



ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών
Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΠΟΥΔΩΝ

«Επικοινωνία και Ρητορική των Μέσων»

Διπλωματική εργασία

ΘΕΜΑ

«Οι φιλικές αναπαραστάσεις των αλληλεπιδράσεων
μαζικών μέσων ενημέρωσης, κοινής γνώμης και πολιτικής»



Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: κα. Περ. Ζέρη

Πάσχος Χρήστος

ΑΜ: 4115Μ008

Αθήνα 2017

Περιεχόμενα

Εισαγωγή.....σελ.2



Ερευνητικό Υπόβαθρο

Λίγα λόγια για τον κινηματογράφο.....σελ.3
Πως βλέπω μια ταινία.....σελ.9
Δομικά στοιχεία μιας ταινία.....σελ.13
Το πεδίο της έρευνας.....σελ.19



Το σώμα της έρευνας

α) «All the President's Men» – «Όλοι οι άνθρωποι του Προέδρου», (1976).....σελ.26
β) «Network» – «Το Δίκτυο», (1976).....σελ.38
γ) «JFK:Η ιστορία που χαραχτηκε στη μνήμη μας»,(1991)..σελ.49
δ) «Good Night And Good Luck» – «Καληνύχτα και Καλή Τύχη», (2005).....σελ.62
ε) «Lions for Lambs» - «Λέοντες αντί Αμνών», (2007).....σελ.75
στ)«The Ghost Writer» - «Ο Αόρατος Συγγραφέας»,(2010)..σελ.85
ζ) «Spotlight» - «Spotlight: Όλα στο Φως», (2015).....σελ.94



Επίλογος.....σελ.103

Παράρτημα.....σελ.108

Βιβλιογραφία.....σελ.111

Εισαγωγή

Ξεκινώντας από την υπόθεση πως αυτό που αποκαλούμε «κοινή γνώμη» αποτελεί ήδη κατά έναν τρόπο μια φαντασιακή όσο και συμβολική αναπαράσταση του συλλογικού ασυνειδήτου, σκοπός αυτής της μελέτης είναι να συμβάλει στην περαιτέρω ανάπτυξη του προβληματισμού γύρω από τον αναδιπλασιασμό ουσιαστικά των «αναπαραστατικών κατοπτρισμών» που σχετίζονται με τη σχέση Τύπου – Μαζικών Μέσων, οικονομικής και πολιτικής εξουσίας, στο πλαίσιο της κινηματογραφικής γλώσσας, ιστορίας και αισθητικής.

Η εν λόγω έρευνα επικεντρώνεται στη μελέτη κινηματογραφικών ταινιών με παρόμοια θεματική, έτσι ώστε να καταστεί δυνατή η κατάρτιση μιας σειράς παραδειγμάτων σχετικά με το πώς παρουσιάζεται η τέταρτη εξουσία στον κινηματογράφο, η λειτουργία της, τα σημαίνοντα και σημαίνόμενα που δομούν τη σχέση της με την οικονομική και πολιτική εξουσία, αλλά και τι βαθμό ανεξαρτησίας μπορεί να κερδίσει.

Το ερευνητικό μας εγχείρημα έχει ως κύριο άξονα την επισταμένη «ανάγνωση» φιλμικών κειμένων που εξυπηρετούν ερμηνευτικά και μεθοδολογικά τους στόχους μας, ως προς τη μορφή και το περιεχόμενο, αλλά και ως προς τη σχέση των εκάστοτε ταινιών με την εποχή, το κοινό, τον δημιουργό, σε μια συγχρονική όσο και διαχρονική θεώρηση του κοινωνικο - πολιτικού συμφραζομένου.

