

Η ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ ΚΑΙ Η ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΗΣ ΜΑΖΙΚΗΣ ΚΟΥΛΤΟΥΡΑΣ

Theodor W. Adorno

Η επίδραση της τηλεόρασης δεν μπορεί να εκφραστεί ικανοποιητικά με όρους επιτυχίας ή αποτυχίας, προτιμήσεων ή αντιπαθειών, αποδοχής ή απόρριψης. Θα έπρεπε μάλλον με τη βοήθεια κατηγοριών της ψυχολογίας του βάρους και προηγούμενης γνώσης για τα μαζικά μέσα, να επιχειρηθεί η αποκρυστάλλωση ορισμένων θεωρητικών εννοιών με τις οποίες θα μπορούσε να μελετηθεί η ενδεχόμενη επίδραση της τηλεόρασης — ο αντίκτυπός της στα διάφορα στρώματα της προσωπικότητας του θεατή. Είναι καιρός να διερευνηθούν συστηματικά τα κοινωνικο-ψυχολογικά ερεθίσματα που χαρακτηρίζουν το τηλεοπτικό σε περιγραφικό και ψυχοδυναμικό επίπεδο, να αναλυθούν οι προϋποθέσεις τους καθώς και η συνολική διαμόρφωσή τους [total pattern] και να αξιολογηθεί η επίδραση που είναι πιθανό να έχουν. Από αυτή την επεξεργασία μπορεί τελικά να προκύψουν ορισμένες συστάσεις για το χειρισμό τέτοιων ερεθισμάτων με σκοπό την πιο επιθυμητή επίδραση της τηλεόρασης. Με την έκθεση των κοινωνικο-ψυχολογικών επιπτώσεων και μηχανισμών της τηλεόρασης, που συχνά λειτουργούν κάτω από το μανδύα του πλαστού ρεαλισμού, μπορεί όχι μόνο να βελτιωθούν οι εκπομπές, αλλά, το πιο σημαντικό ενδεχομένως, να ευαισθητοποιηθεί το ευρύ κοινό απέναντι στην εξαχρηστική επίδραση ορισμένων από αυτούς τους μηχανισμούς.

Δεν μας απασχολεί η αποτελεσματικότητα κάποιας συγκεκριμένης εκπομπής ή προγράμματος, αλλά η φύση της σημερινής τηλεόρασης και η εικονοπλασία της [imagery]. Ωστόσο, η

προσέγγισή μας είναι πρακτική. Τα συμπεράσματα πρέπει να είναι τόσο κοντά στο υλικό, πρέπει να στηρίζονται σε μια τόσο στέρεα βάση εμπειρίας, ώστε να μπορούν να μεταφράζονται σε ακριβείς συστάσεις και να γίνονται σαφή και πειστικά σε μεγάλα ακροατήρια.

Η βελτίωση της τηλεόρασης δεν νοείται πρωταρχικά σ' ένα καλλιτεχνικό, καθαρά αισθητικό επίπεδο, ξένο προς τις σημερινές συνήθειες. Αυτό δεν σημαίνει ότι θεωρούμε αφελώς δεδομένη τη διχοτομία ανάμεσα στην αυτόνομη τέχνη και τα μαζικά μέσα. Ξέρουμε όλοι ότι η σχέση τους είναι ιδιαίτερα περίπλοκη. Η σημερινή άκαμπτη διαίρεση ανάμεσα σ' αυτό που ονομάζεται «μακρυμάλλικη» και «κοντομάλλικη» τέχνη* είναι προϊόν μακράς ιστορικής εξέλιξης. Θα ήταν ρομαντισμός να υποθέσουμε ότι παλιότερα η τέχνη ήταν εντελώς αγνή, ότι ο δημιουργικός καλλιτέχνης σκεφτόταν μόνο την εσωτερική συνέπεια του τεχνήματος και όχι την επίδρασή του στους θεατές. Η θεατρική τέχνη, ιδιαίτερα, δεν μπορεί να διαχωριστεί από την αντίδραση του κοινού. Αντίστροφα, ακόμα και στο πιο ασήμαντο προϊόν της μαζικής κουλτούρας παραμένουν ίχνη της αισθητικής αξίωσης να αποτελέσει κάτι αυτόνομο, έναν κόσμο από μόνο του. Στην πραγματικότητα, η σημερινή άκαμπτη διαίρεση της τέχνης στην αυτόνομη και την εμπορική πλευρά της είναι σε μεγάλο βαθμό συνάρτηση της εμπορευματοποίησης. Δεν ήταν καθόλου τυχαίο ότι το σύνθημα *l'art pour l'art* επινοήθηκε για λόγους πολεμικής στο Παρίσι του πρώτου μισού του 19ου αιώνα, όταν η λογοτεχνία έγινε πράγματι για πρώτη φορά επιχείρηση μεγάλης κλίμακας. Πολλά από τα πολιτιστικά προϊόντα που φέρουν το αντιεμπορικό σήμα «η τέχνη για την τέχνη» παρουσιάζουν ίχνη εμπορικότητας στο βαθμό που προσφεύγουν στον εντυπωσιασμό ή την αποκάλυπτη επίδειξη υλικού πλούτου και αισθησιακών ερεθισμάτων εις βάρος της νοηματικής πληρότητας του έργου. Αυτή η τάση ήταν έκδηλη

* Διάκριση (συνά μειωτική και για τους δύο όρους της) ανάμεσα στην αποκλειστική ενασχόληση με τα γράμματα, τις τέχνες και το πνεύμα (*long haired intellectuals*) και την επιφυλακτική, συμβατική στάση απέναντί τους. (σ.τ.ε.)

στο νεο-ρομαντικό θέατρο των πρώτων δεκαετιών του αιώνα μας.

Παλιότερη και πρόσφατη λαϊκότερη κουλτούρα

Για να μην αδικηθεί κανένα απ' όλα αυτά τα περίπλοκα ζητήματα, απαιτείται πολύ λεπτομερέστερη εξέταση του υπόβαθρου και της ανάπτυξης των σύγχρονων μαζικών μέσων απ' ό,τι εννοεί η επικοινωνιακή έρευνα που κατά κανόνα περιορίζεται στις παρούσες συνθήκες. Θα έπρεπε να προσδιορίσει κανείς τι κοινό έχει η παραγωγή της σύγχρονης πολιτιστικής βιομηχανίας* με παλαιότερες «χαμηλές» ή λαϊκές μορφές τέχνης, καθώς

* cultural industry: τον όρο εισήγαγαν στα γερμανικά (Kulturindustrie) οι πρωτεργάτες της Κριτικής Θεωρίας. Στο κείμενο μιας ραδιοφωνικής διάλεξης που έδωσε το 1963 ο Αντόρνο διευκρινίζει τη γέννηση και τη σημασία του: «Ο όρος "πολιτιστική βιομηχανία" πρέπει να έχει χρησιμοποιηθεί για πρώτη φορά στο βιβλίο *Διαλεκτική του Διαφωτισμού*, που ο Horkheimer και εγώ δημοσιεύσαμε το 1947 στο Άμστερνταμ [είχε γραφεί ήδη το 1944 στις ΗΠΑ]. Στα προσχέδιά μας ο λόγος ήταν περί μαζικής κουλτούρας. Αντικαταστήσαμε την έκφραση με τον όρο "πολιτιστική βιομηχανία", για ν' αποκλείσουμε εξ αρχής την ερμηνεία που είναι αρεστή στους συνήγορους της υπόθεσης: πως τάχα πρόκειται για ένα είδος κουλτούρας που αναδύεται αυθόρμητα μέσα από τις ίδιες τις μάζες, για τη σημερινή μορφή της λαϊκής τέχνης. Από μια τέτοια διαφέρει η πολιτιστική βιομηχανία στο έπακρο. Συναρμολογεί παλαιά γνώριμα στοιχεία σε μια νέα ποιότητα. Σε όλους τους κλάδους της κατασκευάζονται με λίγο ως πολύ σχεδιασμένο τρόπο προϊόντα, κομμένα και ραμμένα για να καταναλωθούν από μάζες, τα οποία από τη μεριά τους καθορίζουν σε μεγάλο βαθμό αυτή την κατανάλωση (...). Η έκφραση βιομηχανία δεν πρέπει εδώ να παίρνεται κατά λέξη. Αναφέρεται στην τυποποίηση των ιδίων των πραγμάτων — γνώριμη λόγου χάριν στους φίλους των γουέστερν— και στον εξορθολογισμό των τεχνικών διαδικασιών, όχι όμως αυστηρά στη διαδικασία παραγωγής (...). Βιομηχανική είναι περισσότερο με την έννοια της κοινωνιολογικά παρατηρημένης εξομοίωσης προς βιομηχανικές μορφές οργάνωσης, ακόμη και εκεί που τίποτε δεν κατασκευάζεται εργοστασιακά» (*Σύνοψη της πολιτιστικής βιομηχανίας*, δίγλωσση έκδοση, Αλεξάνδρεια, 1989). Ας σημειωθεί πάντως ότι ο όρος «μαζική κουλτούρα» αντιμετώπιστηκε επίσης με άλλους τρόπους, πέρα απ' αυτόν που καταπολεμά ο Αντόρνο. Για να μείνουμε σε συγγραφείς του τόμου, ο Μακντόναλντ και η Άρρεντ (και, κατ' εξαίρεσιν, ο ίδιος ο Αντόρνο) τον χρησιμοποιούν για να επικρίνουν αυτή την κουλτούρα ενώ ο Σίλς και ο Πάρσονς τον αποφεύγουν απο-

και με την αυτόνομη τέχνη, και πού βρίσκονται οι διαφορές. Εδώ αρκεί να αναφερθεί ότι τα αρχέτυπα της σημερινής λαϊκότητας κουλτούρας* τέθηκαν σχετικά νωρίς στην εξέλιξη της μεσοαστικής κοινωνίας — γύρω στα τέλη του 17ου και τις αρχές του 18ου αιώνα στην Αγγλία. Σύμφωνα με τις μελέτες του Άγγλου κοινωνιολόγου Ian Watt, τα αγγλικά μυθιστορήματα αυτής της περιόδου, ιδιαίτερα τα έργα των Ντεφόε και Ρίτσαρντσον, σημάδεψαν την αρχή μιας προσέγγισης στη λογοτεχνική παραγωγή, η οποία συνειδητά δημιούργησε, υπηρέτησε, και έφτασε τελικά να ελέγξει μια «αγορά». Σήμερα η εμπορική παραγωγή πολιτιστικών αγαθών έχει εκσυγχρονισθεί δυναμικά [streamlined] και ο αντίκτυπος της λαϊκότητας κουλτούρας στο άτομο έχει συνακόλουθα αυξηθεί. Αυτή η διαδικασία δεν έχει περιοριστεί στην ποσότητα, αλλά έχει οδηγήσει και σε νέες ποιότητες. Ενώ η πρόσφατη λαϊκότητα κουλτούρα έχει απορροφήσει όλα τα στοιχεία και ιδιαίτερα όλα τα «μη» της προκατόχου της, διαφέρει αποφασιστικά στο μέτρο που έχει εξελιχθεί σε σύστημα. Έτσι η λαϊκότητα κουλτούρα δεν περιορί-

λογούμενοι γι' αυτήν. Από την άλλη, ο όρος «πολιτιστική βιομηχανία» υιοθετήθηκε κι αυτός με τη σειρά του είτε υπό την τεχνική του σημασία είτε με επίγνωση της αντιφατικότητάς του αλλά σε μια πιο «δεκτική» θεώρηση, όπως αυτή του Μορέν. (σ.τ.ε.)

