηδονοβλεπτική καταγραφή του προσώπου του και δεν δίνει καμία σημασία και κανένα στοιχείο για τον περιβάλλοντα χώρο. Είναι τέτοια η ηδονοβλεπτική διάθεση του χειρισμού της τηλεοπτικής κάμερας στη συγκεκριμένη στιγμή ώστε το πρόσωπο του ηθοποιού ανάγεται στο μοναδικό "καθαρό" στοιχείο μέσα στο "βρώμικο" περιβάλλον του νοσοκομείου, αλλά και στο μοναδικό "αθώο" στοιχείο στο περιβάλλον της σεναριακής πλοκής. Σε ένα παρόμοιας αισθητικής ποιότητας στιγμιότυπο στο τρίτο επεισόδιο του ίδιου κύκλου, οι δύο παράνομοι εραστές συναντούν τον "Χρήστο" στο δωμάτιο ενός ξενοδοχείου. Η τηλεοπτική κάμερα εστιάζει και πάλι στο πρόσωπό του, το οποίο είναι φωτισμένο με δυνατό, καθαρό φως. Τελικά το πρόσωπο του "Χρήστου" καταγράφεται πάνω στην τηλεοπτική οθόνη με μια ηδονοβλεπτική υπερβολή που καταλήγει σχεδόν στην αγιοποίησή του.

Αυτή η ηδονοβλεπτική καταγραφή των διάφορων σωμάτων και προσώπων, συνεχίζει να προτείνει στους τηλεθεατές ένα συγκεκριμένο είδος σώματος και προσώπου, μια συγκεκριμένη σωματική αισθητική. Η εμμονή του τρόπου που ο χειρισμός της τηλεοπτικής κάμερας εστιάζεται στη συγκεκριμένη αισθητική αγγίζει τα όρια της επαναληπτικής ιδεοληψίας. Οι «αδυναμίες» της τηλεοπτικής κάμερας επαναλαμβάνονται επιδεικτικά. Η επανάληψη αυτή, ως λειτουργία, θυμίζει τις επαναλήψεις παλαιότερων επεισοδίων στην τηλεόραση. Στην περίπτωση των επαναλήψεων παλαιότερων επεισοδίων η τηλεόραση αναπαράγει παλαιότερα κείμενα και, καθώς τα τοποθετεί στο status του συνεχώς διαθέσιμου, γίνεται η ίδια ένα ζωντανό μουσείο (Thorburn, 1994: 544). Με την ίδια ακριβώς λειτουργία οι επαναληπτικές εμμονές στον χειρισμό της τηλεοπτικής κάμερας όσον αφορά στα όμορφα σώματα και πρόσωπα, προάγουν το σύνολο των εικόνων που μεταδίδονται σε ένα ιδιότυπο μουσείο που προωθεί τη σύγχρονη αισθητική, ένα μουσείο όπου τα κέρυνα ομοιώματα δεν αναπαριστούν διαφορετικά πρόσωπα, αλλά διαφορετικές εκδοχές της ομοιόμορφης αισθητικής της επιφάνειας. Στο δεύτερο επεισόδιο του πρώτου κύκλου ο, ανάπηρος πλέον, πρωταγωνιστής ξυπνάει και προσπαθεί να σηκωθεί από το κρεβάτι του. Η τηλεοπτική κάμερα καταγράφει διαδοχικά την αναπηρική καρέκλα, το όμορφο πρόσωπο του ηθοποιού και, τέλος, τους γυμνασμένους κοιλιακούς του. Η χρησιμότητα των κοιλιακών μυών (οι κοιλιακοί χρειάζονται για να μπορέσει να σηκωθεί ο ανάπηρος ήρωας από το κρεβάτι του και να καθίσει στην καρέκλα) αποτελεί ανούσια λεπτομέρεια για την ηδονοβλεπτική αυτή πορεία της τηλεοπτικής καταγραφής. Αυτό δεν έχει σημασία για το συγκεκριμένο τηλεοπτικό σύμπαν. Σημασία έχει να αναδειχθούν όλες οι εκδοχές της σωματικής ομορφιάς και να παραταχθούν μπροστά στον εμμονοληπτικό φακό της τηλεοπτικής κάμερας και στην εθιζόμενη στο επιφανειακά ωραίο ματιά του τηλεθεατή.

Καθώς τα πρόσωπα και τα σώματα στροβιλίζονται συνεχώς στον ιδιότυπο αυτό εκθεσιακό χώρο, χάνουν την ανθρώπινη ιδιότητά τους, περιορίζονται αποκλειστικά και μόνο στο status του εκθέματος. Και φυσικά η μόνη λειτουργία που επιτρέπεται στο έκθεμα είναι να βρίσκεται συνεχώς σε κατάσταση έκθεσης ("on display") (Featherstone, 1991: 173). Μέσα στο χώρο έκθεσης εμπορευμάτων, τα εμπορεύματα οφείλουν να είναι άψογα διατηρημένα και τακτοποιημένα στους χώρους προβολής τους. Αυτό ισχύει και για τα πρόσωπα-σώματα στην τηλεοπτική μας οθόνη. Πάντοτε με άψογη εμφάνιση και πάντοτε τοποθετημένα εκεί που η αισθητική του σκηνοθέτη επιτάσσει, είναι τα απολύτως υπάκουα εμπορεύματα, τα αντικείμενα έκθεσης που δεν θα απογοητεύσουν ποτέ τον πωλητή καθώς

επιτυχάνουν πάντοτε το στόχο τους: να γοητεύουν τον αγοραστή. Στο δεύτερο επεισόδιο του πρώτου κύκλου παρακολουθούμε την "Έρση", σύζυγο του "Άρη" και αεροσυνοδό στο επάγγελμα να περπατάει σε έναν πολυσύχναστο δρόμο του Παρισιού, έτοιμη να επιστρέψει στην Ελλάδα και στο σύζυγό της μετά από ένα ακόμη επαγγελματικό ταξίδι. Ξαφνικά, μια σκέψη τη σταματάει. Παραμένει για λίγο ακίνητη μέσα στο πλήθος και κάνει μεταβολή γυρίζοντας πίσω στο ξενοδοχείο της. Έχει μόλις πάρει την πρόσκαιρη απόφαση να εγκαταλείψει το σύζυγό της. Ο χειριστής της τηλεοπτικής κάμερας έχει αποφασίσει έτσι κι αλλιώς να εστιάζει στα πρόσωπα και στα σώματα των πρωταγωνιστών. Η οθόνη της τηλεόρασής μας γεμίζει στην κυριολεξία από όμορφα και νεανικά πρόσωπα και σώματα. Στο παράδειγμά μας τα ρούχα, το μακιγιάζ, η κόμμωση, ακόμα και τα παπούτσια είναι ιδιαίτερα προσεγμένα και αψεγάδιαστα. Δεν υπάρχει το παραμικρό ίχνος αλλοίωσης της τέλει εικόνας, της αλλοίωσης που θα προκαλούσε π.χ. η ζέστη και το περπάτημα, κουβαλώντας μάλιστα και μια βαλίτσα, στο κέντρο του Παρισιού. Η ατσαλάκωτη στολή της και η όλη της αψεγάδιαστη παρουσία, καθώς και ο τρόπος που έχει επιλεγεί για την τηλεοπτική καταγραφή της παραπέμπουν ευθέως σε μια κούκλα τύπου "Barbie-αεροσυνοδός". Μια κούκλα Barbie που κάποιος έβγαλε από το κουτί της και την ακούμπησε πάνω στην παρισινή άσφαλτο.

Ο φακός της τηλεοπτικής κάμερας περιδιαβαίνει πάνω στα ωραία πρόσωπα και σώματα, ακριβώς όπως ο αγοραστής περιεργάζεται τις βιτρίνες σε ένα εμπορικό κέντρο. Παρακολουθεί, συγκρίνει, επιλέγει το καλύτερο (στην περίπτωσή μας το ομορφότερο). Τα αντικείμενα της λατρείας του χειριστή της τηλεοπτικής κάμερας ουσιαστικά μετατρέπονται σε εκθέματα, τοποθετούνται στις προθήκες-βιτρίνες της τηλεοπτικής οθόνης, αποκτούν την αίγλη του μουσειακού εκθέματος, αλλά και ταυτόχρονα τη γοητεία του εκτιθέμενου αντικείμενου προς κατανάλωση, καθώς η επίμονη εκθετική παράταξή τους τα επενδύει με πολύπλοκες και διάφορες σημασίες. Η τηλεοπτική οθόνη μετατρέπεται έτσι σε ένα απέραντο εμπορικό κέντρο, όπου, σύμφωνα πάντοτε με την καταναλωτική κουλτούρα, συνίσταται ένας δημόσιος χώρος για έκθεση ταυτοτήτων και επίδειξη των αποτελεσμάτων των εργασιών πάνω στο σώμα (Featherstone and Burrows, 1995: 12). Μπροστά στα έκθαμβα μάτια μας εκτίθενται σώματα και πρόσωπα που από τη μια μεριά αποτελούν την πεμπουσία των αποτελεσμάτων των διάφορων εργασιών που μπορούν σήμερα να γίνουν πάνω στο σώμα (μιλάμε για μία γκάμα που καλύπτει από τις πιο απλές αισθητικές επεμβάσεις, όπως γυμναστήρια, κομμωτήριο και την ένδυση με ρούχα ακριβά κι επώνυμων μαρκών μέχρι τις πιο σύνθετες πλαστικές επεμβάσεις και τις πιο

προηγμένες τηλεοπτικές τεχνικές για βελτίωση των τηλεοπτικών σωμάτων) και από την άλλη, μέσω της απόλυτης μοναδικότητάς τους, φέρουν τις πλέον προβεβλημένες ταυτότητες. Ωστόσο, όπως ακριβώς γίνεται και στα εμπορικά κέντρα, έτσι και στο εμπορικό κέντρο κατασκευής Χριστόφορου Παπακαλιάτη, αποφεύγεται η δημιουργία οποιασδήποτε διαπροσωπικής σχέσης. Αντίθετα, αυτό που παρακολουθούμε είναι η ένδοξη παρέλαση άψογα σεταρισμένων συνόλων πάνω σε καλογυμνασμένα, νεανικά σώματα, αυτό με το οποίο καταλήγουμε είναι η κατασκευή του «μοναχικού πλήθους» (ό.π.), είναι η παράθεση ωραίων προσώπων που όμως παραμένουν στο επίπεδο του εκθέματος και δεν προχωρούν στο βάθος του απτού. Στο δεύτερο επεισόδιο του πρώτου κύκλου παρακολουθούμε μια τέτοια "παρέλαση". Ο "Χρήστος" πηγαίνει να συναντήσει τον "Άρη" και διασχίζει τους δρόμους της πόλης πάνω στη μηχανή του. Ο "Άρης" τον περιμένει και μετακινείται στους χώρους του σπιτιού του καθισμένος στην αναπηρική πολυθρόνα του. Το ένα ωραίο πρόσωπο διαδέχεται το άλλο σε μια αέναη κίνηση, έτσι που τελικά δεν έχει σημασία η σωματική τους διαφορά, παρά η σωματική τους ομοιότητα. Η τηλεοπτική καταγραφή δεν ενδιαφέρεται να κάνει ένα σχόλιο πάνω στη διαφοροποίηση της ποιότητας της κίνησης ανάμεσα στα δύο σώματα παρά να καταγράψει απλώς το ωραίο σώμα (εδώ το ωραίο ανδρικό σώμα). Η μοτοσυκλέτα ή η αναπηρική καρέκλα αποτελούν και πάλι τις αφορμές για να δοξαστεί το έκθεμα, το ωραίο πρόσωπο. Το δεύτερο επίπεδο της σύγκρισης ανάμεσα στους δύο ήρωες απλώς δεν είναι κάτι που ενδιαφέρει.

Με την παρούσα λοιπόν τεχνοτροπία καταγραφής της τηλεοπτικής κάμερας, το σώμα δεν αντιμετωπίζεται πλέον ως τόπος εγγραφής ψυχικών και κοινωνικών δεδομένων, αλλά περισσότερο ως δομή που πρέπει να ελέγχεται και να τροποποιείται. Το σώμα δεν θεωρείται υποκείμενο, αλλά αντικείμενο μιας ηδονοβλεπτικής καταγραφής. Ωστόσο αυτή η θεώρηση δεν το ανάγει μόνο σε αντικείμενο επιθυμίας αλλά και σε αντικείμενο design (Bolter and Grusin, 2000: 240). Στο έβδομο επεισόδιο του δεύτερου κύκλου οι δύο παράνομοι εραστές ετοιμάζονται να συναντηθούν σε ένα απομονωμένο δωμάτιο κατά τη διάρκεια ενός πάρτυ. Η κάμερα παρακολουθεί τα σώματά τους καθώς ανεβαίνουν τη σκάλα που οδηγεί στον τόπο συνάντησής τους. Η καταγραφή είναι και πάλι ηδονοβλεπτικής φύσης, μόνο που, επιπλέον, εδώ στέκεται σε λεπτομέρειες. Το χέρι πάνω στην κουπαστή της σκάλας, το πόδι της ηθοποιού καθώς στέκεται μετώρο πάνω στο σκαλοπάτι. Ακόμη πιο συγκεκριμένα, η κάμερα στέκεται στα παπούτσια της ηθοποιού που στολίζουν με ένα πολύ ωραίο φιόγκο τον αστράγαλο της. Η διαδικασία της ηδονοβλεπτικής καταγραφής τεμαχίζει το σώμα για να το αναδείξει σε πολλά μικρότερα αντικείμενα

προς έκθεση. Οφείλει να παρουσιάσει τα ελάχιστα αυτά εκθεσιακά δείγματα ως αντικείμενα άξια προς εμμονοληπτική παρακολούθηση κι έτσι ανάγει ακόμα και τον αστράγαλο της πρωταγωνίστριας σε αντικείμενο design. Το κάθε μικρό κομμάτι, το κάθε μέρος του συνόλου οφείλει να υπακούει και όντως υπακούει στη συνολική επιταγή περί ωραίου: μόνο το ωραίο επιτρέπεται, μόνο το όμορφο θα επιβιώσει από το φίλτρο της τηλεοπτικής καταγραφής μέχρι τη ματιά του τηλεθεατή. Ο τεμαχισμός του close up εδώ δεν προτείνεται ως μια ακόμη τεχνική οπτικοποίησης αλλά χρησιμοποιείται ως εργαλείο ανάδειξης της αισθητικής πρότασης. Ο πρωταγωνιστής του close up δεν είναι ο αστράγαλος αλλά το αξεσουάρ, δεν είναι το μέρος του σώματος αλλά η αισθητική περιβολή που ανάγει το συγκεκριμένο μέρος του σώματος σε "άξιο" προς λεπτομερή παρουσίαση.

Ο ηδονοβλεπτικός τρόπος καταγραφής δεν είναι μοναδικό προσόν της τηλεοπτικής κάμερας. Αντίθετα, ο συγκεκριμένος τρόπος αντιμετώπισης των συμβάντων και καταγραφής τους αφορά τόσο την τηλεοπτική κάμερα, όσο και τον αποδέκτη των καταγραφών της, δηλαδή τον ίδιο τον τηλεθεατή. Όλα όσα καταγράφει η τηλεοπτική κάμερα είναι φτιαγμένα για το μάτι του τηλεθεατή (Gitlin, 1986: 157). Η τηλεοπτική κάμερα λειτουργεί ως δίαυλος για το βλέμμα του τηλεθεατή. Εφόσον, ως τηλεθεατές, δεσμευόμαστε στην ακολουθία της πράξης "παρακολουθώ τηλεόραση", αποδεχόμαστε καταρχήν την εισροή των πληροφοριών μέσα από το συγκεκριμένο δίαυλο. Στα παραδείγματα που έχω παραθέσει (και που θα συνεχίσω να παραθέτω καθώς ο οποιοσδήποτε τηλεθεατής της συγκεκριμένης τηλεοπτικής σειράς μπορεί να διαπιστώσει ότι είναι ανεξάντλητα) ο δίαυλος της συγκεκριμένης τηλεοπτικής κάμερας καταγράφει με ηδονοβλεπτικό τρόπο τα σώματα και τα πρόσωπα που κυκλοφορούν στα δεδομένα τηλεοπτικά περιβάλλοντα. Είναι τέτοια η ποσότητα και η ποιότητα της ηδονοβλεπτικής επένδυσης στις αισθητικές πληροφορίες που μεταδίδονται από την τηλεοπτική κάμερα, που η κριτική του τηλεθεατή τείνει να αναβάλλεται μπροστά στην ανάγκη του να προσαρμοστεί στις πληροφορίες που δέχεται. Στο τέλος του δεύτερου επεισοδίου του δεύτερου κύκλου αλλά και στην αρχή του επόμενου επεισοδίου (καθώς σε αυτή τη χρονική στιγμή του σήριαλ έχει παγιωθεί η τακτική της επανάληψης του τέλους του προηγούμενου επεισοδίου στην αρχή του επόμενου) παρακολουθούμε την "Ερση" να βγαίνει από το αεροδρόμιο και να κατευθύνεται, μετά από σκέψη, προς ένα αυτοκίνητο. Η κάμερα παρατηρεί την κίνηση της ηθοποιού σχεδόν στα κρυφά, ανάμεσα από τα υπόλοιπα αυτοκίνητα που διασχίζουν το δρόμο. Ωστόσο η ηδονοβλεπτική διάθεσή της καταγραφής δεν υποχωρεί. Η αίγλη της εξωτερικής εμφάνισης της ηθοποιού

παραμένει το πιο σημαντικό στοιχείο στην τηλεοπτική της παρουσία ακόμα και σε μια τέτοια συνθήκη καταγραφής. Η τηλεοπτική κάμερα παρακολουθεί από κοντά τα σωματικά χαρακτηριστικά της ηθοποιού και μάλιστα με μια λαίμαργη διάθεση, σχεδόν σαν να την καταβροχθίζει. Αυτή όμως η οπτική είναι και η μοναδική οπτική που παρέχεται στον τηλεθεατή για να μπορέσει να παρακολουθήσει τα δρώμενα. Ο τηλεθεατής στο παράδειγμά μας υποβάλλεται στην επαναληπτική εμμονή της τηλεοπτικής κάμερας προς μια συγκεκριμένη αισθητική επιταγή. Ένα από τα πιθανά αποτελέσματα της υποβολής σε ένα τόσο σχηματοποιημένο πεδίο ορατότητας είναι και ο εθισμός στις συγκεκριμένες σχηματοποιήσεις.

Η ουσία στα συγκεκριμένα παραδείγματα της τηλεοπτικής καταγραφής είναι ο ηδονοβλεπτικός τρόπος αντιμετώπισης των πάντων. Η εμμονή της τηλεοπτικής κάμερας στην ηδονοβλεπτική αυτή πρακτική αποτελεί για μένα μια τόσο πιεστική συνθήκη που με οδήγησε τόσο στην εμμονική περιγραφή των παραδειγμάτων μου όσο και στην κουραστική χρήση του όρου. Θεωρώ ότι έτσι μπορεί ίσως να αποδοθεί γραπτώς η σχεδόν βίαιη αισθητική πρόταση της συγκεκριμένης τηλεοπτικής καταγραφής.

Το σώμα δεν μπορεί να αντιμετωπιστεί απλώς ως μία βιολογική σύνθεση. Εξίσου σημαντική είναι και η διάστασή του ως μία κοινωνικό-πολιτισμική σύλληψη. Χωρίς λοιπόν το σώμα να περιορίζεται συνεχώς ως το υποταγμένο μέρος του δίπολου σώμα-πνεύμα, χρειάζεται να επανεκτιμηθεί η υλικότητα του σώματος ως φορέας της διαφορετικότητας, με την έννοια ότι αυτή ακριβώς η διαφορετική κατά περίπτωση υλικότητα αποτελεί κυρίαρχο στοιχείο της πολιτισμικής ζωής κι όχι αντιθετική δύναμη μέσα σε αυτή (Grosz, 1995: 31-32). Κάτω από αυτή την προοπτική το σώμα μπορεί να αντιμετωπιστεί ως ένα άμορφο υλικό πάνω στο οποίο η κοινωνική εγγραφή παράγει συγκεκριμένα υποκείμενα (ό.π.). Στην περίπτωση μας η διαδικασία της κοινωνικής εγγραφής ταυτίζεται με το ανελέητο βλέμμα της τηλεοπτικής κάμερας που με τις ακριβείς διαδικασίες διαχωρισμού και προτίμησης που ακολουθεί, παράγει και προάγει συγκεκριμένο τύπο προσώπων και σωμάτων. Έτσι διαμορφώνει ένα συγκεκριμένο κοινωνικό πλαίσιο δράσης με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, ακόμη κι αν αυτό το πλαίσιο δράσης προς το παρόν περιορίζεται στις ελάχιστες ίντσες της τηλεοπτικής οθόνης. Ακριβώς όπως η εξουσία έχει ανάγκη το σώμα ως το φορέα και το παράγωγο γνώσεων και συμπεριφορών που καθιστούν σαφές το κοινωνικό πλαίσιο το οποίο θέλει να επιβάλλει (ό.π.), έτσι και η τηλεοπτική καταγραφή έχει ανάγκη το πρόσωπο και το σώμα που η ίδια έχει προωθήσει, μέσω της

ηδονοβλεπτικής εμμονής της για να καταστήσει σαφή τα όρια μέσα στα οποία τα συγκεκριμένα πρόσωπα και σώματα, μπορούν να δράσουν και να αναδειχθούν.

3. Η τηλεοπτική κάμερα ως αντικειμενικός κριτής. Εξομολόγηση χωρίς εξιλέωση.

Πολύ συχνά εμφανίζεται ένας ακόμη «ιδιαιτερός» τρόπος αφήγησης των γεγονότων και των συναισθημάτων, ένας τρόπος αφήγησης που είναι διαδεδομένος σε άλλου τύπου τηλεοπτικά γεγονότα, όπως τα reality shows, ασυνήθιστος όμως σε τηλεοπτικές σειρές, τουλάχιστον σύμφωνα με τη δική μου εμπειρία: οι ήρωες μιλούν απευθείας στην τηλεοπτική κάμερα, απευθύνονται κατευθείαν στον τηλεθεατή. Σε αυτά τα άμεσης απεύθυνσης στιγμιότυπα ο τηλεθεατής ακούει προβλέψεις, έρχεται σε επαφή με τα συναισθήματα των ηρώων και τις σκέψεις τους, μαθαίνει «πρώτος απ' όλους» ποιες πρόκειται να είναι οι αντιδράσεις του ανθρώπου που μιλάει μπροστά στην κάμερα. Εδώ η τηλεοπτική κάμερα χρησιμοποιεί διάφορες τεχνικές. Μερικές φορές απευθύνεται κι επικεντρώνεται μόνο στο πρόσωπο του αφηγητή ή των αφηγητών με αλληπάλληλα γκρο πλαν. Άλλες φορές προτιμά να μας δείχνει ολόκληρο το σώμα του αφηγητή σε στάσεις δανεισμένες από τη μυθολογία του κινηματογράφου, όπως είναι η κλασική θέση της ανάκρισης, με το υποκείμενο καθισμένο σε μια καρέκλα κι έναν προβολέα από πάνω του να το φέρνει σε δύσκολη θέση. Πολύ συχνά βέβαια, οι εξομολογούμενοι είναι όρθιοι, με τα χέρια σταυρωμένα στο στήθος. Η μοιραία γυναίκα της ιστορίας συνήθως καπνίζει όταν βρίσκεται σε αυτή τη θέση.

Επίσης συχνή είναι και η τεχνική όπου η τηλεοπτική κάμερα μετακινείται πάνω σε έναν νοητό οριζόντιο άξονα απόστασης που την ενώνει με το εξομολογούμενο σώμα. Έτσι, από εκεί που «βρισκόμαστε» ως τηλεθεατές πολύ κοντά στο αντικείμενο της θέασής μας, μπορεί ξαφνικά να έρθουμε σε μεγάλη απόσταση και η υπερβολικά στενή σχέση που έχει αναπτύξει η όρασή μας με το πρόσωπο που εξομολογείται στην κάμερα να μειωθεί στην οπτική σχέση που υπάρχει ανάμεσα στο βλέμμα μας και σε ένα μικροσκοπικό σώμα που νιώθουμε ότι βρίσκεται πολύ μακριά μας.

Σημαντικός είναι και ο τρόπος εμφάνισης και εξαφάνισης των υποκειμένων που μιλούν μπροστά στην κάμερα. Για να ξεκινήσει η εκμυστήρευση μπροστά στην κάμερα και η άμεση απεύθυνση στον τηλεθεατή, ανάβει ένας προβολέας και ο ήρωας εμφανίζεται από το πουθενά, από το σκοτάδι, έτοιμος ωστόσο για τα γκροπλαν του. Με τον ίδιο τρόπο ολοκληρώνεται και η άμεση ομιλία του ήρωα: ο προβολέας σβήνει

και η κάμερα αποσύρεται διακριτικά για να παρακολουθήσει πιο συμβατικές δράσεις. Ο ίδιος ο ήρωας χάνεται και πάλι στο σκοτάδι. Τίποτα δεν είναι τυχαίο σε αυτές τις περιπτώσεις. Η στιγμή που οι ήρωες μιλούν απευθείας στην κάμερα, οι στιγμές που εμφανίζονται κι εξαφανίζονται μπροστά από αυτήν είναι επιλεγμένες με μεγάλη φροντίδα, έτσι ώστε να εξυπηρετούν τη χρονική συνέχεια αλλά και τη σεναριακή ακολουθία. Μέσα στα πλαίσια της προσεκτικής αυτής φροντίδας, ούτε φυσικά και η εμφάνιση των εξομολογούμενων μπορεί να αφηθεί στη διάθεση της στιγμής. Είναι πάντοτε προσεγμένη και συνάδει με τα κριτήρια περί όμορφου σώματος που γενικά υπεισέρχονται στη συγκεκριμένη τηλεοπτική σειρά.

Αν και με την ίδια φροντίδα επιλέγεται και το ποιος ήρωας θα μιλήσει τότε μπροστά στην τηλεοπτική κάμερα, η ίδια η τηλεοπτική κάμερα ανάγεται σε αυτά τα στιγμιότυπα στο μοναδικό πρωταγωνιστή. Η ενορχήστρωση των δράσεων και των εξάρσεων, η περιγραφή των συναισθημάτων και των υπεκφυγών επαφίενται αποκλειστικά και μόνο στην παρουσία και τη χρησιμοποίηση της τηλεοπτικής κάμερας. Οι ήρωες-ηθοποιοί μπορεί να είναι αυτοί που αφηγούνται, αλλά η τηλεοπτική κάμερα είναι αυτή που καταγράφει. Η άμεση αυτή αφήγηση που ενέχει και στοιχεία αποκάλυψης μελλοντικών τροπών της πλοκής είναι ένα ρίσκο καθώς διακόπτει την ομαλή γραμμική πορεία του κάθε επεισοδίου. Ωστόσο, η τηλεοπτική κάμερα παραμένει ο φορέας αυτού του ρίσκου. Είναι ο αποδέκτης των αφηγήσεων και το μέσο μετάδοσής τους στον τηλεθεατή.

Έτσι λοιπόν ο συγκεκριμένος τρόπος αφήγησης δεν μπορεί να απομακρυνθεί ως τεχνική από τις τεχνικές που χρησιμοποιούνται στην εξομολόγηση. Ο αφηγητής απευθύνεται κατευθείαν στην κάμερα, ακριβώς όπως ο εξομολογούμενος απευθύνεται κατευθείαν στον εξομολογητή του. Στο τελευταίο επεισόδιο του σήριαλ, μία από τις ομοφυλόφιλες ηρωίδες εξομολογείται με αυτόν τον τρόπο στην τηλεοπτική κάμερα και, μέσω αυτής, και στον τηλεθεατή, τα προβλήματα που αντιμετωπίζει στη σχέση της και στην ανατροφή του παιδιού της. Καθώς διηγείται τα προβλήματά της, σφίγγει τα χέρια της, είναι εμφανώς στενοχωρημένη, έτοιμη να ξεσπάσει σε κλάματα. Ζητάει τη γνώμη, τη συμβουλή, τη συγχώρεση ενός άορατου σε αυτήν ακροατή.

Αυτός ο τρόπος αφήγησης (άμεσα στην τηλεοπτική κάμερα) αποτελεί βέβαια ένα ίδιον των τεχνικών που χρησιμοποιούνται στην τηλεόραση. Δεν μπορούμε να διαχωρίσουμε την επιφάνεια της τηλεοπτικής οθόνης και την τηλεοπτική κάμερα από τους τρόπους που χρησιμοποιεί η τηλεόραση για να προάγει την αφήγηση. Η ίδια η τηλεόραση, βασισμένη στη διαδικασία παραγωγής και στα μέσα που έχει στη διάθεση της, παράγει συγκεκριμένους τρόπους αφήγησης (Kaplan, 1988: 135). Ένας από

αυτούς είναι και η χρησιμοποίηση της τηλεοπτικής κάμερας ως φορέα για τη μεταφορά άμεσων αφηγήσεων στον τηλεθεατή. Ο τρόπος αυτός αφήγησης συνδέεται με την αμεσότητα, ένα χαρακτηριστικό πολύ συχνό στη φιλολογία περί τηλεόρασης, αλλά και πολύ συχνό σε ορισμένα από τα τεχνολογικά δεδομένα της τηλεοπτικής παραγωγής. Επιστημολογικά, η αμεσότητα έχει να κάνει με τη διαφάνεια, την έλλειψη δηλαδή της διαμεσολάβησης ή της αναπαράστασης. Εδώ το μέσο, ή τουλάχιστον η ορατή πραγματικότητά του, απουσιάζει, αφήνοντας τον τηλεθεατή με τα αναπαριστώμενα αντικείμενα. Έτσι, ο τηλεθεατής έχει την ευκαιρία να γνωρίσει τα αντικείμενα άμεσα (Bolter and Grousin, 2000: 6). Αυτό συμβαίνει και στην περίπτωση που εξετάζουμε: καλλιεργείται η ψευδαίσθηση της διαφάνειας. Φυσικά το μέσο, η τηλεοπτική κάμερα δεν απουσιάζει, απλά ο τρόπος με τον οποίο η τηλεοπτική παραγωγή επιλέγει να καλλιεργήσει τη σχέση του θεατή με την κάμερα οδηγεί στην ψευδαίσθηση της απουσίας της τηλεοπτικής κάμερας. Έτσι, ο τηλεθεατής θεωρεί ότι συνδιαλέγεται και γνωρίζει άμεσα τα αναπαριστώμενα αντικείμενα. Από την άλλη μεριά, η αίσθηση του τηλεθεατή ότι το μέσο απουσιάζει και αφήνει τα αντικείμενα να παρουσιάζονται άμεσα σε αυτόν του δημιουργεί την εντύπωση ότι το μέσο έχει εξαφανιστεί (ό.π.).

Εδώ, η ματιά του θεατή ταυτίζεται με την οπτική της τηλεοπτικής κάμερας, εν ολίγοις ο θεατής παίρνει τη θέση της τηλεοπτικής κάμερας. Ο ήρωας αφηγείται στην τηλεοπτική κάμερα, αλλά στην ουσία μιλάει στον τηλεθεατή, ο αφηγητής φαίνεται να εμπιστεύεται την τηλεοπτική κάμερα για να εκθέσει τα μυστικά του και τις πιο κρυφές σκέψεις του, στην ουσία όμως ο αφηγητής εξομολογείται στον τηλεθεατή. Ο τηλεθεατής δεν έχει άλλη επιλογή παρά να εμπιστευτεί τη διαδικασία της εξομολόγησης –εφόσον έχει επιλέξει κι έχει εμπιστευτεί την παρακολούθηση της ιστορίας μέσω της τηλεοπτικής κάμερας– και να δεχτεί με χαρά το ρόλο του εξομολόγου.