Λίγα λόγια για τον κινηματογράφο

«Το σινεμά, είναι η πιο
όμορφη απάτη του κόσμου»,
Jean-Luc Godard¹

Η ιστορία του κινηματογράφου καλύπτει μια περίοδο που μόλις υπερβαίνει τα 100 χρόνια, παρόλα αυτά έχει δικαίως πολύ γρήγορα καταφέρει να κερδίσει την θέση του δίπλα στις παραδοσιακές τέχνες όπως το θέατρο, η λογοτεχνία, η ποίηση, η μουσική, η ζωγραφική κτλ. Αν και προοδευτικό παράγωγο της τεχνικής της φωτογραφίας, ο κινηματογράφος σαν μορφή τέχνης αρχικά έμοιαζε να εμπεριέχει στοιχεία από το θέατρο και την όπερα, καθώς αναπαριστούσε ανθρώπινα γεγονότα, γνωστά ως πράξεις, όρος που υιοθετήθηκε από την εποχή του Αριστοτέλη.²

Παρόλα αυτά, η εξελικτική του πορεία στον χρόνο τον συνέδεσε και με τις υπόλοιπες τέχνες. Πολλοί θεωρητικοί και σκηνοθέτες κατέδειξαν τις σχέσεις του κινηματογράφου με άλλες παλαιότερες τέχνες. Χαρακτηριστικό στοιχείο αποτελούν οι πολλοί ορισμοί, που χρησιμοποιούνται δανεισμένοι από άλλες τέχνες, όπως «γλυπτική σε κίνηση» (Vachel Lindsay), «μουσική από φως» (Abel Glance), «ζωγραφική σε κίνηση» (Leopold Surville)³. Ο Rudolf Arnheim, έγραφε για τον κινηματογράφο «..η κατεξοχήν τέχνη. Με απεριόριστη εκλεκτικότητα, πρόσφερε διασκέδαση και χαλάρωση. Κατατρόπωσε όλες τις παλαιότερες τέχνες στο διαγωνισμό ομορφιάς. Και η μούσα του ήταν όσο λιγότερο

¹ Ο Ζαν - Λυκ Γκοντάρ (3 Δεκεμβρίου 1930 -) είναι Γαλλο - ελβετός σκηνοθέτης, σεναριογράφος και κριτικός κινηματογράφου.

² Κωνσταντίνος Σάντας, «Πως βλέπω μια ταινία» - Σπουδή στην τέχνη του κινηματογράφου», Εκδόσεις Γρηγόρη, Αθήνα, 2006, σελ. 31

³ Robert Stam, «Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου», Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2009, σελ. 53.

ντυμένη θα μπορούσε να επιθυμεί κανείς»⁴. Ήταν έτσι αναπόφευκτο ο κινηματογράφος να υιοθετήσει πολλά στοιχεία ως προς τη σύνθεση του, όπως την οπτική γωνία, την υπόθεση, το σασπένς, τον συμβολισμό, τη θεϊκή παρέμβαση ή μη, το χαρακτηρισμό, αναπτύσσοντας τη σχέση του με θεατρικά έργα, διηγήματα, μυθιστορήματα, ποιήματα κτλ. Η λογοτεχνία για παράδειγμα αποτέλεσε το θεμέλιο πάνω στο οποίο χτίστηκε ο σύγχρονος κινηματογράφος. Επίσης, παγίωσε δεσμούς με τέχνες όπως η μουσική, με σκοπό το «ντύσιμο» της ταινίας, κυρίως για τη διέγερση του συναισθήματος πάνω στην οπτικοακουστική δράση⁵, αλλά και με τέχνες όπως, η ζωγραφική⁶ που αποτέλεσε βασική έμπνευση για πολλούς σκηνοθέτες⁷.

Με τον τρόπο αυτό ο κινηματογράφος εξελίχθηκε σ' ένα παγκόσμιο οπτικό μέσο το οποίο αγγίζει όλο τον κόσμο και ξεπερνά το εμπόδιο της γλώσσας⁸, προσφέροντάς μας μια αναπαράσταση ή μάλλον καλύτερα μια ανακατασκευή και μαζί μια ψευδαίσθηση πραγματικότητας, καταγράφοντας με πλούσια εκφραστικά μέσα το παρελθόν και το παρόν της ανθρωπότητας και παρέχοντας ένα όραμα για το μέλλον. Από τα

⁴ Arnheim Rudolf, «Film Essays and Criticism», Madison, University of Wisconsin Press, μτφ. Brenda Benthien, 1997.