* popular culture, συνώνυμο της mass culture (βλ. όμως και επόμενη υποσημείωση). Μολονότι «popular» σημαίνει «λαϊκός» και «δημοφιλής», ο όρος «popular culture» κατέληξε ιστορικά να δηλώνει μια πολιτιστική παραγωγή μεσοαστικού χαρακτήρα (όπως επισημαίνει το κείμενο), η οποία, ενώ απευθύνεται δυνάμει σε όλο το «λαό», αντιδιαστέλλεται ριζικά προς την παραδοσιακή λαϊκή τέχνη (folk art) των χαμηλότερων τάξεων, εφόσον κατασκευάζεται και εκπορεύεται από τα πάνω. Η απόδοση «λαϊκή κουλτούρα» θα συσκοτίζε αυτά τα δεδομένα και επιπλέον, εξειδικευόμενη, θα προσέκρουε σε όρους όπως «λαϊκή μουσική», τους οποίους η τρέχουσα χρήση στα ελληνικά περιορίζει σε ένα μόνο είδος αφήνοντας απέξω άλλα ομοιογενή (από την άποψη τουλάχιστον της μαζικής παραγωγής, κυκλοφορίας και τυποποίησης του προϊόντος), όπως είναι η «ελαφρά», η «ξένη» ή η «έντεχνη λαϊκή» μουσική. Διαλέξαμε, εδώ και σε άλλα κείμενα του τόμου, την απόδοση «λαϊκότητα κουλτούρα» που μπορεί να καλύψει κάθε τέτοιο είδος, υπενθυμίζοντας ταυτόχρονα την τεχνητή συγγένεια όλων με την παραδοσιακή λαϊκή τέχνη (σε ελάχιστες εξαιρέσεις χρησιμοποιήθηκε, ως πιο ομαλός, ο όρος «ελαφρά μουσική» για την «popular music»). (σ.τ.ε.)

ζεται πλέον σε ορισμένες μορφές όπως τα μυθιστορήματα ή η χορευτική μουσική, αλλά έχει καταλάβει όλα τα μέσα καλλιτεχνικής έκφρασης. Η δομή και το νόημα αυτών των μορφών παρουσιάζουν εκπληκτική παραλληλία, ακόμη κι όταν επιφανειακά δεν δείχνουν να έχουν πολλά κοινά μεταξύ τους (όπως η τζαζ και το αστυνομικό μυθιστόρημα). Η παραγωγή τους έχει αυξηθεί σε τέτοιο βαθμό ώστε είναι σχεδόν αδύνατο να τις αποφύγει κανείς· ακόμη κι εκείνοι που παλιότερα απείχαν από τη λαϊκότροπη κουλτούρα —ο αγροτικός πληθυσμός από τη μια μεριά και οι πολύ μορφωμένοι από την άλλη— τώρα κάπως επηρεάζονται. Όσο περισσότερο εξαπλώνεται το σύστημα της «εμπορεύσιμης» κουλτούρας τόσο περισσότερο τείνει να αφομοιώνει τη «σοβαρή» τέχνη του παρελθόντος προσαρμόζοντάς την στις δικές του απαιτήσεις. Ο έλεγχος είναι τόσο εκτεταμένος ώστε οποιαδήποτε παραβίαση των κανόνων του στιγματίζεται *a priori* ως «διανοουμενίστικη»* και έχει ελάχιστη πιθανότητα να φτάσει στον ευρύτερο πληθυσμό. Οι συντονισμένες προσπάθειες του συστήματος καταλήγουν σε ό,τι θα μπορούσε να ονομαστεί η κρατούσα ιδεολογία της εποχής μας.

Οπωσδήποτε, υπάρχουν πολλές χαρακτηριστικές αλλαγές στη σημερινή διαμόρφωση: για παράδειγμα, οι άντρες παρουσιάζονταν παλιότερα ερωτικά επιθετικοί και οι γυναίκες σε θέση άμυνας, ενώ στη σύγχρονη μαζική κουλτούρα αυτό έχει σε μεγάλο βαθμό αντιστραφεί όπως επισήμαναν ιδιαίτερα οι Wolfenstein και Leites. Το πιο σημαντικό, ωστόσο, είναι ότι η ίδια η διαμόρφωση, που στα πρώιμα μυθιστορήματα ήταν αμυδρά αισθητή και διατηρείται κατά βάση και σήμερα, έχει πια παγιωθεί και τυποποιηθεί. Πάνω απ' όλα, αυτή η άκαμπτη θεσμοποίηση μετατρέπει τη σύγχρονη μαζική κουλτούρα σε μέσο ψυχολογικού ελέγχου αφάνταστης εμβέλειας. Η επαναληπτικότητα, το πανομοιότυπο και η πανταχού παρουσία της σύγχρονης μαζικής κουλτούρας τείνουν να καλλιεργούν αυτόματες αν-

* *Highbrow* βλ. σχετική υποσημείωση στο κείμενο της 'Αρεντ σ' αυτό τον τόμο. (σ.τ.ε.)

τιδράσεις και να εξασθενίζουν τις δυνάμεις της ατομικής αντίστασης.

Όταν ο δημοσιογράφος Ντεφόε και ο τυπογράφος Ρίτσαρντ-σον υπολόγιζαν την επίδραση τηςπραμάτειας τους στο κοινό, έπρεπε να κάνουν εικασίες, να ακολουθήσουν τη διαίσθησή τους, πράγμα που άφηνε ένα ορισμένο περιθώριο για να αναπτυχθούν παρεκκλίσεις. Αυτές οι παρεκκλίσεις έχουν σήμερα περιοριστεί σ' ένα είδος πολλαπλής επιλογής [multiple choice] μεταξύ ελάχιστων εναλλακτικών λύσεων. Η ακόλουθη εξέλιξη είναι χαρακτηριστική. Τα ελαφρά ή ημιελαφρά μυθιστορήματα του πρώτου μισού του 19ου αιώνα, που εκδίδονταν σε μεγάλες ποσότητες και εξυπηρετούσαν τη μαζική κατανάλωση, προορίζονταν να προκαλέσουν ένταση στον αναγνώστη. Αν και η νίκη του καλού ενάντια στο κακό ήταν γενικά εξασφαλισμένη, η δαιδαλώδης και ατελείωτη πλοκή και οι παραφυάδες της μόλις που άφηναν τους αναγνώστες του Σύη και του Δουμά να έχουν συνείδηση του ηθικού διδάγματος. Οι αναγνώστες μπορούσαν να περιμένουν οποιαδήποτε εξέλιξη. Αυτό δεν ισχύει πια. Κάθε θεατής μιας τηλεοπτικής ιστορίας μυστηρίου γνωρίζει με απόλυτη βεβαιότητα πώς πρόκειται να τελειώσει. Η ένταση διατηρείται μόνο επιφανειακά και είναι πλέον απίθανο να έχει σοβαρή επίδραση. Αντιθέτως, ο θεατής νιώθει όλη την ώρα ότι πατάει σε ασφαλές έδαφος. Αυτή η νοσταλγία του «να πατάει σε ασφαλές έδαφος» — που αντικατοπτρίζει μάλλον μια βρεφική ανάγκη για προστασία παρά την επιθυμία του για δυνατές συγκινήσεις— διαρκώς τροφοδοτείται. Το στοιχείο της διέγερσης διατηρείται μόνο προσποιητά. Αυτές οι αλλαγές συμβαδίζουν με τη δυνητική μετάβαση από την κοινωνία του ελεύθερου ανταγωνισμού σε μια ουσιαστικά «κλειστή» κοινωνία στην οποία θέλει κανείς να γίνει δεκτός ή από την οποία φοβάται μήπως απορριφθεί. Όλα φαίνονται κατά κάποιον τρόπο «προκαθορισμένα».

Η αυξανόμενη ισχύς της σύγχρονης μαζικής κουλτούρας εντείνεται ακόμη περισσότερο εξαιτίας αλλαγών στην κοινωνιολογική δομή του ακροατηρίου. Η παλιά καλλιεργημένη, ελίτ δεν υπάρχει πλέον· η σύγχρονη ιντελιγκέντσια εν μέρει μόνο

της αντιστοιχεί. Την ίδια στιγμή τεράστια στρώματα του πληθυσμού που παλιότερα αγνοούσαν την τέχνη έχουν γίνει πολιτιστικοί «καταναλωτές». Τα σύγχρονα ακροατήρια, αν και μάλλον λιγότερο ικανά για την καλλιτεχνική μετουσίωση που δημιουργεί η παράδοση, έχουν γίνει πιο οξυδερκή στις απαιτήσεις τους για τελειοποίηση της τεχνικής και αξιοπιστία της πληροφόρησης, καθώς και στην επιθυμία τους για «υπηρεσίες» και είναι πιο σίγουρα για τη δυνητική εξουσία του καταναλωτή πάνω στον παραγωγό, ανεξάρτητα από το αν αυτή η εξουσία πράγματι ασκείται.