Το ζήτημα βέβαια είναι ότι η εξομολόγηση, είτε θεωρήσουμε ότι γίνεται προς την κάμερα είτε θεωρήσουμε ότι γίνεται μέσω της κάμερας προς τον θεατή, έχει άδοξο τέλος. Μόλις η αφήγηση ολοκληρώνεται, το ωραίο σώμα ή πρόσωπο του αφηγητή-εξομολογούμενου εξαφανίζεται μέσα στο σκοτάδι χωρίς να επιτρέψει να φανεί η οποιαδήποτε συνέπεια της εξομολόγησής του στην εξωτερική ή εσωτερική κατάστασή του. Παράλληλα και ο υποτιθέμενος εξομολόγος παραμένει μετέωρος. Στο πρώτο επεισόδιο του πρώτου κύκλου η "Έρση" εξομολογείται τα προβλήματα στη σχέση της. Ο τρόπος τηλεοπτικής καταγραφής της ενέχει όλα τα κλισέ της μοιραίας γυναίκας στην κινηματογραφική γλώσσα: είναι καθισμένη σε ένα σκαμπό, με σταυρωμένες γάμπες και καπνίζει ένα τσιγάρο του οποίου ο καπνός την καλύπτει μυστηριωδώς. Ο λόγος της

συνεχώς αυτοαναιρείται. Περιγράφει τον εαυτό της σαν την "απατημένη γυναίκα" της ιστορίας κι αμέσως αναφέρεται στην απιστία που έχει διαπράξει η ίδια. Όλα όσα λέει (φαίνονται να) είναι η απόλυτη αφορμή για να βρεθεί η ηθοποιός στη συγκεκριμένη κατάσταση εικονογράφησης της μοιραίας γυναίκας. Η κάμερα ακολουθεί μια γρήγορη διαδρομή, σα να εστιάζει το φακό της, μεγεθυντικό ή μη, πάνω στο σώμα της. Τελικά το σώμα της "Έρσης"-εξομολογούμενης χάνεται μέσα στο σκοτάδι και η κάμερα-εξομολογητής παραμένει μετέωρη μέχρι την επόμενη ευκαιρία για γκρο πλαν, μέχρι το επόμενο σώμα που θα βρεθεί μπροστά της για να αγκαλιάσει. Η διαδικασία της εξομολόγησης δεν καταλήγει στην εξιλέωση, παραμένει αφορμή για την ερωτοτροπία της κάμερας με τα ωραία σώματα και πρόσωπα, παραμένει το περιτύλιγμα για το δώρο της απολαυστικής οπτικής εμπειρίας στον θεατή.

Στην ιδιότυπη αυτή εξομολόγηση προς την αόρατη τηλεοπτική κάμερα και τον ορατό τηλεθεατή, το σώμα του ηθοποιού έχει να εκτελέσει έναν διπλό ρόλο: από τη μια μεριά μεταδίδει πληροφορίες κι από την άλλη γίνεται το ίδιο πληροφορία μεταδιδόμενη από τις τηλεοπτικές οθόνες που εκπέμπουν τη συγκεκριμένη εικόνα. Καταρχήν το σώμα μπορεί να αποτελέσει ένα μέσο μετάδοσης, με την έννοια ότι ανάγεται στην υλική βάση της έκφρασης, αισθητικού ή κοινωνικού περιεχομένου (ό.π.:237). Η επιλογή των ρούχων, η επιλογή της αισθητικής, του τρόπου που το σώμα παρουσιάζεται μπροστά στην κάμερα, του τρόπου με τον οποίο το σώμα μιλάει μπροστά στην κάμερα, όλα αυτά είναι πληροφορίες που μεταδίδονται μέσω του σώματος. Οι πληροφορίες που μεταδίδονται μέσω των συγκεκριμένων σωμάτων είναι σε θέση να προτείνουν ένα συγκεκριμένο σύμπαν αισθητικής αλλά και να μας εισάγουν με απόλυτα γοητευτικό τρόπο στο σύμπαν αυτό. Εξάλλου δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι τα σώματα μπροστά στην τηλεοπτική κάμερα δεν λειτουργούν μόνο ως μέσα μετάδοσης αλλά και ως σύνολα πληροφοριών που μεταδίδονται. Όπως τα τεχνολογικά μέσα απεικόνισης που χρησιμοποιούνται για να επιδείξουν τα προσδοκώμενα αποτελέσματα στις αισθητικές επεμβάσεις χρησιμοποιούν τις απεικονίσεις του μελλοντικού σώματος ως πληροφορίες ζωτικές για τη μελλοντική και προσδοκώμενη εικόνα του σώματος (ό.π.:238), έτσι και η μέθοδος απεικόνισης του σώματος που χρησιμοποιείται στο παράδειγμά μας ανάγει το σώμα στο σύνολο πληροφοριών που ο τηλεθεατής οφείλει να αφομοιώσει για να μπορέσει να εκτιμήσει ουσιαστικά την προτεινόμενη σωματική αισθητική. Στην αρχή του δεύτερου επεισοδίου του πρώτου κύκλου υπάρχει μια αρκετά μεγάλη ενότητα, όπου οι δύο πρωταγωνιστές μας αφηγούνται τι συνέβη στο προηγούμενο επεισόδιο και κατά τη διάρκεια του χρόνου που μεσολάβησε ανάμεσα στο πρώτο και στο δεύτερο επεισόδιο, χρονική διάρκεια ουσιαστικά άγνωστη στους

τηλεθεατές. Ακολουθείται κι εδώ η τεχνική της εξομολόγησης όπου ωραία πρόσωπα και σώματα πολύ κοντά στο φακό της τηλεοπτικής κάμερας και στο υποτιθέμενο βλέμμα του τηλεθεατή αφηγούνται δράσεις, σε μια περίπτωση που θα ήταν ίσως περισσότερο αναμενόμενο να βλέπουμε τις ίδιες τις δράσεις να διαδραματίζονται. Ωστόσο το αναμενόμενο και το χρήσιμο δραματουργικά, μια «σειριακή» απεικόνιση του τι έχει συμβεί αντικαθίσταται από την αφήγηση ενός από τους ήρωες, αλλά ταυτόχρονα κι από τη λεπτομερή απεικόνιση της συγκεκριμένης σωματικής αισθητικής του συγκεκριμένου τηλεοπτικού προϊόντος και μάλιστα αποτυπωμένη στα πιο διάσημα σώματα και πρόσωπα από όλα όσα παρελαύνουν στις οθόνες μας: τα πρόσωπα των πρωταγωνιστών. Η καταγραφή των αισθητικών επιταγών και προτάσεων είναι πιο σημαντική από την ουσιαστική διάρθρωση και παρακολούθηση της ιστορίας με όρους κινηματογραφικής εξέλιξης.

Η αντιμετώπιση του σώματος στην υπό εξέταση περίπτωση έχει πολλά κοινά σημεία με τις αντιλήψεις της κυβερνητικής. Το σώμα δεν αντιμετωπίζεται σαν ένα μηχανιστικό σώμα με σκοπό τη μεταφορά και τη διατήρηση ενέργειας, αλλά αντίθετα ως ένα επικοινωνιακό σύστημα του οποίου η λειτουργία βασίζεται στην ακριβή ανά- παραγωγή και ανταλλαγή σημάτων (Featherstone and Burrows, 1995: 2). Τα σώματα των ηθοποιών ανάγονται στα παραπάνω παραδείγματα σε τέτοια επικοινωνιακά συστήματα που μεταφέρουν στους αποδέκτες-τηλεθεατές αλλά και ανταλλάσσουν μεταξύ τους σήματα-πληροφορίες. Πληροφορίες σχετικές με την επικρατούσα αισθητική των σωμάτων που καταλαμβάνουν την οθόνη, πληροφορίες σχετικές με το μέλλον της εξωτερικής δράσης αυτών των σωμάτων και ταυτόχρονα αποκαλυπτικές για την εσωτερική δράση των ίδιων σωμάτων.

Στο δεύτερο επεισόδιο του πρώτου κύκλου, λίγο πριν από την πρώτη συνάντηση μεταξύ των δύο μεγάλων ανταγωνιστών, του "Άρη" και του "Χρήστου", οι δυο ηθοποιοί που ενσαρκώνουν τους αντίστοιχους ρόλους εισέρχονται στο καθεστώς της εξομολόγησης. Παρακολουθούμε δύο ασώματα κεφάλια με πολύ ωραία χαρακτηριστικά να αναφέρονται στα προσεχώς της δράσης: "θα πάω", "δεν θα μάθω τίποτα ακόμη". Οι ασώματες αυτές κεφαλές αποτελούν δύο επικοινωνιακές δεξαμενές που μεταφέρουν στους τηλεθεατές συγκεκριμένα σήματα-πληροφορίες με αισθητικό κυρίως περιεχόμενο. Οι πληροφορίες που προέρχονται από το "εξομολογητήριο", από τον ιδιαίτερο αυτό τρόπο επικοινωνίας των ασώματων κεφαλιών με τους τηλεθεατές είναι με σειρά σπουδαιότητας (η οποία σπουδαιότητα εικάζεται με βάση τον τρόπο καταγραφής και παρουσίασης): αισθητικές πληροφορίες σχετικές με την επιθυμητή ή/και επικρατούσα εξωτερική εμφάνιση, πληροφορίες για τις μελλοντικές δράσεις των

ασώματων κεφαλιών και λίγα ψήγματα πληροφοριών για τις εσωτερικές δράσεις των ηρώων που αντιστοιχούν σε αυτά τα ωραία κεφάλια. Αυτές λοιπόν οι πληροφορίες διευκολύνουν τόσο την επικοινωνία ανάμεσα στους τηλεθεατές και τις πραγματικές απαιτήσεις της τηλεοπτικής αισθητικής, όσο και την κατεύθυνση προς την οποία πρέπει να ασκείται ο έλεγχος των τηλεθεατών πάνω στην αισθητική των δικών τους σωμάτων συγκρινόμενη με την αισθητική που κατακλύζει την οθόνη. Δευτερευόντως οι πληροφορίες αυτές διευκολύνουν την επικοινωνία ανάμεσα στους τηλεθεατές και την πραγματική δράση του τηλεοπτικού χρόνου, αλλά και τον έλεγχο των τηλεθεατών σε σχέση με την εσωτερική δράση των σωμάτων που καταλαμβάνουν την τηλεοπτική τους οθόνη. Τόσο ο έλεγχος όσο και η επικοινωνία αποτελούν βασικά σημεία στη λειτουργία των μηχανών και των οργανισμών (ό.π.).

Σύμφωνα με τον Roland Barthes, η αλήθεια σηματοδοτεί το τέλος της προσδοκίας και την επιστροφή στην τάξη. Εφόσον όμως η δομή στα τηλεοπτικά σήριαλ και μάλιστα στις σαπουνόπερες, δεν είναι φιλική προς το τέλος και την ολοκλήρωση γενικά, όπου υπάρχει η αλήθεια σηματοδοτεί κάτι το αντίθετο με το τέλος της προσδοκίας μαζί με τη διατήρηση της αταξίας (Modleski, 1991: 448-449). Το ίδιο συμβαίνει και στην περίπτωση μας. Οι εξομολογήσεις αυτές μπροστά στην τηλεοπτική κάμερα και ταυτόχρονα στον τηλεθεατή-εξομολόγο αποτελούν οχήματα για την έκφραση των πραγματικών συναισθημάτων και σκέψεων των ηρώων, καθώς και για τη μεταφορά των πιο πιθανών αντιδράσεών τους στις δεδομένες καταστάσεις που αντιμετωπίζουν. Ωστόσο αυτή η ελάχιστη ίσως επικοινωνία με την αλήθεια σίγουρα δεν αποτελεί το τέλος της προσδοκίας. Αυτό το οποίο συμβαίνει, αντίθετα είναι η δημιουργία νέων προσδοκιών, νέων «άτακτων» καταστάσεων οι οποίες δημιουργούν με τη σειρά τους στον τηλεθεατή την ανάγκη να συνεχίζει να παρακολουθεί, να συνεχίσει να συμμετέχει στο παιχνίδι των ιδιότυπων εξομολογήσεων. Στο έβδομο επεισόδιο του δεύτερου κύκλου κι αφού ήδη έχει αναπτυχθεί η μεγάλη σεναριακή ανατροπή με την εμφάνιση και την εμπλοκή στις ζωές όλων ενός εγκληματία, ο πρωταγωνιστής εξομολογείται και πάλι στην κάμερα τι έχει γίνει και τι πρόκειται να κάνει, συμμετέχοντας στην αίσθηση της αγωνίας και ταυτόχρονα διαιωνίζοντάς την. Ο θεατής δεν θα σταματήσει να παρακολουθεί γιατί η εξομολόγηση του πρωταγωνιστή του δημιουργεί την ανάγκη να δει "τι θα γίνει παρακάτω". Η εξομολόγηση του πρωταγωνιστή δεν αποτελεί το τέλος της αγωνίας, αν κι ενέχει στοιχεία για τη μελλοντική δράση του. Αντίθετα, επεκτείνει την αγωνία σε ένα αβέβαιο διηνηκές, όπου η μόνη σταθερά παραμένει η αξία της εξωτερικής εμφάνισης.

Αν θεωρήσουμε ως σκοπό του κινηματογραφικού φιλμ και της τεχνολογικής παρουσίας κι αφήγησής του, την προσπάθειά του να μας κάνει να ξεχάσουμε τον κόσμο έξω από τον κινηματογράφο, η τηλεόραση, τόσο ως πρακτική όσο και ως φυσική παρουσία μέσα στο οικιακό περιβάλλον, έχει έναν εντελώς διαφορετικό στόχο. Η τηλεόραση, ως συσκευή και ως πρακτική αποτελεί ένα τεχνολογικό δεδομένο που αποτελεί τμήμα του οικιακού καθημερινού περιβάλλοντος. Ο λειτουργικός σκοπός της τηλεόρασης είναι να μας υπενθυμίζει και να μας καταδεικνύει τον κόσμο μέσα στον οποίο ζούμε (Bolter and Grousin, 2000: 194). Η ίδια η τηλεόραση αποτελεί τμήμα αυτού του κόσμου και αυτή την ιδιότητά της "εκμεταλλεύεται" καθώς αναμεταδίδει την πραγματικότητα της οποίας αποτελεί μέρος. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, η άμεση απεύθυνση στην τηλεοπτική κάμερα μας φέρνει αντιμέτωπους με την πραγματικότητα της διαμεσολάβησης. Μια πραγματικότητα που συνεχώς καταγράφει κι αναμορφώνει τον κόσμο, τη ζωή και τους κατοίκους του. Ακριβώς όπως τα φιλμ ή τα υπόλοιπα μέσα αναμεταδίδουν, το ίδιο κάνει και η τηλεόραση: αναμεταδίδει, αυτό που αναμεταδίδει όμως είναι το πραγματικό (ό.π.). Αυτό που αναπαράγει το τηλεοπτικό σύμπαν είναι αυτό που συμβαίνει στον χώρο και τον κόσμο όπου κατοικεί η τηλεόραση, ως τεχνολογία και ως πρακτική, και οι τηλεθεατές. Και, σύμφωνα με την ανάλυση των παραπάνω παραδειγμάτων αυτό που είναι σίγουρα πραγματικό στο συγκεκριμένο τηλεοπτικό σύμπαν είναι η αξία της εξωτερικής εμφάνισης. Μια αξία που, αν βέβαια δεχτούμε την παραπάνω θεωρητική σύνδεση της τηλεόρασης με την πραγματικότητα που αναπαριστά, αποτελεί αντίστοιχα και βασικό σημείο του κόσμου των τηλεθεατών.

Ο τηλεθεατής μπαίνει στη διαδικασία να παρακολουθεί όχι μόνο τη δράση των ηρώων και τα σώματα τους που κινούνται και συμπεριφέρονται σε συγκεκριμένα περιβάλλοντα, αλλά και να παρακολουθεί και να ακούει προσεκτικά τις εξομολογήσεις τους. Είναι ο εξωτερικός παρατηρητής αλλά αυτό που παρατηρεί είναι πρόσωπα να αφηγούνται, μια κατάσταση δηλαδή που βρίσκεται πολύ κοντά στην καθημερινότητά του. Επιπλέον, τα αφηγούμενα αυτά πρόσωπα είναι ενήμερα προφανώς του γεγονότος ότι κάποιος τους παρακολουθεί εφόσον απευθύνονται άμεσα στην τηλεοπτική κάμερα (στα πλαίσια της τεχνολογικής πραγματικότητας της διαμεσολάβησης) ή στο φανταστικό ακροατή (στα πλαίσια της σύμβασης του υποτιθέμενου σεναρίου) ή τον πραγματικό τηλεθεατή. Πρόκειται για το ζήτημα της διαρκώς «παρούσας» ματιάς του θεατή (Sturken and Cartwright, 2001: 81). Ο θεατής βλέπει την εικόνα σαν να είναι αντικειμενικός κριτής αλλά ταυτόχρονα την αντιμετωπίζει σαν το ιδανικό στο οποίο πρέπει να φτάσει. Στην ουσία και στη συγκεκριμένη περίπτωση παραδέχεται την ούτως ή άλλως υψηλή αισθητική της εικόνας (τα όμορφα δηλαδή σώματα και πρόσωπα που

εξομολογούνται στην οθόνη) ως το δεδομένο του εικονικού περιβάλλοντος. Εφόσον αυτό το συγκεκριμένο αισθητικό δεδομένο προωθείται ως το μοναδικό αποδεκτό δεδομένο –καθώς η τηλεοπτική κάμερα αρνείται να καταγράψει οτιδήποτε άλλο– θεωρεί ότι και ο ίδιος εντάσσεται εκεί. Άρα με το να τοποθετεί τον αυτό του ή έστω να τοποθετείται από τις τεχνολογικές περιστάσεις στη θέση του εξομολόγου, ουσιαστικά βιώνει ένα σχίσμα (ό.π.): από τη μια μεριά παρακολουθεί και από την άλλη παρακολουθείται, παρατηρεί δηλαδή τον εαυτό του μέσα από την εννοούμενη ματιά των διαφόρων παρατηρητών (του φακού της τηλεοπτικής κάμερας, του ίδιου του τηλεθεατή). Από τη μια μεριά παρακολουθεί την επικράτηση του συγκεκριμένου αισθητικού δεδομένου κι από την άλλη εγείρει παρόμοιες αισθητικές απαιτήσεις απέναντι στον ίδιο του τον εαυτό.

Σύμφωνα με την Margaret Morse, η διπολική φύση της σχέσης πομπού-δέκτη στην τηλεόραση είναι εικονική. Η άμεση απεύθυνση στον τηλεθεατή ακυρώνει τις αποστάσεις και καταργεί ουσιαστικά την απόλυτη γραμμικότητα και το συγκεκριμένο που χαρακτηρίζει τα περισσότερα μοντέλα διπολικής επικοινωνίας (Morse, 1998: 15-16). Στην πραγματικότητα η άμεση απεύθυνση στον τηλεθεατή ανάγεται σε μια γενική κι απρόσωπη απεύθυνση στον οποιοδήποτε βρίσκεται στον εικονικό χώρο, σε αυτόν τον οποιοδήποτε που θεωρείται ως εμπόρευμα μέσα στα πλαίσια οικονομικής ανταλλαγής με την τηλεόραση (ό.π.). Η τεχνική φόρμουλα λοιπόν της άμεσης απεύθυνσης στον τηλεθεατή, της "εξομολόγησης", όπως την ονόμασα εδώ, δεν καλύπτει αφηγηματικές ανάγκες. Αντίθετα, αποτελεί ένα ακόμη όχημα μεταφοράς της αισθητικής επιταγής για την εξωτερική εμφάνιση των σωμάτων, όπως αυτή παρουσιάζεται στο συγκεκριμένο τηλεοπτικό σύμπαν, στους εν δυνάμει αγοραστές του εν λόγω εμπορεύματος, στο τηλεοπτικό δηλαδή κοινό.

4. Τρόπος προώθησης της δράσης: Η ιστορία σε βίντεο κλιπ.

Στο πρώτο επεισόδιο του πρώτου κύκλου εισάγεται η τεχνική των "βίντεο κλιπ". Μετά από τις πρώτες εισαγωγικές σκηνές που μας συστήνουν τους δύο βασικούς ήρωες, παρακολουθούμε κάποιες δραστηριότητες που μας εισάγουν στη ζωή και των υπόλοιπων ηρώων: αναχωρήσεις και αφίξεις σε αεροδρόμια, μάθημα στη σχολή χορού, μια πολυάσχολη μέρα σε μια ευρωπαϊκή πρωτεύουσα. Όλες αυτές οι εικόνες είναι επενδυμένες με μουσική και στερημένες από κάθε είδους λόγο. Τα

σώματα των ηθοποιών κινούνται σε συμφωνία με τους χώρους γύρω τους, με τη μουσική που ακούγεται, αλλά και μεταξύ τους, μολονότι βρίσκονται σε γεωγραφικά απομακρυσμένα μέρη.

Σε αυτή την περιγραφή παρουσιάζεται ένα παράδειγμα τρόπου αφήγησης που χρησιμοποιείται συχνά στην εν λόγω τηλεοπτική σειρά. Πρόκειται για μουσικοχορευτικά διαλείμματα ανάμεσα στη ροή του "παραδοσιακού" τρόπου αφήγησης, διαλείμματα που μοιάζουν πάρα πολύ με τις εικόνες των βίντεο-κλιπ. Σε αυτά τα "διαλείμματα" δεν υπάρχουν διάλογοι και η δράση προωθείται δείχνοντας τις δραστηριότητες των ηρώων σε διάφορες χρονικές στιγμές. Χαρακτηριστικό των συγκεκριμένων "διαλειμμάτων" είναι η παράλληλη κίνηση των ηρώων. Πρόκειται δηλαδή για μια συγχρονική καταγραφή δραστηριοτήτων που συμβαίνουν ταυτόχρονα σε διαφορετικά μέρη. Η όλη παρουσίαση και τεχνική επεξεργασία καταλήγει σε ένα αποτέλεσμα που θυμίζει τηλεοπτική χορογραφία: οι κινήσεις των σωμάτων των ηθοποιών και οι εκφράσεις των προσώπων τους είναι ειδικά μελετημένες και μονταρισμένες έτσι ώστε να ακολουθούν τη μουσική. Τελικά φαίνεται σαν οι ήρωες, ενώ βρίσκονται σε απομακρυσμένα χωρικά σημεία, να χορεύουν μεταξύ τους. Αξίζει να σημειωθεί ότι πρόκειται για πολύ συχνή τεχνική μέσα στα πλαίσια της συγκεκριμένης τηλεοπτικής σειράς: σε κάθε εβδομαδιαίο επεισόδιο διάρκειας 45 λεπτών υπάρχουν τρία ή τέσσερα παρόμοια μουσικοχορευτικά διαλείμματα, στο πρώτο επεισόδιο μάλιστα υπάρχουν επτά, καλύπτοντας έτσι περίπου το 1/5 του ωφέλιμου αφηγηματικού χρόνου.

Σύμφωνα με την Margaret Morse ζούμε σε έναν κόσμο που κατακλύζεται από εικόνες που αλληλεπιδρούν μαζί μας. Εικόνες που όχι μόνο έχουν απολέσει τη στατικότητα από τα χαρακτηριστικά τους, αλλά που με τη συνεχόμενη μεταβλητότητα και την ασταμάτητη μετάδοσή τους μπορούν ακόμη και να λειτουργούν ως ρυθμιστικοί παράγοντες στη ζωή των καταναλωτών τους (Morse, 1998:21). Πρόκειται για μια μορφή αναπαράστασης του κόσμου όχι μέσα από στατικές εικόνες αλλά μέσα από την παρουσίαση διαφορετικών χωρικών σημείων όπου συμβαίνουν γεγονότα που ενεργοποιούν με διαφορετικό τρόπο τους ανθρώπους-κατοίκους των χώρων. Αυτή η μορφή αναπαράστασης έχει υιοθετηθεί και στην υπό συζήτηση τεχνική: μια μη στατική μορφή αναπαράστασης που συνδέει διαφορετικούς χώρους και διαφορετικούς ανθρώπους, αναδεικνύοντας την ύπαρξη πολλών επιλογών ως την απόλυτη επιλογή σε έναν τόσο σύνθετο κόσμο.

Η ιδιαιτερότητα των ειδικών αυτών βίντεο-κλιπ είναι ότι εμφανίζονται τη στιγμή ακριβώς που οι ήρωες, η δράση τους ή ο τρόπος παρουσίασης και των δύο

έχει φτάσει σε αδιέξοδο. Εδώ η δομή του βίντεο κλιπ αφενός χρησιμοποιεί λαμπερά σώματα τοποθετημένα σε εξίσου λαμπερά περιβάλλοντα και αφετέρου χρησιμοποιείται για να διασώσει την αφήγηση. Ο χρόνος είτε συμπυκνώνεται σε μερικά δευτερόλεπτα, είτε μεγεθύνεται σε μερικά λεπτά. Οι λύσεις στα αδιέξοδα παρουσιάζονται με τη γνωστή δομή, όπου σώματα δρουν παράλληλα. Στην οθόνη κυριαρχούν όμορφα, καλοντυμένα σώματα που κινούνται σε καλαίσθητα περιβάλλοντα, χωρίς την παραμικρή υποψία, έστω με τη μορφή μιας οπτικής ή ακουστικής πληροφορίας, ότι βιώνουν αδιέξοδα στις προσωπικές τους σχέσεις. Εξάλλου όλος ο τρόπος παρουσίασης συνάδει με την οπτική ευχαρίστηση που "οφείλει" να προσφέρει η τηλεόραση (Corner, 1999). Η τηλεοπτική λειτουργία δημιουργεί και χρησιμοποιεί συγκεκριμένες τεχνικές για μια ρεαλιστική μεν απεικόνιση που να ικανοποιεί όμως τις αισθητικές ανάγκες του θεατή. Έτσι κι εδώ το αδιέξοδο επ-ενδύεται με την καλαισθησία των σωμάτων, του χώρου και του ήχου και τίποτα άλλο δεν έχει σημασία πια. Είμαστε αντιμέτωποι ως τηλεθεατές με μια αισθητική συνόλου, ένα συνονθύλευμα αισθητικών παραδειγμάτων που υποβάλλουν διάφορες επιλογές δράσης, βασική τεχνική παρουσίασης και στα "κλασσικά" μουσικά κλιπάκια (Kaplan, 1988:137). Αυτό που παρουσιάζεται στην τηλεοπτική μας οθόνη δεν είναι ξεκάθαρο. Δεν είναι ξεκάθαρο ούτε το τι δείχνει ούτε σε τι προηγούμενο αναφέρεται ούτε τι επόμενο προτείνει. Αποτελεί απλώς μια αισθητική ενότητα που λειτουργεί παρενθετικά –και όχι βοηθητικά όπως υποτίθεται– στην αφηγηματική συνέχεια.

Στο δεύτερο επεισόδιο του δεύτερου κύκλου υπάρχει ένα τέτοιο "μουσικοχορευτικό διάλειμμα" που παρουσιάζει τη ζωή των ηρώων κατά τη διάρκεια μιας αρκετά μεγάλης χρονικής περιόδου: ένας από τους ήρωες μαθαίνει πώς να είναι πατέρας, ο πρόσφατα χειρουργημένος ανάπηρος μαθαίνει πώς να περπατάει, καινούργια σπίτια στήνονται με αξιοπερίεργη ευκολία, το παιδί μεγαλώνει και σβήνει τα κεράκια του. Ένας περίπου μήνας από τη ζωή των ηρώων παρουσιάζεται μέσα σε τρία λεπτά της ώρας και η περιγραφή του βασίζεται μόνο σε εικόνες οι οποίες δεν εμπλουτίζονται με κανένα ειδικό βάρος. Όπως συμβαίνει στα μουσικά βίντεο κλιπ, έτσι κι εδώ τα αφηγηματικά αυτά διαλείμματα παρουσιάζουν τη ζωή με τους "δικούς τους όρους", προτείνουν έναν εναλλακτικό κόσμο όπου η εικόνα είναι η πραγματικότητα ή η πραγματικότητα είναι η εικόνα (Aufderheide, 1986: 111-112). Ο τηλεθεατής ενσωματώνεται στο δίκτυο της επικοινωνίας του ίδιου του εαυτού του με τη συνεχή ροή εικόνων που του προσφέρει το βίντεο κλιπ και αναγνωρίζει αυτή την επικοινωνία και αυτή τη συνεχή ροή ως τη μοναδική πραγματικότητα που τον περιβάλλει. Ακόμη και στο ζήτημα της αισθητικής, τα βίντεο κλιπ προωθούν ένα είδος

αισθητικής που δεν περιέχει συγκεκριμένη καλλιτεχνική δήλωση παρά προτείνει απλώς στον τηλεθεατή διάφορες εικόνες, διάφορες εμπειρίες. Τα βίντεο κλιπ "ανακατεύουν" την εμπορική με την καλλιτεχνική εικόνα και καταλύουν κάθε παραδοσιακό σύνορο ανάμεσα στην εικόνα και το πραγματικό αντίστοιχό της, ανάμεσα στο παρόν και το παρελθόν (ό.π.: 112,117). Αυτό συμβαίνει και με το παράδειγμά μας: στο ενδέκατο και τελευταίο επεισόδιο του δεύτερου κύκλου, παρουσιάζεται με τη μορφή κλιπ τα αποτελέσματα της ρήξης ανάμεσα στο ομοφυλόφιλο ζευγάρι της σειράς. Η παρουσίαση της γνωριμίας με το τρίτο πρόσωπο σε ένα μπαρ και η συνέχεια της γνωριμίας αυτής γίνεται με τέτοιο τρόπο ώστε να μη διαφέρει σε τίποτα από τη δομή ενός βίντεο κλιπ όπως αυτά που έχουμε συνηθίσει να βλέπουμε στο MTV. Η μουσική επένδυση έχει τον κύριο λόγο, ο χρόνος είναι απορυθμισμένος, με συνεχή άλματα ανάμεσα στο παρόν και το παρελθόν, οι επιλογές των προσώπων δεν έχουν καμία βαρύτητα, ο καθημερινός περιβάλλον χώρος του τηλεθεατή υποχωρεί μπροστά στην προσεγμένη αισθητική της εικόνας. Αν στην τηλεόραση η πράξη είναι η εικόνα, τότε στα βίντεο κλιπ, η πράξη είναι η χειραγώγηση της εικόνας (ό.π.: 125).

Τα μουσικά λοιπόν "ιντερμέδια" που αφθονούν στις τηλεοπτικές σειρές του Χριστόφορου Παπακαλιάτη εμπίπτουν στην ίδια κατηγορία των μουσικών βίντεο κλιπ και προτείνουν σε νευραλγικά σημεία της δράσης μια δομή ονείρου, μια αόριστη αναζήτηση δράσεων και συναισθημάτων, μια παράθεση εμπειριών. Η τηλεοπτική κάμερα δεν ασχολείται με την ουσία της εξέλιξης της δράσης και της ανάπτυξης των συναισθημάτων – επιμένω, σε σημεία που είναι κάτι παραπάνω από απαραίτητο – παρά εξαντλείται στο να παραθέτει ωραία σώματα, ωραία πρόσωπα, ωραίους χώρους κι ωραία ρούχα. Σύμφωνα με τη θεωρία περί μουσικών βίντεο κλιπ που διατυπώνει ο Aufderheide, η δομή των κλιπ θεωρείται ανάλογη με αυτή των ονείρων. Στην ουσία, τα μουσικά βίντεο κλιπ ακολουθώντας τις δομές και τις τεχνικές των ονείρων δεν αποτελούν απλώς προτάσεις οπτικής επένδυσης μουσικών ακουσμάτων. Αντίθετα προτείνουν έναν τρόπο ύπαρξης, καθώς εφευρίσκουν με τους δικούς τους ιδιαίτερους τρόπους (την ανατροπή της χρονικής γραμμικότητας, την εμμονή στην επιφανειακή λεπτομέρεια των εικόνων) τον κόσμο που αναπαριστούν. Προτείνεται λοιπόν στον θεατή μια διαδικασία συνεχούς ανά-δημιουργίας του εαυτού, ένας διαρκώς μετατιθέμενος τρόπος ύπαρξης. Τα βίντεο κλιπ προτείνουν εναλλασσόμενες ταυτότητες, δίνοντας με αυτόν τον τρόπο μια κάποια απάντηση στην εναγώνια αναζήτηση ταυτότητας μέσα σε έναν κόσμο όπου λείπουν οι διαρθρωμένες κοινωνικές σχέσεις. (Aufderheide, 1986: 135).