⁵ Πχ. «Κλασική μουσική στις ταινίες του Στάνλεϋ Κιούμπρικ στην Οδύσσεια του διαστήματος το 1967 και στο Μπάρι Λυντόν το 1974, με μουσική Ρίτσαρντ Στράους και άλλων συνθετών. Τραγούδια από όπερες, όπως στο "Pretty Woman" και «Μόνο για σένα» όπου ακούγονται άριες από την Τραβιάτα του Βέρντι. Ή ακόμα και πρωτότυπη μουσική γραμμένη για την ταινία, όπως, στο «Ψυχώ» το 1960, στο «Ταξιτζής» το 1976 και άλλα», Κωνσταντίνος Σάντας, «Πως βλέπω μια ταινία» - «Σπουδή στην τέχνη του κινηματογράφου», Εκδόσεις Γρηγόρη, Αθήνα, 2006, σελ. 34.

⁶ «Ο Αιζενστάιν, πολύ περισσότερο έχει υποστηρίξει την μονταζική (κινηματογραφική) διαίσθηση του El Greco», Κωστας Σφήκας, «Κινηματογράφος και ζωγραφική», Εκδόσεις Αιγόκερως Αθήνα,.

⁷ Πχ. «Ο Κουροσάβα εμπνέεται από τον Βαν Γκόγκ στο «Ραν» το 1984 και στο «Όνειρα» το 1999», Ο.π. σελ. 34.

⁸ Πχ. «στην εποχή του βωβού κινηματογράφου οι ταινίες του Τσάρλι Τσάπλιν ήταν οι πιο δημοφιλείς από κάθε άλλη μορφή τέχνης κι εκείνος η πιο αναγνωρίσιμη φιγούρα στον κόσμο. Χαρακτηριστικά λέγεται ότι ο Χίτλερ επέλεξε το μουστάκι του να ναι το ίδιο με αυτό του Τσάπλιν για να έχει την ίδια απήχηση μ' εκείνον, γνωρίζοντας ήδη τη δύναμη και την άσκηση επιρροής του κινηματογράφου», Ο.π. σελ. 38

πρώιμα χρόνια κιόλας γένεσης της τέχνης αυτής, ο Edwin S. Porter είχε προβλέψει ότι ο κινηματογράφος θα κατόρθωνε να ξεπεράσει τις προσδοκίες για την ικανοποίηση της ψυχαγωγίας και μόρφωσης και θα προχωρούσε πέρα από τις καθημερινές ανάγκες και επιθυμίες των ανθρώπων ασκώντας μια τρομακτική επιρροή στους μεταγενέστερους, θεωρώντας ότι θα μπορούσε να καταγράψει τα θεατρικά επιτεύγματα των δραματικών μεγαλοφυϊών της σύγχρονης σκηνής και να χρονικογραφήσει και αναπαραστήσει την ιστορία όπως κανένα άλλο μέσο δε μπόρεσε κι ούτε θα μπορέσει να κάνει.⁹

Όμως, ως προϊόν της βιομηχανίας, ο κινηματογράφος υπόκειται στους κανονιστικούς νόμους της και υποτάσσεται στην οικονομική και εμπορική λογική της. Αυτή είναι μια επιρροή εύλογα αναμενόμενη, δεδομένου ότι έχει να κάνει με την ίδια τη φύση και τη χρήση του μέσου. Αυτό που δεν είναι ορατό με την πρώτη ανάγνωση είναι ότι το κινηματογραφικό προϊόν – έργο τέχνης υπόκειται κάθε φορά στο καθεστώς αλήθειας της εποχής του ή με άλλα λόγια παρασύρει στα νερά του το ίζημα των τρόπων σκέψης, των συνηθειών γραφής, των ισχύοντων κωδίκων, των μορφών και της γλώσσας που υιοθετεί κάθε εποχή.¹⁰

Σύμφωνα με τη φουκωική ανάλυση, οι σχέσεις εξουσίας σε μια κοινωνία δεν εκπορεύονται από ένα συγκεκριμένο κέντρο, αλλά διαχέονται και αναπαράγονται σε όλο το φάσμα της. Διαπερνούν και καθορίζουν τις πρακτικές της καθημερινότητας, ορίζοντας μια μικροφυσική της εξουσίας στην οποία υπόκειται ασύνειδα το ίδιο το σώμα. Η ιστορικότητα των σχέσεων εξουσίας γίνεται έτσι προφανής. Η εξουσία δεν δρα λοιπόν μόνο κατασταλτικά με έμμεσο ή άμεσο τρόπο. Κυρίως παράγει γνώση, που δεν

⁹ Συλλογικό, «Από τον Λυμιέρ στον Μπεργκμαν», Harry Geduld, Εκδόσεις Κάλβος, Αθήνα, 1979, σελ. 48.