Ο τρόπος που οι αλλαγές στο εσωτερικό του ακροατηρίου έχουν επηρεάσει το νόημα της λαϊκότερης κουλτούρας μπορεί επίσης να δειχθεί παραστατικά. Το στοιχείο της εσωτερικής της έπαιξε αποφασιστικό ρόλο στα πρώτα πουριτανικά λαϊκότερα μυθιστορήματα τύπου Ρίτσαρντσον. Αυτό το στοιχείο δεν επικρατεί πλέον, διότι στηριζόταν στον ουσιαστικό ρόλο που έπαιξε η «εσωτερικότητα» τόσο στον αρχικό προτεσταντισμό όσο και στην παλιά μεσοαστική κοινωνία. Καθώς η βαθιά επιρροή των βασικών αρχών του προτεσταντισμού υποχώρησε σταδιακά, η πολιτιστική διαμόρφωση εναντιώθηκε ολοένα περισσότερο στον «εσωστρεφή» τύπο. Όπως το θέτει ο Riesman, «... η συμμόρφωση των παλαιότερων γενιών Αμερικανών του τύπου που ονομάζω «εσω-κατευθυνόμενους» [inner-directed] εξασφαλιζόταν κυρίως με την εσωτερική της εξουσίας των ενηλίκων. Ο σημερινός μεσοαστός Αμερικανός των πόλεων, ο «ετερο-κατευθυνόμενος» [other-directed], είναι, αντιθέτως, από χαρακτηριστική άποψη, περισσότερο διαμορφωμένος από τους συντρόφους του — δηλαδή, με κοινωνιολογικούς όρους, από τις «ομάδες ομοτίμων» του [peer groups], τα άλλα παιδιά στο σχολείο ή τη γειτονιά¹». Αυτό αντικατοπτρίζεται στη λαϊκότερη κουλτούρα. Η έμφαση στην εσωτερικότητα, τις εσωτερικές συγκρούσεις και την ψυχολογική αμφιθυμία (που παίζουν τόσο μεγάλο ρόλο στα παλιότερα λαϊκότερα μυθιστορήματα και στις οποίες στηρίζεται η πρωτοτυπία τους) έχει παραχωρήσει τη θέση της σε μη προβληματικούς, τυποποιημένους χαρακτήρες. Ωστόσο, ο κώδικας της ευπρέπειας που ρύθμιζε

τις εσωτερικές συγκρούσεις ηρωίδων τύπου Πάμελας, Κλαρίσσας και Λάβλεης παραμένει σχεδόν κυριολεκτικά ανέπαφος². Η μεσοαστική «οντολογία» διατηρείται σχεδόν απολιθωμένη, αλλά διαχωρίζεται από τη νοοτροπία των μεσαιών τάξεων. Καθώς επιβάλλεται σε ανθρώπους με των οποίων τις συνθήκες ζωής και τη νοητική συγκρότηση δεν βρίσκεται πλέον σε συμφωνία, αυτή η μεσοαστική «οντολογία» αποκτά έναν ολοένα πιο αυταρχικό και ταυτόχρονα κούφιο χαρακτήρα.

Η έκδηλη «αφέλεια» της παλιότερης λαϊκότερης κουλτούρας αποφεύγεται. Αν όχι επιτηδευμένη, η μαζική κουλτούρα πρέπει να είναι τουλάχιστον επίκαιρη —δηλαδή «ρεαλιστική» ή να καμώνεται τη ρεαλιστική— ώστε να ανταποκρίνεται στις προσδοκίες ενός ακροατηρίου που είναι υποτίθεται «ψημένο», σε εγρήγορση και χωρίς ψευδαισθήσεις. Οι μεσοαστικές αξιώσεις που είναι συνυφασμένες με την εσωτερικευση —όπως η συγκέντρωση, η διανοητική προσπάθεια και η ευρυμάθεια— αναγκάζονται συνεχώς να εκπίπτουν. Αυτό δεν ισχύει μόνο για τις Ηνωμένες Πολιτείες, όπου οι ιστορικές μνήμες είναι πιο σπάνιες απ' ό,τι στην Ευρώπη· πρόκειται για καθολική συνθήκη, που αφορά επίσης την Αγγλία και την ηπειρωτική Ευρώπη³.

Ωστόσο αυτή η φαινομενική πρόοδος του διαφωτισμού αντισταθμίζεται με το παραπάνω από στοιχεία παλινδρόμησης. Η παλιότερη λαϊκότερη κουλτούρα διατηρούσε μια ορισμένη ισορροπία ανάμεσα στην κοινωνική ιδεολογία της και τις πραγματικές κοινωνικές συνθήκες στις οποίες ζούσαν οι καταναλωτές της. Αυτό βοήθησε μάλλον ώστε τα σύνορα ανάμεσα στη λαϊκότερη και τη σοβαρή τέχνη να παραμείνουν πιο ρευστά κατά τον δέκατο όγδοο αιώνα απ' ό,τι σήμερα. Ο Αββάς Πρεβώ ήταν ένας από τους ιδρυτές της γαλλικής λαϊκότερης λογοτεχνίας, αλλά η *Μανόν Λεσκώ* του είναι εντελώς απαλλαγμένη από κλισέ, καλλιτεχνικές χυδαιότητες και υπολογισμένες εντυπώσεις. Κατά τον ίδιο τρόπο, αργότερα στον 18ο αιώνα, ο *Μαγικός αυλός* του Μότσαρτ πέτυχε μια ισορροπία ανάμεσα στο «υψηλό» και το λαϊκότροπο στυλ που σήμερα είναι αδιανόητη.

Η κατάρα της σύγχρονης μαζικής κουλτούρας φαίνεται ότι είναι η προσκόλλησή της στη σχεδόν αμετάβλητη ιδεολογία της πρώιμης μεσοαστικής κοινωνίας, παρόλο που η ζωή των καταναλωτών της βρίσκεται σε εντελώς άλλη φάση απ' ό,τι αυτή η ιδεολογία. Σ' αυτόν το λόγο οφείλεται πιθανότατα το χάσμα ανάμεσα στο έκδηλο και το κρυφό «μήνυμα» της σύγχρονης λαϊκότερης τέχνης. Μολονότι σ' ένα εμφανές επίπεδο διαλαλούνται οι παραδοσιακές αξίες της αγγλικής πουριτανικής μεσοαστικής κοινωνίας, το κρυφό μήνυμα στοχεύει σε μια νοοτροπία που δεν δεσμεύεται πλέον απ' αυτές τις αξίες. Μάλλον, η σημερινή νοοτροπία μετασχηματίζει τις παραδοσιακές αξίες σε νόρμες μιας ολοένα πιο ιεραρχικής και αυταρχικής κοινωνικής δομής. Και πάλι εδώ θα πρέπει να ομολογηθεί ότι αυταρχικά στοιχεία υπήρχαν και στην παλιότερη ιδεολογία η οποία, βέβαια, δεν εξέφραζε ποτέ πλήρως την αλήθεια. Αλλά το «μήνυμα» της προσαρμογής και της αστόχαστης υπακοής φαίνεται να είναι σήμερα κυρίαρχο και διαπεραστικό. Πρέπει να εξεταστεί προσεκτικά αν οι διατηρούμενες αξίες που προέρχονται από θρησκευτικές ιδέες αποκτούν διαφορετικό νόημα όταν αποκόπτονται από τη ρίζα τους. Για παράδειγμα, η έννοια της «αγνότητας» των γυναικών είναι μια από τις σταθερές της λαϊκότερης κουλτούρας. Στην παλιότερη φάση η έννοια αυτή τίθεται με όρους εσωτερικής σύγκρουσης ανάμεσα στον σαρκικό πόθο και το εσωτερικευμένο χριστιανικό ιδανικό της αγνείας [chastity], ενώ στη σημερινή λαϊκότερη κουλτούρα προϋποτίθεται δογματικά ως αξία καθ' εαυτήν. Και πάλι, στοιχεία αυτής της διαμόρφωσης διακρίνονται σε παραγωγές όπως η *Pamela*. Εκεί όμως εμφανίζονται ως παρεπόμενα, ενώ στη σημερινή λαϊκότερη κουλτούρα η ιδέα ότι μόνο το «καλό κορίτσι» παντρεύεται και ότι πρέπει να παντρευτεί πάση θυσία έχει γίνει αποδεκτή πριν καν αρχίσουν οι συγκρούσεις του Ρίτσαρντσον⁴.

Όσο πιο άναρθρο και διασκορπισμένο φαίνεται το ακροατήριο των σύγχρονων μαζικών μέσων τόσο περισσότερο τα μέσα τείνουν να πετύχουν το στόχο της «ενσωμάτωσης». Τα ιδανικά της συμμόρφωσης και της συμβατικότητας ήταν εγγενή στα λαϊκότερα μυθιστορήματα ευθύς εξαρχής. Σήμερα ωστόσο

αυτά τα ιδανικά έχουν μεταφραστεί σε μάλλον ξεκάθαρες οδηγίες για το τι να κάνει και τι να μην κάνει κανείς. Η έκβαση των συγκρούσεων είναι προδιαγραμμένη και όλες οι συγκρούσεις είναι καθαρή απάτη. Η κοινωνία είναι πάντα ο νικητής και το άτομο είναι απλώς μια μαριονέτα που χειραγωγείται μέσα από τους κοινωνικούς κανόνες. Είναι αλήθεια ότι συγκρούσεις τύπου 19ου αιώνα —γυναίκες που το σκάνε από τους συζύγους τους, τη μουντάδα της επαρχιακής ζωής και τις καθημερινές αγγαρείες— εμφανίζονται συχνά στις ιστορίες των σημερινών περιοδικών. Ωστόσο, με μια ακρίβεια που προκαλεί την ποσοτική ανάλυση, οι συγκρούσεις αυτές κρίνονται υπέρ εκείνων ακριβώς των συνθηκών από τις οποίες οι γυναίκες θέλουν να ξεφύγουν. Τα διηγήματα διδάσκουν τις αναγνώστριές τους ότι πρέπει να είναι κανείς «ρεαλιστής», ότι πρέπει να αφήσει τις ρομαντικές ιδέες, ότι πρέπει να προσαρμοστεί πάση θυσία και ότι τίποτε παραπάνω δεν αναμένεται από κανένα άτομο. Η αιώνια σύγκρουση της μεσαίας τάξης ανάμεσα στην ατομικότητα και την κοινωνία έχει περιοριστεί σε αμυδρή ανάμνηση και το μήνυμα είναι απaráλλακτα η ταύτιση με το στάτους κβο. Ούτε κι αυτό το θέμα είναι καινούργιο, αλλά η ανεξάντλητη καθολικότητά του το περιβάλλει με ένα εντελώς διαφορετικό νόημα. Η συνεχής διαφήμιση συμβατικών αξιών φαίνεται να σημαίνει ότι αυτές οι αξίες έχουν χάσει την ουσία τους και ότι υπάρχει φόβος οι άνθρωποι να ακολουθήσουν στ' αλήθεια τις ενστικτώδεις παρορμήσεις και τις συνειδητές διοράσεις τους εκτός και αν κάτι απέξω τους διαβεβαιώνεται συνεχώς ότι δεν πρέπει να το κάνουν. Όσο λιγότερο το μήνυμα γίνεται πραγματικά πιστευτό και όσο λιγότερο εναρμονίζεται με την πραγματική ύπαρξη των θεατών, τόσο πιο κατηγορηματικά διατηρείται στη σύγχρονη κουλτούρα. Μπορεί να αναρωτηθεί κανείς αν η αναπόφευκτη υποκρισία της συμβαδίζει με τον κολασμό και τη σαδιστική σκληρότητα.