Εξάλλου, όπως τα μουσικά βίντεο κλιπ δεν έχουν χαρακτήρες, παρά προτείνουν μόνο τολμηρές, υπαινικτικές εικόνες γεμάτες από επιλογές δράσεων (ό.π.: 123), έτσι και τα μουσικά διαλείμματα στο σήριαλ του Παπακαλιάτη στερούν τον τηλεθεατή από τη δυνατότητα ταύτισης με τις πράξεις ή τις επιλογές οποιουδήποτε ήρωα. Ο τηλεθεατής έχοντας στην περίπτωση των βίντεο κλιπ την αίσθηση της διαρκούς κίνησης, της αστάθειας δηλαδή των πράξεων και των σκέψεων (ό.π.: 117), έχει ως μοναδική του επιλογή να ταυτιστεί με το μοναδικό σταθερό στοιχείο που προκύπτει από αυτό το ασταθές της τηλεοπτικής ροής: τη συγκεκριμένη αισθητική που αποθεώνει το λεπτό, νεανικό, υγιές, καλοντυμένο σώμα. Στο ενάμιση λεπτό που διαρκεί το μουσικοχορευτικό διάλειμμα στο πρώτο επεισόδιο του πρώτου κύκλου, το οποίο παρουσιάζει την προετοιμασία των δύο ηρώων για το ραντεβού τους, δεν προλαβαίνουμε να σκεφτούμε ηθικά ζητήματα που αφορούν στις επιλογές των δύο ηρώων. Παρακολουθούμε απλώς τον καταγισμό των υπέροχων τηλεοπτικών εικόνων με δυο νεανικά και πολύ όμορφα σώματα να καλλωπίζονται και να ντύνονται με μοντέρνα, ωραία ρούχα, καθώς απολαμβάνουμε επίσης την αντίστοιχη μουσική επένδυση. Ο τηλεθεατής παραμένει χωρίς κέντρο, χωρίς ουσιαστικό σημείο αναφοράς. Συμμετέχει απλώς με την παρακολούθηση της συνεχούς ροής, βρίσκοντας μια κάποια σταθερότητα καθώς ενώνεται και αυτός με κάποιον τρόπο με τις εικόνες που παρακολουθεί (Karlan, 1988: 135). Η τηλεοπτική οθόνη διατηρεί το υποκείμενο σε θέση αποξένωσης, χωρίς να μπορεί ή να θέλει να του προσφέρει οποιαδήποτε δυνατότητα ταύτισης. Με τη χρήση των βίντεο κλιπ, η τηλεοπτική οθόνη εναλλάσσει διαρκώς τα "κείμενα" που προτείνει πάνω στην επιφάνειά της και παρέχει μια διαρκή υπόσχεση αφθονίας, μόνο που η εκπλήρωση αυτής της υπόσχεσης διαρκώς αναβάλλεται (ό.π.: 132). Όπως το κατακερματισμένο υποκείμενο διαφοροποιεί την εμπειρία της τηλεοπτικής θέασης από την εμπειρία της καθημερινής ζωής και προσδοκά συνεχώς την ενότητα μέσα στο επόμενο τηλεοπτικό απόσπασμα, έτσι και η τηλεοπτική κάμερα, ακολουθώντας τις ίδιες τις υποδείξεις της, αναζητά τη λύση στο αδιέξοδο της αφήγησης στην παράθεση ωραίων σωμάτων. Η λύση και η ενότητα αναβάλλονται, μέχρι το επόμενο επεισόδιο, μέχρι το επόμενο κλιπ.

Το τρίτο επεισόδιο του δεύτερου κύκλου τελειώνει με ένα βίντεο κλιπ όπου παρακολουθούμε τη διαδρομή δύο ηρώων προς ένα δωμάτιο ξενοδοχείου όπου κάποιος τους έχει στήσει παγίδα. Η αγωνία για την εξέλιξη της υπόθεσης και των σχέσεων ανάμεσα στους ήρωες αναβάλλεται τρεις φορές: Πρώτον με τη μετάδοση του βίντεο-διαδρομή των τριών ηρώων όπου δεν παίρνουμε καμία ουσιαστική πληροφορία για την εξέλιξη της ιστορίας παρά παρακολουθούμε τα πρόσωπα να

κινούνται στους καλλωπισμένους για την περίπτωση δρόμους της Αθήνας. Δεύτερον, το επεισόδιο ολοκληρώνεται με αυτό το κλιπ, οπότε η περιέργειά μας αναβάλλεται για την επόμενη εβδομάδα και τρίτον το επόμενο, τέταρτο, επεισόδιο του δεύτερου κύκλου ξεκινάει με τη μετάδοση του ίδιου βίντεο κλιπ, οπότε η παρακολούθηση της εξέλιξης της δράσης αναβάλλεται για μετά το πρώτο διάλειμμα για διαφημίσεις.

Σε αυτές τις περιπτώσεις επιβεβαιώνεται κατά κάποιον τρόπο η βασική αφηγηματική δομή της τηλεόρασης, μια δομή που βασίζεται στην επανάληψη. Παρακολουθούμε ως τηλεθεατές μια στέλειωτη σειρά από επεισόδια. Όταν τελειώνει το ένα σήριαλ, αρχίζει το άλλο, όταν τελειώνει το δελτίο ειδήσεων των οκτώ περιμένουμε το δελτίο ειδήσεων των δώδεκα, όταν τελειώνουν οι διαφημίσεις υπάρχουν τα προσεχώς των ακόλουθων εκπομπών. Το ίδιο συμβαίνει και στα σήριαλ του Παπακαλιάτη: το ένα αποτελεί συνέχεια του άλλου, καθώς δεν δίνεται έμφαση στους διαφορετικούς χαρακτήρες και στις διαφορετικές ιστορίες παρά στην κοινή αισθητική και στον κοινό τρόπο τηλεοπτικής κατασκευής και τρόπου μετάδοσης. Το ένα σήριαλ διαδέχεται το άλλο, το ένα επεισόδιο διαδέχεται το επόμενο, το κάθε βίντεο κλιπ αναβάλλει τις εξηγήσεις μέχρι το επόμενο διάλειμμα, είτε μουσικοχορευτικό είτε διαφημιστικό. Ο τηλεθεατής μπαίνει έτσι σε μια διαδικασία κι ένα τρόπο λειτουργίας θέασης που θυμίζει το μοντέλο "Πανοπικόν" του Φουκώ. Εδώ όμως δεν θεωρείται ο τηλεοπτικός παραγωγός ως φύλακας που έχει υπό την απόλυτη οπτική του και τον απόλυτο έλεγχο του τον τηλεθεατή-φυλακισμένο. Αντίθετα, ο ίδιος ο τηλεθεατής είναι ο φύλακας, ένας "φύλακας" που έχει στη διάθεσή του μια άνετη και συνεχή οπτική σε σχέση με την πολυπλοκότητα της φυλακής που βιώνει, δηλαδή της πραγματικότητας που μεταδίδει η τηλεοπτική του οθόνη (ό.π.: 135-136). Ο τηλεθεατής-φύλακας επιθυμεί διαρκώς περισσότερα, επιθυμεί να αποκτήσει την απόλυτη γνώση των πάντων, μια επιθυμία που διαρκώς αναβάλλεται αλλά και διαρκώς ικανοποιείται με μικρά "προσεχώς" που παρεισφρύνουν στην δεδομένη τηλεοπτική αφηγηματική δομή. Τα "προσεχώς" όμως αυτά κατακλύζονται από δεδομένες αισθητικές επιταγές, έτσι που η επιθυμία του τηλεθεατή για διαρκώς περισσότερα ικανοποιείται με έναν πιο απλό τρόπο: του προσφέρονται όλο και περισσότερες πληροφορίες με το ίδιο όμως αισθητικό περιεχόμενο.

Στη μέση περίπου του δεύτερου επεισοδίου του δεύτερου κύκλου παρεισφρύνει ένα βίντεο κλιπ που μας δείχνει τη συνάντηση των δύο παράνομα ερωτευμένων στην τουαλέτα ενός εστιατορίου όπου και οι δύο βρίσκονται με τους νόμιμους συντρόφους του. Εδώ, αντίθετα με τη συνηθισμένη λειτουργία των

"ιντερμεδίων", ο χρόνος δεν συμπυκνώνεται για να χωρέσει πολλούς μήνες σε λίγα μόνο λεπτά. Εδώ ο χρόνος μεγεθύνεται και η τηλεοπτική κάμερα, πάντα "χορογραφημένη" στο ρυθμό της μουσικής, ταξιδεύει στα πρόσωπα της τετράδας και μας δίνει ψήγματα πληροφοριών για τον τρόπο που αισθάνονται, πολλές πληροφορίες για τον τρόπο που ντύνονται κι ελάχιστες νύξεις για τον τρόπο που προτίθενται να δράσουν. Έτσι ο τηλεθεατής πρέπει να ικανοποιηθεί με μια μικρή δόση γνώσης σχετικά με την εξέλιξη της δράσης και να περιμένει διακαώς την επόμενη παρείσφρηση για να μπορέσει να ικανοποιήσει την ανάγκη του για απόλυτη γνώση. Ενώ, σαν τον φύλακα του μοντέλου "Πανοπτικών" έχει οπτική επαφή με πολλά, αν όχι με όλα τα παράθυρα της ιστορίας που παρακολουθεί, δεν μπορεί να δει τι γίνεται στο εσωτερικό του δωματίου. Αυτό, το εσωτερικό δηλαδή, αναβάλλεται, και παρέχεται αντ' αυτού μια καλογουαλισμένη επιφάνεια σε πολλές μικρές δόσεις.

Εδώ άλλωστε βασίζεται και η στρατηγική της σαγήνης που υιοθετεί η τηλεοπτική δομή των επεισοδίων (ό.π.). Η τηλεοπτική λειτουργία είναι σαγηνευτική γιατί βασίζεται στην διακαή επιθυμία των τηλεθεατών να γνωρίσουν το μέλλον της ιστορίας, ένα μακρινό μέλλον που οι ίδιοι ποτέ δεν θα καταφέρουν να βιώσουν παρά μόνο μέσα από την οθόνη της τηλεόρασης τους. Με τη δομή των επεισοδίων και μάλιστα με την παρουσίαση τους σε γυαλιστερές, εντυπωσιακές "συσκευασίες", όπως συμβαίνει στην περίπτωση που εξετάζω εδώ, ο τηλεθεατής συνεχίζει να καταναλώνει, συνεχίζει δηλαδή να παρακολουθεί για να διατηρήσει ζωντανή την ελπίδα του ότι η επιθυμία του για γνώση θα πραγματοποιηθεί στο επόμενο επεισόδιο, στο επόμενο ιντερμέδιο που θα εμπνευστεί ο σεναριογράφος και θα εκτελέσει χορογραφημένα η τηλεοπτική κάμερα. Αυτή είναι η δομή που υιοθετεί το MTV όταν παρουσιάζει σε συνεχή ροή μουσικά βίντεο, αυτή είναι και η δομή που υιοθετεί ο Παπακαλιάτης όταν βασίζεται σε πολλά μικρά κλιπ για να προωθήσει την ιστορία του.

Η παρατήρηση της Morse για τον τρόπο λειτουργίας του "άξονα βάθους" της τηλεόρασης με οδηγεί στον τρόπο αλληλεπίδρασης του τηλεθεατή με αυτές τις τηλεοπτικές "χορογραφίες". Σύμφωνα με τη Morse ο τηλεοπτικός λόγος αγνοεί το γυαλί της οθόνης που διαχωρίζει τον υλικό από τον "άυλο" τηλεοπτικό κόσμο. Σε αντίθεση με τον κινηματογράφο που αναδιπλώνει τις αναπαραστάσεις του πάνω στην κινηματογραφική οθόνη, "ράβοντας κατά κάποιο τρόπο την ιστορία του στο κινηματογραφικό πανί, ο άξονας βάθους της τηλεόρασης λειτουργεί ως αιχμηρή δόρατος, ως μια αιχμηρή βελόνα που διαπερνά και συγκεντρώνει πληροφορίες από τα πολλαπλά στρώματα αναπαραστάσεως της τηλεοπτικής οθόνης για να φτάσει πέρα από το τηλεοπτικό γυαλί, στο χώρο πλέον της θέασης (Morse, 1998: 16-17). Αυτός ο

άξονας βάθους φτάνει στον τηλεθεατή για να τον οδηγήσει σε ένα είδος προσομοίωσης με τον "παράλληλο" κόσμο της τηλεοπτικής οθόνης. Η προσομοίωση αυτή είναι σαν ένα είδος "ραφής" ανάμεσα στην τηλεοπτική οθόνη, στη συγκεκριμένη περίπτωση στις παράλληλες, μουσικά επενδυμένες εικόνες, και τον τηλεθεατή (ό.π.).

Ο τηλεθεατής λοιπόν προσομοιώνεται με τον κόσμο της οθόνης, στη συγκεκριμένη περίπτωση ενώνεται με τις μουσικά επενδυμένες και παράλληλες χρονικά εικόνες. Ο άξονας βάθους της τηλεόρασης διαπερνά όλες αυτές τις εικόνες και φτάνει στον τηλεθεατή οδηγώντας τον σε ένα είδος προσομοίωσης με αυτές. Το ζήτημα βέβαια είναι ότι ο παράλληλος κόσμος με τον οποίο προσομοιώνεται εδώ ο τηλεθεατής βασίζεται σε μια απόλυτη επιφάνεια παρέλασης σωμάτων χωρίς κανένα βάθος. Η ζωή αντιμετωπίζεται εδώ ως μία πλαστική πιθανότητα (Bordo, 1993: 250-251), ως μία επιλογή χωρίς βάρος. Απλά παρατίθενται όμορφα σώματα και πρόσωπα των οποίων οι επιλογές ή οι λίγο πιο σοβαρές σκέψεις και δράσεις διαρκώς αναβάλλονται. Μέσω της λειτουργίας της ραφής-προσομοίωσης που προτείνει η Morse, ο τηλεθεατής μπαίνει στην ίδια διαδικασία, εντάσσεται στις ίδιες λειτουργίες με αυτές των τηλεοπτικών σωμάτων που βλέπει στην οθόνη. Αναβάλλει τις επιλογές δράσης κι επικεντρώνεται στις επιλογές επιφάνειας, στην επιλογή του πλέον κατάλληλου σώματος. Όπως ακριβώς οι πολιτισμικές ταυτότητες έχουν μετατραπεί σε ένα εμπορικό αντικείμενο που το κάθε σώμα μπορεί να επιλέξει και να "αγοράσει" (Balsamo σε Μακρυγιώτη, 2004), εδώ έχουμε τη λειτουργία μιας ιδιότυπης αγοράς όπου εκτίθενται τα προϊόντα-πολιτισμικές ταυτότητες εγγεγραμμένα πάνω στα σώματα των ηθοποιών και ο τηλεθεατής καλείται να επιλέξει και να "αγοράσει" την πιο κατάλληλη για αυτόν. Πάντως τα συγκεκριμένα «προϊόντα» που βρίσκονται εγγεγραμμένα πάνω στα σώματα των ηθοποιών προτείνουν το συγκεκριμένο αισθητικό σωματικό πρότυπο του λεπτού, νεανικού, υγιούς σώματος ως το πιο λειτουργικό μοντέλο στις συγκεκριμένες κοινωνικές περιστάσεις.

Οι προτεινόμενες βέβαια εδώ πολιτισμικές και σωματικές ταυτότητες είναι εκείνες που διαθέτουν αρμονία, ισορροπία και τελειότητα στην εξωτερική εμφάνιση ακόμα και σε δύσκολες συναισθηματικά και σωματικά καταστάσεις. Σε αυτά τα μουσικοχορευτικά διαλείμματα οι ήρωες μπορεί να κλαίνε, να βιώνουν σωματική ή συναισθηματική αναπηρία, να εξαπατούν, να αποφασίζουν να χωρίσουν ή ακόμα και να σκέφτονται να διαλύσουν το γάμο τους. Όλες αυτές οι δραστηριότητες όμως διαπράττονται από καλογυμνασμένα και καλοντυμένα σώματα και διανθίζονται με εκφράσεις λαμπερών και αφεγάδιαστων προσώπων. Η προβολή και η διατήρηση της εξωτερικής εμφάνισης επενδύει το σώμα με την έννοια του ανασυγκροτούμενου

αντικειμένου, το ανάγει σε ένα πεδίο τροποποιήσεων κι επαναπροσδιορισμών, πάντοτε με συγκεκριμένο στόχο, αυτόν της διαρκούς βελτίωσης της εξωτερικής εμφάνισης. Πρόκειται για μια διαδικασία κι ένα στόχο που μπορεί να δώσει την ψευδαίσθηση της σταθερότητας και της ισορροπίας σε εποχές και (τηλεοπτικούς) χώρους υπέρ-προσφοράς πολιτισμικών ταυτοτήτων (Μακρυνιώτη, 2004:15).

ΕΝΟΤΗΤΑ ΔΕΥΤΕΡΗ

1. Το σώμα μέσα στο χώρο.

Τα σώματα τα οποία εξετάζουμε εδώ κινούνται σε συγκεκριμένους χώρους, τόσο δημόσιους, αστικούς ή μη, όσο και ιδιωτικούς ή προσωπικούς. Ανάμεσα στα σώματα και στους χώρους όπου αυτά τα σώματα κινούνται αναπτύσσονται σχέσεις, σχέσεις που δεν είναι παθητικές παρά αποκαλύπτουν την ενεργητική αλληλεπίδραση της μιας μορφής επιφάνειας (της χωρικής) πάνω στην άλλη (τη σωματική) και αντίστροφα. Σύμφωνα με την Grosz, ο χώρος ορίζεται (και) σε σχέση με τα αντικείμενα (το είδος των αντικειμένων) που βρίσκονται τοποθετημένα μέσα σε αυτόν (Grosz, 1995: 92). Στη συγκεκριμένη περίπτωση ο χώρος ορίζεται σε σχέση με τη συγκεκριμένη ιδιομορφία, δηλαδή, όπως ήδη έχει αναφερθεί, ομοιομορφία εξωτερικής τελειότητας, των αντικειμένων και των σωματικών αντικειμένων που κινούνται μέσα σε αυτόν. Ήδη από τις πρώτες τηλεοπτικές καταγραφές που μας προσφέρονται για τον κόσμο και το χώρο των πρωταγωνιστών του σήριαλ, το στίγμα γίνεται σαφές. Ο πρωταγωνιστής επιστρέφει στο σπίτι του, στο χώρο του, μετά από ένα ξενύχτι. Όλα τα αντικείμενα που κυκλοφορούν στο σύμπαν του και που τελικά το ορίζουν φέρουν (ή καταγράφονται τηλεοπτικά ως) την έκφραση της εξωτερικής τελειότητας. Το αυτοκίνητό του είναι ένα διαθέσιμο ανοιχτό αυτοκίνητο αντίκα (ιδιαίτερα όμως καλοδιατηρημένο και προσεγμένο), το σπίτι του είναι ένα υπέροχο σπίτι στην άκρη της θάλασσας, η αισθητική της επίπλωσης του ίδιου του σπιτιού είναι ξεχωριστή, σύμφωνα δηλαδή με τις επιταγές μοντέρνων τάσεων στην επίπλωση αλλά και μαρτυρώντας σημαντική οικονομική επιφάνεια. Ακόμη –ή μάλλον κυρίως– και τα σωματικά αντικείμενα ή τα σώματα-αντικείμενα που επιτρέπεται να κυκλοφορούν στο συγκεκριμένο τηλεοπτικό σύμπαν βρίσκονται σε αδιατάρακτη συμφωνία με την αισθητική που υποστηρίζεται στο συγκεκριμένο τηλεοπτικό σύμπαν. Το σώμα του πρωταγωνιστή είναι λεπτό και νεανικό και οι γυμνασμένοι κοιλιακοί μύς του

συνδυάζονται αρμονικά, τόσο χρωματικά όσο και ποιοτικά ενδεχομένως με τον πίνακα που καθόλου τυχαία η τηλεοπτική κάμερα επιλέγει να τοποθετήσει ως φόντο. Το σώμα της υποτιθέμενης ερωμένης του είναι επίσης λεπτό, νεανικό, γυμνασμένο και ενδεδυμένο με συγκεκριμένη αισθητική υπεροχής. Πρόκειται για ένα τέλειο χωρικό σύστημα, ένα περιβάλλον που ορίζει την τελειότητά του εξαιτίας της ύπαρξης των τέλειων αντικειμένων που υπάρχουν ή κινούνται μέσα σε αυτό.

Ο χώρος επίσης ορίζεται, και πάλι σύμφωνα με την Grosz, και από τις σχέσεις των αντικειμένων με το χώρο. Για παράδειγμα ο χώρος δεν είναι απλά το σημείο όπου τα υποκείμενα κινούνται. Ο χώρος γίνεται χώρος εξαιτίας της κίνησης των υποκειμένων αλλά και μέσω της κίνησης των υποκειμένων. Με άλλα λόγια, ο χώρος αποκτά τα χαρακτηριστικά του εξαιτίας της λειτουργίας των υποκειμένων (ό.π.). Λίγο μετά το προηγούμενο στιγμιότυπο, στο πρώτο ιδιότυπο "ιντερμέδιο", τύπου βίντεο κλιπ, όπου παρουσιάζονται όλοι οι ήρωες, τα σώματά τους είναι αυτά που κυριαρχούν και σχεδόν διαμορφώνουν το χώρο στον οποίο βρίσκονται. Η αυθάδικη κυριαρχία των αλαζονικών προσώπων και σωμάτων πάνω στην τηλεοπτική οθόνη τοποθετεί το χώρο σε δεύτερη μοίρα. Δεν ορίζει ο χώρος την αισθητική των προσώπων. Αντίθετα, η επιδεικτική έξαρση των εξωτερικών χαρακτηριστικών των προσώπων και σωμάτων που προβάλλονται μέσα στο χώρο τον φορτίζουν και αισθητικά. Ακόμα και ο πύργος του Άιφελ για να αναδείξει, ή ακόμη και για να διατηρήσει, τη μυθολογική και συμβολική διάσταση της αισθητικής του υποβοηθείται από την κυριαρχική παρουσία του προσώπου του ήρωα δίπλα του.

Ο βασικός χώρος που παρουσιάζεται και χρησιμοποιείται στη συγκεκριμένη τηλεοπτική σειρά είναι ο χώρος της πόλης, το αστικό τοπίο. Είναι επόμενο μια τηλεοπτική σειρά που διαδραματίζεται στο πλαίσιο των σύγχρονων κοινωνικών συνθηκών και ασχολείται με την ιστορία νέων σύγχρονων ανθρώπων να επιλέγει ως βασικό χωρικό τοπίο, την πόλη, το χώρο δηλαδή του σύγχρονου θεάματος, το χώρο που λειτουργεί ως σκηνή για να εκτυλιχθούν οι μεγάλοι θρίαμβοι αλλά και τα καθημερινά δράματα της ανθρωπότητας (Stevenson, 2007: 149). Βεβαίως αυτός ο αστικός σχηματισμός που αποτελεί το βασικό υποστηρικτικό τοπίο των δράσεων υπόκειται στους συγκεκριμένους τηλεοπτικούς μηχανισμούς καταγραφής που επιμένουν στην εξωτερική τελειότητα και, ενίοτε, γίνεται εργαλείο και μοχλός ενεργοποίησής τους.

Η πόλη αποτελεί το περιβάλλον οργάνωσης το οποίο αυτόματα συνδέει τα αλλιώς μη συνδεδεμένα σώματα. Η πόλη, το περιβάλλον του "χτισμένου τοπίου" αποτελεί τον τόπο και τη συνθήκη όπου η υλικότητα, η σωματικότητα, παράγεται σε

επίπεδο κοινωνικό κι επικοινωνιακό (Grosz, 1995: 104). Η σωματικότητα όμως εδώ αναπτύσσεται σύμφωνα με συγκεκριμένες επιταγές αισθητικής στις οποίες συμπαράσχει και την αστική συνθήκη που την φιλοξενεί. Το αστικό περιβάλλον που στεγάσει τον παράνομο έρωτα του πρωταγωνιστικού ζευγαριού είναι μια εγκαταλελειμμένη ταράτσα σε μια μάλλον παραμελημένη περιοχή της πόλης. Αποτελεί το σταθερό σημείο συνάντησής τους αλλά και σημείο αναφοράς στις συζητήσεις και στις προσωπικές αναζητήσεις τους. Είναι το χωρικό στοιχείο που του έχει δοθεί η δυνατότητα, που παρουσιάζεται δηλαδή μέσα από την τηλεοπτική ανάπτυξη της ιστορίας, να δρα συνεκτικά στη σχέση τους. Αυτό το χωρικό περιβάλλον αποτελεί τον αστικό τόπο όπου τα σώματα των δύο πρωταγωνιστών δραστηριοποιούνται σε σχέση μεταξύ τους. Αυτό το χωρικό περιβάλλον αποτελεί την αστική συνθήκη όπου αναπτύσσεται η σωματικότητα των πρωταγωνιστών στο επίπεδο της μεταξύ τους ερωτικής σχέσης. Ωστόσο η χωρική αυτή συνθήκη δεν διατηρεί την αυτονομία της ώστε να λειτουργήσει αντιστικτικά ή με οποιοδήποτε άλλο λειτουργικό, στα πλαίσια της τηλεοπτικής καταγραφής, τρόπο. Αντίθετα υποχωρεί και προσαρμόζεται, τηλεοπτικά τουλάχιστον, στη λάμψη και την τελειότητα που αυτά τα δύο πρωταγωνιστικά σώματα φέρουν. Έτσι η τηλεοπτική κάμερα και ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιείται εδώ εστιάζει σε μια εγκαταλελειμμένη ταράτσα ενός εγκαταλελειμμένου επίσης κτιρίου η οποία καλλωπίζεται πότε από μυστηριώδη χριστουγεννιάτικα φωτάκια και πολυτελή έπιπλα (πρώτο επεισόδιο πρώτου κύκλου), πότε από προσεκτικά φιλτραρισμένα χρωματιστά φώτα που της προσφέρουν μια ατμόσφαιρα ιερότητας (τρίτο επεισόδιο δεύτερου κύκλου), πότε από την απλή παρουσία όμορφων, καλοντυμένων και νεανικών σωμάτων. Το αστικό τοπίο προσφέρεται ως βάση σωματικής δραστηριοποίησης, αλλά πρόκειται για μια βάση προσαρμοζόμενη και όχι σταθερή. Το αστικό τοπίο έχει υποβιβαστεί σε φόντο, όχι σε ισότιμο στοιχείο.

Η πόλη όμως δεν αποτελεί απλώς την αστική συνθήκη μέσα στην οποία κινούνται τα διάφορα σώματα. Η πόλη, και το περιρρέον περιβάλλον μέσα στο οποίο κινείται ένα σώμα, μπορεί να αποτελέσει μια οντότητα ή ένα σχηματισμό, ανάλογα με την οπτική γωνία που χρησιμοποιεί κάποιος, που να μπορεί να επιδράσει πάνω στη λειτουργία και τα μορφολογικά ή κοινωνικά χαρακτηριστικά του συγκεκριμένου σώματος. Καταρχήν το χωρικό τοπίο, ως ένα από τα συστατικά της κοινωνικής κατασκευής που μας περιβάλλει, μπορεί να επιδράσει στον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζουμε τους άλλους, τα υπόλοιπα σώματα δηλαδή γύρω μας που επιδίδονται στις ίδιες ή παρόμοιες με μας δραστηριότητες. Από την άλλη μεριά η πόλη

και ο τρόπος κατασκευής της μπορεί να επιδράσει στην εξωτερική μορφή του σώματος των κατοίκων της. Για παράδειγμα μια συγκεκριμένη πόλη με συγκεκριμένη αρχιτεκτονική μπορεί να απαιτεί συγκεκριμένη σωματική κατασκευή. Ένα σώμα για να μπορέσει να αντεπεξέλθει στις απαιτήσεις της ζωής μέσα στην πόλη χρειάζεται συγκεκριμένη μυϊκή κατασκευή, πράγμα που σημαίνει και συγκεκριμένη διατροφική και κινησιολογική υποστήριξη (ό.π.: 108). Μια πολύ επιτυχημένη αναπαράσταση της σχέσης του αστικού τοπίου με το σώμα παρακολουθούμε στο δεύτερο επεισόδιο του πρώτου κύκλου. Ο υγιής και ρωμαλέος ήρωας-φυσιοθεραπευτής βοηθά το (πρόσκαιρα) ανάπηρο σώμα του έτερου πρωταγωνιστή να ανέλθει τις πολλές σκάλες ενός κτιρίου βιομηχανικού τύπου. Το σκληρό αστικό τοπίο ανάγεται μέσα από τη διαδικασία της τηλεοπτικής καταγραφής ως ο τρίτος πρωταγωνιστής, ταιριαστός με τα εμβληματικά ανδρικά χαρακτηριστικά των δύο ανθρώπινων σωμάτων. Η σκληρότητα του τσιμέντου αποτελεί το χωρικό περιβάλλον μέσα στο οποίο αναδεικνύονται τόσο η ρώμη του ενός σώματος όσο και το πείσμα του άλλου. Ο βιομηχανικός χώρος λειτουργεί ως ιδανικός τόπος προβολής της σωματικής δύναμης και υπεροχής των δύο πρωταγωνιστών. Ο χώρος και οι δυσκολίες του συνθέτουν την πρόκληση στην οποία τα τηλεοπτικά σώματα ανταποκρίνονται με επιτυχία. Η επιτυχής αυτή ανταπόκριση στην πρόκληση σηματοδοτείται τόσο από τη ρεαλιστική επίτευξη του στόχου (την τελική άνοδο δηλαδή στην ταράτσα) όσο και από το συναισθηματικό δέσιμο των δύο ηρώων εξαιτίας της υπερβολικής σωματικής τους προσπάθειας. Το σώμα και η επάρκειά των εξωτερικών προσόντων του σε κάθε είδους πρόκληση συνεχίζει να είναι το κυρίαρχο θέμα της τηλεοπτικής καταγραφής αλλά και η ικανή συνθήκη για την εξέλιξη των συναισθημάτων και της δράσης.

Οι πόλεις, ως χώρος όπου τα σώματα φιλοξενούνται και δρουν μπορούν να επιδράσουν με πολλούς και διαφορετικούς τρόπους πάνω στη λειτουργία και την κυκλοφορία των σωμάτων. Οι πόλεις αποτελούν το χώρο όπου οι αισθητηριακές και οι αντιληπτικές πληροφορίες κατευθύνονται κι οργανώνονται. Με αυτόν τον τρόπο δημιουργούνται συγκεκριμένες χωρικές αντιλήψεις, οι οποίες αντιλήψεις αποτελούν και τη βάση για την οργάνωση διάφορων κοινωνικών σχέσεων (ό.π.: 109). Η τηλεοπτική κάμερα με την ήδη εκφρασμένη μεροληψία της επιλέγει τα κατάλληλα χωρικά τοπία για τα σώματα που θέλει να ενισχύσει και για τα σώματα που θέλει να υποβιβάσει. Η επιλογή της αισθητικής τελειότητας επεκτείνεται και στον τρόπο παρουσίασης του χώρου χωρίς φυσικά να αναμένονται οι αναμενόμενοι συνδυασμοί. Ο ωραίος χώρος συνδυάζεται με το ωραίο, άρα και αγαθό, σώμα, ο λιγότερο προνομιούχος χώρος ταιριάζει με το λιγότερο ωραίο, άρα και λιγότερο αγαθό σώμα.

Στο δεύτερο επεισόδιο του δεύτερου κύκλου, η θέα που απολαμβάνει ο "εγκληματίας" της ιστορίας, άρα για τα δεδομένα μας και άσχημος, είναι ιδιαίτερα περιορισμένη σε αντίθεση με την απεριόριστη και μαγευτική θέα από το σπίτι, το ιδιωτικό χωρικό τοπίο που περιβάλλει το όμορφο σώμα του πρωταγωνιστή. Αντίστοιχα και ο χώρος που φιλοξενεί το σώμα του "εγκληματία" προωθεί τα χαρακτηριστικά του σώματός του. Είναι ακατάστατος, εγκαταλελειμμένος, χωρίς να χάνει όμως τη γοητεία του, ακριβώς όπως και το σώμα του "εγκληματία" φέρει το μοχθηρό και την απειλή, χωρίς όμως να χάνει τη γοητεία της σωματικής του ρώμης (δεύτερο επεισόδιο δεύτερου κύκλου). Πραγματικά λοιπόν, τα παραδείγματα για τους χώρους του πρωταγωνιστή και του "εγκληματία" υπόκεινται στους νόμους περί κυρίαρχου σωματικού παραδείγματος, έτσι όπως διατυπώνονται στην τηλεοπτική μας οθόνη.