¹⁰ Vincent Pinel, «Σχολές, Κινήματα και Είδη στον Κινηματογράφο», Εκδόσεις Μεταίχμιο, μτφ. Μαρ. Καρρά, Αθήνα, 2006, σελ. 17.

έχει ανιστορικό ούτε υπεριστορικό χαρακτήρα, αλλά σφραγίζει την εποχή της. Έτσι συγκροτείται κάθε φορά ένα καθεστώς αλήθειας δηλαδή μια μορφή κυρίαρχης γνώσης και συνείδησης την οποία δεν μπορεί κανείς να αποφύγει είτε την ενστερνίζεται, είτε επιδιώκει να της αντιταχθεί. Η κινηματογραφική ταινία, όπως άλλωστε κάθε μορφή τέχνης δε μπορεί να αποφύγει αυτή την αναντίρρητη πραγματικότητα. Να αναπαράγει δηλαδή συνειδητά ή αθέλητα τις κυρίαρχες σχέσεις εξουσίας ή τουλάχιστον την ενσωμάτωσή τους ως βάση του οικοδομήματός της. Αυτή ακριβώς την προσέγγιση περιγράφει ο Sorin εισάγοντας την έννοια του «θεατού».

«Η παράθεση των κωδίκων μιας ταινίας, την οποία συχνά υποτιμούν όσοι ενδιαφέρονται για τη φιλολογία, είναι πολύτιμη για τον ιστορικό: επιτρέπει να εισάγουμε τη θεμελιώδη έννοια του «θεατού». Όλοι γνωρίζουμε πως δεν βλέπουμε τον εξωτερικό κόσμο έτσι «όπως είναι», αντιλαμβανόμαστε τα όντα και τα αντικείμενα μέσα από τις συνήθειες, τις αναμονές, τη νοοτροπία μας, δηλαδή μέσα από ιδιαίτερους τρόπους που υιοθετεί το περιβάλλον μας προκειμένου να δομήσει το ουσιώδες (δηλαδή το ουσιώδες για εμάς) σε σχέση με το δευτερεύον. Το «θεατό» μιας εποχής είναι, ότι οι παραγωγοί εικόνων επιδιώκουν να συλλάβουν για να το μεταδώσουν, και ότι οι θεατές δέχονται χωρίς να παραξενεύονται»¹¹

Αυτό δε σημαίνει ότι ο κινηματογράφος λειτουργεί στατικά, άλλωστε ως κατασκευή αποτελεί έναν χωροχρονικό πυκνωτή όψεων της πραγματικότητας. «Η κινηματογραφική μηχανή αποκαλύπτει τα μυστικά, δείχνει την αντίστροφη όψη της κοινωνίας, τα εκ παραδρομής ολισθήματά της»¹² λέει ο Mark Ferro. Αλλά και ο ίδιος ο Sorin εξηγεί περαιτέρω:

¹¹ Pierre Sorlin, «Κοινωνιολογία του Κινηματογράφου», Εκδόσεις Μεταίχμιο, μτφ. Π. Μαρκέτου, Αθήνα, 2006, σελ. 84

¹² Pierre Sorlin, «Κοινωνιολογία του Κινηματογράφου», Εκδόσεις Μεταίχμιο, μτφ. Π. Μαρκέτου, Αθήνα, 2006, σελ. 65

«οι διακυμάνσεις του θεατού δεν είναι διόλου τυχαίες: ανταποκρίνονται σε ανάγκες, ή σε αρνήσεις ενός κοινωνικού σχηματισμού. Οι συνθήκες που επηρεάζουν τις μεταμορφώσεις του οπτικού, και το ίδιο το πεδίο του, συνδέονται στενά: κάθε ομάδα βλέπει ό,τι μπορεί, και όσα μπορεί να αντιληφθεί ορίζουν την περίμετρο μέσα στην οποία είναι ικανή να θέσει τα ιδιαίτερα προβλήματά της. Ο κινηματογράφος είναι ευρετήριο και παραγωγός εικόνων ταυτόχρονα. Δεν δείχνει το «πραγματικό», αλλά θραύσματά του, τα οποία δέχεται και γνωρίζει το κοινό. Με μια άλλη έννοια, συμβάλλει στη διεύρυνση του πεδίου του θεατού, στο να επιβληθούν νέες εικόνες»¹³