Πολυστρωματική δομή

Μια προσέγγιση της τηλεόρασης από τη σκοπιά της ψυχολογίας του βάθους πρέπει να επικεντρωθεί στην πολυστρωματική δομή της. Τα μαζικά μέσα δεν είναι απλώς το άθροισμα των πράξεων που απεικονίζουν ή των μηνυμάτων που εκπέμπονται από αυτές τις πράξεις. Τα μαζικά μέσα αποτελούνται επίσης από διάφορα στρώματα νοημάτων που αλληλεπικαλύπτονται και συμβάλλουν όλα μαζί στο αποτέλεσμα. Είναι αλήθεια ότι, λόγω της υπολογιστικής τους φύσης, αυτά τα εξορθολογισμένα προϊόντα φαίνονται πιο ξεκάθαρα ως προς το νόημά τους από τα αυθεντικά έργα τέχνης, που ποτέ δεν μπορούν να συνοψιστούν σε κάποιο αλάνθαστο «μήνυμα». Αλλά η πολιτιστική βιομηχανία έχει αναλάβει την κληρονομιά του πολύμορφου νοήματος εφόσον το υλικό που μεταφέρει οργανώνεται προκειμένου να συναρπάσει τους θεατές σε διάφορα ψυχολογικά επίπεδα ταυτόχρονα. Στην ουσία, το κρυφό μήνυμα μπορεί να είναι πιο σημαντικό από το φανερό, αφού αυτό το κρυφό μήνυμα θα ξεφύγει από τον έλεγχο της συνείδησης, δεν θα «ψαχτεί», δεν θα προσκρούσει στην ενστικτώδη αντίσταση που προβάλλει το κοινό στις πωλήσεις [sales resistance], αλλά κατά πάσα πιθανότητα θα βυθιστεί στο νου του θεατή.

Τα διάφορα επίπεδα των μαζικών μέσων μάλλον εμπλέκουν όλους τους μηχανισμούς της συνείδησης και του ασυνείδητου που υπογραμμίζει η ψυχανάλυση. Η διαφορά ανάμεσα στο επιφανειακό περιεχόμενο, το έκδηλο μήνυμα του τηλεοπτικού υλικού, και το κρυφό του νόημα είναι συνήθως χτυπητή και λίγο-πολύ ξεκάθαρη. Η άκαμπτη αλληλεπικάλυψη διαφόρων στρωμάτων νοήματος είναι ένα από τα γνωρίσματα με τα οποία διακρίνονται τα μαζικά μέσα από τα ολοκληρωμένα προϊόντα της αυτόνομης τέχνης, όπου τα διάφορα στρώματα είναι πολύ πιο διεξοδικά συγχωνευμένα. Η πλήρης επίδραση του υλικού στο θεατή δεν μπορεί να μελετηθεί χωρίς να ληφθεί υπόψη το κρυφό νόημα σε συνδυασμό με το έκδηλο, και είναι αυτή ακριβώς η αλληλεπίδραση των διαφόρων στρωμάτων που έχει ως τώρα παραμεληθεί και που θα συγκεντρώσει την προσοχή μας.

Μια τέτοια προσέγγιση εναρμονίζεται με την υπόθεση πολλών κοινωνικών επιστημόνων ότι ορισμένες πολιτικές και κοινωνικές τάσεις της εποχής μας, ιδιαίτερα όσες είναι ολοκληρωτικής φύσεως, τροφοδοτούνται σε μεγάλο βαθμό από ανορθολογικά και συχνά ασυνείδητα κίνητρα. Είναι δύσκολο να προβλέψουμε αν είναι πιο σημαντικό το συνειδητό ή το ασυνείδητο μήνυμα του υλικού μας, πράγμα που μπορεί να αξιολογηθεί μόνο μετά από προσεκτική ανάλυση. Εκτιμούμε ωστόσο ότι το έκδηλο μήνυμα μπορεί να ερμηνευθεί πολύ καλύτερα στο φως της ψυχοδυναμικής, δηλαδή στη σχέση του με ενστικτώδεις παρορμήσεις καθώς και με τον έλεγχο — παρά κοιτάζοντας με αφέλεια το έκδηλο μήνυμα και αγνοώντας τις επιπτώσεις και τις προϋποθέσεις του.

Η σχέση ανάμεσα στο έκδηλο και το κρυφό μήνυμα θα αποδειχθεί πολύ περίπλοκη στην πράξη. Έτσι, το κρυφό μήνυμα συχνά επιδιώκει να ενισχύσει συμβατικά άκαμπτες και «ψευδορεαλιστικές» διαθέσεις παρόμοιες με τις αποδεκτές ιδέες που μεταδίδονται πιο ορθολογιστικά από το επιφανειακό μήνυμα. Αντίστροφα, σε αρκετές καταπιεσμένες ικανοποιήσεις που παίζουν μεγάλο ρόλο στο κρυφό επίπεδο επιτρέπεται κάπως να εκδηλωθούν στην επιφάνεια με αστεία, άσεμνα σχόλια, υπαινιγμούς και άλλα παρόμοια τεχνάσματα. Όλη αυτή η αλληλεπίδραση των διαφόρων επιπέδων δείχνει ωστόσο προς μια συγκεκριμένη κατεύθυνση: την τάση διοχέτευσης των αντιδράσεων του ακροατηρίου. Αυτό συμβαδίζει με την υποψία που συμερίζονται πολλοί, αν και είναι δύσκολο να επιβεβαιωθεί με ακριβή στοιχεία, ότι σήμερα οι τηλεοπτικές εκπομπές στην πλειοψηφία τους επιδιώκουν να παράγουν, ή τουλάχιστον να αναπαράγουν, εκείνη ακριβώς τη μακαριότητα, τη διανοητική παθητικότητα και την ευπιστία που φαίνεται να ταιριάζει με ολοκληρωτικές πεποιθήσεις, ακόμη κι αν το ρητό επιφανειακό μήνυμα των εκπομπών είναι αντιολοκληρωτικό.

Με τα μέσα της σύγχρονης ψυχολογίας, θα προσπαθήσουμε να ορίσουμε τις βασικές προϋποθέσεις των εκπομπών που προκαλούν ώριμες, υπεύθυνες αντιδράσεις ενηλίκων — υποδηλώνοντας, όχι μόνο στο περιεχόμενο αλλά και στον ίδιο τον τρό-

πο με τον οποίο θεωρούνται τα πράγματα, την ιδέα αυτόνομων ατόμων σε μια ελεύθερη δημοκρατική κοινωνία. Συνειδητοποιούμε πλήρως ότι οποιοσδήποτε ορισμός ενός τέτοιου ατόμου θα ήταν παρακινδυνευμένος, αλλά γνωρίζουμε αρκετά καλά τι δεν θα έπρεπε να είναι ένα ανθρώπινο ον που θα άξιζε το χαρακτηρισμό «αυτόνομο άτομο», κι αυτό το «δεν» αποτελεί ουσιαστικά το επίκεντρο της εξέτασής μας.

Όταν μιλάμε για την πολυστρωματική δομή των τηλεοπτικών εκπομπών, εννοούμε διάφορα αλληλεπικαλυπτόμενα στρώματα διαφορετικού βαθμού προφάνειας ή απόκρυψης, που χρησιμοποιούνται από τη μαζική κουλτούρα ως ένα τεχνολογικό μέσο «χειρισμού» του ακροατηρίου. Αυτό εξέφρασε εύστοχα ο Leo Lowenthal όταν έφτιαξε τον όρο «ψυχανάλυση από την ανάποδη». Το νόημα είναι ότι η πολιτιστική βιομηχανία έχει υιοθετήσει την ψυχαναλυτική έννοια της πολυστρωματικής προσωπικότητας και τη χρησιμοποιεί προκειμένου να τυλίξει τον καταναλωτή όσο το δυνατόν περισσότερο και να τον δεσμεύσει ψυχοδυναμικά στην υπηρεσία προμελετημένων επιδράσεων. Ακολουθείται έτσι διεξοδικά, με κάπως παραλλαγμένη και αποκλίνουσα μορφή, μια σαφής διάκριση ανάμεσα σε επιτρεπτές ικανοποιήσεις, απαγορευμένες ικανοποιήσεις και την επανεμφάνιση των απαγορευμένων ικανοποιήσεων.

Παραθέτουμε ένα παράδειγμα της έννοιας της πολυστρωματικής δομής: ηρωίδα μιας εξαιρετικά ελαφριάς φαρσκοκωμωδίας είναι μια νεαρή δασκάλα που όχι μόνο δεν πληρώνεται καλά αλλά δέχεται συνεχώς και πρόστιμα από τον πομπώδη και αυταρχικό μέχρι καρικατούρας διευθυντή του σχολείου. Έτσι δεν έχει λεφτά για φαγητό και λιμοκτονεί στην κυριολεξία. Τα δήθεν αστεία περιστατικά συνίστανται κυρίως στις προσπάθειές της να αποσπάσει ένα γεύμα από διάφορους γνωστούς της, αλλά μονίμως χωρίς επιτυχία. Η αναφορά στο φαγητό φαίνεται να προκαλεί γέλιο — παρατήρηση που μπορεί να γίνει σε πολλές περιπτώσεις και θα άξιζε μια ξεχωριστή μελέτη⁵. Επιφανειακά και έκδηλα, το έργο είναι απλώς μια ελαφριά διασκέδαση που προσφέρουν κυρίως οι οδυνηρές καταστάσεις στις οποίες πέφτουν συνέχεια η ηρωίδα και ο αντίπαλός της. Το σενάριο δεν

προσπαθεί να «πλασάρει» καμιά ιδέα. Το «κρυφό νόημα» αναδύεται απλώς από τον τρόπο με τον οποίο η ιστορία βλέπει τους ανθρώπους· έτσι το κοινό καλείται να δει τα πρόσωπα με τον ίδιο τρόπο χωρίς να συνειδητοποιεί ότι του γίνεται κατήχηση. Το πρόσωπο της κακοπληρωμένης, ταλαιπωρούμενης δασκάλας είναι μια απόπειρα συμβιβασμού ανάμεσα στην περιφρόνηση που επικρατεί για το διανοούμενο και τον εξίσου συμβατικό σεβασμό της «κουλτούρας». Η πνευματική ανωτερότητα και γενναιότητα που δείχνει η ηρωίδα καλεί το θεατή να ταυτιστεί μαζί της και αποζημιώνει για την κατωτερότητα της θέσης που κατέχει κι αυτή και οι όμοιοί της στην κοινωνική οργάνωση. Το κεντρικό πρόσωπο όχι μόνο είναι πολύ γοητευτικό, αλλά και ευφυολογεί ασταμάτητα. Σύμφωνα με ένα πάγιο πρότυπο ταύτισης, το σενάριο υποδηλώνει: «Αν είσαι τόσο πνευματώδης, καλός, εύστροφος και γοητευτικός όσο αυτή, μη στενοχωριέσαι που πληρώνεσαι με μισθό πείνας. Μπορείς να αντιμετωπίσεις τις απογοητεύσεις με χιούμορ, και το ανώτερο πνεύμα και η εξυπνάδα σου σε τοποθετούν όχι μόνο υπεράνω των υλικών στερήσεων αλλά και πάνω από την υπόλοιπη ανθρωπότητα». Μ' άλλα λόγια, το σενάριο είναι μια επιτήδεια μέθοδος για την προώθηση της προσαρμογής σε ταπεινωτικές συνθήκες μέσα από την παρουσίασή τους ως αντικειμενικά κωμικών και την προβολή της εικόνας ενός ανθρώπου που βιώνει ακόμη και τη δική του ανεπαρκή θέση ως αντικείμενο αστεϊσμού, φαινομενικά απαλλαγμένος από οποιαδήποτε μνησικακία.