Επιπλέον, η χωρική οργάνωση προβάλλεται ως ένας τόπος παρουσίασης συγκεκριμένων χαρακτηριστικών που κατηγοριοποιούν τα σώματα υπό παρακολούθηση και μελέτη. Στο πέμπτο επεισόδιο του δεύτερου κύκλου ο "εγκληματίας" έχει μεταφερθεί σε ένα καινούργιο σπίτι, δίπλα στο σπίτι των πρωταγωνιστών. Τα δύο σπίτια είναι παρόμοια εξωτερικά. Ωστόσο, στο εσωτερικό του σπιτιού του "εγκληματία" η ακαταστασία παραμένει, τα λίγα έπιπλα που υπάρχουν δεν έχουν αποχωριστεί το προστατευτικό περιτύλιγμά τους. Ο παραλληλισμός ισχύει και για τα σώματα των ηρώων. Εξωτερικά (πρέπει να) υπακούουν στους κανόνες της συγκεκριμένης αισθητικής επιφανειακής τελειότητας, εσωτερικά όμως διατηρούν τις διαφορές τους. Τελικά οι πόλεις και γενικότερα το αστικό τοπίο, τόσο στις δημόσιες όσο και στις ιδιωτικές του εκφάνσεις, είναι ο άμεσος Τόπος για την παραγωγή και την κυκλοφορία της εξουσίας. Αν η κυρίαρχη αισθητική επιλογή που προβάλλεται επιτακτικά και χωρίς καμία ουσιαστική εξαίρεση πάνω στα σώματα των πρωταγωνιστών θεωρήσουμε ότι είναι μια εξουσιαστική πρόταση, τότε ο τόπος στον οποίο παράγεται και κυκλοφορεί, το συγκεκριμένο δηλαδή αστικό τοπίο, αντικατοπτρίζει παρόμοια χαρακτηριστικά εξωτερικής αισθητικής.

Ωστόσο και τα υποκείμενα αντλούν ποικίλα νοήματα από τη σχέση τους με τον ίδιο χώρο. Δεν αποτελούν παθητικούς αποδέκτες των σχέσεων εξουσίας (στα παραδείγματά μας, εξουσίας που υπαγορεύεται από μια κυρίαρχη αισθητική πρόταση) που υπαγορεύει ο χώρος (Stevenson, 2007: 78). Μπορεί λοιπόν στα παραπάνω παραδείγματα ο χώρος να νοηματοδοτεί μια σχέση εξουσίας, με την έννοια ότι ο ωραιότερος χώρος αποδίδεται στο ωραιότερο σώμα, προσδίδοντάς του έτσι μια επιπλέον κυριαρχική αίσθηση κι εντύπωση, όμως και τα υποκείμενα είναι σε θέση να

δράσουν εξουσιαστικά σε σχέση με το χώρο. Σε αυτή την περίπτωση το υποκείμενο είναι ο δράστης και το σώμα του υποκειμένου αποτελεί το εργαλείο της δράσης του. Ο χώρος αποτελεί το προϊόν που προκύπτει από αυτή τη δράση (Grosz, 1995: 105). Στο πρώτο επεισόδιο του πρώτου κύκλου, οι δύο πρωταγωνιστές ετοιμάζονται για το ραντεβού τους. Ο τρόπος που κινούν τα σώματά τους και ακόμη περισσότερο ο τρόπος που επιλέγουν να τα ενδύσουν, αναδεικνύουν το τοπίο γύρω τους. Το σώμα του πρωταγωνιστή με τη συγκεκριμένη εξωτερική του αισθητική προβάλλεται μπροστά από έναν ζωγραφικό πίνακα, μάλλον για να τονιστεί η αρμονία του και να παραλληλιστεί με ένα έργο τέχνης, και το κόκκινο φόρεμα της πρωταγωνίστριας συνδυάζεται αρμονικά με τον κόκκινο τοίχο πίσω της. Τα σώματα είναι εργαλεία και το χωρικό περιβάλλον είναι αποτέλεσμα, πάντως και τα δύο λειτουργούν υποτακτικά σε σχέση με την κυριαρχική παρουσία της εξωτερικής αισθητικής τελειότητας.

Βεβαίως στα σύγχρονα αστικά περιβάλλοντα κυριαρχεί η εναλλαγή χώρων ευημερίας με εγκαταλελειμμένους χώρους φτώχειας, στέρησης και παρακμής (Stevenson, 2007: 82). Οι εναλλασσόμενοι αυτοί χώροι αποτελούν στεγανά, αποτελούν χωρικά τοπία που δεν επιτρέπουν τη διαφορά, παρά υποθάλλουν την ανισότητα (ό.π.: 81-82). Η διακίνηση σωμάτων ανάμεσα σε δύο διαφορετικούς χώρους είναι πολύ σπάνια. Κι όμως, στο έκτο επεισόδιο του δεύτερου κύκλου ένα από τα πιο αντιπροσωπευτικά, σε σχέση με την κυρίαρχη αισθητική, σώματα της σειράς, αυτό της "Ερσης", επισκέπτεται έναν ιδιωτικό χώρο όπου κατοικεί ένα παραμελημένο σώμα μιας ανώνυμης παραμελημένης γυναίκας. Η επίσκεψη αυτή αποτελεί ένα παράδειγμα όπου το αισθητικά προσεγμένο σώμα εγκαταλείπει τον αντίστοιχο αισθητικά χώρο του και εισέρχεται στο "κατώτερο" περιβάλλον ενός αντίστοιχα "κατώτερου" σώματος. Παρόλα αυτά, η τηλεοπτική κάμερα δεν προδίδει ούτε εδώ τις «αδυναμίες» της, συνεχίζει να λειτουργεί με βάση τους αισθητικούς κανόνες που έχει θέσει από πολύ νωρίς. Το σώμα της "Ερσης" είναι εξωτερικά τέλειο και εισάγεται σε ένα περιβάλλον βρώμικο και καθόλου προσεγμένο εξωτερικά, όπως ακριβώς είναι και η ένοικός του. Το όμορφο σώμα καθώς εισβάλλει σε αυτόν τον άσχημο χώρο διατηρεί τις ιδιότητές του, της εξωτερικής τελειότητας: ο μέχρι πρότινος άσχημος χώρος αγιοποιείται με την εισβολή του όμορφου σώματος (διάφορα τεχνολογικά μέσα, όπως ο φωτισμός και οι γωνίες της τηλεοπτικής κάμερας βοηθούν σε αυτό) και ανυψώνεται στο επόμενο στιγμιότυπο σε χώρο θυσίας (καθώς η γυναίκα- ένοικος του χώρου δολοφονείται από τον "εγκληματία" μέσα σε μια ατμόσφαιρα ονείρου που ανυψώνει αισθητικά τόσο την ίδια όσο και το χώρο της).

Ο αστικός λοιπόν χώρος που αποτελεί και το κυρίαρχο περιβάλλον μέσα στο οποίο τα σώματα που μας ενδιαφέρουν κινούνται και δρουν, οργανώνεται και νοηματοδοτείται σύμφωνα με τις αισθητικές αρχές που γίνονται σιγά σιγά σαφείς καθώς προχωρούμε στη μελέτη του συγκεκριμένου τηλεοπτικού σύμπαντος. Πρόκειται για ένα αστικό σχηματισμό που ακολουθεί τους αισθητικούς κανόνες που έχουν ήδη τεθεί για τα σώματα που κυκλοφορούν μέσα σε αυτόν. Φιλοξενεί τα σώματα "ανώτερης" αισθητικής σε "ανώτερης" αισθητικής χώρους και τα σώματα "κατώτερης" αισθητικής σε "κατώτερης" αισθητικής χώρους. Αναδεικνύει τη συγκεκριμένου τύπου σωματικότητα καθώς καλλωπίζεται και ο ίδιος για να μπορέσει να τη δεχτεί. Λειτουργεί το υποστηρικτικό του σύστημα και προσφέρει τη δομική λειτουργία του έτσι ώστε να εξυπηρετήσει τη λειτουργικότητα των πιο δυνατών, δηλαδή των πιο όμορφων, των πιο καλοντυμένων σωμάτων. Η διαρρύθμισή του και η εσωτερική του οργάνωση ακολουθούν τις ευκρινώς διακριμένες διευθετήσεις της κυριαρχίας των ωραίων σωμάτων. Η πόλη οργανώνεται, το αστικό περιβάλλον διευθετείται έτσι ώστε από τη μία να υπάρχει χώρος για την προβολή της κυρίαρχης αισθητικής-σωματικής πρότασης και από την άλλη να εξασφαλίζεται αυτή η προβολή. Ο "χώρος τάξης" του αστικού σχηματισμού που προβάλλεται στις οθόνες μας, ο "εσωτερικός Λόγος" της συγκεκριμένης πόλης είναι διαρθρωμένος με βάση την πεποίθηση ότι η κυριαρχία της ομορφιάς υπάρχει και ότι η διευκόλυνσή της είναι ένα πρωταρχικό πρόταγμα της εύρυθμης λειτουργίας του χώρου που τη φιλοξενεί (Foucault, 1992: 40). Το ενδιαφέρον σε αυτή την πόλη δεν βρίσκεται στους χώρους παραγωγής και κατανάλωσης που μπορεί να προσφέρει, παρά στην εμφάνιση και στα θέλγητρά της, σε αυτά τα στοιχεία που την καθιστούν επιθυμητό όσο και κατάλληλο τόπο επίσκεψης, εργασίας, διαβίωσης των άριστων σωμάτων που την κατοικούν (Stevenson, 2005: 150).

2. Το ασθενές σώμα απέναντι στο υγιές σώμα.

Το ασθενές σώμα είναι ένα από τα πιο συχνά μοτίβα που συναντούμε στην αναπαράσταση της συγκεκριμένης τηλεοπτικής ιστορίας. Σε όλα τα σήριαλ του Χριστόφορου Παπακαλιάτη, και φυσικά και στο συγκεκριμένο, τα νοσοκομεία έχουν την τιμητική τους, καθώς ατυχήματα, ασθένειες, απόπειρες δολοφονίας ή αυτοκτονίας, αποτυχημένες επεμβάσεις και άλλες συγκυρίες σχετιζόμενες με ασθενή σώματα είναι πάρα πολύ συχνές. Η ασθένεια ή το ατύχημα προσφέρει συγκίνηση

στους τηλεθεατές, ωστόσο αποδίδεται τηλεοπτικά με τέτοιο τρόπο ώστε να μην προσβάλλει την αισθητική της εξωτερικής σωματικής τελειότητας που έχει επιλέξει ο Χριστόφορος Παπακαλιάτης ως κυρίαρχη αισθητική επιταγή για τα τηλεοπτικά δημιουργήματά του.

Στο συγκεκριμένο σήριαλ "Δυο μέρες μόνο", ο πρωταγωνιστής (που τον υποδύεται ο ίδιος ο Χριστόφορος Παπακαλιάτης) μένει παράλυτος, ύστερα από ατύχημα με το αυτοκίνητό του από το πρώτο κιόλας επεισόδιο του πρώτου κύκλου. Το πρώτο επεισόδιο του δεύτερου κύκλου ολοκληρώνεται με την εισαγωγή του στο νοσοκομείο όπου θα υποστεί σε επέμβαση, "την τρίτη κατά σειρά", για να καταφέρει να ανακτήσει την ικανότητα του να περπατά. Ένα μεγάλο μέρος του δεύτερου επεισοδίου του δεύτερου κύκλου αφιερώνεται στην ανάρρωση του ήρωα από την επέμβαση, η οποία, αρχικά τουλάχιστον, φάνηκε να παρουσιάζει κάποιες επιπλοκές.

Το ασθενές σώμα του συγκεκριμένου ήρωα παρουσιάζεται να κείται σε ένα κρεβάτι νοσοκομείου, συνδεδεμένο με διάφορα όργανα παρακολούθησης λειτουργιών και διασωληνωμένο, χωρίς να χάνει τίποτα από την απαστράπτουσα νεότητα και την καλοδιατηρημένη εξωτερική του εμφάνιση. Τίποτα δεν προδίδει ότι το συγκεκριμένο σώμα έχει υποστεί μια δύσκολη ιατρική επέμβαση, και μάλιστα με επιπλοκές, πριν από λίγη ώρα, εκτός από την παρουσία της τεχνολογικής υποστήριξης. Δίπλα στο ασθενές αυτό σώμα βρίσκεται ένα άλλο, υγιές σώμα, το σώμα της "Σοφίας", της συμπρωταγωνίστριας και βασικού γυναικείου χαρακτήρα της ιστορίας. Η τηλεοπτική κάμερα, ακολουθώντας τη γνωστή τακτική της να ερωτοτροπεί με τα πρόσωπα και με τα αντικείμενα, πραγματοποιεί συνεχόμενα γκρο πλαν στα χέρια των δύο ηθοποιών που σφίγγουν το ένα το άλλο, στα πρόσωπά τους, το ασθενές και το υγιές, και στα μηχανήματα τεχνητής υποστήριξης που υπάρχουν στο χώρο. Τα μηχανήματα τεχνητής υποστήριξης έχουν το ρόλο του τρίτου πρωταγωνιστή και ακολουθούν τους κανόνες που διέπουν την εξωτερική εμφάνιση των ηθοποιών: είναι καινούργια, πεντακάθαρα και υψηλής ευκρίνειας. Ακόμα και η τεχνολογία που παρέχεται στα ασθενή σώματα συμμετέχει στην απόλυτη κυριαρχία της τέλει εξωτερικής εμφάνισης. Για μια σκηνή μόνο, το σώμα του μηχανήματος, το ασθενές σώμα και το υγιές σώμα συνυπάρχουν ισότιμα, αναπροσαρμόζοντας τα σύνορα μεταξύ των υποκειμένων και του εξωτερικού χώρου, δίνοντας μια καινούργια διάσταση στον τρόπο δόμησης των αναλυτικών κατηγοριών του τεχνολογικού, του ανθρώπινου και του τεχνητού (Featherstone and Burrows, 1995: 3). Τα σύνορα μεταξύ των αναλυτικών αυτών κατηγοριών δεν είναι τόσο διακριτά, αρχίζουν να θολώνουν και να επιτρέπουν τη διάχυση της μίας κατηγορίας μέσα στην άλλη. Το ενοποιητικό στοιχείο

μεταξύ των αναλυτικών αυτών κατηγοριών, το στοιχείο στη βάση του οποίου επιτρέπεται η διάχυση και η ενοποίηση των κατηγοριών είναι, στη συγκεκριμένη περίπτωση, η επιφανειακή εμφάνιση της συγκεκριμένης αισθητικής που αποθεώνει το καινούργιο, το λαμπερό και, τελικά, το ικανά λειτουργικό. Μια αισθητική που αναδεικνύει και υποψιάζει για την υψηλή ευκρίνεια, την υψηλή λειτουργικότητα, όχι μόνο των μηχανημάτων αλλά και των ανθρώπινων σωμάτων.

Η σύγχυση αυτή μεταξύ του ανθρώπινου και του τεχνολογικού συνεχίζεται στην ακόλουθη ενότητα, όπου ο "Άρης", ο πρωταγωνιστής που υποδύεται ο Χριστόφορος Παπακαλιάτης, έχει ένα όραμα που θα τον οδηγήσει ή στο θάνατο ή στη ζωή. Τελικά τα μηχανήματα, φωτισμένα με το λευκό φως που σε τέτοιου είδους τηλεοπτικές καταγραφές συνοδεύει είτε τους παντοδύναμους είτε τους ετοιμοθάνατους, καταφέρνουν με την ευκρίνεια και την ορθή λειτουργία τους όχι μόνο να τον επαναφέρουν αλλά και να τον καθοδηγήσουν λειτουργικά καθ' όλη τη διάρκεια του συγκεκριμένου οράματος. Φαίνεται σαν ο ήρωας να μην ήταν σε θέση να διατηρήσει τη θέληση του και την ικανότητά του να ζήσει χωρίς τη βοήθεια των μηχανημάτων τεχνητής υποστήριξης. Πέρα λοιπόν από την παρακολούθηση και την καταγραφή των ζωτικών λειτουργιών, βοήθεια που προσφέρουν τα μηχανήματα με σκοπό την ενδυνάμωση ή καλύτερα την προστασία της ικανότητας του εκάστοτε ασθενή να συνεχίσει να επιβιώνει, εδώ βλέπουμε ότι η ιατρική τεχνολογία αναλαμβάνει ένα ακόμη ρόλο: να χορηγήσει στο ασθενές σώμα που βρίσκεται υπό την παρακολούθησή της τη θέληση να ζήσει και την ικανότητα να προσαρμοστεί στον κόσμο των υγιών. Μέσα στο όραμα του "Άρη", που θα τον οδηγήσει είτε στη ζωή είτε στο θάνατο, δεν αναδιαμορφώνεται το σώμα του. Αντίθετα το όραμα λειτουργεί για το θεατή ως υπενθύμιση των χώρων και των καταστάσεων όπου το σώμα του "Άρη" καλείται να επιστρέψει. Τα μηχανήματα τεχνητής υποστήριξης δεν αναδιαμορφώνουν στην ουσία την επιφάνεια του συγκεκριμένου σώματος αλλά παρέχουν τη δυνατότητα στο σώμα αυτό να παρακολουθείται και να ελέγχεται καλύτερα για να μπορέσει να προσομοιωθεί πιο ομαλά στο περιβάλλον που περιμένει την ανάρρωσή του. Η τεχνολογία που συνδέεται με την ανθρώπινη δύναμη ή αδυναμία δεν είναι ίσως σε θέση να δημιουργεί καινούργια σώματα, παρακολουθεί όμως και υποστηρίζει την καλύτερη προσομοίωση των σωμάτων μέσα σε τεχνολογικά δομημένους κόσμους (ό.π.: 2).

Το ασθενές σώμα του πρωταγωνιστή που το παρακολουθήσαμε να βρίσκεται στο μεταίχμιο μεταξύ ζωής και θανάτου θα αναρρώσει πάρα πολύ γρήγορα. Ήδη στην αρχή του τρίτου επεισοδίου του δεύτερου κύκλου, ένας χαμογελαστός γιατρός

θα δώσει τη συμβουλή: "Ό,τι σου έχει λείψει μπορείς να το κάνεις" και ο "Άρης", που στην προηγούμενη σκηνή κυκλοφορούσε με πατερίτσες και με φανερή δυσκινησία, θα μπορέσει να οδηγήσει σπορ αυτοκίνητο μόνος του, να ανέβει σε μια ταράτσα και γενικά να κυκλοφορήσει στην πόλη χωρίς κανέναν περιορισμό ή οποιαδήποτε ίχνη δυσκινησίας. Η εξωτερική τελειότητα, που για ελάχιστο χρονικό διάστημα είχε ελάχιστα απειληθεί από μια αναπηρία που η πραγματικότητά της (όχι η τηλεοπτική) είναι αμείλικτη, συνεχίζει αλώβητη.

Ο τρόπος που κατανοούμε το σώμα μας επηρεάζεται από τις πολιτισμικές αντιλήψεις σχετικά με αυτό, οι οποίες με τη σειρά τους δημιουργούν πρακτικούς κανόνες που θα πρέπει το σώμα να ακολουθήσει για να εκπαιδευτεί και να γίνει "χρήσιμο" (Bordo, 1993: 181). Στο συγκεκριμένο τηλεοπτικό περιβάλλον το σώμα κατανοείται ως "χρήσιμο" όταν είναι όμορφο και μάλιστα ο βαθμός χρησιμότητάς του αυξάνεται όταν είναι ενεργητικά και όχι παθητικά όμορφο. Αυτό σημαίνει ότι είναι προτιμότερο ένα όμορφο σώμα που κινείται, ενεργεί και χρησιμοποιεί την ομορφιά του για να ομορφύνει και το περιβάλλον μέσα στο οποίο κινείται, από ένα σώμα που είναι μεν όμορφο, αλλά παραμένει εγκλωβισμένο σε ένα κρεβάτι νοσοκομείου ή σε μια αναπηρική καρέκλα. Όσο πιο γρήγορα το σώμα που μας ενδιαφέρει, εδώ το σώμα του "Άρη", περάσει από την κατάσταση του παθητικά όμορφου στην κατάσταση του ενεργητικά όμορφου, τόσο πιο χρήσιμο θα είναι σύμφωνα με την πολιτισμική αντίληψη που διέπει το συγκεκριμένο τηλεοπτικό προϊόν. Οι κανόνες είναι απλοί σε αυτό το παιχνίδι: όσο πιο όμορφοι, τόσο καλύτερα, όσο πιο γρήγορα όμορφοι, τόσο πιο εύκολα επιστρέφουμε στη μεθυστική κατάσταση της επιφανειακής ευκολίας και τελειότητας.

Με την ίδια ευκολία, στο όγδοο επεισόδιο του δεύτερου κύκλου παρακολουθούμε τη θεαματική ανάρρωση του έτερου συμπρωταγωνιστή, του "Χρήστου", ο οποίος έχει δεχτεί σφαίρα στο στήθος. Ωστόσο συνέρχεται πάρα πολύ γρήγορα, σε χρονικό διάστημα το πολύ μιας εβδομάδας, κι επιστρέφει στο σπίτι του με τη μοναδική συνέπεια ότι δεν μπορεί να μεταφέρει μόνος του τη βαλίτσα με τα απαραίτητα για τη διαμονή του στο νοσοκομείο. Ο ιατρικός λόγος στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι απλώς ότι "ήσουν πάρα πολύ τυχερός", χωρίς καμία νύξη για μια τόσο μεγάλη ιατρική επιτυχία, όπου μια σφαίρα στο στήθος αντιμετωπίζεται ως απλή περίπτωση. Εδώ μπορεί η πραγματικότητα των σύγχρονων κι εξελιγμένων ιατρικών εφαρμογών να μην είναι τόσο εμφανής όπως στην προηγούμενη περίπτωση της ανάρρωσης του "Άρη", ωστόσο η αντίληψη ότι το σώμα είναι μια μηχανή που πρέπει να δουλεύει με τον καλύτερο δυνατό τρόπο προωθείται κι ενισχύει την ιδεολογία της

επιδιόρθωσης και της βελτίωσης που (πρέπει να) διέπει την υλικότητα του σώματος (Bordo, 1993: 245-246). Το σώμα του "Χρήστου" αντιμετωπίζεται σαν μία μηχανή που πρέπει να επιστρέψει στην παραγωγική διαδικασία όσο το δυνατόν συντομότερα. Η διαδικασία και η διάρκεια επιδιόρθωσης της μηχανής –σώματος είναι κάτι που δεν ενδιαφέρει τόσο όσο το αποτέλεσμα της. Αυτό που ενδιαφέρει είναι η επιστροφή του σώματος-μηχανής στα "καθήκοντα" του, δηλαδή στον εκ νέου μετασχηματισμό του σε "πολιτισμικό πλαστικό" (ό.π.), σε επιφάνεια παρουσίασης της μοναδικής επένδυσης που έχει σημασία στο συγκεκριμένο πολιτισμικό περιβάλλον: το καθήκον του σώματος του "Χρήστου" είναι να συνεχίσει την περιφορά του ως φορέας ομορφιάς, δύναμης και νεότητας καθώς μόνο έτσι έχει λόγο ύπαρξης στο συγκεκριμένο τηλεοπτικό σύμπαν. Η μηχανή μας εμφάνισε μια δυσλειτουργία, αλλά με μια γρήγορη κι εύκολη συντήρηση είναι και πάλι σε θέση να συνεχίσει να παράγει, να συνεχίσει να υποστηρίζει το ιδεολόγημα ότι η ομορφιά και η νεότητα μπορούν είτε να ξεπεράσουν είτε να διορθώσουν τα πάντα (κάτι που θα γίνει ακόμα πιο ευκρινές σε λίγο με τη σύγκριση των επιπτώσεων της ασθένειας σε ένα κομμάτι «πολιτισμικού πλαστικού» παλιότερης τεχνολογίας, σε ένα σώμα δηλαδή λιγότερο καλά διατηρημένο).

Έτσι κι αλλιώς στο συγκεκριμένο πολιτισμικό περιβάλλον το ασθενές ή το τραυματισμένο σώμα δεν χάνει ποτέ την αισθητική του. Η έννοια της λειτουργικότητας του σώματος συνδέεται άμεσα με το κοινωνικό περιβάλλον όπου το σώμα ζει και κινείται. Ο ορισμός του λειτουργικού και του μη λειτουργικού σώματος εξαρτάται κάθε φορά από το κοινωνικό και πολιτισμικό συμφραζόμενο (Freund, 2001: 183), από τις απαιτήσεις και τις επιταγές που ορίζονται από το συγκεκριμένο συμφραζόμενο, από την ευρύτητα ή μη της διάδοσης των συγκεκριμένων απαιτήσεων κι επιταγών. Στο συγκεκριμένο πολιτισμικό περιβάλλον, έτσι όπως αυτό ορίζεται από τις αισθητικές επιταγές της τηλεοπτικής καταγραφής, η λειτουργικότητα του σώματος συνδέεται άμεσα με την αισθητική του, δηλαδή ένα σώμα το οποίο δεν εμπίπτει στους κανόνες ενδυμασίας κι εμφάνισης που έχουν θεσπιστεί από τη γενικότερη αισθητική της τηλεοπτικής σειράς δεν έχει λειτουργική διάσταση, άρα ούτε και λόγο ύπαρξης. Ακόμη κι όταν το ανάπηρο σώμα του "Άρη", υποβασταζόμενο από πατερίτσες, στενίζει τη θάλασσα από την προνομιούχα βεράντα του σπιτιού του ή όταν το χτυπημένο από τον καρκίνο σώμα της μητέρας του "Άρη", της "Μαρίας", καταρρέει από το άγχος της φαρμακευτικής αγωγής στο μπάνιο πολυτελούς σουίτας μεγάλου ξενοδοχείου, δεν επιτρέπεται να υποβαθμιστούν ούτε ο ενδυματολογικός κώδικας ούτε τα υψηλά στάνταρ αισθητικής που διέπουν την εμφάνιση όλων των

ηθοποιών του σήριαλ. Στις δύο αυτές περιπτώσεις του ανάπηρου και του ασθενούς σώματος δεν επιτρέπεται να γίνει εμφανής η ένταση ανάμεσα στα σώματα και στην υλική πραγματικότητα του κοινωνικού χώρου μέσα στον οποίο αυτά κινούνται. Καθώς το σώμα βιώνει δυσκολίες στη σχέση του με τον υλικό χώρο όπου βρίσκεται (το τραυματισμένο ή το ασθενές σώμα δεν συνάδει με την υλική ατμόσφαιρα του συγκεκριμένου τηλεοπτικού περιβάλλοντος), τότε αντιμετωπίζεται ως αντικείμενο (ό.π.: 185). Οι υλικές κοινωνικές συνθήκες δεν επηρεάζουν μόνο το σώμα αλλά και τον τρόπο με τον οποίο αυτό αντιμετωπίζεται και συνειδητοποιείται. Οι υλικές συνθήκες που εδώ μεταφράζονται στην υπέροχη βεράντα μιας πολυτελούς κατοικίας και στο εξίσου υπέροχο περιβάλλον του μεγάλου ξενοδοχείου δεν μπορούν να αποδεχτούν την ασθένεια και τον τραυματισμό στα πραγματικά πλαίσια της σκληρότητάς τους. Το ασθενές και το τραυματισμένο σώμα για να μπορέσει να συνεχίσει να υπάρχει στο συγκεκριμένο χώρο οφείλει να υποκύψει στην εξουσία της υλικότητας του και να διατηρήσει την αίγλη του.

Από την άλλη μεριά η ηδονιστική πρακτική του κινηματογράφου να παρουσιάζει το σώμα σε συνθήκες που δεν εμφανίζονται εύκολα στην "αληθινή" ζωή, π.χ. σε σκηνές σεξ και βίας (Davis, 1997:178), εδώ ακολουθείται σχεδόν εξ' ολοκλήρου στην παρουσίαση του ανάπηρου σώματος. Στις προσπάθειες που κάνει ο "Άρης" με τη βοήθεια φυσικοθεραπευτών και ειδικών κινησιολόγων για να καταφέρει να περπατήσει ξανά στο δεύτερο επεισόδιο του δεύτερου κύκλου παρεμβάλλονται σκηνές από τις ζωές των φίλων του: βίωση της πατρότητας, επαγγελματική ενασχόληση με το χορό, επίπλωση καινούργιου σπιτιού είναι μερικές από τις δραστηριότητες που περιγράφονται στις σκηνές αυτές. Παράλληλα η τηλεοπτική κάμερα παρακολουθεί από κοντά το ανάπηρο σώμα με ηδονιστική σκληρότητα χωρίς βέβαια να καταφέρνει να βρει ούτε ένα ψεγάδι αισθητικής επάνω του. Η τηλεοπτική κάμερα επιμένει να αποκαλύπτει από πολύ κοντά τις δυσάρεστες λεπτομέρειες ενός ανάπηρου σώματος και ταυτόχρονα καταφέρνει να ικανοποιεί και την ηδονοβλεπτική διάσταση του τρόπου χειρισμού της. Το ανάπηρο σώμα, κατά ένα παράδοξο τρόπο, συνεχίζει να αποθεώνει την υψηλή αισθητική. Η υψηλή αυτή αισθητική, έτσι όπως ορίζεται εδώ με όρους εξωτερικής τελειότητας, φαίνεται να είναι η μοναδική αναγκαία συνθήκη για την τηλεοπτική (και όχι μόνο) επιβίωση των σωμάτων. Η στενή αυτή παρακολούθηση παρουσιάζει το ανάπηρο σώμα όχι βέβαια να υστερεί αισθητικά σε σχέση με τα υπόλοιπα "κανονικά" σώματα που επιδίδονται σε "κανονικές" δραστηριότητες, αλλά, αντίθετα, το επιβάλλει ως μια δυσκολία, της οποίας όμως η λύση θα αποθεώσει την προτεταγμένη αισθητική. Ο τρόπος που η τηλεοπτική κάμερα

κοιτάζει και διαμορφώνει συγκεκριμένη οπτική αντίληψη εξυπηρετεί εδώ την επιθυμία του σύγχρονου πολιτισμού να επιδίδεται σε τακτικές διαχωρισμού (ό.π.: 168-169) και διαφοροποιεί ξεκάθαρα το κανονικό και το μη κανονικό, το ικανό και το ανίκανο σώμα. Ο διαχωρισμός είναι ολοκληρωτικός και συγκεκριμένος. Το ανάπηρο σώμα οφείλει να αφοσιωθεί στην επίπονη διαδικασία του να μάθει να περπατά ξανά, να είναι και πάλι "κανονικό", "ικανό" και όμοιο με τα υπόλοιπα σώματα γύρω του. Το δικαίωμα όμως που απολαμβάνει για την προσπάθεια έστω της άρσης αυτού του διαχωρισμού παρέχεται επειδή ακριβώς πρόκειται για ένα σώμα που, αν και ανάπηρο, δεν έχει υποχωρήσει στην αναγκαία συνθήκη της υψηλής αισθητικής.

Η κινηματογραφική κάμερα ελέγχει απόλυτα τις ποικιλίες των σωματικών διαφοροποιήσεων. Το κανονικό σώμα, ή αυτό που έχουμε συνηθίσει να βλέπουμε ως κανονικό, ταυτίζεται με την εικόνα του εμπορευματοποιημένου, ιδανικού σώματος, σε βαθμό που το "μη κανονικό" σώμα λειτουργεί απλώς ως στοιχείο φωτοσκίασης (ό.π.: 178-179). Κάτι παρόμοιο με την κινηματογραφική αυτή λειτουργία συμβαίνει και στον τρόπο τηλεοπτικής καταγραφής στο συγκεκριμένου σήριαλ. Αν προσαρμόσουμε το ερώτημα του Davis "Ποιος θα ήταν ο Τομ Κρουζ χωρίς τον Ρον Κόβιτς" στα δεδομένα μας, καταλήγουμε με το ερώτημα "Ποιος θα ήταν ο Χρήστος Λούλης χωρίς το ανάπηρο σώμα του Χριστόφορου Παπακαλιάτη"¹ ή ακόμα και "Ποιος θα ήταν ο ίδιος ο Χριστόφορος Παπακαλιάτης χωρίς την τηλεοπτική σύγκριση με το ίδιο το ανάπηρο σώμα του;".