Ο κινηματογράφος όντως είναι ευρετήριο και παραγωγός εικόνων ταυτόχρονα. Αντλεί την πρώτη ύλη του από τα δεδομένα μιας ανάγνωσης της πραγματικότητας, όμως τι είναι αυτό που τον καθιστά μορφή τέχνης; Αν και έχουμε ήδη αναφερθεί στις σχέσεις του με τις άλλες τέχνες, μοιάζει συχνά παρακινδυνευμένο να χαρακτηρίζουμε απροβλημάτιστα μια κινηματογραφική ταινία σαν έργο τέχνης, εξαιτίας ακριβώς της πολυπαραμετρικότητας της. Με τον όρο πολυπαραμετρικότητα, προσπαθούμε να περιγράψουμε τη συσχέτιση μορφής, περιεχομένου, προθέσεων των δημιουργών της ταινίας (αφού το τελικό αποτέλεσμα είναι προϊόν συναντίληψης μεταξύ των βασικών συντελεστών της), εμπορικού ή μη χαρακτήρα της, να ερμηνεύσουμε τη λειτουργίας της ως ενός συνολικού αποτελέσματος στο πλαίσιο μιας γραμμής παραγωγής, ενέχουσας ιστορικό βάρος. Την απάντηση μας έχει δώσει ήδη από το 1936 ο Walter Benjamin εισάγοντας την έννοια της «αύρας». Η ταινία είναι ένα έργο τέχνης που ό,τι χάνει ως αύρα το κερδίζει ως μαζικότητα της απήχησης του στο χώρο και το χρόνο. Λέει συγκεκριμένα: «Πολλαπλασιάζοντας την αναπαραγωγή του, τοποθετεί στη θέση της μοναδικής του ύπαρξης τη μαζική. Επιτρέποντας στην αναπαραγωγή να

¹³ Pierre Sorlin, «Κοινωνιολογία του Κινηματογράφου», Εκδόσεις Μεταίχμιο, μτφ. Π. Μαρκέτου, Αθήνα, 2006, σελ. 86.

συναντηθεί με τον αποδέκτη, σε οποιαδήποτε κατάσταση κι αν αυτός βρίσκεται, επικαιροποιεί το αναπαραχθέν»¹⁴.

Τελικά, ο κινηματογράφος ως μορφή τέχνης «δεν ανοίγει ένα πέρασμα στον κόσμο: τον διηθεί και αναδιανέμει ορισμένες όψεις του»¹⁵. Έχει λοιπόν σημασία σε αυτό το σημείο να δούμε μέσω ποιών μηχανισμών αναπτύσσεται η σχέση μεταξύ έργου και θεατή. Τι σημαίνει βλέπω μια ταινία;

¹⁴ Walter Benjamin, «Για το έργο τέχνης I Τρία δοκίμια», εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα, 2015, σελ. 26.

¹⁵ Pierre Sorlin, «Κοινωνιολογία του Κινηματογράφου», Εκδόσεις Μεταίχμιο, μτφ. Π. Μαρκέτου, Αθήνα, 2006, σελ. 320.

Πώς βλέπω μια ταινία

«Κάθε μεγάλη ταινία πρέπει να φαίνεται
καινούρια κάθε φορά που τη βλέπεις»,
Roger Joseph Ebert¹⁶