Φυσικά, αυτό το λανθάνον μήνυμα δεν μπορεί να θεωρηθεί ασυνείδητο με την αυστηρή ψυχολογική έννοια, αλλά μάλλον «μη ενοχλητικό»· το κρύβει μόνο ένα στυλ που δεν ισχυρίζεται ότι καταπιάνεται με τίποτα σοβαρό και θέλει να φαίνεται ανάλαφρο. Ωστόσο, ακόμη και μια τέτοια διασκέδαση τείνει να διαμορφώνει πρότυπα για τα μέλη του ακροατηρίου χωρίς εκείνα να το αντιλαμβάνονται.

Μια άλλη κωμωδία με την ίδια άποψη μας θυμίζει τα κόμικς. Μια ιδιότροπη γριά φτιάχνει τη διαθήκη της γάτας της (που λέγεται κύριος Κείσου) και ορίζει κληρονόμους μερικούς

από τους δασκάλους που είναι στο μόνιμο καστ της σειράς. Αργότερα βρίσκουν ότι η κληρονομιά συνίσταται στα άχρηστα παιχνίδια της γάτας. Η πλοκή είναι φτιαγμένη έτσι ώστε κάθε κληρονόμος, κατά την ανάγνωση της διαθήκης, να μπαίνει στον πειρασμό να συμπεριφερθεί σαν να γνώριζε αυτό το άτομο (τον κ. Κέισυ). Το ζήτημα είναι ότι η ιδιοκτήτρια της γάτας είχε βάλει ένα εκατονταδόλλαρο μέσα σε κάθε παιχνίδι, οπότε οι κληρονόμοι τρέχουν στον αποτεφρωτήρα των απορριμμάτων για να διασώσουν την κληρονομιά τους. Το ακροατήριο παίρνει το μήνυμα: «Μην περιμένετε το αδύνατο, μην ονειροπολείτε, αλλά να είστε ρεαλιστές». Η καταγγελία αυτού του αρχετυπικού ονειροπολήματος εντείνεται από τη συσχέτιση της επιθυμίας για απρόσμενες και ανορθολογικές ευλογίες με την ανεπιθύμητη, την υποκρισία και μια εν γένει αναξιοπρεπή στάση. Ο θεατής παίρνει το μήνυμα: «Όσοι τολμούν να ονειροπολούν, όσοι περιμένουν ότι θα τους πέσουν λεφτά από τον ουρανό και δέχονται ανεπιφύλακτα μια παράλογη διαθήκη είναι ταυτόχρονα εκείνοι που θα περίμενε κανείς πως είναι ικανοί για απάτες».

Εδώ μπορεί να προβληθεί μια αντίρρηση: Αυτή η καταχθόνια επίδραση του κρυφού μηνύματος της τηλεόρασης είναι πράγματι γνωστή σ' εκείνους που ελέγχουν, προγραμματίζουν, γράφουν και σκηνοθετούν τις εκπομπές; Ή μπορεί ακόμη να ρωτηθεί: Αυτά τα γνωρίσματα είναι άραγε πιθανές προβολές του ασυνείδητου των ίδιων των υπεύθυνων σύμφωνα με τη γενική παραδοχή ότι τα έργα τέχνης μπορούν να κατανοηθούν σωστά με αναφορά στις ψυχολογικές προβολές των συγγραφέων τους; Στην ουσία, είναι αυτή η λογική που έχει οδηγήσει στην πρόταση να γίνει μια ειδική κοινωνιοψυχολογική μελέτη των υπεύθυνων για τις αποφάσεις στον τομέα της τηλεόρασης. Δεν πιστεύουμε ότι μια τέτοια μελέτη θα μας πήγαινε πολύ μακριά. Ακόμη και στη σφαίρα της αυτόνομης τέχνης, η ιδέα της προβολής έχει σαφώς υπερτιμηθεί. Μολονότι τα κίνητρα των συγγραφέων υπεισέρχονται οπωσδήποτε στο τέχνημα, δεν είναι με κανένα τρόπο τόσο καθοριστικά όσο συχνά θεωρείται. Μόλις ένας καλλιτέχνης θέσει στον εαυτό του το πρόβλημά του, αυτό αρχίζει να έχει έναν δικό του αντίκτυπο και, στις περισσότε-

ρες περιπτώσεις, ο καλλιτέχνης πρέπει να ακολουθήσει τις αντικειμενικές απαιτήσεις του προϊόντος του πολύ περισσότερο από τις δικές του εκφραστικές παρορμήσεις όταν μεταφράζει την αρχική του σύλληψη σε καλλιτεχνική πραγματικότητα. Χωρίς αμφιβολία, αυτές οι αντικειμενικές απαιτήσεις δεν παίζουν αποφασιστικό ρόλο στα μαζικά μέσα, τα οποία τονίζουν την επίδραση στο θεατή πολύ πέρα από οποιοδήποτε καλλιτεχνικό πρόβλημα. Ωστόσο η όλη κατάσταση εδώ τείνει να μην αφήσει κανένα περιθώριο στις προβολές του καλλιτέχνη. Εκείνοι που παράγουν το υλικό ακολουθούν, συχνά γκρινιάζοντας, αμέτρητες απαιτήσεις, άτυπους κανόνες, πάγια πρότυπα και μηχανισμούς ελέγχου οι οποίοι μειώνουν κατ' ανάγκη στο ελάχιστο το φάσμα οποιοδήποτε είδους καλλιτεχνικής αυτοέκφρασης. Το γεγονός ότι τα περισσότερα προϊόντα των μαζικών μέσων δεν παράγονται από ένα άτομο αλλά με συλλογική συνεργασία —όπως συμβαίνει με τα περισσότερα παραδείγματα που συζητήθηκαν ως εδώ— είναι ένας μόνο από τους παράγοντες που συντελούν σ' αυτή την εν γένει ισχύουσα κατάσταση. Η μελέτη των τηλεοπτικών θεαμάτων βάσει της ψυχολογίας των συγγραφέων θα ισοδυναμούσε σχεδόν με τη μελέτη των αυτοκινήτων Ford βάσει της ψυχανάλυσης του αείμνηστου κ. Φορντ.

Προπέτεια

Οι χαρακτηριστικοί ψυχολογικοί μηχανισμοί που χρησιμοποιούν οι τηλεοπτικές εκπομπές, καθώς και οι τρόποι με τους οποίους αυτοματοποιούνται, δεν λειτουργούν παρά σε λίγα δεδομένα πλαίσια αναφοράς που ισχύουν στην τηλεοπτική κοινωνία, και η κοινωνιο-ψυχολογική επίδρασή της εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από αυτά. Είμαστε όλοι εξοικειωμένοι με τον καταμερισμό του τηλεοπτικού περιεχομένου σε διάφορες κατηγορίες, όπως είναι η ελαφριά κωμωδία, τα γουέστερν, οι ιστορίες μυστηρίου, τα λεγόμενα εκλεπτυσμένα θεατρικά έργα και άλλα. Οι τύποι αυτοί εξελίχθηκαν σε συνταγές οι οποίες, ως έ-

να βαθμό, προδιαγράφουν τη στάση του θεατή πριν βρεθεί αντιμέτωπος με οποιοδήποτε συγκεκριμένο περιεχόμενο και οι οποίες καθορίζουν εν πολλοίς τον τρόπο με τον οποίο οποιοδήποτε συγκεκριμένο περιεχόμενο γίνεται αντιληπτό.

Για να καταλάβουμε λοιπόν την τηλεόραση, δεν αρκεί να φέρουμε στην επιφάνεια τις επιπτώσεις διαφόρων εκπομπών και τύπων εκπομπών· αλλά πρέπει να εξεταστούν οι προϋποθέσεις που κάνουν δυνατές αυτές τις επιπτώσεις προτού ειπωθεί έστω και μια λέξη. Το σημαντικότερο είναι ότι η τυποποίηση των εκπομπών έχει προχωρήσει τόσο ώστε ο θεατής να προσεγγίζει καθεμιά με ένα πάγιο σχήμα προσδοκιών πριν δει την ίδια την εκπομπή — όπως ο ακροατής του ραδιοφώνου που, πιάνοντας την αρχή του Κοντσέρτου για Πιάνο του Τσαϊκόφσκυ στο σήμα μιας εκπομπής, ξέρει αυτομάτως ότι «Α! σοβαρή μουσική» ή, όταν ακούει μουσική από όργανο, σκέφτεται εξίσου αυτόματα «Α! θρησκεία». Αυτές οι προδιαθέτουσες επιδράσεις προηγούμενων εμπειριών ίσως είναι από ψυχολογική άποψη εξίσου σημαντικές με τις επιπτώσεις των ιδίων των φαινομένων για τα οποία έχουν προετοιμάσει το έδαφος· συνεπώς αυτές οι προϋποθέσεις θα πρέπει να αντιμετωπίζονται με την ίδια προσοχή.

Όταν μια τηλεοπτική εκπομπή έχει τον τίτλο «Η Κόλαση του Δάντη», όταν στο πρώτο πλάνο βλέπουμε ένα νάιτ κλαμπ με το ίδιο όνομα, κι όταν βρίσκουμε καθισμένο στο μπαρ έναν άντρα με καπέλο και σε κάποια απόσταση μια λυπημένη γυναίκα πολύ μακιγιαρισμένη που παραγγέλλει άλλο ένα ποτό, είμαστε σχεδόν σίγουροι ότι σύντομα θα γίνει κάποιος φόνος. Η φαινομενικά εξατομικευμένη κατάσταση ουσιαστικά λειτουργεί απλώς σαν ένα σήμα που κινητοποιεί τις προσδοκίες μας προς μια ορισμένη κατεύθυνση. Αν δεν είχαμε δει ποτέ τίποτε άλλο εκτός από την «Κόλαση του Δάντη», πιθανότατα δεν θα ήμασταν σίγουροι για το τι πρόκειται να συμβεί· αλλά, όπως έχουν τα πράγματα, μας δίνεται να καταλάβουμε με λεπτά ή και λιγότερο λεπτά τεχνάσματα ότι πρόκειται για ένα γκανγκστερικό έργο, ότι δικαιούμαστε να περιμένουμε κάποιες καταχθόνιες και μάλλον φρικιαστικές και σαδιστικές πράξεις βίας, ότι ο ή-

ρως θα σωθεί από μια κατάσταση από την οποία δύσκολα θα περίμενε κανείς να σωθεί, ότι η γυναίκα στο σκαμνί του μπαρ μάλλον δεν είναι ο βασικός εγκληματίας αλλά είναι πιθανό να χάσει τη ζωή της ως ερωμένη του κακοποιού και ούτω καθεξής. Ωστόσο, ο εθισμός σε τέτοια καθολικά πρότυπα δεν σταματάει τόσο εύκολα στην οθόνη της τηλεόρασης.