Υπάρχει μια διαλεκτική σχέση ανάμεσα στο ανάπηρο και το "κανονικό" σώμα μας λέει ο Davis. Το ανάπηρο σώμα αποτελεί την αρνητική βάση. Η αναπηρία είναι η αρνητική πλευρά του σώματος, αυτό που το σώμα δεν πρέπει να είναι για να διατηρήσει την παραγωγική και καταναλωτική του δύναμη (ό.π.: 180). Πρόκειται δηλαδή για μια διαλεκτική της εξουσίας. Ο φορέας εξουσίας είναι το "κανονικό" σώμα, αυτό που είναι σε θέση να παράγει έργο. Το αντικείμενο της εξουσίας είναι το ανάπηρο σώμα, το σώμα που υποχρεούται να προσπαθήσει πολύ για να απομακρυνθεί από το status της αδυναμίας, της ανικανότητας, της έλλειψης λειτουργικότητας και της μη κατανάλωσης. Στο συγκεκριμένο παράδειγμα δύο στιγμιότυπα επιβεβαιώνουν την εξουσία του "κανονικού" σώματος έναντι του ανάπηρου. Στο δεύτερο επεισόδιο του πρώτου κύκλου ο "Άρης" είναι ανάπηρος και ο "Χρήστος" εμφανίζεται ως ο φυσικοθεραπευτής που θα τον βοηθήσει πριν από μία

¹ Ο Χρήστος Λούλης είναι ο ηθοποιός που υποδύεται τον "Χρήστο" και ο Χριστόφορος Παπακαλιάτης ο ηθοποιός που υποδύεται τον "Άρη" και δημιουργός του σήριαλ. Πρόκειται για

ακόμη επέμβαση. Ωστόσο η σχέση τους αναπτύσσεται (και πάλι σε αδικαιολόγητα μικρό χρονικό διάστημα) σε φιλική και ο "κανονικός" "Χρήστος" συνοδεύει τον "ανάπηρο" "Αρη" σε βραδινή έξοδο. Το ανάπηρο σώμα έχει απόλυτη ανάγκη από το κανονικό σώμα για να του παρέχει τη βοήθεια και τα "σύνεργα" που είναι απαραίτητα για να μπορέσει να επιδοθεί σε "κανονικές" δραστηριότητες. Χωρίς τη βοήθεια του "Χρήστου" ο "Αρης" δεν μπορεί να βγει έξω, δεν μπορεί να καθίσει στο σκαμπό του μπαρ, δεν μπορεί ούτε καν να καταφύγει στην τουαλέτα για να αλαφρώσει το στομάχι του από το αλκοόλ. Ακόμα κι εκεί το δυνατό, νεανικό, όμορφο σώμα του "Χρήστου" ολοκληρώνει την εικόνα του με ένα όμορφο πρόσωπο που κοιτάει προς τα κάτω, προς το ανάπηρο σώμα του "Αρη" στο πάτωμα της τουαλέτας, εγγράφοντας στην τηλεοπτική αυτή στιγμή την εξουσιαστική διάσταση του κανονικού έναντι του μη κανονικού. Στο δεύτερο επεισόδιο του δεύτερου κύκλου, καθώς ο "Αρης" μετά την επέμβασή του προσπαθεί να μάθει να περπατά, η επέμβαση του "Χρήστου" είναι καταλυτική. Ο ιατρικός λόγος του "Χρήστου" είναι πειστικός ("γιατί κάθισες τώρα; έτσι πρέπει, να πονάς"), τουλάχιστον όσο και η εισβολή του ευθυτενούς σώματός του μέσα στο δωμάτιο του νοσοκομείου. Εισβάλλει και πάλι στην ανάπηρη πραγματικότητα του σώματος του "Αρη" ως φορέας εξουσίας και αυτό είναι κάτι που παρουσιάζεται στους θεατές ως κλείσιμο του ματιού με τον τρόπο που ο "Χρήστος" παρακολουθεί την προσπάθεια του "Αρη" πριν μπει στο δωμάτιο και δικαιολογείται ακόμα κι από το σενάριο: ο "Αρης" δεν ξέρει ότι ο "Χρήστος" ξέρει το μυστικό του.

Βεβαίως πάντοτε υπάρχει και υφίσταται και στο συγκεκριμένο παράδειγμα η διαβάθμιση των μορφών αναπηρίας. Η τοποθέτηση μιας αναπηρίας στο συνεχές από το αρνητικό στο λιγότερο αρνητικό εξαρτάται από τους κοινωνικούς σχηματισμούς που διέπουν τις αντιλήψεις περί λειτουργικότητας σε μια δεδομένη κοινωνία (ό.π.: 169-170). Έτσι το νεαρό σώμα που βρίσκεται σε κατάσταση αναπηρίας (στα δύο προηγούμενα παραδείγματά μας, το ανάπηρο σώμα του "Αρη" και το τραυματισμένο από σφαίρα σώμα του "Χρήστου"), ακόμη κι αν είναι το αντικείμενο της εξουσίας, συγχωρείται εφόσον υπάρχει η δυνατότητα να αποκαταστήσει τη λειτουργία του και να μπορέσει να επαναλειτουργήσει στα πρότυπα που επιβάλλονται από τη συγκεκριμένη τηλεοπτική αισθητική. Μάλιστα αυτή η δυνατότητα αποκατάστασης και επαναλειτουργίας είναι στοιχεία που τονίζονται ιδιαίτερα κι επισταμένως καθιστώντας τα σώματα αυτά πρωταγωνιστικά σώματα τόσο στη σεναριακή διήγηση όσο και στην τηλεοπτική καταγραφή. Αντίθετα το σώμα της "Μαρίνας" που είναι

δύο νέους και όμορφους ηθοποιούς που ανήκουν στην κατηγορία του "ζεν πρεμιέ" στην υποκριτική διάλεκτο. Στην ίδια κατηγορία ανήκε και ο Τομ Κρουζ

προσβεβλημένο από τον καρκίνο δεν απολαμβάνει τα ίδια προνόμια. Μια τόσο σοβαρή ασθένεια που η συχνότερη συνέπειά της είναι ο θάνατος δεν έχει θέση στο τηλεοπτικό σύμπαν της άψογης αισθητικής και της δυναμικής νεότητας. Η εξουσιαστική υπερβολή των στοιχείων αυτών στην τηλεοπτική καταγραφή που με ενδιαφέρει εδώ δεν αφήνει περιθώρια για το σώμα μιας μεσόκοπης γυναίκας, ούτε πολύ περισσότερο για τη "δύσκολη" ασθένειά της. Στην πραγματικότητα η αντίληψη που προβάλλεται είναι ότι μόνο το νέο κι όμορφο σώμα που έχει τη δυνατότητα να αναρρώσει έχει και το δικαίωμα για ρητή παρουσίαση της πρόσκαιρης πάντως αναπηρίας ή ασθένειάς του και για ειλικρινή (με την έννοια της ειλικρινούς παρουσίας της ασθένειας ή της αναπηρίας) επαφή με άλλα σώματα. Το σώμα είναι το διαβατήριό μας για όσα είναι η θεωρούνται καλά στη ζωή. Στα πλαίσια αυτής της λογικής το γήρας και ο θάνατος είναι αρνητικά για την καταναλωτική κουλτούρα διότι υπενθυμίζουν την αναπόφευκτη παρακμή, την αναπόφευκτη ήττα του σώματος απέναντι στο χρόνο και σε άλλες φθοροποιές δυνάμεις (Featherstone, 1991: 186).

Στον καταναλωτικό σύμπαν που παρακολουθούμε στις οθόνες μας τα υποκείμενα, συναισθηματικά ευάλωτα από τις αυξανόμενες απαιτήσεις του περιβάλλοντός τους, συνεχώς ελέγχουν τον εαυτό τους για σωματικές ατέλειες που δεν μπορούν πλέον να θεωρηθούν φυσιολογικές και αναλαμβάνουν τα ίδια την ευθύνη για την προσωπική τους εμφάνιση (ό.π.: 175,178). Στο πέμπτο επεισόδιο του δεύτερου κύκλου η "Μαρίνα" μακιγιάρεται μετά από μια κρίση που είχε για να μπορέσει να αντιμετωπίσει τη "Σοφία", μια νεαρή και πολύ όμορφη κοπέλα, χωρίς να αποκαλύψει την αλήθεια για την ηλικία της και την κατάσταση της υγείας της.

Οι μοναδικές στιγμές που βλέπουμε την ασθένεια της μητέρας εμφανώς είναι στιγμές μοναχικές, όπου η γυναίκα αυτή είναι απομακρυσμένη από όλους κι από όλα, φωτισμένη με ένα λευκό φως, να κοιτάζει έξω από το παράθυρο (δεύτερο επεισόδιο του δεύτερου κύκλου και τελευταίο επεισόδιο). Σχεδόν υποβάλλεται ότι δεν επιτρέπεται η επαφή της με τους υπόλοιπους ρόλους. Είναι οι μοναδικές στιγμές που βλέπουμε το σώμα της κάπως αδύναμο, να φέρει την πραγματικότητά του, την ασθένειά του. Έχουν προηγηθεί στιγμές (στο τελευταίο επεισόδιο) όπου το σώμα αυτό παρουσιάζεται ως φορέας στιλιστικών αλλαγών (αγοράζει τζιν παντελόνι για να μπορεί να ανεβαίνει ευκολότερα στο μηχανάκι του πολύ νεώτερου φίλου της), να ψεύδεται επιτυχώς (όταν αρνείται ότι είναι άρρωστη) κι ακόμη να έχει ρόλο συμβόλου αρνητικού ή θετικού δίπλα σε ένα χριστουγεννιάτικο δέντρο που άλλοτε ανάβουν τα φωτάκια του κι άλλοτε όχι. Σε όλες αυτές τις στιγμές το ασθενές σώμα συνδιαλέγεται και συνυπάρχει και με άλλα σώματα. Τη στιγμή όμως που δηλώνεται

ευθαρσώς η ασθένεια του καταδικάζεται σε πλήρη απομόνωση και περικλείεται από ένα περιβάλλον με ιδιαίτερα φορτισμένη αισθητική (λευκό φως, παράθυρο). Φαίνεται ότι η ασθένεια δεν είναι δυνατόν να αντιμετωπιστεί ως ένα βιολογικό γεγονός και να ενταχθεί ειλικρινά στο χώρο της κοινωνικής δράσης. Φαίνεται ότι οι πολιτισμικές συνέπειες της ασθένειας, ο αποκλεισμός από τον κόσμο των υγιών, η υποταγή σε μια άγνωστη, ανεξέλεγκτη δύναμη (Ang, 1991:482), συνάδουν περισσότερο με τις αισθητικές επιλογές του τηλεοπτικού μας παραδείγματος.

Ακόμα και ο ιατρικός λόγος που, εδώ, σε αντιδιαστολή με τις προηγούμενες περιπτώσεις της ασθένειας ή της αναπηρίας των νεότερων σωμάτων, είναι πολύ πιο σκληρός, παρουσιάζεται εντελώς διαφορετικά. Στο τρίτο επεισόδιο του δεύτερου κύκλου ο γιατρός που αποκαλύπτει τον καρκίνο και την περιορισμένη διάρκεια ζωής παρουσιάζεται με ασπρόμαυρη τηλεοπτική καταγραφή, ένα φάντασμα, μια μη πραγματικότητα που δεν μπορεί να ενταχθεί στο δυναμικό παρόν του υπόλοιπου σήριαλ. Αντίθετα, η γιατρός που κουράρει τη "Μαρίνα" στο όγδοο επεισόδιο του δεύτερου κύκλου υιοθετεί έναν πιο επιφανειακό τρόπο αντιμετώπισης. Ενισχύει την αντίληψη του να "κρύψουμε" την ασθένεια (η άποψη της μάλιστα είναι: "το θέμα είναι πόσο καλά θα ζεις") και για αυτό μάλλον πριμοδοτείται και παρουσιάζεται έγχρωμη και στα πλαίσια ενός inside joke που έχει σχέση με προηγούμενο χρονικά τηλεοπτικό προϊόν του ίδιου δημιουργού². Έτσι η εξαναγκαστική σημασία της τελειότητας στο συγκεκριμένο τηλεοπτικό περιβάλλον ακολουθεί την πραγματικότητα της καταναλωτικής κοινωνίας όπου οι κυρίαρχες εικόνες χαλιναγωγούν και κατευθύνουν το υποκείμενο σε διαστρεβλωμένης μορφής σωματικές ανάγκες με αμφίβολη δυνατότητα να ικανοποιηθούν (Featherstone, 1991: 192-193). Εδώ, στο σώμα που πάσχει από καρκίνο δημιουργείται, μέσω της εξουσιαστικής πίεσης της περιρρέουσας τελειότητας, η ανάγκη να αποκρύψει την ασθένειά του και να προσαρμοστεί βίαια στα δεδομένα της επιφανειακής ομαλότητας. Εξάλλου "τα πράγματα είναι πάρα πολύ απλά" σύμφωνα με τη γιατρό-Πέμυ Ζούνη. Το ψέμα στηρίζει την επιφανειακή αταραξία του σώματος και η αισθητική τελειότητα αρκείται σε αυτή τη σωματική α-ταραξία.

² Τη γιατρό υποδύεται η ηθοποιός Πέμυ Ζούνη και συμβουλεύει τη "Μαρίνα" να απολαύσει την παρέα των νεαρών φίλων του γιου της. Στο προηγούμενο χρονικά σήριαλ του Χριστόφορου

3. Τα έτερα σώματα ως σκηνικό δράσης.

Η εισαγωγική σκηνή του πρώτου επεισοδίου του πρώτου κύκλου της σειράς "Δυο μέρες μόνο" είναι τοποθετημένη μέσα σε νυχτερινό κέντρο όπου η γνωστή τραγουδίστρια Δήμητρα Γαλάνη τραγουδάει το ομώνυμο τραγούδι ("Δυο μέρες μόνο"). Παρακολουθούμε τους πρωταγωνιστές της ιστορίας να κάθονται σε δυο διαφορετικά τραπέζια του νυχτερινού κέντρου και να σχολιάζουν αρχικά το περιβάλλον και το τραγούδι. Τα δυο αγόρια (ο "Άρης" και ο "Σάββας") κάθονται στο ίδιο τραπέζι ενώ τα δυο κορίτσια (η "Σοφία" και η "Βίκυ") κάθονται σε ένα άλλο τραπέζι. Ο "Σάββας" προσέχει τη "Βίκυ" και η "Βίκυ" το "Σάββα" και αρχίζουν να κοιτάνε ο ένας τον άλλον αλλά και να συζητάνε για αυτό το γεγονός με τους φίλους τους. Έτσι βλέπει και ο "Άρης" τη "Σοφία" και από αυτό το σημείο θα αρχίσει (ή μάλλον θα συνεχιστεί, όπως θα μάθουμε αργότερα) η ερωτική ιστορία μεταξύ τους που θα αποτελέσει και βασικό διηγηματικό πυρήνα της συγκεκριμένης τηλεοπτικής σειράς. Η τηλεοπτική κάμερα κινείται συνέχεια και καταγράφει την κίνηση σε ολόκληρο αυτό το χώρο συγκέντρωσης. Στέκεται σε ελάχιστα πράγματα και πρόσωπα, σύμφωνα πάντοτε με τις αρχές της «αδυναμίας» της, όπως έχουν ήδη περιγραφεί. Ακολουθεί τον ηδονοβλεπτικό τρόπο καταγραφής επιμένοντας και παραμένοντας στο σωματικά τέλειο. Οι άνθρωποι που βρίσκονται μαζί με τους πρωταγωνιστές στο συγκεκριμένο κέντρο διασκέδασης δεν είναι σημαντικοί για την πορεία της τηλεοπτικής κάμερας, καθώς δεν τηρούν τις προϋποθέσεις μιας τέτοιας σωματικής τελειότητας. Πρόκειται για συνηθισμένους ανθρώπους, σαν κι αυτούς που οι τηλεθεατές συναντούν καθημερινά στο δρόμο ή στον καθρέφτη τους και όχι για τα άψογα "τέρατα" της εξαντλητικής σωματικής τελειότητας που ενσαρκώνουν τα σώματα των πρωταγωνιστών. Αυτοί οι συνηθισμένοι άνθρωποι, οι δευτεραγωνιστές, οι κομπάρσοι και οι υπόλοιποι βοηθητικοί ρόλοι, ορίζουν, σε σχέση με τα σώματα των πρωταγωνιστών, ένα καθεστώς ετερότητας μάλλον παρά απόκλισης. Δεν αποκλίνουν σε σχέση με κυρίαρχες κοινωνικές νόρμες που ισχύουν και σε κοινωνικά πλαίσια εκτός του συγκεκριμένου τηλεοπτικού σύμπαντος, που αφορούν ας πούμε σε ζητήματα όπως η σεξουαλικότητα ή η ηλικία, παρά διαπράττουν ένα πιο βεβαρημένο σφάλμα ετερότητας. Η διαφορετικότητά τους, σε σχέση με τα σώματα των πρωταγωνιστών και σε σχέση με τα χαρακτηριστικά των σωμάτων αυτών που έχουν

Παπακαλιάτη "Κλείσε τα μάτια" η Πέμυ Ζούνη υποδυόταν μια μητέρα που είχε ερωτική σχέση με το φίλο της κόρης της.

υμνηθεί από την τηλεοπτική καταγραφή, έγκειται στο γεγονός ότι δεν είναι τόσο εκθαμβωτικά όμορφοι. Αυτός είναι και ο λόγος που δεν αποκλείονται από τη δράση και την καταγραφή της, παρά χρησιμοποιούνται με διάφορους υποστηρικτικούς προς την εξύμνηση της απόλυτης ομορφιάς τρόπους. Αντιμετωπίζονται περισσότερο ως σκηνικά αντικείμενα, ως ένα είδος διακοσμητικού γεμίσματος του πλάνου.

Κάποια στιγμή προστίθεται ένας ακόμη φίλος στην παρέα των αγοριών. Βλέπουμε μόνο το σώμα του, από τη μέση και κάτω, και ακούμε ένα χαιρετισμό ("γεια") που δεν ξέρουμε από πού προέρχεται. Η παρουσία του καινούργιου μέλους της παρέας είναι απλώς ένας υπαινιγμός, όχι μια απτή πραγματικότητα. Το ίδιο συμβαίνει και όταν ο σερβιτόρος του καταστήματος έρχεται, μετά από νόημα του πρωταγωνιστή, για να μεταφέρει γραπτό μήνυμα στην παρέα των κοριτσιών. Βλέπουμε ένα ασώματο και ακέφαλο χέρι να μπαίνει μέσα στο πλάνο για να μεταβιβάσει το χαρτάκι. Οι δυο ήρωες της ιστορίας που αποχωρούν νωρίς αποχαιρετούν κάποιους αόρατους ανθρώπους που ανήκουν στην παρέα τους και μοιράζονται το ίδιο τραπέζι με αυτούς. Μόνο που εμείς δεν τους βλέπουμε ποτέ. Απλά η παρουσία τους εννοείται.

Προς το τέλος του ίδιου επεισοδίου η τηλεοπτική κάμερα μας προσκαλεί σε μια γαμήλια δεξίωση στο πολυτελές περιβάλλον στην αίθουσα δεξιώσεων ενός ξενοδοχείου στο κέντρο της Αθήνας. Το κεντρικό γεγονός της δεξίωσης, σύμφωνα πάντοτε με τους κανόνες καταγραφής που τηρεί απαρέγκλιτα η τηλεοπτική κάμερα, είναι ο χορός του ζευγαριού. Αυτό δε σημαίνει ότι το μελλοντικό ζευγάρι χορεύει το παραδοσιακό βαλς και οι υπόλοιποι καλεσμένοι στέκονται και το θαυμάζουν. Στην ειδική αυτή περίπτωση το στροβιλιζόμενο υπό τους ήχους της μουσικής ζευγάρι, αποκτά τη κεντρικότητά του, όσον αφορά στην αφήγηση που επιτρέπει η τηλεοπτική κάμερα, εξαιτίας της αποκλειστικής σχεδόν καταγραφής του ακριβώς από την τηλεοπτική κάμερα. Οι προσκεκλημένοι χορεύουν γύρω από το ζευγάρι ή καλύτερα γύρω από τις κεφαλές του ζευγαριού, γιατί ακριβώς εκεί επικεντρώνεται ο τηλεοπτικός φακός. Μόνο που δεν πρόκειται για πραγματικούς ανθρώπους που χορεύουν αλλά περισσότερο για διακοσμητικά στοιχεία, υποστηρικτικά της υπέρλαμπρης διακόσμησης. Δεν υπάρχουν, σε αυτό το ιδιαίτερο προ-γαμήλιο πάρτυ, γονείς, συγγενείς ή προσκεκλημένοι με πραγματικές οντότητες. Ακούμε μόνο φωνές που εύχονται "και στα δικά σας" και προλαβαίνουμε μόλις να εντοπίσουμε έντονα χρώματα πάνω σε επίσημα φορέματα που διασχίζουν σαν λάμπεις το δωμάτιο. Τα έτερα σώματα, όσα δηλαδή δεν ανήκουν στους πρωταγωνιστές και άρα δεν υπόκεινται στη χαρακτηρισολογική υφή των σωμάτων τους, αποτελούν την

ταπετσαρία για την προβολή των κυρίαρχων πρωταγωνιστικών σωμάτων. Τα επίσημα ενδύματα των έτερων σωμάτων λειτουργούν ως τα βασικά μοτίβα πάνω στο εμπριμέ του τηλεοπτικού πλάνου, χρήσιμα μόνο για την ανάδειξη του κυρίαρχου ενδύματος, του υπέροχου φορέματος που περιφέρεται πάνω στο κυρίαρχο σώμα της μελλοντικής πρωταγωνίστριας.

Στο έκτο επεισόδιο του δεύτερου κύκλου το περιβάλλον που χτίζεται πάνω στην παρουσία-απουσία των έτερων σωμάτων είναι αυτό ενός μπαρ, όπου οι δύο φίλοι και πρωταγωνιστές της σειράς διασκεδάζουν. Σε αυτό το περιβάλλον γνωρίζουν και μια Αμερικανίδα τουρίστρια η οποία πρόκειται να έχει σημαντικό ρόλο στη μελλοντική εξέλιξη του σεναρίου. Ωστόσο ούτε το δικό της σώμα μπορεί να συναγωνιστεί σε σημασία τα σώματα των δύο άλλων πρωταγωνιστών. Παραμένει στη σκιά, συμβάλλοντας και αυτό στη δημιουργία του υποστηρικτικού υπόβαθρου για την ανάδειξη των κυρίαρχων σωμάτων. Είναι ένα μόνο επίπεδο πιο πάνω από το σώμα του μπάρμαν τον οποίο δεν βλέπουμε ποτέ. Είναι ο απρόσωπος υπηρέτης.

Ένα κοινό χαρακτηριστικό των παραπάνω αποσπασμάτων είναι ότι πρόκειται για "σκηνές πλήθους". Παρουσιάζουν τους πρωταγωνιστές της ιστορίας σε σχέση με τον περιβάλλοντα χώρο και χρόνο. Ωστόσο, όπως συμβαίνει και σε άλλες παρόμοιες στιγμές της εν λόγω τηλεοπτικής σειράς, ο περιβάλλον κόσμος δεν αποτελεί αγαπημένο αντικείμενο σχολιασμού της τηλεοπτικής κάμερας. Αντίθετα, το πλήθος, οι ανώνυμοι άνθρωποι που πλαισιώνουν τους πρωταγωνιστές, αντιμετωπίζονται ως μέρος του φυσικού, ή, ακόμα και του δημιουργικού σκηνοικού που έχει στηθεί για να φιλοξενήσει την τελειότητα των επιλεγμένων σωμάτων. Συμβαίνει το παράδοξο να παραγκωνίζεται και, ουσιαστικά, να ακυρώνεται τηλεοπτικά το στοιχείο που αναδεικνύει τη δράση των πρωταγωνιστών στις συγκεκριμένες χρονικές στιγμές.

Στο τρίτο επεισόδιο του δεύτερου κύκλου, τα δύο πρωταγωνιστικά ζευγάρια συναντιούνται σε ένα εστιατόριο, όπου και πάλι ο περιρρέων χώρος δεν έχει σημασία για την τηλεοπτική κάμερα. Η συνηθισμένη αυτή πρακτική φτάνει στο απόγειό της όταν ανακοινώνεται το νέο της εγκυμοσύνης μιας εκ των δύο ηρωίδων. Η οθόνη καταλαμβάνεται από τα πρόσωπα της τετράδας. Οποιαδήποτε νύξη κι αν υπήρχε ότι ο χώρος στον οποίο βρισκόμαστε είναι δημόσιος τώρα πλέον καταστρατηγείται. Η κάμερα επιμένει να καταγράφει αποκλειστικά τις δράσεις και τις αντιδράσεις των κυρίαρχων σωμάτων. Η σημαντικότητα και η δομή της αφήγησης εξαρτάται και από το μέγεθος του σώματος και του προσώπου του ήρωα. Όσο πιο σημαντικό είναι ένα αντικείμενο για τη ροή και τις σημασίες που θέλει να προβάλλει η τηλεοπτική αφήγηση, τόσο περισσότερο χώρο καταλαμβάνει πάνω στην τηλεοπτική οθόνη

(Allen, 1991: 499). Είναι λοιπόν σαφές ότι στα δεδομένα παραδείγματά μας τα αντικείμενα που είναι σημαντικά για τη δομή και τις προτεραιότητες της συγκεκριμένης τηλεοπτικής ροής είναι τα σώματα και τα πρόσωπα των πρωταγωνιστών με τα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά εξωτερικής κι εξαντλητικής τελειότητας. Αυτά λοιπόν τα σημαντικά αντικείμενα είναι εκείνα που δικαιωματικά καταλαμβάνουν το μεγαλύτερο χώρο στην τηλεοπτική οθόνη, αποκλείοντας τα υπόλοιπα, λιγότερο σημαντικά, σώματα-αντικείμενα.

Η κυρίαρχη και αφοπλιστική παρουσία των σωμάτων των πρωταγωνιστών οφείλεται και στον τρόπο αντιμετώπισης των έτερων σωμάτων στα συγκεκριμένα αποσπάσματα. Τα έτερα σώματα, τα σώματα του πλήθους, ουσιαστικά αποκλείονται από την κεντρικότητα των πλάνων της τηλεοπτικής κάμερας, δεν έχουν σημασία παρά μόνο ως πλαίσιο ανάδειξης των κυρίαρχων σωμάτων. Αποτελούν στην ουσία αυτό που τα σώματα των ηθοποιών-πρωταγωνιστών δεν (πρέπει να) είναι. Ενσαρκώνουν με τηλεοπτικό τρόπο τα σωματικά χαρακτηριστικά που δεν είναι σημαντικά για το συγκεκριμένο τηλεοπτικό σύμπαν, τις σωματικές "ατέλειες" που δεν ενδιαφέρουν μεν την κάμερα του συγκεκριμένου σκηνοθέτη αλλά ταυτοχρόνως αναδεικνύουν με τον καλύτερο τρόπο τη σωματική τελειότητα στην οποία επικεντρώνεται το τηλεοπτικό του προϊόν. Στο σύνολό τους ανήκουν σε μία μήτρα αποκλεισμών, σε μια μη οικήσιμη από τα κυρίαρχα σώματα ζώνη. Ωστόσο ταυτόχρονα με τον καθορισμό της μη οικήσιμης αυτής ζώνης διαμορφώνονται τόσο η σύσταση όσο και τα όρια επικράτησης των κυρίαρχων σωμάτων. Η συγκρότηση των κυρίαρχων σωμάτων των πρωταγωνιστών οφείλεται στον (λεπτομερώς ρυθμιζόμενο με βάση τις "αδυναμίες" της τηλεοπτικής κάμερας) αποκλεισμό των έτερων σωμάτων. Τα έτερα αυτά σώματα αποτελούν το εξωτερικό καταστατικό για τα σώματα του "Άρη", του "Σάββα", της "Σοφίας" και της "Βίκυ", της τετράδας δηλαδή των πρωταγωνιστών. Ένα καταστατικό εξωτερικό που λειτουργεί ως εσωτερικό βασικό στοιχείο για τη συγκρότηση των παραπάνω σωμάτων, εφόσον αυτή στηρίζεται στη θεμελιώδη αποκλήρυξη του (Butler σε Μακρυγιώτη 2004: 183-184). Ο αποκλεισμός των έτερων σωμάτων των υπόλοιπων θαμώνων του εστιατορίου περιγράφει τα όρια της (κυρίαρχης) επικράτειας των κυρίαρχων σωμάτων της πρωταγωνιστικής τετράδας.

Το σώμα αποτελεί ένα όριο ανάμεσα στην εσωτερικότητα και όλες γενικά τις εσωτερικές διαδικασίες του υποκειμένου και στις εξωτερικές κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες. Οι τελευταίες εγγράφουν συνθήκες διαβίωσης και απαιτήσεις πάνω στο σώμα. Με βάση αυτή τη συγκεκριμένη διαδικασία εγγραφής, παράγεται τελικά και η

εσωτερικότητα του υποκειμένου που εκφράζεται και πάλι μέσω του ίδιου φορέα, του σώματος (Grosz, 1995: 33). Οι συνθήκες του εξωτερικού περιβάλλοντος οριοθετούν την αναμενόμενη εσωτερική διάθεση και συνεπώς εξωτερική θέση του σωματικού υποκειμένου. Στο υπό μελέτη τηλεοπτικό σύμπαν οι συνθήκες του εξωτερικού περιβάλλοντος υπόκεινται στις αρχές της λειτουργίας της φωτοσκίασης. Το εξωτερικό περιβάλλον οριοθετείται από τα "έτερα" σώματα, από τα σώματα που δεν απολαμβάνουν την (τεχνολογικά δημιουργημένη ή μη) ευτυχή συγκυρία της απόλυτης ομορφιάς. Πρόκειται για μια οριοθέτηση που δημιουργεί τις απαραίτητες σκιάδεις επιφάνειες ώστε να επιτρέψει στα κυρίαρχα σώματα να λάμψουν. Σύμφωνα με τη λειτουργία της φωτοσκίασης, τα σώματα του σερβιτόρου, των θαμώνων του νυχτερινού μαγαζιού, της Αμερικανίδας τουρίστριας, με τα σκιάδη χαρακτηριστικά τους, χρησιμεύουν ως την απαραίτητη εξωτερική συνθήκη για να αναδειχθούν τα αφεγάδιαστα σώματα των πρωταγωνιστών. Εδώ τα κυρίαρχα σώματα δεν υπόκεινται στις εγγραφές του εξωτερικού κοινωνικού χώρου παρά είναι αυτά τα ίδια, ως μοναδικά εργαλεία και αντικείμενα ταυτόχρονα απεικόνισης, που εκμεταλλεύονται την εξωτερική συνθήκη επιβάλλοντας την παρουσία τους, κυριαρχώντας στις τηλεοπτικές οθόνες, παίρνοντας τη λάμψη τους από τις σκιές, από τα έτερα σώματα που δεν τηρούν τις απαιτούμενες προδιαγραφές. Σε πολλές περιπτώσεις τα κυρίαρχα σώματα επενδύουν στην ορατή, όχι όμως και πραγματική, απουσία των σωμάτων που καθορίζουν το καταστατικό εξωτερικό για να δημιουργήσουν και να επιβάλλουν τη δική τους πραγματικότητα, μια, τουλάχιστον επιφανειακά, λαμπερή πραγματικότητα όπου τα προβλήματα και οι ατέλειες δεν έχουν θέση γιατί δεν τους δίνεται χώρος. Όταν τα κυρίαρχα σώματα συναντιούνται, δρουν και αντιδρούν σε δημόσιους χώρους, τους μετατρέπουν απλώς σε ιδιωτικούς, επεκτείνοντας την επικράτεια εξουσίας τους στο άπειρο και συμπιέζοντας ταυτόχρονα την απαράδεκτη επιφάνεια του εξωτερικού καταστατικού όσο περισσότερο μπορούν. Τα έτερα σώματα σε καφετέριες και λοιπούς δημόσιους χώρους συνάντησης αποτελούν το σκηνικό ντεκόρ, όταν σχεδόν κατά λάθος διακρίνονται στα όρια της πρόσληψης του τηλεοπτικού φακού (δεύτερο, τρίτο, τέταρτο επεισόδιο δεύτερου κύκλου). Τέτοια μη σημαντικά σώματα δεν ακούν, δεν βλέπουν, δεν αντιδρούν. Είτε αφήνουν όλο το χώρο διαθέσιμο για τη λάμψη και την κυριαρχία των πρωταγωνιστικών σωμάτων, είτε χρησιμοποιούνται ως οι σκιές που θα αναδείξουν το φως της απόλυτης, της μη καθημερινής, της εκθαμβωτικής σωματικής τελειότητας.