Στην πραγματικότητα αυτή η ερώτηση επιτρέπει πολλές και διαφορετικές απαντήσεις. Αν σκεφτούμε ότι βασικός σκοπός της δημιουργίας μιας ταινίας είναι η ψυχαγωγία του θεατή και η απόκριση της ως τέχνης στην διάθεση μας για απόλαυση, μπορούμε να αντιληφθούμε το ευρύ πεδίο που δημιουργείται. Ο κινηματογράφος, ως τέχνη γενικότερα και η εκάστοτε ταινία πιο συγκεκριμένα, αποτελεί μια μυθοπλαστική, εμπρόθετη κατασκευή, η οποία σ' αυτή την περίπτωση απλά είναι οπτικοποιημένη. Δε μπορούμε δηλαδή να αγνοήσουμε τα αφηγηματικά χαρακτηριστικά της (μορφή, περιεχόμενο, χρονικότητα, ανατροπές και άλλα τέτοια στοιχεία). Έτσι, οι πολλαπλές οπτικές γωνίες που παρουσιάζονται και οι ποικίλες αλληλεπιδράσεις που δημιουργούνται, είναι αναγκαίο να συνεκτιμώνται σε μια γενικότερη ερμηνεία. «Το κοιτάζειν αποτελεί μια πράξη επιλογής, ποτέ δεν κοιτάμε μόνο ένα πράγμα, κοιτάμε πάντα τη σχέση ανάμεσα στα πράγματα και τον εαυτό μας»¹⁷.

Οτιδήποτε σκέφτομαι ή αισθάνομαι όταν βλέπω την ταινία, όποια μηνύματα και αν είναι αυτά που λαμβάνω αφού τη δω, όλα αυτά αποτελούν την προσωπική μου αντίδραση. Αυτά αποτελούν τα προσωπικά μου αισθήματα, συναισθήματα και σκέψεις μου. Αντιδρώ στην ουσία ως θεατής. Σύμφωνα με αυτή την άποψη, τα μηνύματα δεν ενυπάρχουν μέσα στο κείμενο, αλλά υπάρχουν μέσα στη συνείδηση του

¹⁶ Ο Roger Ebert (18 Ιουνίου 1942 - 4 Απριλίου, 2013) ήταν Αμερικανός κριτικός κινηματογράφου, δημοσιογράφος και σεναριογράφος. Ήταν ο πρώτος κριτικός κινηματογράφου που κέρδισε το βραβείο Pulitzer για την κριτική.

¹⁷ Τζον Μπέργκερ, «Η εικόνα και το βλέμμα», Εκδόσεις Μεταίχμιο, μτφ. Ειρήνη Σταματοπούλου, Αθήνα, 2009, σελ. 9.

θεατή κι έχουν διαμορφωθεί μέσα από το κοινωνικό περιβάλλον και το εύρος των κοινωνικών του αντιλήψεων. Στη βάση της παραδοχής ότι ο κάθε θεατής διαμορφώνεται από το ατομικό βίωμα, το συλλογικό ασυνείδητο, τον χρόνο, την κοινωνία, και τους θεσμούς που διέπουν τη ζωή του, μοιάζει αναπόφευκτη η επιρροή τους στον τρόπο πρόσληψής του, του είτε συνειδητά, είτε ασυνείδητα και καθορίζεται η ερμηνεία που θα δώσει σε ότι βλέπει. Με άλλα λόγια το πώς βλέπει κάποιος μια ταινία έχει έντονα στοιχεία υποκειμενικότητας.

Μια άλλη προσέγγιση, αυτή της «κριτικής αντίδρασης», βασίζεται στη θεώρηση ότι ο θεατής μιας ταινίας προσπαθεί να εντοπίσει τα νοήματα που ενυπάρχουν σ' αυτή επειδή έτσι το θέλησαν οι δημιουργοί της. Αναλύει δηλαδή ο θεατής τα στοιχεία και χαρακτηριστικά της ταινίας μέσα στο συγκείμενο της ιστορικής περιόδου που αυτή δημιουργήθηκε, των επιταγών της πολιτιστικής βιομηχανίας και των προθέσεων των παραγωγών ή σκηνοθετών της, όπως τις καθόρισαν οι γενικότερες προσωπικές, κοινωνικές, φιλοσοφικές και αισθητικές προσλαμβάνουσές τους. Η ταινία δεν είναι έτσι, ούτε ιστορία, ούτε αντιγραφή του πραγματικού αποτυπωμένου στο σελιλόιντ. Αντίθετα, συνιστά μια κοινωνική σκηνοθεσία, καθώς συντίθεται από μια επιλογή κειμένων, εικόνων και θραυσμάτων της πραγματικότητας που ανακατανέμονται και αναδιοργανώνονται σε ένα νέο σύνολο. Πραγματοποιείται έτσι, μια «φανταστική αναμετάφραση»¹⁸ της πραγματικότητας από την οποία η ταινία αντλεί την πρώτη ύλη της.