Ο τρόπος με τον οποίο ο θεατής μαθαίνει να βλέπει φαινομενικά καθημερινά πράγματα, όπως ένα νάιτ κλαμπ, και να εκλαμβάνει ως νύξεις για ενδεχόμενα εγκλήματα συνηθισμένα σκηνικά της καθημερινής ζωής του, τον ωθεί να βλέπει την ίδια τη ζωή σαν να ήταν δυνατόν αυτή και οι συγκρούσεις της να γίνουν εν γένει κατανοητές με τέτοιους όρους⁶. Αυτή η αρκετά πειστική παρατήρηση μπορεί να είναι ο πυρήνας αλήθειας των παλιομοδίτικων επιχειρημάτων που καταλογίζουν στα μαζικά μέσα όλων των ειδών ότι παρακινούν το κοινό στην εγκληματικότητα. Το κρίσιμο ζήτημα είναι ότι αυτή η ατμόσφαιρα όπου το έγκλημα εμφανίζεται φυσιολογικό, όπου παρουσιάζεται ως αντικείμενο μέσων προσδοκιών βασισμένων σε καταστάσεις της ζωής, δεν εκφράζεται ποτέ έτσι ρητά αλλά εδραιώνεται χάρη στην ακατάσχετη πληθώρα υλικού. Μπορεί να επηρεάσει ορισμένες ομάδες θεατών βαθύτερα από το έκδηλο ηθικό δίδαγμα περί εγκλήματος και τιμωρίας που προκύπτει συνήθως από τέτοια θεάματα. Εκείνο που ενδιαφέρει δεν είναι η σημασία του εγκλήματος ως συμβολικής έκφρασης κατά τα άλλα ελεγχόμενων σεξουαλικών ή επιθετικών ορμών, αλλά η σύγχυση αυτού του συμβολισμού με έναν σχολαστικά συντηρούμενο ρεαλισμό σε ό,τι αφορά την άμεση αισθητηριακή αντίληψη. Έτσι η εμπειρική ζωή εμποτίζεται με ένα είδος νοήματος που ουσιαστικά αποκλείει κάθε επαρκή εμπειρία όσο πεισματικά κι αν ενισχύεται το λούστρο τούτου του «ρεαλισμού». Αυτό επηρεάζει την κοινωνική και ψυχολογική λειτουργία του δραματικού έργου.

Είναι δύσκολο να αποδειχθεί αν οι θεατές μιας αρχαίας ελληνικής τραγωδίας βίωναν πραγματικά την κάθαρση που περιέγραψε ο Αριστοτέλης — στην πραγματικότητα αυτή η θεωρία, που αναπτύχθηκε μετά το τέλος της εποχής της τραγωδίας,

φαίνεται να ήταν η ίδια μια εκλογίκευση, μια απόπειρα να διατυπωθεί ο σκοπός της τραγωδίας με πραγματιστικούς, οιονεί επιστημονικούς όρους. Όπως κι αν έχει το θέμα, φαίνεται περίπου βέβαιο ότι εκείνοι που είδαν την *Ορέστεια* του Αισχύλου ή τον *Οιδίποδα* του Σοφοκλή μάλλον δεν θα μετέφραζαν αυτές τις τραγωδίες (το θέμα των οποίων ήταν γνωστό σε όλους και το ενδιαφέρον για τις οποίες επικεντρωνόταν στην καλλιτεχνική επεξεργασία) κατευθείαν σε καθημερινούς όρους. Αυτό το κοινό δεν περίμενε ότι στην επόμενη γωνία της Αθήνας θα συνέβαιναν παρόμοια πράγματα. Στην πραγματικότητα, ο ψευδορεαλισμός επιτρέπει την άμεση και εξαιρετικά πρωτόγονη ταύτιση που πετυχαίνει η λαϊκότερη κουλτούρα και παρουσιάζει μια πρόσοψη κοινότοπων κτιρίων, δωματίων, ενδυμασιών και προσώπων σαν να ήταν η υπόσχεση ότι κάτι συναρπαστικό και συνταρακτικό μπορεί να συμβεί οποιαδήποτε στιγμή.

Προκειμένου να συγκροτήσει κανείς αυτό το κοινωνικο-ψυχολογικό πλαίσιο αναφοράς, θα έπρεπε να παρακολουθήσει συστηματικά ορισμένες κατηγορίες —όπως η φυσιολογικότητα του εγκλήματος ή ο ψευδορεαλισμός και πολλές άλλες—, να προσδιορίσει τη δόμική τους ενότητα και να ερμηνεύσει τα συγκεκριμένα τεχνάσματα, σύμβολα και στερεότυπα σε σχέση με αυτό το πλαίσιο αναφοράς. Υποθέτουμε σ' αυτή τη φάση ότι το πλαίσιο αναφοράς και τα μεμονωμένα τεχνάσματα θα τείνουν προς την ίδια κατεύθυνση.

Μόνο μπροστά σ' ένα ψυχολογικό φόντο όπως ο ψευδορεαλισμός και σε σχέση με υπόρρητες παραδοχές όπως η φυσιολογικότητα του εγκλήματος μπορούν να ερμηνευτούν τα συγκεκριμένα στερεότυπα των τηλεοπτικών έργων. Η ίδια η τυποποίηση που υποδεικνύεται από πάγια πλαίσια αναφοράς παράγει αυτομάτως μια σειρά στερεότυπων. Επίσης, η τεχνολογία της τηλεοπτικής παραγωγής κάνει τη στερεοτυπία σχεδόν αναπόφευκτη. Ο σύντομος χρόνος που διατίθεται για την προετοιμασία των σεναρίων και το τεράστιο υλικό που πρέπει συνεχώς να παράγεται απαιτούν ορισμένες συνταγές. Επιπλέον, σε έργα που διαρκούν μόνο ένα τέταρτο μέχρι μισή ώρα το καθένα, φαίνεται αναπόφευκτη η ανάγκη να υποδεικνύεται δραστικά με

κόκκινο και πράσινο φως το είδος του προσώπου που αντικρίζει κάθε φορά το ακροατήριο. Δεν ασχολούμαστε με το πρόβλημα της ύπαρξης στερεότυπων ως τέτοιων. Εφόσον τα στερεότυπα είναι απαραίτητο στοιχείο της οργάνωσης και της υποδοχής της εμπειρίας, που μας εμποδίζει να πέσουμε στη διανοητική αποδιοργάνωση και το χάος, καμιά τέχνη δεν μπορεί να απαλλαγεί τελείως απ' αυτά. Και πάλι, αυτό που μας ενδιαφέρει είναι η λειτουργική αλλαγή. Όσο πιο εκπραγματισμένα και άκαμπτα γίνονται τα στερεότυπα στην παρούσα κατάσταση της πολιτιστικής βιομηχανίας, τόσο λιγότερο ενδέχεται να αλλάξουν οι άνθρωποι τις προκατειλημμένες ιδέες τους με την πρόοδο της εμπειρίας τους. Όσο πιο αδιαφανής και περίπλοκη γίνεται η σύγχρονη ζωή, τόσο περισσότερο οι άνθρωποι μπαίνουν στον πειρασμό να πιαστούν απελπισμένα από κλισέ που φαίνονται να επιφέρουν κάποια τάξη στο κατά τα άλλα ακατανόητο. Έτσι, οι άνθρωποι όχι μόνο μπορούν να χάσουν κάθε διορατική αντίληψη της πραγματικότητας, αλλά εντέλει η ίδια ικανότητά τους για εμπειρίες ζωής μπορεί να αμβλυνθεί από τη διαρκή χρήση σκούρων και ανοιχτών γυαλιών.

Κατασκευή στερεότυπων

Αντιμετωπίζοντας αυτό τον κίνδυνο, μπορεί να μην αναγνωρίσουμε όσο πρέπει το νόημα ορισμένων από τα στερεότυπα με τα οποία θα ασχοληθούμε. Δεν πρέπει ποτέ να ξεχνάμε ότι υπάρχουν δύο πλευρές σε κάθε ψυχοδυναμικό φαινόμενο, το ασυνείδητο στοιχείο (το id) και η εκλογίκευση. Μολονότι η τελευταία ορίζεται ψυχολογικά ως αμυντικός μηχανισμός, μπορεί κάλλιστα να περιέχει κάποια μη ψυχολογική, αντικειμενική αλήθεια η οποία δεν μπορεί έτσι απλά να βγει από τη μέση στο όνομα της ψυχολογικής λειτουργίας της εκλογίκευσης. Γι' αυτό ορισμένα από τα στερεότυπα μηνύματα, που απευθύνονται σε ιδιαίτερα ασθενή σημεία της νοοτροπίας μεγάλων τμημάτων του πληθυσμού, μπορεί να αποδειχθούν μάλλον θεμιτά. Ωστόσο, μπορούμε δίκαια να πούμε ότι οι αμφισβητήσιμες ευλογίες

ηθικών διδαγμάτων, του τύπου «δεν πρέπει να κυνηγάει κανείς το ουράνιο τόξο», επισκιάζονται σε μεγάλο βαθμό από τον κίνδυνο να παρασυρθούν οι άνθρωποι σε μηχανικές απλουστεύσεις διαστρεβλώνοντας τον κόσμο με τέτοιο τρόπο ώστε να φαίνεται πως ταιριάζει σε προκαθορισμένα καλούπια.

Το παράδειγμα πάντως που επιλέχθηκε εδώ θα καταδείξει μάλλον δραστικά τον κίνδυνο της στερεοτυπίας. Ένα τηλεοπτικό έργο για ένα φασίστα δικτάτορα, ένα είδος υβρίδιου μεταξύ Μουσολίνι και Περόν, δείχνει το δικτάτορα σε μια στιγμή κρίσης: το περιεχόμενο του έργου είναι η εσωτερική και εξωτερική του κατάρρευση. Ποτέ δεν ξεκαθαρίζεται αν η αιτία της κατάρρευσής του είναι μια λαϊκή εξέγερση ή μια στρατιωτική ανταρσία. Αλλά ούτε αυτό ούτε οποιοδήποτε άλλο ζήτημα κοινωνικής ή πολιτικής φύσης υπεισέρχεται στην ίδια την πλοκή. Η πορεία των γεγονότων εκτυλίσσεται αποκλειστικά σε ιδιωτικό επίπεδο. Ο δικτάτορας δεν είναι παρά ένα κάθαρμα που φέρεται σαδιστικά τόσο στη γραμματέα του όσο και στη «χαριτωμένη και καλόκαρδη» σύζυγό του. Ο ανταγωνιστής του, ένας στρατηγός, ήταν παλιότερα ερωτευμένος με τη σύζυγο, και οι δυο τους εξακολουθούν να αγαπιούνται, μολονότι η σύζυγος παραμένει αφοσιωμένη στον άντρα της. Εξωθούμενη από την αγριότητα του συζύγου της, προσπαθεί να το σκάσει αλλά τη σταματάει ο στρατηγός που θέλει να τη σώσει. Η κρίσιμη στιγμή έρχεται όταν οι φύλακες περικυκλώνουν το παλάτι για να υπερασπίσουν τη δημοφιλή σύζυγο του δικτάτορα. Μόλις μαθαίνουν ότι έφυγε, οι φύλακες εγκαταλείπουν τις θέσεις τους, και ο δικτάτορας, του οποίου το «παραφουσκωμένο εγώ» εκρήγνυται την ίδια ώρα, παραιτείται. Ο δικτάτορας δεν είναι παρά ένας κακός, αλαζονικός και δειλός άνθρωπος, που φαίνεται να ενεργεί με εξαιρετική βλακεία. Τίποτε από την αντικειμενική δυναμική της δικτατορίας δεν βγαίνει στην επιφάνεια. Δημιουργείται η εντύπωση ότι ο ολοκληρωτισμός απορρέει από διαταραχές του χαρακτήρα φιλόδοξων πολιτικών και ανατρέπεται από την ειλικρίνεια, το θάρρος και τη θέρμη εκείνων με τους οποίους οφείλει να ταυτιστεί το ακροατήριο. Το κλασσικό τέχνασμα που χρησιμοποιείται είναι η πλαστή προσωποποίηση