Το σώμα ή τα σώματα τα οποία δεν συμμορφώνονται με το "κανονικό" – όπου, παραδόξως, εδώ "κανονικό" δεν νοείται το σύμφωνο με τις κυρίαρχες

κοινωνικές νόρμες, παρά το "μη κανονικό" συγκριτικά με την καθημερινότητα του οποιουδήποτε τηλεθεατή, το "εξέχον", το απαστράπτον όμορφο – απαξιώνονται. Δεν θεωρούνται σημαντικά εφόσον χρειάζονται διόρθωση για να μπορέσουν να συνεχίσουν να λειτουργούν αποτελεσματικά σε σχέση με τις δεδομένες τηλεοπτικές συνθήκες και απαιτήσεις. Η διαδικασία της κανονικοποίησης των απείθαρχων αυτών σωμάτων βρίσκεται πάντα σε ετοιμότητα ενεργοποίησης και παρέμβασης ώστε να επιφέρει τα επιθυμητά διορθωτικά αποτελέσματα. Η παρέμβαση αυτή ως μία διορθωτική κίνηση, σύμφωνα πάντοτε με τις αξίες και τις απαιτήσεις που έχει προηγουμένως προβάλλει η επιβολή της τηλεοπτικής νόρμας, με άλλα λόγια της συγκεκριμένης ομοιομορφίας, αποτελεί μία κατεξοχήν πολιτική κίνηση. Με αυτή λοιπόν την έννοια –με την έννοια δηλαδή της επιβεβλημένης από μια προκαθορισμένη εξουσία ομοιόμορφης εμφάνισης– το "κανονικό" και η έκφρασή του στην επιφάνεια του σώματος ή των σωμάτων που εδώ μας ενδιαφέρει αποκτά μια χροιά και μια αξία καθαρά πολιτική (Fraser and Greco, 2005: 17). Τα έτερα σώματα που αποκλείονται από τη λειτουργία της τηλεοπτικής κάμερας εξαιτίας της μη συμμόρφωσής τους με την τηλεοπτικώς κατασκευασμένη νόρμα της εξωτερικής τελειότητας ομογενοποιούνται στο επίπεδο του υπόβαθρου. Αυτή η ομογενοποίηση είναι η διορθωτική επέμβαση που οδηγεί στην παρουσίαση επί των τηλεοπτικών επιφανειών ενός σύμπαντος αποκλειστικά λαμπερού, αποκλειστικά όμορφου, αποκλειστικά τέλειου. Η αποθέωση της δημιουργίας αυτού του σύμπαντος με τα συγκεκριμένα εξωτερικά χαρακτηριστικά είναι έντονη στην τηλεοπτική καταγραφή μιας ακόμη δεξίωσης, αυτή τη φορά με αφορμή τη βάφτιση ενός μωρού, στο έκτο επεισόδιο του δεύτερου κύκλου. Αρχικά χρησιμοποιείται η παρουσία και η δράση των έτερων σωμάτων για να δημιουργηθεί μια συγκεκριμένη εορταστική ατμόσφαιρα. Κατόπιν όλοι αυτοί οι άνθρωποι στους οποίους ανήκουν τα λεγόμενα έτερα σώματα χρησιμοποιούνται ως βάση για να λειτουργήσουν και να δράσουν τα σώματα των πρωταγωνιστών. Είναι μια πράξη χρηστική, μια πράξη διαχωρισμού, μια πράξη αποκλεισμού με βάση τις αρχές λειτουργικότητας ενός συγκεκριμένου συστήματος, του προωθητικού συστήματος συγκεκριμένων αναγκών και συγκεκριμένων επιφανειών. Είναι μια πολιτική πράξη που καθορίζει ξεκάθαρα ποιος έχει σημασία και ποιος όχι, ποιο σώμα αξίζει να καταγραφεί και ποιο όχι. Είναι μια πράξη που διαχωρίζει και ξεκαθαρίζει τη βαρύνουσα λειτουργικότητα ενός σώματος που υπακούει στις αρχές της κυρίαρχης αισθητικής του συγκεκριμένου τηλεοπτικού σύμπαντος: νεανικό, αρμονικό, καλοντυμένο σώμα και μάλιστα όλα αυτά τα επίθετα στον υπερθετικό βαθμό. Οι υπόλοιποι αποκλείονται.

Μέσα λοιπόν από συγκεκριμένα τηλεοπτικά δεδομένα και συγκεκριμένους τρόπους τηλεοπτικής παραγωγής και καταγραφής (τρόπος χρήσης της τηλεοπτικής κάμερας, αποφυγή καταγραφής λεπτομερειών του πλήθους, χρησιμοποίηση των υπόλοιπων, πλην των πρωταγωνιστικών, σωμάτων ως ταπετσαρίας για την κάλυψη του τηλεοπτικού φόντου) υλικοποιείται πάνω στην οθόνη της τηλεόρασης το ρυθμιστικό κανονιστικό πρότυπο που δίνει δικαίωμα πολιτισμικά βιώσιμου μόνο σε σώματα με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά εξωτερικής τελειότητας (Butler, 1993). Τα ερωτήματα που προκύπτουν είναι δύο: Το πρώτο αφορά στο κατά πόσο μια τέτοια διαδικασία υλικοποίησης κυρίαρχων σωμάτων στο πλαίσιο της τηλεοπτικής οθόνης μπορεί να συγκριθεί και να συνεχιστεί με την επιτελεστική λειτουργία των ρυθμιστικών κανονιστικών προτύπων ως προς τη συγκρότηση της υλικότητας και των εκτός τηλεόρασης σωμάτων. Το δεύτερο σχετίζεται με το αν και το πώς ο τηλεθεατής χειρίζεται τη διαδικασία υλικοποίησης του δικού του πλέον σώματος με βάση τα τεχνολογικώς αφοπλιστικά τηλεοπτικά ρυθμιστικά πρότυπα.

4. Τα αποκλίνοντα σώματα.

Δίπλα σε όλα αυτά τα κυρίαρχα σώματα, έτσι όπως καταγράφονται από την τηλεοπτική κάμερα, και τα έτερα σώματα, έτσι όπως περιγράφηκαν στην προηγούμενη ενότητα ως το απαραίτητο υπόστρωμα για την ανάδειξη των κυρίαρχων σωμάτων, υπάρχουν και κάποια "άλλα" σώματα, λιγότερο συμβατά όχι μόνο με τις αδυναμίες και τις απαιτήσεις του συγκεκριμένου τηλεοπτικού σύμπαντος αλλά και του γενικότερου κοινωνικού πλαισίου όπου αυτό το τηλεοπτικό σύμπαν εντάσσεται. Φυσικά αυτά τα "άλλα" σώματα είναι μειοψηφία, ωστόσο η ύπαρξή τους είναι δεδομένη. Μένει να δούμε αν και η λειτουργία τους και οι όροι χρήσης τους είναι εξίσου δεδομένοι ή όχι.

Βασικό στοιχείο της πλοκής του σεναρίου, αλλά και βασικό υποστηρικτικό στοιχείο στις περιηγήσεις της τηλεοπτικής κάμερας στα διάφορα λαμπερά περιβάλλοντα είναι ένα ζευγάρι ομοφυλόφιλων γυναικών. Τα σώματα που έχουν κληθεί για να μετουσιώσουν την πραγματικότητα της ομοφυλόφιλης σχέσης είναι τα σώματα δύο νεαρών όμορφων ηθοποιών, που το καθένα έχει το δικό του άλλοθι με το οποίο απαλλάσσεται από την υποψία της "πραγματικής", εκτός δηλαδή του

συγκεκριμένου τηλεοπτικού σύμπαντος, ομοφυλοφιλίας³. Για να μη δημιουργούνται παρεξηγήσεις στους τηλεθεατές και για να μη διαταράσσονται οι καθεστηκυίες αντιλήψεις περί ομοφυλοφιλίας (που σε προηγούμενο χρονικά σήριαλ του Χριστόφορου Παπακαλιάτη επέβαλαν στο Εθνικό Ραδιοτηλεοπτικό Συμβούλιο να επιβάλλει με τη σειρά του υψηλό πρόστιμο εξαιτίας της τηλεοπτικής προβολής ερωτικού φιλιού ανάμεσα σε δύο άνδρες) τα σώματα που αναλαμβάνουν να ενσαρκώσουν τηλεοπτικά την ομοφυλοφιλία απέχουν πάρα πολύ από τα κυρίαρχα στερεότυπα περί ομοφυλόφιλων γυναικών.

Στο πρώτο επεισόδιο του πρώτου κύκλου –το επεισόδιο όπου γίνονται οι "συστάσεις" προσώπων, πραγμάτων και καταστάσεων– παρουσιάζεται και το ομοφυλόφιλο ζευγάρι των δύο γυναικών για πρώτη φορά. Η μία γυναίκα έχει αργήσει να επιστρέψει στο σπίτι μετά τη νυχτερινή της έξοδο και προσπαθεί να μην ξυπνήσει την αποκοιμισμένη σύντροφό της. Το σώμα της γλιστράει μαλακά και ήρεμα στους χώρους του σπιτιού και μέσα στο κρεβάτι, ακριβώς όπως η τηλεοπτική κάμερα καταγράφει από απόσταση και χωρίς εξάρσεις την αποκάλυψη της ομοφυλοφιλικής πραγματικότητας. Το αποκοιμισμένο, άφυλο μέχρι πρότινος, σώμα μετακινείται και αποκαλύπτεται ότι είναι γυναίκα. Η σκηνή είναι ουσιαστικά επανάληψη μιας προηγούμενης σκηνής που έχει διαδραματιστεί ανάμεσα σε ένα ετεροφυλόφιλο ζευγάρι και δεν παρουσιάζει ουσιαστικές διαφορές, ούτε σε σχέση με την κατασκευή της τηλεοπτικής καταγραφής, ούτε σε σχέση με την επικρατούσα σωματική αισθητική. Η τηλεοπτική καταγραφή ακολουθεί τη συνθήκη που μας δίνει το σενάριο: προσπαθεί να μην αφυπνίσει τον τηλεθεατή. Οι δύο γυναίκες θα μπορούσαν να συνδέονται ακόμα και με μια πλατωνική σχέση, να είναι απλώς συγκάτοικοι. Η αλήθεια της σχέσης τους δεν περιγράφεται με βάση στοιχεία της τηλεοπτικής καταγραφής. Είναι περισσότερο ζήτημα υπαινιγμών. Η συγκεκριμένη τηλεοπτική κατασκευή αρκείται στο να εμπιστευτεί τη φαντασία των τηλεθεατών και τη νοσηρή αναμονή του επόμενου ομοφυλοφιλικού σκανδάλου που θα παρουσιάσει ο Χριστόφορος Παπακαλιάτης με το σήριαλ του. Η ομοφυλοφιλία δεν καταγράφεται ως πραγματικότητα. Υπαινίσσεται ως το αναμενόμενο και αυτό θεωρείται ότι είναι αρκετό. Ένα τηλεοπτικό σύμπαν με ξεκάθαρους προθέσεις για την επικέντρωσή του στην παρουσίαση των "αρίστων" σωμάτων (τουλάχιστον) καλύπτει τα κενά του με τον υπαινιγμό της ομοφυλοφιλίας, χωρίς πάντως να υποχωρεί στο αισθητικό

³ Η μία εκ των δύο ηθοποιών είναι εκπρόσωπος του ποιοτικού θεάτρου. Η δεύτερη ηθοποιός είναι γνωστή, ή τουλάχιστον ήταν γνωστή κατά τη διάρκεια προβολής του σήριαλ ότι διατηρούσε σχέσεις με τον δημιουργό του σήριαλ, Χριστόφορο Παπακαλιάτη.

πρόταγμα που υπερασπίζεται. Τα σώματα είναι ωραία, είτε ανήκουν σε ετεροφυλόφιλους, είτε ανήκουν σε ομοφυλόφιλους.

Σύμφωνα με την Creed, όλα τα γυναικεία σώματα ενέχουν τον κίνδυνο του λεσβιανισμού. Υπάρχουν εξάλλου τρία στερεότυπα για το λεσβιακό σώμα: το αρσενικοποιημένο, το ζώδες και το ναρκισσιστικό λεσβιακό σώμα (Creed, 1995: 109). Το κυρίαρχο στερεότυπο και ταυτόχρονα το σημείο αναγνώρισης για το λεσβιακό σώμα είναι το αρρενωπό σώμα. Το αρρενωπό σώμα, εκτός από ένα στερεότυπο που βασίζεται κυρίως σε εξωτερικά χαρακτηριστικά εμφάνισης, αναφέρεται και σε στερεότυπο αναφορικά με τον τρόπο δραστηριότητας κατά τη διάρκεια της σεξουαλικής πράξης. Το αρρενωπό σώμα αναφέρεται σε γυναίκα που αναλαμβάνει αρσενικό ρόλο στη συνουσία, είτε λόγω θέσης, είτε λόγω ανεπτυγμένης κλειτορίδας (ό.π.: 110). Το επόμενο στερεότυπο σχετικά με το γυναικείο σώμα που εμπλέκεται σε λεσβιακές σχέσεις είναι το ζώδες σώμα. Είναι το σώμα με τα ζώδη χαρακτηριστικά δράσης, το σώμα που συνδέει τη γυναίκα με την αποκείμενη, την αποκηρυγμένη φύση. Όπως τα ζώα έτσι και οι γυναίκες λεσβίες διακρίνονται από ακόρεστη και σεξουαλική όρεξη οποιουδήποτε στόχου (ό.π.: 111). Από την άλλη μεριά ο λεσβιανισμός, το ίδιο όπως και ο αυνανισμός, συνδέεται με την εγωκεντρικότητα και τον ναρκισσισμό. Σύμφωνα με αυτή την αντίληψη, καθώς η αρσενική παρουσία και δύναμη αποκλείεται από τη σεξουαλική δυάδα, η κοινωνία και ο πολιτισμός κινδυνεύουν. Ο αποκλεισμός του αρσενικού στοιχείου αποκλείει την παραγωγικότητα με τη μορφή της αναπαραγωγής. Κατά συνεκδοχή, θεωρείται ότι αποκλείεται και η πρόοδος ενώ εκφράζεται απλά και μόνο μια κυκλικότητα χωρίς προκαθορισμένο τέλος, άρα και σκοπό (ό.π.: 112). Η προτίμηση ως προσκόλληση στα στερεότυπα των λεσβιακών σωμάτων κατά την περιγραφή τους συμβαίνει εξαιτίας της ανάγκης εύκολης αναγνωρισιμότητάς τους. Το λεσβιακό σώμα που υποκύπτει στα στερεότυπα με τα οποία συνδέεται είναι πιο εύκολα αναγνωρίσιμο από ένα σώμα που διατηρεί τη θηλυκότητα του αλλά συνδέεται με άλλα σώματα μέσω λεσβιακών σχέσεων. Η δεύτερη περίπτωση σώματος, αυτή που διατηρεί τα θηλυκά στοιχεία είναι πιο επικίνδυνη. Το πρώτο πρόβλημα που εγείρεται είναι ότι θολώνει τα ακριβή όρια ανάμεσα στο κανονικό και το μη κανονικό και ακόμη περισσότερο ανάμεσα στο κοινωνικά επιτρεπτό και το κοινωνικά μη επιτρεπτό. Επιπλέον, ένα λεσβιακής δραστηριότητας σώμα με θηλυκά στοιχεία ενέχει τον κίνδυνο του μηνύματος ότι όλες οι γυναίκες είναι εν δυνάμει λεσβίες (ό.π.: 113).

Στην περίπτωση μας δεν συμβαίνει τίποτα από τα παραπάνω. Υπάρχουν πολλές περιπτώσεις που αναφέρεται είτε άμεσα είτε έμμεσα η ομοφυλοφιλική σχέση

των δύο γυναικών και σε καμία από αυτές τις περιπτώσεις δεν χρησιμοποιούνται τα παραπάνω λεπτομερειακά περιγραφόμενα στερεότυπα των λεσβιανικών σωμάτων. Η παρουσίαση του ομοφυλόφιλου γυναικείου σώματος αποφεύγει τα στερεότυπα του αρρενωπού, ζωώδους ή ναρκισσιστικού σώματος. Τα σώματα των δύο ομοφυλόφιλων γυναικών διατηρούν τα θηλυκά χαρακτηριστικά τους και δεν υποκύπτουν στις στερεοτυπικές διαστάσεις συνηθισμένων περιγραφών του ομοφυλόφιλου γυναικείου σώματος. Η σεναριακή επιλογή αλλά και η επιλογή της τηλεοπτικής καταγραφής φαίνεται να διακινδυνεύουν την διαφύλαξη της κανονικότητας του τηλεοπτικού σύμπαντος που δημιουργούν (κανονικότητα σε σχέση με τα κοινωνικά στερεότυπα, όπως αυτό της αναμενόμενης εμφάνισης των γυναικείων ομοφυλόφιλων σωμάτων και όχι σε σχέση με τον απaráβατο κανόνα της κυριαρχίας των εκθαμβωτικά όμορφων σωμάτων) με το να μην υποκύπτουν σε στερεοτυπικές περιγραφές κοινωνικά αποκλινόντων σωμάτων, όπως μπορούν να θεωρηθούν τα σώματα δύο νεαρών ομοφυλόφιλων γυναικών. Ήδη από το πρώτο επεισόδιο του πρώτου κύκλου, τόσο στο στιγμιότυπο της επιστροφής στο σπίτι στο οποίο αναφερθήκαμε προηγουμένως, όσο και σε επόμενο στιγμιότυπο που οι δύο ομοφυλόφιλες γυναίκες παρουσιάζονται στη γαμήλια δεξίωση με απόλυτα "θηλυκό" ντύσιμο και συμπεριφορά, υιοθετώντας το ρόλο "της καλύτερης φίλης της νύφης", ρόλο εμβληματικά θηλυκό σύμφωνα με τα δεδομένα της ελληνικής κοινωνίας, τα ομοφυλόφιλα γυναικεία σώματα δεν υποκύπτουν στο στερεότυπο της γυναικείας ομοφυλοφιλίας. Όπως και όλα τα υπόλοιπα πρωταγωνιστικά σώματα στο συγκεκριμένο τηλεοπτικό σύμπαν (το ζευγάρι των ομοφυλόφιλων γυναικών είναι στο επίπεδο των δευτεραγωνιστικών ρόλων του σήριαλ) υποκύπτουν στο στερεότυπο της τέλει εξωτερικής σωματικής εμφάνισης. Και μπορεί μεν να μην κερδίζει έδαφος η στερεοτυπική περιγραφή των ομοφυλόφιλων σωμάτων, ωστόσο ενισχύεται η στερεοτυπική περιγραφή των σωμάτων γενικά. Επιπλέον, η ομοφυλοφιλική πραγματικότητα περιορίζεται στη λαμπερή ομοιομορφία συγκριτικά με τα υπόλοιπα τέλεια και κυρίαρχα σώματα και δεν αναλύεται σε σχέση με την υπαρκτή διαφορά και τη βίωση αυτής της διαφοράς. Ακόμη πιο συγκεκριμένα, δεν έχει σημασία η βίωση της διαφοράς, ή ο τρόπος αντιμετώπισής της από τα κοινωνικά αποκλίνοντα σώματα. Αυτό που έχει σημασία είναι τα κοινωνικά αποκλίνοντα σώματα να μη διαφοροποιούνται εξωτερικά από τα κυρίαρχα, εφόσον έρχονται σε επαφή μαζί τους για λόγους τηλεθέασης. Αρκεί να μη διαταράσσουν την όχι και τόσο εύθραυστη ισορροπία της εξωτερικής τελειότητας.

Επιπλέον τα αποκλίνοντα σώματα, όπως είναι τα γυναικεία ομοφυλόφιλα σώματα στα παραδείγματά μας μέχρι τώρα, παρουσιάζονται σε απόλυτα προστατευμένες συνθήκες, με την έννοια ότι πρόκειται για συνθήκες που δεν μπορούν να απειλήσουν την κυριαρχία του κανονικού που εδώ έχει πάρει τη διάσταση του σωματικά άριστου, του εξωτερικά τέλειου. Στο δεύτερο επεισόδιο του δεύτερου κύκλου παρουσιάζεται μια συζήτηση του ετεροφυλόφιλου πατέρα και της ομοφυλόφιλης μητέρας σχετικά με την ανατροφή του παιδιού και τα προβλήματα που ενέχει αυτή μέσα στο πλαίσιο μιας "προβληματικής" συνθήκης όπως είναι η συμβίωση δύο γυναικών. Το σεναριακό πλαίσιο της συγκεκριμένης συζήτησης έχει μια μελοδραματική τροπή. Οι σεναριακές υπερβολές (το παιδί που προκύπτει από την περιπέτεια της μιας βραδιάς χωρίς να το γνωρίζει ο ετεροφυλόφιλος πατέρας και η απόφαση της ομοφυλόφιλης μητέρας να το φέρει στον κόσμο με την απόλυτη συγκατάθεση και συμπάρσταση της συντρόφου της) συνάδουν με τις αισθητικές επιλογές μιας τηλεοπτικής καταγραφής που κινείται στα όρια αν δεν εντάσσεται στην επικράτεια της σαπουνόπερας. Το μελόδραμα, ως μία αισθητική μορφή, καθορίζεται από τρόπους αφήγησης και παρουσίασης των γεγονότων συγκεκριμένου τύπου. Οι συμβάσεις που μπορούν ακόμα και να θεωρηθούν κανόνες του συγκεκριμένου είδους βασίζονται σε ηθικές αλληγορίες και καταλήγουν σε συμπεράσματα καθησυχαστικά για τις ανατροπές που συνήθως φιλοξενούν. Όλα αυτά μπορούμε να τα θεωρήσουμε και ως συνθήκες που είναι δυνατόν να ενεργοποιήσουν και να φιλοξενήσουν ευκολότερα τη συνάντηση και τη διαχείριση με υλικό απαγορευμένο ή ενοχλητικό. Τελικά το μελόδραμα αποτελεί μια αρκετά δημοφιλή αισθητική μορφή όπου ωστόσο οι παραδοσιακοί τρόποι συναισθήματος ή σκέψης αμφισβητούνται (Thorburn, 1994: 539). Πρόκειται για τη δημιουργία ενός ασφαλούς περιβάλλοντος όπου η αφήγηση και η παρουσίαση «επικίνδυνων» για την οποιαδήποτε ισορροπία στοιχείων μπορεί να προωθηθεί πιο προστατευμένα. Στο συγκεκριμένο παράδειγμα το επικίνδυνο στοιχείο για την κοινωνική ισορροπία είναι η ουσία μιας τόσο ανατρεπτικής επιλογής όπως η ανατροφή ενός παιδιού μέσα στα πλαίσια μιας ομοφυλοφιλικής σχέσης. Το ασφαλές περιβάλλον είναι το μελοδραματικό σεναριακό πλαίσιο, οι μελοδραματικές αισθητικές επιλογές (όλα, από τις γωνίες της τηλεοπτικής κάμερας μέχρι τον τόνο και την ένταση της φωνής των ηθοποιών, είναι "μαλακά"), ακόμα και ο χώρος όπου τα κοινωνικά αποκλίνοντα σώματα διαχειρίζονται τη συγκεκριμένη "κρίση". (Ας σημειωθεί εδώ πως κοινωνικά αποκλίνον σώμα δεν θεωρείται μόνο το σώμα της ομοφυλόφιλης γυναίκας αλλά και το σώμα του ετεροφυλόφιλου άνδρα που απέτυχε σε μια ενδεχόμενη επιλογή ερωτικής συντρόφου.) Οι ισορροπίες μπορεί να

ανατρέπονται για να δικαιολογηθεί και να προωθηθεί μια θεωρούμενη ως φιλελεύθερη προσέγγιση των ανθρωπίνων σχέσεων και κατ' επέκταση των ανθρωπίνων σωμάτων. Πάντοτε όμως η έκφραση της "ανισορροπίας" και η διαχείριση της κρίσης που προκύπτει γίνεται μέσα σε ένα δωμάτιο –ρεαλιστικός και μεταφορικός όρος. Το κοινωνικά αποκλίνον δεν απειλεί το τηλεοπτικά κυρίαρχο, καθώς η ύπαρξη του πρώτου υπαινίσσεται και δεν εξελίσσεται σε ουσιαστική συνύπαρξη με το δεύτερο.

Στο ένατο επεισόδιο του δεύτερου κύκλου ο νεαρός ερωμένος, το κυρίαρχο σώμα στη συγκεκριμένη περίπτωση⁴, μόλις συνειδητοποιήσει ότι η ερωτική σύντροφος της προηγούμενης νύχτας υπήρξε η μητέρα του καλύτερου του φίλου θεωρεί ότι η φυγή και η αποσιωπώηση του συμβάντος είναι η καλύτερη επιλογή, οπότε και αυτήν επιλέγει. Το σώμα της μητέρας είναι γερασμένο, είναι μεγαλύτερο ηλικιακά από τα περισσότερα παραδείγματα του νεανικού και λαμπερού τηλεοπτικού μας σύμπαντος. Έτσι το συγκεκριμένο σώμα καθίσταται καταρχήν μη συμβατό με τις υπερβολικές απαιτήσεις της εξωτερικής τελειότητας αλλά και κοινωνικά αποκλίνον εξαιτίας της μη παραδεκτής κοινωνικά επιλογής της σεξουαλικής συνεύρεσης με ένα νεότερο σώμα. Το αποκλίνον σώμα της μητέρας, της μεγαλύτερης ηλικιακά γυναίκας παραμένει μόνο του στο ιδιωτικό σύμπαν, στο ειρυνικά λαμπερό περιβάλλον του πολυτελούς ξενοδοχείου. Αυτή η εικόνα, αυτή η επιλογή τηλεοπτικής καταγραφής της απομόνωσης ενός σώματος εξυπηρετεί δύο παράλληλους στόχους. Από τη μια μεριά αποτελεί την έκφραση της "τιμωρίας" του σώματος που δεν συμβαδίζει με την τελειότητα των υπόλοιπων κυρίαρχων σωμάτων για την τόλμη του να διεκδικήσει θέση και σχέση με τον κόσμο των κυρίαρχων σωμάτων. Το σώμα της μητέρας δικαιούται κατ' εξαίρεση μια θέση στο νεανικό λαμπερό τηλεοπτικό κόσμο του σήριαλ υπό την προϋπόθεση να καλύπτει τις ατέλειες (όπως ανέλυσα και στην ενότητα για το ασθενές σώμα) και να περιορίζει τις ανάγκες του (εδώ τις σεξουαλικές). Από την άλλη μεριά, η στιγμή της τηλεοπτικής αυτής απομόνωσης ίσως αποτελεί τη μοναδική στιγμή αληθινής διάστασης των κοινωνικά αποκλινόντων σωμάτων, δηλαδή τη μοναδική στιγμή σύνδεσης της φαντασίας του σεναριογράφου Παπακαλιάτη και της πραγματικής πραγματικότητας. Εδώ το κοινωνικά αποκλίνον ταυτίζεται με το μη συμβατό τηλεοπτικά, χωρίς να ενεργοποιείται η παντοδυναμία της αισθητικής επιταγής της κυρίαρχης ομορφιάς. Είναι μια στιγμή που όσο όμορφο, όσο

⁴ Ας σημειωθεί πως πρόκειται για το ίδιο πρόσωπο, του "νεαρού ερωμένου" του προηγούμενου παραδείγματος. Εδώ, συγκριτικά με το αποκλίνον σώμα, της ηλικιωμένης μητέρας, το ίδιο σωματικό παράδειγμα απολαμβάνει το status του κυρίαρχου σώματος.

προσεγμένο από την τεχνολογική-τηλεοπτική αναμόρφωση κι αν παρουσιαστεί το ασθενές σώμα της μεσόκοπης γυναίκας, δεν μπορεί να αποτινάξει τα σημάδια της κοινωνικής διαφοροποίησης, του κοινωνικού αποκλεισμού.

Η πολύ δημοφιλής πλέον διαδικασία των κοσμητικών εγχειρήσεων συντελεί μια από τις πολλές αισθητικές χειραγωγήσεις του ανθρώπινου σώματος. Με αυτόν τον τρόπο, αμβλύνονται οι διακρίσεις ανάμεσα στο ανθρώπινο και το μη ανθρώπινο, αλλά και οι έμφυλες διαφορές που είναι εγγεγραμμένες στο ανθρώπινο σώμα. Το σώμα πλέον εξ-ειδικεύεται λειτουργικά ανάλογα με την αντίληψη περί λειτουργικότητας που είναι κάθε φορά στη μόδα. Ταυτόχρονα διάφορες κοινωνικές ομάδες μπαίνουν στη διαδικασία να ανά-σηματίσουν με περισσότερο, θεωρητικά, λειτουργικό τρόπο το σώμα τους, ώστε να μπορέσουν να επιβιώσουν στο χώρο των συγκεκριμένων πρόσκαιρων ταυτοποιήσεων, σύμφωνα με το θεωρούμενο κάθε φορά ως λειτουργικό ιδανικό (Featherstone and Burrows, 1995: 11). Η ταυτότητα λοιπόν του υποκειμένου μέσα σε τέτοιες ρευστού τύπου συνθήκες εξαρτάται από τις ποικίλες και σε μεγάλη αφθονία δυνατότητες αναμόρφωσης του σώματος. Η υποκειμενικότητα λοιπόν και η αίσθηση του εαυτού μπορεί να γίνει πάρα πολύ ευέλικτη και να ξεπεράσει άνετα τους έτσι κι αλλιώς ξεπερασμένους περιορισμούς της σάρκας (ό.π.: 12). Τα κοινωνικά αποκλίνοντα σώματα στην περίπτωση μας αναμορφώνουν τον εαυτό τους σύμφωνα με τις περιρρέουσες –τηλεοπτικές– συνθήκες στις οποίες υποχρεούνται να διαβιώσουν. "Αναμόρφωση σύμφωνα με" σημαίνει ταυτοποίηση κι εδώ ταυτοποίηση σημαίνει ένταξη στο κυρίαρχο σωματικό πρότυπο. Μια σειρά από σωματικές και κοινωνικές πρακτικές είναι διαθέσιμες στα κοινωνικά αποκλίνοντα σώματα, έτσι ώστε να μπορέσουν να αναμορφωθούν, να ταυτιστούν, να συνεχίζουν να υπάρχουν αλλά όχι να απειλούν. Στο μεγάλο πάρτυ μεταμφιεσμένων που παρουσιάζεται στο έκτο επεισόδιο του δεύτερου κύκλου, τόσο οι ομοφυλόφιλες γυναίκες, όσο και η μητέρα, δηλαδή τα αποκλίνοντα, εκτός σωματικής και κοινωνικής τελειότητας σώματα, αφομοιώνονται από το σύνολο των κυρίαρχων εξωτερικά τέλειων και κοινωνικά συμβατών σωμάτων: χορεύουν, κινούνται, υπάρχουν χωρίς καμία απειλητική διαφοροποίηση από το περιρρέον τέλειας αισθητικής σύμπαν. Χρησιμοποιούν τις κινητικές και κοινωνικές συμπεριφορές, τις λαμπερές ενδυμασίες και την ερωτική πρόκληση ως διαδικασίες ανα-μόρφωσης, διαδικασίες ταυτοποίησης με το κυρίαρχο σωματικό πρότυπο. Αυτές οι διαδικασίες αναμόρφωσης και ταυτοποίησης είναι οι δικές τους δια-κοσμητικές επεμβάσεις για να μπορέσουν, παρά την κοινωνική απόκλιση τους, να ενταχθούν στο σωματικό πρότυπο που επιβάλλει το συγκεκριμένο τηλεοπτικό σύμπαν. Στο σχεδόν ειρωνικό πλαίσιο του χορού μεταμφιεσμένων

ενδύονται το κοστούμι του κανονικού και απεκδύονται την απειλητική διάστασή τους. Η διαφορά υπάρχει μόνο και μόνο για να τονιστεί η δυνητικότητα της αφομοίωσης. Όλα τα σώματα, ακόμη και τα κοινωνικά αποκλίνοντα, έχουν την ευκαιρία να αφομοιωθούν κάτω από την ομπρέλα της παντοδύναμης εξωτερικής τελειότητας.