ση αντικειμενικών ζητημάτων. Οι εκπρόσωποι των ιδεών που υφίστανται επίθεση, όπως σ' αυτή την περίπτωση οι φασίστες, παρουσιάζονται ως κακοί με γελοίο θεατρinίστικο τρόπο, ενώ εκείνοι που αγωνίζονται για τον «καλό σκοπό» εξιδανικεύονται ως άτομα. Αυτό δεν περισπά μόνο την προσοχή από οποιαδήποτε πραγματικά κοινωνικά ζητήματα αλλά επιβάλλει επίσης την εξαιρετικά επικίνδυνη από ψυχολογική άποψη διαίρεση του κόσμου σε μαύρο (η έξω-ομάδα) και άσπρο (εμείς, η ενδο-ομάδα). Οπωσδήποτε καμία καλλιτεχνική παραγωγή δεν μπορεί να ασχοληθεί με ιδέες ή πολιτικά πιστεύω in abstracto αλλά πρέπει να τα παρουσιάσει μέσα από τον ιδιαίτερο αντίκτυπο τους πάνω στους ανθρώπους· ωστόσο θα ήταν εντελώς μάταιο να παρουσιάζονται τα άτομα ως απλά δείγματα μιας αφάιρεσης, σαν μαριονέτες που εκφράζουν μια ιδέα. Προκειμένου να ασχοληθεί κανείς με τον ιδιαίτερο αντίκτυπο των ολοκληρωτικών συστημάτων, θα ήταν πιο αξιόπαινο να δείξει πώς επηρεάζεται η ζωή των απλών ανθρώπων από τον τρόπο και την ανικανότητα παρά να καταπιάνεται με την επίπλαστη ψυχολογία των σπουδαίων προσώπων, ο ηρωικός ρόλος των οποίων επιδοκιμάζεται σιωπηρά με μια τέτοια μεταχείριση ακόμη κι αν παριστάνονται ως κακοί. Η σημασία μιας ανάλυσης της ψευδοπροσωποποίησης και της επίδρασής της, η οποία με κανένα τρόπο δεν περιορίζεται στην τηλεόραση, είναι μάλλον αναμφισβήτητη.

Μολονότι η ψευδοπροσωποποίηση δηλώνει τον στερεότυπο τρόπο με τον οποίο «βλέπει κανείς τα πράγματα» στην τηλεόραση, θα πρέπει επίσης να επιστημάνουμε ορισμένα στερεότυπα με τη στενότερη έννοια. Πολλά έργα της τηλεόρασης θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν με το παρατσούκλι «ένα όμορφο κορίτσι δεν μπορεί να κάνει κακό». Η ηρωίδα μιας ελαφριάς κωμωδίας είναι, για να χρησιμοποιήσουμε τον όρο του George Legman, «μια ηρωίδα τσούλα». Συμπεριφέρεται προς τον πατέρα της με απίστευτα απάνθρωπο και σκληρό τρόπο που ελάχιστα μόνο δικαιολογείται σαν «κατώματα». Αλλά τιμωρείται ελάχιστα, ή και καθόλου. Είναι αλήθεια ότι στην πραγματική ζωή οι κακές πράξεις σπάνια τιμωρούνται, αλλά αυτό δεν μπορεί να

εφαρμοστεί στην τηλεόραση. Εδώ, εκείνοι που διαμόρφωσαν τον κώδικα παραγωγής για τον κινηματογράφο φαίνεται ότι έχουν δίκιο: εκείνο που έχει σημασία στα μαζικά μέσα δεν είναι τι συμβαίνει στην αληθινή ζωή, αλλά μάλλον τα θετικά και αρνητικά «μηνύματα», οι οδηγίες και τα ταμπού που αφομοιώνει ο θεατής μέσω της ταύτισής του με το υλικό που βλέπει. Η τιμωρία της όμορφης ηρωίδας εικονικά μόνο ικανοποιεί τις συμβατικές απαιτήσεις της συνείδησης για μια στιγμή. Αλλά εκείνο που καταλαβαίνει ο θεατής είναι ότι η όμορφη ηρωίδα ουσιαστικά μπορεί να κάνει τα πάντα ατιμωρητή μόνο και μόνο επειδή είναι όμορφη.

Η στάση αυτή φαίνεται να είναι ενδεικτική μιας καθολικής ροπής. Σε ένα άλλο επεισόδιο, από μια σειρά που το θέμα της έχει να κάνει με απάτες, το ελκυστικό κορίτσι που συμμετέχει ενεργά στο κόλπο όχι μόνο ελευθερώνεται αφού έχει καταδικαστεί με μεγάλη ποινή, αλλά μοιάζει επίσης να έχει μεγάλη πιθανότητα να παντρευτεί το θύμα της. Η σεξουαλική ηθική της, φυσικά, είναι άμεμπτη. Ο θεατής οφείλει να τη συμπαθήσει με την πρώτη ματιά ως πρόσωπο σεμνό και μετριόφρον και δεν πρέπει να απογοητευτεί. Μολονότι αποκαλύπτεται ότι είναι μια λωποδύτισσα, η αρχική ταύτιση πρέπει να αποκατασταθεί, ή μάλλον να διατηρηθεί. Το στερεότυπο του καλού κοριτσιού είναι τόσο δυνατό ώστε ούτε και η απόδειξη του παραπτώματός της δεν μπορεί να το καταστρέψει: πρέπει να επιβεβαιωθεί, με κάθε μέσο, ότι είναι αυτό που φαίνεται να είναι. Δεν χρειάζεται να ειπωθεί ότι τέτοια ψυχολογικά πρότυπα τείνουν να επικυρώσουν εκμεταλλευτικές, απαιτητικές και επιθετικές στάσεις από την πλευρά των νεαρών κοριτσιών — μια χαρακτηριστική που έχει γίνει γνωστή στην ψυχανάλυση με το όνομα στοματική επιθετικότητα.

Μερικές φορές τέτοια στερεότυπα μεταμφιέζονται ως εθνικά αμερικανικά γνωρίσματα, τμήμα της αμερικανικής σκηνης όπου η εικόνα του υπεροπτικού, εγωιστικού αλλά και ακαταμάχητου κοριτσιού που ρημάζει τον κακόμοιρο μπαμπά της έχει καταλήξει να είναι δημόσιος θεσμός. Αυτή η λογική προσβάλλει το αμερικανικό πνεύμα. Η εντατική δημοσιότητα και ο αδιά-

κοπος βομβαρδισμός για να θεσμοποιηθεί ένας απεχθής τύπος δεν κάνει αυτό τον τύπο ιερό φολκλορικό σύμβολο. Πολλές σημερινές θεωρήσεις φαινομενικά ανθρωπολογικής φύσεως καλύπτουν απλώς απαράδεκτες τάσεις, σαν να ήταν εθνολογικού και σχεδόν φυσικού χαρακτήρα. Παρεμπιπτόντως, είναι εκπληκτικό πόσο το τηλεοπτικό υλικό ακόμη και σε μια επιφανειακή εξέταση φέρνει στο νου ψυχαναλυτικές έννοιες με τη διευκρίνιση ότι πρόκειται για ψυχανάλυση από την ανάποδη. Η ψυχανάλυση έχει περιγράψει το στοματικό σύνδρομο συνδυάζοντας τις ανταγωνιστικές τάσεις επιθετικών και εξαρτημένων χαρακτηριστικών. Αυτό το χαρακτηριστικό σύνδρομο φαίνεται καθαρά στο όμορφο κορίτσι που δεν μπορεί να κάνει κακό, το οποίο, ενώ είναι επιθετικό προς τον πατέρα της, ταυτόχρονα τον εκμεταλλεύεται, και εξαρτάται απ' αυτόν στον ίδιο βαθμό που, επιφανειακά, στρέφεται εναντίον του. Η διαφορά ανάμεσα στο επεισόδιο και την ψυχανάλυση είναι απλώς ότι το επεισόδιο εκθειάζει το ίδιο ακριβώς σύνδρομο που η ψυχανάλυση αντιμετωπίζει ως παλινδρόμηση σε βρεφικές φάσεις ανάπτυξης και το οποίο προσπαθεί να διαλύσει ο ψυχαναλυτής. Μένει να δούμε αν ισχύει κάτι παρόμοιο και για ορισμένους τύπους αρσενικών ηρώων, ιδιαίτερα τον υπεράνθρωπο. Δεν αποκλείεται κι αυτός να μην μπορεί να κάνει κακό.

Τέλος, θα πρέπει να ασχοληθούμε με ένα μάλλον ευρέως διαδεδομένο στερεότυπο το οποίο, στο βαθμό που η τηλεόραση το παίρνει ως δεδομένο, εξαίρεται ακόμη περισσότερο. Ταυτόχρονα, το παράδειγμα ίσως βοηθήσει να φανεί ότι ορισμένες ψυχαναλυτικές ερμηνείες πολιτιστικών στερεότυπων δεν είναι στην πραγματικότητα τόσο τραβηγμένες· οι λανθάνουσες ιδέες που αποδίδει η ψυχανάλυση σε ορισμένα στερεότυπα έρχονται στην επιφάνεια. Υπάρχει η εξαιρετικά δημοφιλής ιδέα ότι ο καλλιτέχνης δεν είναι μόνο απροσάρμοστος, εσωστρεφής και *arriori* κάπως αστείος, αλλά ότι στην ουσία είναι «εστέτ», αδύναμος και «θηλυπρεπής». Μ' άλλα λόγια, το σύγχρονο συνθετικό φολκλόρ τείνει να ταυτίζει τον καλλιτέχνη με τον ομοφυλόφιλο και να σέβεται μόνο τον «άνθρωπο της δράσης» ως αληθινό, δυνατό άντρα. Αυτή η ιδέα εκφράζεται με απροσδόκη-

τα άμεσο τρόπο σ' ένα από τα σενάρια κωμωδιών που έχουμε στη διάθεσή μας. Εκεί παρουσιάζεται ένας νέος άντρας, ο οποίος δεν είναι απλώς ο «ηλίθιος» που εμφανίζεται τόσο συχνά στην τηλεόραση, αλλά είναι επίσης ένας ντροπαλός, αποτραβηγμένος και αναλόγως ατάλαντος ποιητής, του οποίου τα ξεμωραμένα ποιήματα γελοιοποιούνται⁷. Είναι ερωτευμένος με μια κοπέλα αλλά είναι πολύ αδύναμος και ανασφαλής για να παραδοθεί στα χαιδολογήματα που εκείνη μάλλον ωμά του προτείνει: η κοπέλα, από την πλευρά της, γελοιογραφείται ως κυνηγός αγοριών. Όπως συμβαίνει συχνά στη μαζική κουλτούρα, οι ρόλοι των φύλων αντιστρέφονται — το κορίτσι είναι εντελώς επιθετικό, και το αγόρι, εντελώς φοβισμένο απέναντί της, περιγράφει τον εαυτό του ως «γυναικόδουλο» όταν εκείνη καταφέρνει να τον φιλήσει. Υπάρχουν χονδροειδή υπονοούμενα περί ομοφυλοφιλίας, ένα από τα οποία μπορεί να αναφερθεί: η ηρωίδα λέει στο φίλο της ότι ένα άλλο αγόρι είναι ερωτευμένο, κι αυτός ρωτάει: «Με τι είναι ερωτευμένος;» Εκείνη απαντά: «Με μια κοπέλα, βέβαια», κι ο φίλος της λέει: «Γιατί βέβαια; Μια άλλη φορά ήταν με τη χελώνα ενός γείτονα και, το χειρότερο, τη λέγανε Σαμ». Αυτή η ερμηνεία του καλλιτέχνη ως εγγενώς ανίκανου και κοινωνικά απόβλητου (με το υπονοούμενο της σεξουαλικής αντιστροφής) θα άξιζε να μελετηθεί.

Δεν ισχυριζόμαστε ότι τα μεμονωμένα παραδείγματα, ή οι θεωρίες με τις οποίες ερμηνεύονται, είναι ουσιαστικά νέα. Αλλά ενόψει του πολιτιστικού και παιδαγωγικού προβλήματος που παρουσιάζει η τηλεόραση, δεν νομίζουμε ότι η πρωτοτυπία των συγκεκριμένων πορισμάτων πρέπει να είναι κύριο μέλημα. Γνωρίζουμε από την ψυχανάλυση ότι η λογική του τύπου «Μα τα ξέρουμε αυτά!» συχνά είναι μια άμυνα. Αυτή η άμυνα προβάλλεται προκειμένου να απορριφθούν διορατικές σκέψεις ως αδιάφορες επειδή στην ουσία είναι άβολες και μας κάνουν τη ζωή πιο δύσκολη απ' ό,τι είναι, ταρακουνώντας τη συνείδησή μας όταν υποτίθεται ότι απολαμβάνουμε τις «απλές χαρές της ζωής». Η διερεύνηση των προβλημάτων της τηλεόρασης που υποδείξαμε εδώ, δίνοντας λίγα παραδείγματα επιλεγμένα στην

σωτερικό μονόλογο. Η οπτικοποίηση στα σύγχρονα μαζικά μέσα συντελεί στην εξωτερίκευση. Η ιδέα της εσωτερικότητας, που διατηρείται ακόμη στις παλιότερες προσωπογραφίες μέσα από την εκφραστικότητα του προσώπου, δίνει τη θέση της σε αλάνθαστα οπτικά σημάδια που τα πιάνει κανείς με μια ματιά. Ακόμη κι αν ένας χαρακτήρας σε μια ταινία ή τηλεοπτική εκπομπή δεν είναι αυτό που φαίνεται, η εμφάνισή του αντιμετωπίζεται με τέτοιο τρόπο ώστε να μην αφήνει καμιά αμφιβολία για την αληθινή του φύση. Έτσι ένας κακός που δεν παρουσιάζεται σαν κτήνος πρέπει τουλάχιστον να είναι «αβρός», οπότε η απωθητική στιλπνότητά του και οι απαλοί του τρόποι δείχνουν ξεκάθαρα τι πρέπει να σκεφτούμε γι' αυτόν.

3. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι η τάση ενάντια στην «ευρυμάθεια» ήταν ήδη παρούσα στις αρχές της λαϊκότερης κουλτούρας, ιδιαίτερα στον Ντεφόε, ο οποίος ήταν συνειδητά αντίθετος στη λόγια λογοτεχνία της εποχής του και έχει γίνει διάσημος επειδή περιφρόνησε κάθε εκλέπτυνση στο στυλ και την καλλιτεχνική κατασκευή στο όνομα μιας φαινομενικής πιστότητας στη «ζωή».

4. Μια από τις σημαντικές διαφορές φαίνεται να είναι ότι στον 18ο αιώνα η έννοια της λαϊκότερης κουλτούρας, που έτεινε προς μια χειραφέτηση από την απολυταρχική και ημιφεουδαλική παράδοση, είχε προοδευτικό νόημα, τονίζοντας την αυτονομία του ατόμου ως ικανού να παίρνει τις δικές του αποφάσεις. Αυτό σημαίνει, μεταξύ άλλων, ότι η πρώιμη λαϊκότερη λογοτεχνία άφηνε περιθώριο για συγγραφείς οι οποίοι διαφνοούσαν σφοδρά με το πρότυπο που έθεσε ο Ρίτσαρντσον και, παρ' όλα αυτά, εξασφάλισαν τη δική τους δημοτικότητα. Η πιο εξέχουσα τέτοια περίπτωση είναι εκείνη του Fielding, του οποίου το πρώτο μυθιστόρημα άρχιζε ως παρωδία του Ρίτσαρντσον. Θα ήταν ενδιαφέρον να συγκρίνουμε τη δημοτικότητα του Ρίτσαρντσον και του Φήλντινγκ εκείνη την εποχή. Ο Φήλντινγκ δεν είχε καθόλου την ίδια επιτυχία με τον Ρίτσαρντσον. Ωστόσο θα ήταν παράλογο να υποθέσουμε ότι η σημερινή λαϊκότερη κουλτούρα θα επέτρεπε κάτι αντίστοιχο με τον *Τομ Τζόουνς*. Αυτό κάνει εύγλωττο τον ισχυρισμό περί της «ακαμψίας» της σημερινής λαϊκότερης κουλτούρας. Ένα κρίσιμο πείραμα θα συνιστούσε η προσπάθεια να στηριχτεί μια ταινία σε ένα μυθιστόρημα όπως το *The Loved One* του Evelyn Waugh. Είναι σχεδόν βέβαιο ότι το σενάριο θα ξαναγραφόταν και θα διορθωνόταν τόσο πολύ ώστε δεν θα απέμενε τίποτε που να θυμίζει έστω και μακρινά την ιδέα του πρωτοτύπου.

5. Όσο περισσότερο η ορθολογικότητα (η αρχή της πραγματικότητας) οδηγείται στα άκρα τόσο περισσότερο ο τελικός σκοπός της (η αληθινή ικανοποίηση) τείνει, κατά παράδοξο τρόπο, να φαίνεται «α-

τύχη, απαιτεί πάνω απ' όλα να πάρουμε στα σοβαρά ιδέες που στους περισσότερους από μας είναι αμυδρά οικείες, βάζοντάς τες στο πλαίσιο και την προοπτική που τους αρμόζει και ελέγχοντάς τες με το κατάλληλο υλικό. Προτείνουμε τη συγκέντρωση σε θέματα, των οποίων έχουμε μια αόριστη αλλά στενόχωρη επίγνωση, ακόμη και με τίμημα να μεγαλώσει η στενοχώρια μας όσο πιο μακριά και πιο συστηματικά προχωρούν οι μελέτες. Η προσπάθεια που απαιτείται εδώ είναι η ίδια ηθικής φύσεως: να αντιμετωπίζουμε εν γνώσει μας ψυχολογικούς μηχανισμούς που λειτουργούν σε διάφορα επίπεδα προκειμένου να μη γινόμαστε τυφλά και παθητικά θύματα. Μπορούμε να αλλάξουμε αυτό το μέσο με τις απέραντες δυνατότητες μόνο αν το δούμε με το ίδιο πνεύμα που ελπίζουμε ότι κάποια μέρα θα εκφράζεται από την εικονοπλασία του.

1954

(Μετάφραση Αμίκας Λυκιαρδοπούλου)

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. David Riesman, *The Lonely Crowd* (New Haven: Yale University Press, 1950), σ. v.
2. Η εξέλιξη της ιδεολογίας του εξωστρεφούς έχει κι αυτή μάλλον τη μακρά ιστορία της, ιδιαίτερα στους κατώτερους τύπους λαϊκότροπης λογοτεχνίας του 19ου αιώνα, όταν ο κώδικας ευπρέπειας αποκόπηκε από τις θρησκευτικές ρίζες του και άρχισε έτσι να παίρνει ολοένα περισσότερο το χαρακτήρα ενός σκοτεινού ταμπού. Είναι ωστόσο πιθανόν ότι απ' αυτή την άποψη ο θρίαμβος των κινηματογραφικών ταινιών σημείωσε το αποφασιστικό βήμα. Η ανάγνωση ως πράξη αντίληψης και πρόσληψης ενέχει μάλλον ένα είδος εσωτερίκευσης· η πράξη της ανάγνωσης ενός μυθιστορήματος μοιάζει πολύ με έναν ε-

μοιραία αρνητική, οπότε και το στυλιστικό στοιχείο χρησιμεύει μόνο για να μεταμφιέσει κάτω από ένα επίχρισμα μορφολογικών καινοτομιών μια κοινότοπη στάση, ένα σύμπλεγμα από ανενεργές και σκληρωτικές ιδέες, γούστα και συναισθήματα;

Ανοίγεται έτσι εδώ μια σειρά προβλημάτων, που όταν τεθούν σε θεωρητικό επίπεδο, θα πρέπει να υποβληθούν σ' ένα σύνολο συγκεκριμένων επαληθεύσεων. Όμως, μπροστά σε ορισμένες τοποθετήσεις, γεννιέται η υποψία ότι ο κριτικός αναφέρεται διαρκώς σ' ένα ανθρώπινο πρότυπο που, έστω κι αν δεν το ξέρει, είναι ταξικό: και είναι το πρότυπο του καλλιιεργημένου και στοχαστικού ευγενούς της Αναγέννησης, που μια δεδομένη οικονομική συνθήκη του επιτρέπει να καλλιεργήσει με ερωτική προσήλωση τις εσωτερικές του εμπειρίες, προφυλάσσοντάς τες από τις εύκολες ωφελμιστικές προσμίξεις και εγγυώμενος ζηλότυπα την απόλυτη αυθεντικότητά τους. Όμως ο άνθρωπος του μαζικού πολιτισμού δεν είναι πια αυτός. Καλύτερος ή χειρότερος, πάντως είναι άλλος και άλλοι θα πρέπει να είναι οι δρόμοι της διαμόρφωσης και της σωτηρίας του. Ένα από τα καθήκοντά μας είναι τουλάχιστον να τους εντοπίσουμε.

Umberto Eco, 1964