Δεν μπορούμε να διαχωρίσουμε τον τρόπο με τον οποίο βλέπουμε από το πώς έχουμε μάθει να αντιμετωπίζουμε γενικά τα πράγματα γύρω μας. Η οπτική μας, το «οπτικό» πεδίο δεν μπορεί να είναι ουδέτερο. Ο τρόπος με τον οποίο βλέπουμε, ο τρόπος με τον οποίο ζούμε και βλέπουμε –η βίωση θα λέγαμε του οράν– είναι ήδη ένας σχηματισμός με ηγεμονικά και κυρίαρχα χαρακτηριστικά (Butler, 1993: 140-141). Καθώς παρακολουθούμε το σήριαλ "Δυο μέρες μόνο" εισερχόμαστε σε ένα συγκεκριμένο σύμπαν με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά και συνηθίζουμε στην οπτική της συγκεκριμένης τηλεοπτικής κάμερας. Δανειζόμαστε και τελικά υιοθετούμε το δικό της οπτικό πεδίο, που είναι στιδήποτε άλλο παρά ουδέτερο. Η βίωση του οράν εδώ είναι σαφώς συγκεκριμένη και διέπεται από κυρίαρχα σωματικά πρότυπα. Οτιδήποτε διαφοροποιείται πρέπει να αφομοιώνεται. Αυτή είναι η απαραίτητη συνθήκη της βίωσης του οράν, η οποία διαμορφώνεται από τις δεδομένες συνθήκες κατασκευής της τηλεοπτικής επιφάνειας. Όταν παρακολουθούμε με τη γνωστή μορφή του βίντεο κλιπ όλη τη διαδικασία της εγκυμοσύνης και της ανατροφής ενός παιδιού μέσα σε ένα ομοφυλοφιλικό ζευγάρι (δεύτερο επεισόδιο πρώτου κύκλου) ο τρόπος με τον οποίο, ως τηλεθεατές της συγκεκριμένης σειράς έχουμε μάθει να βλέπουμε επικεντρώνεται στο ειδυλλιακό περιβάλλον του Παρισιού, στα μοδάτα ρούχα των ομοφυλόφιλων γυναικών, στα όμορφα πρόσωπά τους και όχι στα πάσχοντα αποκλίνοντα σώματά τους που αντιμετωπίζουν ένα πιεστικό, όσο και πραγματικό, σε πραγματικές βέβαια κοινωνικές συνθήκες, πρόβλημα. Επικεντρωνόμαστε στην αφομοίωση, στην ομογενοποίηση προς χάρη μιας συγκεκριμένης αισθητικής επιταγής και όχι στην ελαφρά αντιμετώπιση ενός ζητήματος που σε "πραγματικές", "κοινωνικές" συνθήκες θα οδηγούσε ακόμη και σε κοινωνικό αποκλεισμό. Μια επιλογή επικέντρωσης που οφείλεται και στον επιφανειακό τρόπο τηλεοπτικής καταγραφής (βίντεο κλιπ, ηδονοβλεψία τηλεοπτικής κάμερας), αλλά και στον εθισμό του τηλεθεατή σε τέτοιου είδους επιφανειακά, εξωτερικά στοιχεία.

Αυτό λοιπόν που ενδιαφέρει περισσότερο εδώ δεν είναι με ποιον τρόπο αντιμετωπίζεται η κοινωνική "αναπηρία", το κοινωνικά αποκλίνον, για τις ανάγκες της συζήτησής μας, αλλά με ποιον τρόπο η αναπηρία και το αποκλίνον γενικά απασχολεί την οπτική μας μέσα σε ένα δοσμένο ή κατασκευασμένο (όπως το συγκεκριμένο τηλεοπτικό) σύμπαν. Πρόκειται για ένα ερώτημα που αφορά περισσότερο στο

υποκείμενο και όχι στις ποιότητες του αντικειμένου, ένα ερώτημα που απευθύνεται περισσότερο στον παρατηρητή παρά στο αντικείμενο της παρατήρησής του (Davis in Fraser and Greco, 1997:168).

5. Το εξουσιαστικό σώμα και τα χαρακτηριστικά του.

Τι παρακολουθούμε λοιπόν στη συγκεκριμένη τηλεοπτική σειρά; Ποια είναι τα χαρακτηριστικά του τηλεοπτικού σύμπαντος που καταλαμβάνει την επιφάνεια της τηλεοπτικής μας οθόνης; Η εξωτερική τελειότητα των επιφανειών είναι ένα από αυτά τα χαρακτηριστικά, ή, καλύτερα ακόμη, το κυρίαρχο χαρακτηριστικό της τηλεοπτικής κατασκευής και καταγραφής. Οι επιφάνειες, είτε πρόκειται για χωρικές επιφάνειες που ορίζουν συγκεκριμένα περιβάλλοντα δράσης, είτε πρόκειται για σωματικές επιφάνειες που ορίζουν συγκεκριμένα όρια δράσης και σχέσεων, είναι εξωτερικά τέλειες. Αυτό σημαίνει πως δεν επιτρέπουν να καταγραφεί επάνω τους κανενός είδους στέλεια, κανένα ελάττωμα που θα περιορίσει την τελειότητα της εμφάνισής τους. Οι χώροι και τα σώματα που κυριαρχούν στο συγκεκριμένο τηλεοπτικό σύμπαν στρατεύονται στην καθολικότητα μιας εξωτερικά τέλειας επιφάνειας. Η τηλεοπτική οθόνη παρέχει στον τηλεθεατή ως σχεδόν μοναδικό αντικείμενο θέασης όμορφα πρόσωπα, όμορφα σώματα, όμορφους χώρους, όμορφα ρούχα.

Ανάμεσα στον θεατή και το αντικείμενο της θέασης αναπτύσσονται σχέσεις εξουσίας. Το ερώτημα είναι ποιος από τους δύο πόλους έχει τη μεγαλύτερη εξουσία ή ακόμα και ποιος μπορεί να την εξασκεί πιο αποτελεσματικά. Μια αρχική θεώρηση είναι ότι ο θεατής, ακόμη και χωροταξικά, έχει τη μεγαλύτερη εξουσία και έχει τη δυνατότητα να την εξασκεί πιο αποτελεσματικά. Ο θεατής είναι αυτός που θεωρητικά έχει τον έλεγχο της θέασής του, καθώς έχει τη δυνατότητα επιλογής. Δεν είναι όμως δεδομένο ότι αυτή είναι και η πραγματικότητα σε κάθε περίπτωση (Sturken and Cartwright, 2001: 88). Πολλές φορές η λειτουργία της συσσώρευσης φωτογραφιών σε διαφορετικά είδη αρχείων είχε στόχο να καταδείξει ποιο είναι το κανονικό και ποιο είναι το μη κανονικό. Η συσσώρευση απεικονίσεων συγκεκριμένων τύπων εξωτερικής εμφάνισης ανθρώπων βοηθούσε να οριστεί πιο είναι το πιο συχνό, άρα και το πιο καθησυχαστικό. Η διαφορά εγείρει την ανησυχία (ό.π.: 95). Σε αυτές τις περιπτώσεις η συσσώρευση συγκεκριμένου τύπου απεικονίσεων καθόριζε το κριτήριο ορισμού του κανονικού και του μη κανονικού, καθόριζε δηλαδή τη διακριτική οργάνωση του τρόπου θέασης. Το οπτικό υλικό δηλαδή, ο τρόπος με τον οποίο αυτό το υλικό

οργανωνόταν και παρουσιαζόταν, ήταν το ισχυρό σκέλος της σχέσης θεατή και αντικείμενου θέασης. Το αντικείμενο θέασης εδώ, βασισμένο στην υπερβολική κατάδειξη συγκεκριμένων χαρακτηριστικών ασκεί την εξουσία στο θεατή, ώστε ο τελευταίος να οργανώσει αξιολογικά το διατιθέμενο οπτικό υλικό.

Στο τηλεοπτικό σήριαλ "Δυο μέρες μόνο" ο θεατής βομβαρδίζεται με μια σειρά εικόνων που επικεντρώνονται στην εξωτερική τελειότητα. Τόσο η ποσότητα, όσο και ο τρόπος κατασκευής των τηλεοπτικών αυτών εικόνων δεν αφήνουν περιθώρια για την ύπαρξη κάποιου άλλου παραδείγματος. Ο τηλεθεατής της συγκεκριμένης τηλεοπτικής σειράς ένα μόνο είδος αρχείου έχει στη διάθεση του: αυτό των ωραίων σωμάτων και των ωραίων χώρων. Η τηλεοπτική οθόνη δεν του επιφυλάσσει εκπλήξεις και τον κατευθύνει προς τη διάκριση του κανονικού και του μη κανονικού με πολύ συγκεκριμένα κριτήρια. Αν το κανονικό είναι το πιο συχνό, δεν υπάρχει καν περιθώριο ύπαρξης του μη κανονικού, εφόσον το επιφανειακά τέλειο υπερισχύει ποσοτικά, κατασκευαστικά και σεναριακά έναντι του στελούς.

Το ωραίο σώμα ορίζεται ως τέτοιο με βάση μια διαδικασία σύγκρισης με τα κυρίαρχα πρότυπα αλλά και με τα υπόλοιπα σώματα που κινούνται στο ίδιο περιβάλλον. Έτσι η επίτευξη, εδώ η επίτευξη του ωραίου σώματος, δεν υπολογίζεται πλέον με βάση τα αφηρημένα ιδανικά πειθαρχίας και άρνησης αλλά πάντοτε σε σύγκριση και σε σχέση με τα υπόλοιπα υποκείμενα (Featherstone, 1991: 188). Οποιαδήποτε βέβαια διαδικασία σύγκρισης καταλήγει τελικά στην επικράτηση του ενός, άρα πρόκειται για μια διαδικασία ανάδειξης ή απόδειξης εξουσίας.

Στο πρώτο επεισόδιο του πρώτου κύκλου έχουμε την "αναμέτρηση" δύο ωραίων σωμάτων, των δύο σωμάτων που ανήκουν στους δύο πρωταγωνιστές της ιστορίας. Ο "Άρης" επιμένει να δώσει στη "Σοφία" μια κάρτα πρόσβασης σε δωμάτιο ενός ξενοδοχείου και το καταφέρνει χωρίς τη δική της θέληση. Είναι μια στιγμή που τα δύο σώματα αναμετριούνται πραγματικά σε υλικό επίπεδο. Η τηλεοπτική κάμερα επιμένει σε σωματικά-υλικά χαρακτηριστικά, στα δάχτυλα του πιο ισχυρού σώματος που σφιγγουν πάνω στην τσέπη του μπουρνουζού που φοράει το έτερο σώμα και δεν επιτρέπουν να βγει έξω η κάρτα. Η πρώτη ανάγνωση αναγνωρίζει το ανδρικό σώμα ως το ισχυρότερο. Εξάλλου αυτό είναι και το σώμα που, με τη βοήθεια της σωματικής ρώμης που το χαρακτηρίζει, καταφέρνει να υπερτερήσει έναντι του πιο αδύναμου, γυναικείου, σώματος. Το ανδρικό αυτό σώμα έχει το επιπλέον σεναριακό προσόν ότι είναι ερωτευμένο. Επομένως, η ισχύς του αρσενικού πρωταγωνιστή συμπίπτει με την ενεργητική ισχύ του ερωτικού βλέμματός του και του αποδίδει μια ικανοποιητική αίσθηση παντοδυναμίας (Mulvey, 2005: 65). Στο συγκεκριμένο

τηλεοπτικό σύμπαν ωστόσο, η κυρίαρχη ανάγνωση της έμφυλης διαφοράς μπορεί και να ενδυναμώνεται με την προσμέτρηση και των χαρακτηριστικών επιφάνειας των δύο σωμάτων, του αρσενικού και του θηλυκού. Η αναμέτρηση δύο ωραίων σωμάτων μπορεί τελικά να κρίνεται και στις λεπτομέρειες. Το ισχυρό και τελικά επικρατέστερο σώμα είναι αυτό που φέρει και ωραία ρούχα, ενώ το ωραίο μεν αλλά σπημέλητο σώμα –αυτό που είναι ενδεδυμένο με μπουρνούζι– βρίσκεται τη συγκεκριμένη στιγμή σε υποδεέστερη θέση. Η συγκριτική διαδικασία που θα οδηγήσει στην τελική εξουσιαστική επικράτηση του ενός ωραίου σώματος έναντι του άλλου βασίζεται σε όλα τα χαρακτηριστικά των σωμάτων, πέρα της έμφυλης διαφοράς. Όλα τα πρωταγωνιστικά σώματα βασίζουν την κυριαρχία τους στο βασικό κανόνα της ομορφιάς, ξεπερνώντας, όχι όμως και απαλείφοντας τις έμφυλες διαφορές. Η έμφυλη διαφορά είναι ένα δεδομένο σημείο σύγκρισης. Ωστόσο, η διαδικασία σύγκρισης που με ενδιαφέρει εδώ βασίζεται περισσότερο στην ωραιότητα των σωμάτων, ωραιότητα η οποία υπάρχει και διεκδικεί την εξουσία, ανεξαρτήτως φύλου. Κάποιο από αυτά τα σώματα, που είναι όλα ωραία, θα υπερτερεί στα σημεία ωραιότητας, όπως εδώ που το ένα υπερτερεί στον τρόπο ένδυσης. Το κάθε ωραίο σώμα βασίζει την εξουσία του στα συγκεκριμένα, ξεχωριστά, δικά του χαρακτηριστικά που αποτελούν το ανταλλάξιμο κεφάλαιο του, τα μυστικά ή όχι και τόσο μυστικά όπλα του στη διαδικασία κατάκτησης της εξουσίας.

Το ανταλλάξιμο κεφάλαιο στο συγκεκριμένο τηλεοπτικό σύμπαν είναι η ομορφιά, μια διάσταση όμως της ομορφιάς που την ανάγει σε μια απόλυτη επιταγή (Beaudrillard, 1998: 279-280). Οι άνδρες και οι γυναίκες που κινούνται στο συγκεκριμένο τηλεοπτικό σύμπαν χειρίζονται το σώμα τους ανταγωνιστικά, συμμετέχοντας στη λογική της ανάδειξης του καλύτερου, που εδώ παίρνει φυσικά την έννοια του ομορφότερου. Μια λογική που θυμίζει το παράδειγμα της πυγμαχικής πρακτικής, όπως αναφέρεται από τον Wacquant. Το σώμα του πυγμάχου μπορεί να αναδειχθεί και αναδεικνύεται σε «σωματικό κεφάλαιο». Ο πυγμάχος είναι και έμπορος του σωματικού του κεφαλαίου. Οι προπονήσεις και το γυμναστήριο μετατρέπουν το «αφηρημένο» σωματικό κεφάλαιο σε συγκεκριμένο «πυγμαχικό» κεφάλαιο συγκεκριμένων χαρακτηριστικών και συγκεκριμένης αξίας (Wacquant, 2004: 227). Έτσι και τα ωραία σώματα της τηλεοπτικής μας οθόνης διαχειρίζονται, προφυλάσσουν και αναδεικνύουν τα δικά τους σωματικά χαρακτηριστικά που τα διαφοροποιούν από τα υπόλοιπα ωραία σώματα και τα ισχυροποιούν ή τα αποδυναμώνουν σε σχέση με αυτά. Εξάλλου αυτά τα χαρακτηριστικά που προέρχονται μεν από μία κοινή δεξαμενή, αλλά διατηρούν τη διακριτότητά τους θα

αποτελέσουν και τους όρους ή τις βάσεις της εξουσιαστικής επικράτησης μεταξύ των κυρίαρχων σωμάτων. Το κάθε σώμα εμπορεύεται τον εαυτό του –κι εδώ τα χαρακτηριστικά του που το ανάγουν σε όμορφο και κυρίαρχο σώμα– με σκοπό να εξαγοράσει μια ενδυναμωμένη, ισχυρή, εξουσιαστική παρουσία, μια παρουσία που θα αναδείξει και θα προστατεύσει τη λειτουργικότητά του στα συγκεκριμένα περιβάλλοντα.

Το λεπτό, γυμνασμένο, σχεδόν ασκητικό σώμα που αποτελεί και το κυρίαρχο παράδειγμα τόσο αποτελέσματος όσο και στοχοποίησης περί εξωτερικής εμφάνισης δεν συνάδει πλέον με την πνευματική λύτρωση ή με μια κατάσταση καλύτερης υγείας όπως συνέβαινε παλιότερα. Αντίθετα σήμερα πλέον η «αμοιβή» για τη σκληρή προσπάθεια που απαιτείται προς το κατόρθωμα της απόκτησης ενός ασκητικού σώματος είναι η ανανεωμένη εμφάνιση, μια εμφάνιση που συμφωνεί περισσότερο με τα σημερινά εμπορεύσιμα πρότυπα του εαυτού. Πρόκειται για την απόκτηση πλέον ενός πιο «εμπορεύσιμου» εαυτού (Featherstone, 1991: 170-171). Με αυτά τα εμπορεύσιμα πρότυπα συμμορφώνονται και τα σώματα που εδώ εξετάζουμε, καθώς περιφέρουν το ασκητικό σαρκίο τους στην τηλεοπτική μας οθόνη. Τα γυναικεία σώματα συμμορφώνονται με το πρότυπο της τέλει εμφανισιακά γυναίκας, μια συμμόρφωση που αποτελεί και το "διαβατήριο θεατότητάς" τους (Mulvey, 2005: 116). Αλλά και τα ανδρικά σώματα υποκύπτουν σε ένα διαφορετικό είδος αναπαραστατικής πρακτικής, σε σχέση με τις συνηθισμένες πρακτικές αναπαράστασης των ανδρικών σωμάτων. Αναπαριστώνται με ιδεαλιστικό κι ερωτικό τρόπο, σαν να διεκδικούν κι αυτά τη θέση του αντικείμενου θέασης κι επιθυμίας (Gill, Henwood and McLean, 2005: 39). Τελικά η αποδεκτή εμφάνιση με την προαναφερθείσα σημασία που της έχει αποδοθεί αποτελεί τη νέα ηδονή, αυτή για την οποία αξίζει να πειθαρχήσει το σώμα (Featherstone, 1991: 171).

Εφόσον λοιπόν το σημαντικό διακύβευμα με το οποίο ασχολούμαστε εδώ είναι η διατήρηση του σώματος, αλλά και η επιτυχής διαχείρισή του από το υποκείμενο ώστε να κατακτηθεί μια εμπορεύσιμη θέση εξουσίας, καταλήγουμε και πάλι στην παρομοίωση του σώματος με μηχανή (ό.π.: 182), με ένα εργαλείο που μπορεί να διαχειριστεί κατάλληλα ώστε να φέρει τα προσδοκώμενα αποτελέσματα. Έτσι λοιπόν η εμφάνιση ενός ωραίου, λεπτού, γυμνασμένου σώματος συνδέεται με τη πειθαρχική ικανότητα του υποκειμένου, με την ικανότητά του να συμμορφώνεται με τα κυρίαρχα πρότυπα, να τα διαχειρίζεται κατάλληλα και τελικά να τα εμπορεύεται προς όφελός του. Το ωραίο σώμα δεν συνδέεται μόνο με την ενέργεια και τη ζωτικότητα αλλά και με την αξία του υποκειμένου ως άτομο (ό.π.: 183). Η αξία του

υποκειμένου στο τηλεοπτικό μας σύμπαν, άρα και η εξουσιαστική θέση που κατέχει ή δεν κατέχει, εξαρτάται όχι από την προσωπική αξία αλλά από την εμφάνιση του σώματός του.

Αυτό το συμπέρασμα βέβαια δεν περιορίζεται στο τηλεοπτικό σύμπαν που εξετάζουμε εδώ. Σύμφωνα με τον Beaudrillard τείνει να αποτελέσει ένα κυρίαρχο κοινωνικό παράδειγμα. Το σώμα έχει πάρει τη θέση της ψυχής ως μυθικό δόγμα και ως ιδεολογικό παράδειγμα. Κατευθυνόμαστε προς την επικράτηση μιας περισσότερο λειτουργιστικής ιδεολογίας που διατηρεί το ατομικιστικό σύστημα αξιών και τις κοινωνικές δομές που σχετίζονται με αυτό. Το σώμα έχει αναδειχθεί στον ηγεμονικό μύθο της καταναλωτικής ηθικής. Το σώμα αποκτά κεντρικό ρόλο σε πολλούς σημαντικούς τομείς: εμπλέκεται στους στόχους της παραγωγής ως τρόπος οικονομικής υποστήριξης και εμπλέκεται και στον κοινωνικό έλεγχο ως πολιτική στρατηγική και ως επιφάνεια εφαρμογής συγκεκριμένης πολιτικής στρατηγικής (Beaudrillard 1998 in Fraser and Greco, 2005: 282). Το στρατηγικό σημείο εδώ είναι η διαχείριση του σώματος με σκοπό την επικράτηση των κυρίαρχων προτύπων που υποτίθεται ότι είναι περισσότερο λειτουργικά και περισσότερο ωφέλιμα για την ισορροπία του ανθρώπινου και του κοινωνικού συστήματος. Πρότυπα που σχετίζονται φυσικά με κάτι που είναι εύκολο και να διαχειριστεί και να αναμορφωθεί: την εξωτερική εμφάνιση.

Σύμφωνα με την Grosz, το σώμα βρίσκεται σε κατάσταση αναμονής για να εγγραφούν πάνω στην επιφάνειά του κοινωνικά νοήματα και κοινωνικές σημασίες. Με αυτόν τον τρόπο καθίσταται οντότητα με βάθος και με νόημα. Μόνο έτσι μπορεί πλέον να εκτελέσει κοινωνικό έργο και να αποτελέσει τμήμα του κοινωνικού δικτύου (Grosz, 1995: 104). Τα κοινωνικά νοήματα, έτσι όπως εγγράφονται πάνω στα σώματα που κυκλοφορούν στο συγκεκριμένο τηλεοπτικό σύμπαν, συμπυκνώνονται σε μία και μόνο κυρίαρχη σημασία: αυτή της εξουσιαστικής διάθεσης. Στο πρώτο απόσπασμα τύπου βίντεο κλιπ (πρώτο επεισόδιο πρώτου κύκλου) τα σώματα μας συστήνονται μέσα από τρόπους εγγραφής που συνδέονται σαφέστατα με την εξουσιαστική δύναμη και διάθεσή της. Όλοι στο αεροδρόμιο γυρίζουν και κοιτάζουν την όμορφη αεροσυνοδό, πόλος έλξης στη σχολή χορού είναι η όμορφη δασκάλα, ακόμη πιο συγκεκριμένα το αέρινο χέρι της που σηκώνεται για να δώσει οδηγίες και γίνεται αντικείμενο λατρείας από την τηλεοπτική κάμερα, το πρόσωπο ενός άλλου ηθοποιού μοιράζεται το ίδιο πλάνο με τον πύργο του Άιφελ και τον συναγωνίζεται, για να μην πούμε ότι τον υπερνικά σε ομορφιά και αίγλη. Όλα τα πρόσωπα και τα σώματα διεκδικούν με εξουσιαστική διάθεση το χώρο τους και το χρόνο τους μέσα

στο τηλεοπτικό πλάνο, προσπαθώντας να υπερισχύσουν έναντι της ματιάς του θεατή, ακόμη κι έναντι των υπόλοιπων σωμάτων που συναγωνίζονται μαζί τους. Όσο για το πρόσωπο και το σώμα του πρωταγωνιστή "Άρη" και ταυτόχρονα τηλεοπτικού δημιουργού, Χριστόφορου Παπακαλιάτη, είναι πανταχού παρόν και τα πάντα πληρούν, καθώς ολοκληρώνει το βίντεο κλιπ με το αυθάδικο και αλαζονικό χαμόγελο του. Το βλέμμα του θεατή της συγκεκριμένης τηλεοπτικής σειράς δεν έχει κανένα περιθώριο. Η οπτική του αρχίζει και τελειώνει με όμορφα σώματα και πρόσωπα που μάλιστα συναγωνίζονται μεταξύ τους σε αυτές τις ιδιότητες. Τι άλλο είναι λοιπόν η εξουσία εκτός από τη φροντίδα της έλλειψης διαφορετικών επιλογών;

Ο Φουκώ εμπλέκει το σώμα σε σχέσεις εξουσίας και κυριαρχίας.

Παραδείγματα τέτοιων εμπλοκών μπορούν να αποτελέσουν οι κυρίαρχοι επιστημονικοί λόγοι και τα συμφέροντα που αυτοί εξυπηρετούν, οι μαζικές απεικονίσεις του σώματος και οι δεσμεύσεις που επιβάλλουν, οι διαδικασίες δικαιολόγησης φυσιολογικών και παρεκκλινόντων σωμάτων, οι τρόποι δικαιολόγησης, οι πρακτικές παρέμβασης, ρύθμισης, παρατήρησης, καταγραφής και αξιολόγησης σωμάτων (Μακρυγιάννη, 2004: 16). Στο μικροσύμπαν της τηλεοπτικής πραγματικότητας όλες αυτές οι σχέσεις εξουσίας συνεχίζουν να ισχύουν και να καθορίζουν τα πράγματα. Μόνο που η δικαιολόγηση, η παρέμβαση και η αναμόρφωση έχουν μόνο ένα στόχο, να ενισχύσουν την ομορφιά, τη μοναδική ιδιότητα που απολαμβάνει εδώ τη μεταχείριση της μαζικής απεικόνισης. Το κανονικό είναι το όμορφο και η επιθυμία να συμμορφωθούμε με το κανονικό, να συμμορφωθούμε δηλαδή με το όμορφο είναι αυτή που διέπει και καθορίζει τις εξουσιαστικές σχέσεις.

Συμπερασματικές προτάσεις

Η παραπάνω αναλυτική περιγραφή του εθνογραφικού παραδείγματος επικεντρώθηκε στους τρόπους κατασκευής, αλλά και στο περιεχόμενο τηλεοπτικών εικόνων με συγκεκριμένη αισθητική. Μια αισθητική που αποθεώνει το νεανικό, εμφανώς αρμονικό, λεπτό και γυμνασμένο, υγιές (με την έννοια της έλλειψης εμφανών σωματικών αναπηριών), προσεκτικά ντυμένο, σύμφωνα με τις κοινωνικές-πολιτισμικές επιταγές της σύγχρονης μόδας αλλά και ανάλογα με την οικονομική επιφάνεια μιας ανώτερης κοινωνικής τάξης, σώμα, το οποίο μάλιστα κινείται σε αναλόγου ύφους και αισθητικής χωρικά περιβάλλοντα. Οι έμφυλες κυριαρχίες και οι ανισότητες των σεξουαλικών επιλογών βρίσκονται σε δευτερεύουσα θέση. Δεν έχουμε να κάνουμε με ένα σύμπαν όπου το ζητούμενο ή το κυρίαρχο είναι η αναζήτηση ή ακόμη και η προβολή των σχέσεων εξουσίας ανάμεσα στους άντρες και τις γυναίκες. Εδώ δεν προβάλλονται τα σώματα ως επιφάνειες αναμέτρησης έμφυλων κυριαρχιών, προβάλλονται τα σώματα ως συγκρίσιμες επιφάνειες με σκοπό να αναδειχτεί η ωραιότερη αισθητικά (σύμφωνα με τα παραπάνω αισθητικά κριτήρια). Ταυτόχρονα, η σεξουαλική «μη κανονικότητα», όπως είναι στο παράδειγμά μας η τηλεοπτική καταγραφή της ύπαρξης μιας ερωτικής σχέσης ανάμεσα σε δύο γυναίκες, καταγράφεται ανώδυνα εφόσον εντάσσεται στο ίδιο με τα υπόλοιπα, «κανονικά», σώματα, σύμπαν της άψογης αισθητικής. Επιπλέον, ακόμη και το γερασμένο ηλικιακό σώμα ή το (όχι πάντως εμφανώς) ασθενές σώμα «νομιμοποιείται» να υπάρχει και να κινείται εδώ, εφόσον και πάλι επιλέγει να ενταχθεί στις επιταγές της συγκεκριμένης αυτής αισθητικής.

Γενικότερα, η γοητεία του συγκεκριμένου τηλεοπτικού σύμπαντος, κατά τη γνώμη μου, δεν είναι μόνο ότι προβάλλει εντατικά μια συγκεκριμένη αισθητική, η οποία επωάζεται φυσικά στις σύγχρονες κοινωνικές συνθήκες, αλλά και το γεγονός πως υποβάλλει τη λειτουργική αξία της επιλογής της συγκεκριμένης αισθητικής. Τα σώματα που προβάλλονται και επιβιώνουν στο συγκεκριμένο τηλεοπτικό σύμπαν, τόσο στο αφηγηματικό πλαίσιο του σεναρίου όσο και στο οπτικό πλαίσιο του τρόπου κατασκευής των συγκεκριμένων τηλεοπτικών εικόνων, είναι αυτά που επιλέγουν να είναι όμορφα, υγιή, λεπτά, νεανικά και μάλιστα μάχονται προς αυτή την κατεύθυνση. Πρόκειται για μια σωματική επιλογή που εμφανίζεται με συνέπεια σε όλα σχεδόν τα σήριαλ του συγκεκριμένου δημιουργού, του Χριστόφορου Παπακαλιάτη. Όταν ο τυφλός καταφέρνει να δει, όταν ο κινητικά ανάπηρος καταφέρνει να περπατήσει,

όταν ο ομοφυλόφιλος επιστρέφει στην ετεροφυλοφιλία, όπως συμβαίνει στο σήριαλ «Κλείσε τα μάτια» ή καταφεύγει σε αυτή, όπως συμβαίνει στο σήριαλ «Δυο μέρες μόνο», το σύμπαν της σταθερότητας επανασυγκροτείται. Όλοι οι ήρωες συνεχίζουν να είναι όμορφοι, σύμφωνα με τα συγκεκριμένα αισθητικά κριτήρια, αλλά και λειτουργικοί σύμφωνα με κοινωνικά-πολιτικά κριτήρια. Αναρωτιέμαι αν και ποιοι και πόσοι από τους θεατές που επιλέγουν να χειριστούν την οικιακή τεχνολογική μονάδα που έχουν στη διάθεσή τους, δηλαδή την τηλεόραση, έτσι ώστε να προβάλλει τις συγκεκριμένες αισθητικές επιλογές, επιλέγουν εν τέλει να διαχειριστούν με τα ίδια αξιολογικά κριτήρια και τη σωματική επιφάνεια που έχουν στη διάθεση τους (δηλαδή το δικό τους σώμα) ή ακόμη και να αντιμετωπίσουν με την ίδια αξιολογική διάθεση και τις άλλες σωματικές επιφάνειες με τις οποίες έρχονται σε επαφή (δηλαδή τα σώματα των άλλων γύρω τους).

Μια πρώτη άποψη για το τηλεοπτικό κοινό είναι αυτή που το χαρακτηρίζει ως "παθητικό". Σύμφωνα με αυτή την αντίληψη τα τηλεοπτικά νοήματα καθορίζονται από το είδος, την ποιότητα και το περιεχόμενο των τηλεοπτικών κειμένων και όχι από τους τηλεθεατές. Το κοινό νοείται ως μια πλατιά μάζα τηλεθεατών αποτελούμενη από απομονωμένα άτομα, η οποία μάζα αφήνεται να επηρεαστεί από τον τρόπο κατασκευής των τηλεοπτικών κειμένων. Η κατασκευή αυτή του γούστου και των προτιμήσεων του τηλεοπτικού κοινού γίνεται, πάντοτε βέβαια σύμφωνα με την αντίληψη περί "παθητικού" κοινού, σε αριθμητική-εμπορική βάση (Barker, 1997/2000:112-113). Συνεχίζοντας στα πλαίσια και στη βάση της συγκεκριμένης αυτής αντίληψης περί "παθητικού" κοινού, θεωρείται ότι οι λόγοι που προβάλλονται από τα μέσα εγγράφουν πάνω στο κοινό, χωρίς τη συγκατάθεσή του, την κυρίαρχη ιδεολογία (ό.π.: 114-115). Στην ουσία δηλαδή, το κοινό παραμένει και παρακολουθεί αμέτοχο τα τεκταινόμενα επί της τηλεοπτικής οθόνης, χωρίς να συμμετέχει στη διαδικασία παραγωγής, χωρίς να κρίνει ή να διαχειρίζεται το αποτέλεσμα.

Η αντίληψη αυτή περί παθητικού κοινού δεν ενδιαφέρει εδώ. Οι περιγραφές των τρόπων κατασκευής και του περιεχομένου των τηλεοπτικών εικόνων που εξέθεσα στις προηγούμενες σελίδες ελπίζω ότι επιβεβαιώνουν την απόλυτη σαφήνεια των αισθητικών προτάσεων στο συγκεκριμένο τηλεοπτικό σήριαλ, σαφήνεια που διαμορφώνει μια πολύ συγκεκριμένη αισθητική πρόταση περί της διαχείρισης της σωματικής επιφάνειας στους τηλεθεατές που επιλέγουν να το παρακολουθήσουν. Αυτό που με ενδιαφέρει λοιπόν είναι με ποιον τρόπο η επιλογή της παρακολούθησης του συγκεκριμένου προγράμματος και, συνεπώς, η επιλογή της έκθεσης σε συσσωρευμένες εικόνες συγκεκριμένου αισθητικού χαρακτήρα, μπορούν να

επηρεάσουν και ακόμη και να διαμορφώσουν τον τρόπο που ο θεατής του συγκεκριμένου προγράμματος επιλέγει να χειριστεί το ίδιο του το σώμα. Ως συμπερασματικές προτάσεις στην προηγούμενη αναλυτική περιγραφή του αισθητικού χαρακτήρα και των αισθητικών προτάσεων του συγκεκριμένου εθνογραφικού παραδείγματος, ενδιαφέρομαι να προτείνω κάποιους τρόπους με τους οποίους ο θεατής της τηλεόρασης από το ρόλο του χειριστή της τηλεοπτικής οθόνης-επιφάνειας μπορεί να μεταφερθεί στη θέση του διαχειριστή καταρχήν της δικής του σωματικής επιφάνειας.

Η εκ διαμέτρου αντίθετη με την προηγούμενη αντίληψη σχετικά με το τηλεοπτικό κοινό, το ορίζει και το αντιμετωπίζει ως "ενεργητικό". Σε αυτή την περίπτωση το σύνολο των ανθρώπων που αποτελούν το τηλεοπτικό κοινό μιας συγκεκριμένης τηλεοπτικής εκπομπής ή ενός συγκεκριμένου τηλεοπτικού είδους, ή ακόμα και της τηλεόρασης εν γένει, έχουν τη θέληση, τη δυνατότητα και την ικανότητα να κατασκευάσουν οι ίδιοι τα νοήματα που προκύπτουν από τον τηλεοπτικό λόγο. Το ίδιο το κοινό, που δεν περιορίζεται εδώ στην περιγραφή μιας απρόσωπης μάζας, παρά αντιμετωπίζεται ως το σύνολο ξεχωριστών ανθρώπων, έχει τη δυνατότητα και τη δυναμική να εντοπίσει και να κατανοήσει τα κενά του τηλεοπτικού λόγου αλλά και να προσπαθήσει να τα καλύψει (ό.π.: 115-116).

Η έννοια της αλληλεπίδρασης ανάμεσα στο τηλεοπτικό κοινό και το τηλεοπτικό πρόγραμμα είναι αυτή που γεφυρώνει την παλιότερη έννοια του απρόσωπου και μαζικού κοινού με τη νεώτερη έννοια του «χρήστη των media» (Jermyn and Holmes, 2006: 50). Το ενεργό κοινό, ο ενεργητικός θεατής, κάτω από αυτή την οπτική, δεν είναι αυτός που παρεμβαίνει σε ένα τηλεοπτικό κείμενο, παρά αυτός που αντιδρά ενεργητικά σε ένα τηλεοπτικό κείμενο, αυτός που ασχολείται ή εμπλέκεται με τα ιδεολογικά ή άλλα νοήματα που αυτό το κείμενο προβάλλει (ό.π.: 50). Ο «χρήστης των media», εδώ ο «χρήστης της τηλεόρασης», ακόμη πιο συγκεκριμένα «ο θεατής του σήριαλ "Δυο μέρες μόνο"», επιλέγει να παρακολουθήσει το συγκεκριμένο τηλεοπτικό πρόγραμμα. Αποτέλεσμα της επιλογής του αυτής είναι να εκτεθεί στις συγκεκριμένες αισθητικές προτάσεις, ουσιαστικά επιταγές. Ακολούθως αυτό που καλείται να κάνει είναι να αντιδράσει ενεργητικά στην τηλεοπτική αισθητική πρόταση που έχει επιλέξει να παρακολουθήσει, της οποίας όμως τα χαρακτηριστικά είναι απολύτως συγκεκριμένα.

Στο συγκεκριμένο παράδειγμα με το οποίο ασχολούμαστε εδώ τα αισθητικά νοήματα που προβάλλονται από το συγκεκριμένο τηλεοπτικό κείμενο είναι σαφή και αφορούν στην προώθηση του λεπτού, νεανικού, μοντέρνα ντυμένου, υγιούς

σώματος. Οι θεατές του συγκεκριμένου σήριαλ λειτουργούν, όπως ανέλυσσα και σε προηγούμενη ενότητα, κάτω από τη λογική του «είμαι συνδεδεμένος». Συνδέονται με την επιφάνεια της τηλεοπτικής τους οθόνης ως σύνδεσμοι του ίδιου με αυτή δικτύου. Ωστόσο, οι θεατές αποτελούν τη μοναδική μονάδα του δικτύου που καταρχήν έχει πρόσβαση στα αισθητικά νοήματα που προκύπτουν από τις υπόλοιπες (που τις αποτελούν οι συγκεκριμένες τηλεοπτικές εικόνες) και που στη συνέχεια είναι σε θέση να τα επεξεργαστεί και να τα διαχειριστεί.

Οι παραγωγοί των εικόνων στοχεύουν στη δημιουργία εικόνων με συγκεκριμένα νοήματα. Ωστόσο το νόημα της εικόνας εξαρτάται από το ποιος, πού και πότε την καταναλώνει κι όχι μόνο από το ποιος, πού και πότε την παράγει. Οι εικόνες καταναλώνονται μέσα σε ποικίλα περιβάλλοντα, ποικίλα πολιτισμικά πλαίσια και ποικίλες χρονικές και χωρικές συνθήκες. Ο κάθε θεατής εικόνων αντιμετωπίζει τις εικόνες που καταναλώνει σύμφωνα με το συγκεκριμένο πολιτισμικό υπόβαθρο που τον χαρακτηρίζει και τον επηρεάζει σε όλες τις συναλλαγές του με τον κόσμο γύρω του, άρα και στον τρόπο που διαχειρίζεται τις τηλεοπτικές εικόνες που παρακολουθεί (Sturken and Cartwright, 2001:45-47). Το συγκεκριμένο πολιτισμικό υπόβαθρο στο οποίο αναγκαστικά αναφερόμαστε εδώ είναι το πολιτισμικό πλαίσιο κατασκευής εικόνων, όπως αυτό διαμορφώνεται στις αρχές του 21^{ου} αιώνα. Σύμφωνα με τον Ουμπέρτο Έκο σε αυτό το πολιτισμικό πλαίσιο το οποιοδήποτε αντικείμενο, είτε είναι άνθρωπος, είτε είναι πράγμα, αποκτά ή χάνει την ομορφιά του, όχι με βάση την ύπαρξή του αλλά με βάση τις κοινωνικές συντεταγμένες που καθορίζουν τον τρόπο παρουσιάσής του (Έκο, 2004: 377-378). Οι σύγχρονες κοινωνικές συντεταγμένες που καθορίζουν τον τρόπο παρουσίασης της ομορφιάς κατά ένα πολύ μεγάλο μέρος την συνδέουν με την κοινωνική λειτουργικότητα. Καθώς οι κοινωνικές και πολιτικές βεβαιότητες διαβρώνονται, το υποκείμενο οδηγείται στην οντολογική ανασφάλεια. Η θέση του υποκειμένου στην κοινωνική δομή δεν αρκεί για να του αποδώσει μια σταθερή και συγκεκριμένη ταυτότητα. Αντίθετα το υποκείμενο οφείλει να δημιουργήσει αξίες στις οποίες να μπορέσει να επενδύσει (Gill, Henwood and McLean, 2005: 39-40). Εδώ αναδύεται και πάλι το ανθρώπινο σώμα ως το κυρίαρχο πολιτικό εργαλείο/όπλο της αναζήτησης της ταυτότητας (Van Wolputte, 2004: 254). Η δημιουργία σταθερής ταυτότητας βασίζεται στη διαμόρφωση μιας λειτουργικής εικόνας του σώματός μας. Για να μπορέσουμε να ανακτήσουμε ή να διατηρήσουμε τη κοινωνική λειτουργικότητα των σωμάτων μας είμαστε πλέον υπεύθυνοι για τον εξωτερικό σχεδιασμό τους (design) σύμφωνα με τα αισθητικά παραδείγματα που

προτείνονται ως λειτουργικά μέσα σε μια δεδομένη κοινωνική πραγματικότητα (Gill, Henwood and McLean, 2005: 39-40).

Αντίστοιχα με τη φαντασική κοινότητα κατά Anderson που δημιουργείται από τη χρήση και τη χρησιμοποίηση των έντυπων μέσων, στην περίπτωση των ηλεκτρονικών μέσων δημιουργείται μια φαντασική κοινωνική πραγματικότητα, πάλι μέσω της χρήσης και της χρησιμοποίησής τους (Barker, 1997/2000: 147). Το κοινό της τηλεόρασης μετέχει σε μια κοινή κοινωνική πραγματικότητα η οποία διαμορφώνεται από τις εικόνες που εισβάλλουν στο σαλόνι του μέσα από την τηλεοπτική οθόνη. Το αν θα υπάρξει ή όχι εναλλακτική πρόταση σε αυτόν το βομβαρδισμό των εικόνων δεν εξαρτάται μόνο από το αν το κοινό είναι ενεργητικό ή παθητικό, άλλα και από το κατά πόσο έχει στη διάθεσή του εναλλακτικό τρόπο αντίδρασης (ό.π.: 147-148).

Στην τηλεοπτική σειρά με την οποία ασχολούμαστε εδώ το αισθητικό παράδειγμα προβάλλει με τη μονολιθικότητα του ένα μόνο και πολύ συγκεκριμένο τρόπο ανάδειξης της λειτουργικότητας του σώματος μέσα στις δοσμένες κοινωνικές συνθήκες: το λεπτό, νεανικό, υγιές σώμα είναι η απόλυτη ένδειξη σωματικής-κοινωνικής λειτουργικότητας μέσα στο δεδομένο τηλεοπτικό περιβάλλον. Στους τηλεθεατές της συγκεκριμένης τηλεοπτικής σειράς δεν προτείνεται κανένας άλλος τρόπος επιτυχούς (με την έννοια της κοινωνικά λειτουργικής) διαβίωσης. Η συχνότητα παρουσίασης εικόνων με συγκεκριμένες αισθητικές επιταγές στα πλαίσια του συγκεκριμένου τηλεοπτικού παραδείγματος εναρμονίζεται με τη συχνότητα εμφάνισης μοντέλων που υπακούουν σε κανονιστικούς κώδικες σχετικά με την ομορφιά μέσα στα πλαίσια του γενικότερου χώρου των media. Έτσι προωθείται η κουλτούρα των εικόνων που ωθούν τα υποκείμενα να θεωρήσουν την εμφάνισή τους ανεπαρκή και να προσπαθήσουν να τη βελτιώσουν (Sturken and Cartwright, 2001: 82). Αυτή η κουλτούρα των εικόνων δεν αφορά μόνο στα γυναικεία πρότυπα ομορφιάς. Οι άνδρες όλο και περισσότερο υπόκεινται στους κώδικες διαχείρισης της εμφάνισης, όπως αυτοί εμφανίζονταν παλιά αποκλειστικά και μόνο στις γυναίκες (ό.π.: 83), τόσο στο γενικότερο περιβάλλον των media, όσο και στο πιο συγκεκριμένο περιβάλλον της τηλεοπτικής σειράς «Δuo μέρες μόνο».

Η ερμηνεία των ομογενοποιημένων και κανονιστικών εικόνων ενεργοποιεί την ίδια αντίληψη, όπως και οι πολιτισμικές πρακτικές, τοποθετώντας το υποκείμενο σε μια ενεργητική θέση απέναντι στο πολιτισμικό πλαίσιο όπου καλείται να ενταχθεί. Βεβαίως, εδώ πρόκειται για μια πρακτική πειθαρχίας διότι αυτές οι εικόνες, με το συγκεκριμένο αισθητικό περιεχόμενο, όπως συμβαίνει και στο συγκεκριμένο

τηλεοπτικό παράδειγμα, δεν περιορίζονται να προτείνουν στο υποκείμενο έναν ενδεχόμενο μετασχηματισμό, παρά, με τη συχνότητά τους, του στερούν την πρόσβαση σε άλλες εναλλακτικές (Bordo, 1993: 250-251, 254).

Αναδύεται λοιπόν η μορφή των "υπάκουων σωμάτων" (docile bodies). Σώματα που επιθυμούν να συνεργαστούν με τις απαιτήσεις για σωματική τελειότητα, έτσι όπως αυτές υπαγορεύονται από την πληθώρα των μιντιακών εικόνων, έτσι όπως αυτές συνδέονται μέσα ακριβώς από τη ρητορική των media με την κοινωνική λειτουργικότητα. Σώματα που επιθυμούν να υποταχθούν στην προβεβλημένη σωματική αισθητική, σώματα που επιθυμούν πάνω από όλα να ενταχθούν, να μην ξεχωρίζουν από τον ιδανικό σωματότυπο που καθορίζει η κυρίαρχη (έτσι όπως καθορίζεται στο συγκεκριμένο τηλεοπτικό περιβάλλον το κυρίαρχο) έννοια περί ομορφιάς (Sturken and Cartwright, 2001: 98-99). Η τηλεοπτική κατασκευή των συγκεκριμένων τηλεοπτικών εικόνων δημιουργεί την αίσθηση της διαρκούς παρακολούθησης (π.χ. με το χωρισμό της οθόνης σε δύο μέρη, την αναγωγή του φακού της τηλεοπτικής κάμερας σε εξομολόγο). Η αίσθηση ότι υπάρχει διαρκώς κάποιος που παρακολουθεί, δημιουργεί μια δομή επιτήρησης, όπου δεν είναι ξεκάθαρο αν αυτός που παρακολουθεί δεν γίνεται και ο ίδιος αντικείμενο παρακολούθησης. Τα σώματα λοιπόν των τηλεθεστών εισέρχονται οικειοθελώς σε αυτή τη δομή επιτήρησης και, συνεπώς, συμμετέχουν, περισσότερο ή λιγότερο, στη διαδικασία της αυτό-ρύθμισης σύμφωνα με τις προβαλλόμενες αισθητικές επιταγές (ό.π.).

Η Judith Butler αναφέρεται στο ρυθμιστικό-κανονιστικό πρότυπο προς την κατεύθυνση του οποίου κινούνται τα σώματα. Σε συμφωνία με αυτό το ρυθμιστικό-κανονιστικό πρότυπο υπάρχει και η αντίστοιχη ρυθμιστική πρακτική, μια πρακτική που είναι σε θέση να παράγει τα σώματα που διέπει. Η πραγματική ισχύς αυτής της ρυθμιστικής πρακτικής έγκειται ακριβώς σε αυτή την παραγωγική της δύναμη. Η ρυθμιστική αυτή πρακτική απολαμβάνει τη δύναμη να οριοθετεί, να διαφοροποιεί, να ρυθμίζει την κυκλοφορία και τελικά να παράγει τα σώματα τα οποία διέπει (J. Butler σε Μακρυγιώτη, 2004: 182).

Η Butler υποστηρίζει ότι το φύλο δεν αποτελεί ένα γεγονός ή μια απλή στατική κατάσταση. Αντίθετα η ανάληψη του φύλου οφείλεται σε μια διαδικασία όπου τα ρυθμιστικά κανονιστικά πρότυπα υλικοποιούν το φύλο. Η υλικοποίηση αυτή του φύλου επιτυγχάνεται μέσω της βίαιης επανεπιβεβαίωσης των κανονιστικών προτύπων (ό.π.). Αν, με μια τολμηρή ίσως αντιστοιχία, θεωρήσουμε αυτή τη διαδικασία ανάληψης του φύλου παρόμοια με τη διαδικασία ανάληψης ή διεκδίκησης

ή κατεύθυνσης προς την εξωτερική κατάσταση του σώματος, έτσι όπως αυτή ορίζεται πλέον με βάση την κοινωνική λειτουργικότητα, μπορούμε να διαπιστώσουμε παρόμοιες λειτουργίες. Και σε αυτή την περίπτωση η επιθυμία για μια συγκεκριμένου τύπου, συγκεκριμένης δηλαδή αισθητικής, με συγκεκριμένα αισθητικά χαρακτηριστικά, εξωτερική σωματική εμφάνιση δεν είναι ένα απλό στατικό γεγονός. Και αυτή η επιθυμία, ακόμη περισσότερο η διεκδίκησή της για μια τόσο οικεία επιφάνεια όπως αυτή του δικού μας σώματος, βασίζεται στην παραγωγική ισχύ των ρυθμιστικών-κανονιστικών προτύπων. Τα ίδια κανονιστικά αυτά πρότυπα, που, στην περίπτωση του συγκεκριμένου τηλεοπτικού παραδείγματος μας, κατακλύζουν ανελέητα τους τηλεοπτικούς μας δέκτες, η δική τους παραγωγική δύναμη που βασίζεται κι αυτή με τη σειρά της στις επανεπιβεβαιωτικές πρακτικές που καθιστούν τα συγκεκριμένα πρότυπα εμφάνισης κυρίαρχα έστω σε ένα τηλεοπτικό μικρό-σύμπαν, υλικοποιούν την επιθυμία και τη διεκδίκηση για μια συγκεκριμένη εξωτερική εμφάνιση πάνω στα σώματα των ίδιων των τηλεθεατών.

Αντιστοίχως και πάλι προς τη διαδικασία ανάληψης του φύλου, σύμφωνα με την Butler, το φύλο δεν είναι κάτι που κάποιος ή κάποια έχει, δεν μπορεί να αποτελέσει μια στατική περιγραφή μιας συγκεκριμένης κατάστασης. Αντίθετα πρόκειται για ένα κανονιστικό πρότυπο με την υιοθέτηση του οποίου κάποιος αποκτά έστω το ελάχιστο δικαίωμα επιβίωσης σε ένα συγκεκριμένο πολιτισμικό χώρο (ό.π.: 183). Η τέλεια εξωτερική εμφάνιση, έτσι όπως περιγράφεται μέσα από τα παραδείγματα που ανέλυσα διεξοδικά στις παραπάνω ενότητες, δεν αφήνει αμφιβολίες για το περιεχόμενο του κανονιστικού προτύπου που η ίδια πρεσβεύει. Το κανονιστικό πρότυπο εξωτερικής εμφάνισης που υποβάλλεται με αυτές τις περιγραφές αποτελείται από το κυρίαρχο σώμα με χαρακτηριστικά απόλυτα εναρμονισμένα με την αισθητική της τελειότητας: λεπτό σώμα, γυμνασμένο σώμα, νεανικό σώμα, υγιές και αρτιμελές σώμα, χωρίς καμία διάθεση προσχώρησης οποιουδήποτε από τα χαρακτηριστικά που το καθιστά όμορφο. Το πρότυπο αυτό ομορφιάς με την υλικοποίησή του πάνω στα σώματα των τηλεθεατών ισοδυναμεί απλώς με την παροχή του δικαιώματος της ζωής μέσα στην επικράτεια του πολιτισμικά διανοήσιμου. Όταν το πολιτισμικά διανοήσιμο σε μεγάλο βαθμό ορίζεται και καθορίζεται από τις μιντιακές εικόνες και το περιεχόμενο των συγκεκριμένων μιντιακών εικόνων αφορά αποκλειστικά στο όμορφο σώμα, το δικαίωμα ζωής και δράσης στη συγκεκριμένη πολιτισμική επικράτεια επιφυλάσσεται μόνο στα σώματα που συμμορφώνονται με το συγκεκριμένο κανονιστικό πρότυπο. Το σώμα του τηλεθεατή για να μπορέσει να επιβιώσει στο κλειστό σύμπαν, στη φαντασιακή

ηλεκτρονική κοινότητα που ειρωνικά έχει δημιουργήσει ο ίδιος με τη χρησιμοποίηση του τηλεοπτικού του δέκτη, οφείλει να συμπλεύσει με τα σώματα που βλέπει πάνω στην τηλεοπτική του οθόνη.

Στην ουσία η ύλη των σωμάτων είναι το αποτέλεσμα της δυναμικής της εξουσίας. Η ύλη των σωμάτων και ο τρόπος που αυτή διαμορφώνεται δεν μπορεί να διαχωριστεί από τα ρυθμιστικά κανονιστικά πρότυπα και τη σημασιοδότηση των υλικών αποτελεσμάτων (ό.π.).

Όπως τα ρυθμιστικά κανονιστικά πρότυπα του φύλου λειτουργούν με επιτελεστικό τρόπο για να συγκροτήσουν την υλικότητα των σωμάτων και να υλικοποιήσουν τη σεξουαλική διαφορά στη βάση του φύλου (ό.π.: 182), έτσι και τα ρυθμιστικά κανονιστικά πρότυπα της εξωτερικής εμφάνισης λειτουργούν επιτελεστικά για να συγκροτήσουν την υλικότητα των σωμάτων σε σχέση με την κατάσταση της επιφανειακής τελειότητας ή μη τελειότητας, σύμφωνα πάντοτε με τα συγκεκριμένα αισθητικά χαρακτηριστικά που εμφανίζονται να αποτελούν τα εχέγγυα της κοινωνικής λειτουργικότητας στα δεδομένα, έστω, πολιτισμικά πλαίσια. Η επιτελεστικότητα εξισώνεται με την επανεπιβεβαιωτική δύναμη του λόγου να παράγει φαινόμενα που ρυθμίζει κι επιβάλλει. Αντίστοιχα, η δύναμη των τηλεοπτικών εικόνων να λειτουργούν επανεπιβεβαιωτικά σε όλες σχεδόν τις λειτουργίες μετάδοσής τους (αναφέρομαι σε λειτουργίες της τηλεοπτικής κάμερας, όπως αυτές της ηδονοβλεψίας, της εξύμνησης των συγκεκριμένων εξουσιαστικών χαρακτηριστικών του σώματος, της απόκρυψης των στελών και των αποκλίνοντων σωμάτων από το κέντρο της δράσης) μπορεί να εξισωθεί με την επιτελεστική λειτουργία των τηλεοπτικών αυτών εικόνων πάνω στα σώματα των τηλεθεστών. Ακόμη και οι ενέργειες των ίδιων των τηλεθεστών που επιμένουν να παρακολουθούν τις επανεπιβεβαιωτικές αυτές πρακτικές της τηλεοπτικής κάμερας θα μπορούσαν ίσως να θεωρηθούν επιτελεστικές ενέργειες προς μια διαδικασία υλικοποίησης μιας σωματικής επιφάνειας με συγκεκριμένη αισθητική πάνω στα δικά τους σώματα.

Εξάλλου από τη στιγμή που τα μέσα γενικά και η τηλεόραση ειδικότερα αντιμετωπίζονται ως οχήματα μέσα από τα οποία προσδιορίζουμε την προσωπική και πολιτισμική μας ταυτότητα (Bolter και Grusin, 2000), στα συγκεκριμένα τηλεοπτικά παραδείγματα το γενικό όχημα του μέσου εντοπίζεται στα σώματα των συγκεκριμένων ηθοποιών. Τα σώματα των πρωταγωνιστών-ηθοποιών αποτελούν με την κυρίαρχη και αφοπλιστική επί της οθόνης παρουσία τους τα οχήματα που μεταφέρουν στον τήλε-θεατή το πολιτισμικό ενδεχόμενο να χειριστεί το δικό του σώμα ως επιφάνεια εργασίας με σκοπό την επίτευξη μιας κοινωνικά λειτουργικής

πολιτισμικής ταυτότητας, να εργαστεί δηλαδή πάνω στο δικό του σώμα με απώτερο λειτουργικό στόχο την επίτευξη της εξωτερικής τελειότητας.

Όπως ο ανορεκτικός δεν «αντιλαμβάνεται λάθος» το σώμα του παρά έχει μάθει υπερβολικά καλά τα κυρίαρχα πολιτισμικά δεδομένα που υποστηρίζουν ένα λεπτό σώμα και σε αυτά ανταποκρίνεται (Weiss, 1990: 91), έτσι και οι θεατές της συγκεκριμένης τηλεοπτικής σειράς μαθαίνουν πάρα πολύ καλά τι θεωρείται αισθητικά κυρίαρχο και, συνεπώς, κοινωνικά λειτουργικό στο συγκεκριμένο τηλεοπτικό σύμπαν, το οποίο μάλιστα υποτίθεται ότι συνδέεται άμεσα με την περιρρέουσα κοινωνική και πολιτική πραγματικότητα. Από αυτό το σημείο μέχρι την άμεση ανταπόκριση των δικών τους σωμάτων σε αυτό το αισθητικό πρότυπο και την υιοθέτηση παρόμοιων προσδοκιών για τα σώματα των άλλων γύρω τους η απόσταση είναι πολύ μικρή. Ωστόσο, η διαδρομή δεν είναι μονόδρομος.

Ελπίζω να έχει γίνει σαφές ότι το συγκεκριμένο τηλεοπτικό παράδειγμα, το οποίο επέλεξα ακριβώς εξαιτίας του αντιπροσωπευτικού, όσον αφορά τα κυρίαρχα αισθητικά πρότυπα, χαρακτήρα, αλλά και της δυναμικής του σχέσης με το τηλεοπτικό κοινό, προβάλλει πολύ συγκεκριμένα αισθητικά σωματικά πρότυπα των οποίων η οπτικοποίηση κατασκευάζεται με τέτοιο τρόπο ώστε να τα συνδέει με την κοινωνική λειτουργικότητα. Θεωρώ επίσης πολύ σημαντικό τον τρόπο που αυτή η συσσώρευση συγκεκριμένων αισθητικών επιταγών μπορεί να επηρεάσει τον τρόπο που διαχειριζόμαστε το δικό μας σώμα. Πάντως το σώμα που επιθυμεί, αφήνει το δικό του σημάδι στο κοινωνικό περιβάλλον, διεκδικεί τις δικές του καταγραφές κι εγγράφει το ίδιο πάνω στις κοινωνικές συνθήκες (Grosz, 1995: 36). Παρόλο λοιπόν που η συγκεκριμένη αισθητική επιβραβεύτηκε από το τηλεοπτικό κοινό σε σημείο που οι τηλεοπτικές σειρές του συγκεκριμένου τηλεοπτικού δημιουργού πολλαπλασιάζονταν σε πολλές τηλεοπτικές σεζόν, η συγκεκριμένη σειρά «Δυο μέρες μόνο» δεν είχε την αναμενόμενη (δηλαδή τεράστια) επιτυχία και ολοκλήρωσε πιο εσπευσμένα από το προβλεπόμενο τη προβολή της. Αν αυτό το γεγονός φωτίζει την περίπτωση της αποσύνδεσης της εξωτερικής ομορφιάς από την κοινωνική λειτουργικότητα ή αν είναι απλώς ένδειξη τηλεοπτικού κορεσμού είναι αντικείμενο μελέτης μιας άλλης εργασίας.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Allen, Robert. 1991. A Reader-Oriented Poetics of the Soap Opera στο Landy Marcia (ed.) *"Imitations of Life. A Reader on Film and Television Melodrama"*. Detroit, Michigan: State University Press.

Ang, Ien. 1991. Dallas and the Melodramatic Imagination στο Landy Marcia (ed.) *"Imitations of Life. A Reader on Film and Television Melodrama"*. Detroit, Michigan: State University Press.

Aufderheide, Pat. 1986. The Look of the Sound. στο Gitlin, Todd (ed.) *"Watching Television. A Pantheon Guide to Popular Culture"*. New York: Pantheon Books.

Barker, Chris. 1997 (2000). *Global Television: An Introduction*. Oxford: Blackwell Publishers.

Beaudrillard, Jean. 1998. The finest consumer object: the body in *The Consumer Society: Myths and Structures*. London: Sage.

Bolter, David Jay and Grusin, Richard. 2000. *Remediation. Understanding New Media*. London: MIT Press.

Bordo, Susan. 1993. *Unbearable Weight*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Butler, Judith. 1993. Endangered/endangering: schematic racism and white paranoia στο Gooding-Williams, R. (ed.), *Reading Rodney King/Reading Urban Uprising*, New York and London: Routledge.

Comer, John. 1999. *Critical Ideas in Television Studies*. Oxford: Clarendon Press.

Crary, Jonathan. 1992. *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge: MIT Press.

Creed, Barbara. 1995. Lesbian bodies: tribades, tomboys and tarts στο E. Grosz and E. Probyn (eds), *"Sexy Bodies: The Carnalities of Feminism"*. London and New York: Routledge.

Davis, Lennard J. 1997. Nude Venuses, Medusa's body and phantom limbs: disability and visibility στο D. T. Mitchell and S.L. Snyder (eds), *"The Body and Physical Difference"*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Featherstone, Mike. 1991. The Body in Consumer Culture στο Featherstone Mike, Hepworth Mike and Turner Bryan (eds), *"The Body Social. Process and Cultural Theory"*. London: Sage Publications.

Featherstone, Mike and Burrows, Roger. 1995. *Cyberspace, cyberculture, cyberpunk. Cultures of Technological Embodiment*. London: Sage Publications.

Fraser, Mariam and Greco, Monica (eds). 2005. *The Body. A Reader*. London and New York: Routledge.

Gitlin, Todd. 1986. We Build Excitement στο Gitlin, Todd (ed.), *Watching Television. A Pantheon Guide to Popular Culture*. New York: Pantheon Books.

Gitlin, Todd (ed.). 1986. *"Watching Television. A Pantheon Guide to Popular Culture"*. New York: Pantheon Books.

Grosz, Elizabeth. 1995. *Space, Time and Perversion. Essays on the Politics of Bodies*. London: Routledge.

Kaplan, Ann E. 1988. Whose Imaginary? The Television Apparatus, The Female Body and Textual Strategies in Select Rock Videos on MTV στο Pribram, Deidre (ed.), *Female Spectators Looking at Film and Television*. London: Verso.

Landy Marcia (ed.). 1991. *"Imitations of Life. A Reader on Film and Television Melodrama"*. Detroit, Michigan: State University Press.

Modleski, Tania. 1991. The Search for Tomorrow in Today's Soap Operas στο Landy Marcia (ed.) *"Imitations of Life. A Reader on Film and Television Melodrama"*. Detroit, Michigan: State University Press.

Morse, Margaret. 1998. *Virtualities. Television, Media Art and Cyberculture*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Newcomb Horace and Hirsh, Paul. 1994. Television as a Cultural Forum στο Newcomb, Horace (ed.), *Television. The Critical View*. New York, Oxford: Oxford University Press.

Newcomb, Horace (ed.). 1994. *Television. The Critical View*. New York, Oxford: Oxford University Press.

Thorburn, David. 1994. Television Melodrama στο Newcomb, Horace (ed.), *Television. The Critical View*. New York, Oxford: Oxford University Press.

Sturken, Marita and Cartwright, Lisa. 2001. *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture*. New York: Oxford University Press.

Weiss, Gail. 1990. *Body Images. Embodiment as intercorporeality*. London and New York: Routledge.

Balsamo, Anne. 2004. Στην κόψη του Ξυραφιού: κοσμητική χειρουργική και νέες τεχνολογίες απεικόνισης στο Μακρυνιώτη, Δήμητρα (επιμ.), Τα όρια του σώματος. Διεπιστημονικές προσεγγίσεις. Αθήνα: Νήσος.

Butler, Judith. 2004. Σώματα που έχουν σημασία. Σχετικά με τα όρια του "φύλου" σε επίπεδο λόγου στο Μακρυνιώτη, Δήμητρα (επιμ.), Τα όρια του σώματος. Διεπιστημονικές προσεγγίσεις. Αθήνα: Νήσος.

Έκο, Ουμπέρτο. 2004. Ιστορία της Ομορφιάς. Αθήνα: Καστανιώτης.

Foucault, Michel. 1992. Ιστορία της σεξουαλικότητας. (τεύχ.1: Η δίψα της γνώσης). Αθήνα: Ράππα.

Μακρυνιώτη, Δήμητρα (επιμ.). 2004. Τα όρια του σώματος. Διεπιστημονικές προσεγγίσεις. Αθήνα: Νήσος.

Mulvey, Laura. 2005. Οπτικές και Άλλες Απολαύσεις. Αθήνα: Παπαζήσης.

Stevenson, Deborah. 2007. Πόλεις και αστικοί πολιτισμοί. Αθήνα: Κριτική.

Wacquant, Loic J.D. 2004. Μποξέρ επί το έργον: σωματικό κεφάλαιο και σωματική εργασία στους επανελματίες πυγμαίους στο Μακρυνιώτη, Δήμητρα (επιμ.), Τα όρια του σώματος. Διεπιστημονικές προσεγγίσεις. Αθήνα: Νήσος.

Freund, P.E.S. 2001. "Bodies, disability and spaces: the social model and disabling spatial organisations". *Disability and Society.* 16(5): 689-706.

Gill Rosalind, Henwood Karen and McLean Carl. 2005. "Body Projects and the Regulation of Normative Masculinity". *Body and Society.* 11(1):37-62.

Jermyn, Deborah and Holmes, Su. 2006. "The Audience Is Dead; Long Live The Audience! Interactivity, "Telephilia" and The Contemporary Television Audience". *Critical Studies in Television.* 1 (1): 49-57.

Mazzarella, William. 2004. "Culture, Globalization, Mediation". *Annual review of anthropology.* 33: 345-367.

Van Wolputte, Steven. 2004. "Hang On To Your Self: Of Bodies, Embodiment and Selves". *Annual Review of Anthropology* 33: 251-269.



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ



004000091378