Παρά τα όσα προαναφέραμε, δεν πρέπει να διαφύγει της προσοχής μας η ονειρική λειτουργία του κινηματογράφου. Σύμφωνα με τον Metz, ο κινηματογράφος είναι ταυτόχρονα ένα συμβολικό σύστημα και μια

¹⁸ Pierre Sorlin, «Κοινωνιολογία του Κινηματογράφου», Εκδόσεις Μεταίχμιο, μτφ. Π. Μαρκέτου, Αθήνα, 2006, σελ. 224.

φαντασιακή λειτουργία και κάθε επιτυχής ανάλυση πρέπει να τοποθετηθεί σε μια δυναμική σχέση μεταξύ των δυο. Η κινηματογραφική οθόνη λειτουργεί σαν τον αρχικό πυρήνα του ασυνείδητου για τον θεατή, σαν τον φαντασιακό τόπο της αρχικής συγκρότησής του, σαν τον καθρέφτη των φαντασιώσεων και των επιθυμιών του. Έτσι, ο τρόπος με τον οποίο αναπτύσσεται η σχέση αλληλεπίδρασης μεταξύ θεατή και ταινίας, δεν προσδιορίζεται τόσο από τη συνείδηση του σκηνοθέτη, όσο από συγκεκριμένες παρορμήσεις κι επιθυμίες του θεατή σε σχέση με τον εξωτερικό κόσμο και τον συν-συγκροτητικό Άλλο¹⁹. Το ίδιο το σκοτάδι της κινηματογραφικής αίθουσας, τοποθετεί τον θεατή σε ένα «κινηματογραφικό κουκούλι» κι εκείνος «λάμπει με όλη την ένταση της επιθυμίας του»²⁰, ενώ καθόλη τη διάρκεια της ταινίας βρίσκεται ταυτόχρονα μέσα στην ιστορία και κάπου αλλού. Μοιάζει σαν να αναδύεται μια νέα όψη της υποκειμενικότητας του θεατή κατά τη διάρκεια της θέασης. Δηλαδή ο κινηματογράφος λειτουργεί ως ιδεολογικός μηχανισμός αφού συγκροτεί ένα «υποκείμενο» μέσω της ψευδαισθητικής κατάργησης των ορίων της πραγματικότητας.²¹

Ιστορία, κοινωνία, βίωμα, επιθυμία, φαντασίωση, πρόθεση και υλοποίηση μετουσιώνονται σε κινηματογραφική γλώσσα και συναντώνται με τον θεατή στον κοινό τόπο της κινηματογραφικής οθόνης. Η δημιουργική ελευθερία του θεατή συνίσταται στην αλληλεπίδραση προσωπικών εντυπώσεων και κριτικής ανάλυσης, από την οποία προκύπτει και η δυνατότητα της ερμηνείας του. Αυτό που στην ουσία ονομάζεται «free

¹⁹ Αν η σχέση με τον Άλλο (με το φαντασιακό είδωλο του «Εγώ» στο στάδιο του καθρέφτη, με τον «Άλλο» ως ζωτική σχέση διατομικότητας και με κάθε εξωτερικό αντικείμενο) αποτελεί μέτρο της κατανόησης του κόσμου δε μπορεί η σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ του θεατή και της ταινίας να εδράζεται σε διαφορετικό μηχανισμό.

²⁰ Roland Barthes, όπως αναφέρεται στις σημειώσεις του μαθήματος «Ρητορική της εικόνας», υπ. Καθ. Ειρ. Σταματοπούλου, 2016.

²¹ Όπως αναφέρεται στις σημειώσεις του μαθήματος «Ρητορική της εικόνας», υπ. Καθ. Ειρ. Σταματοπούλου, 2016.

play», καθώς πρέπει να αποδεχτούμε ότι οι ταινίες φτιάχνονται έχοντας διάφορους στόχους, περιλαμβάνοντας διάφορες αξίες και ιδέες διάφορων πολιτισμών και τάξεων, έχοντας και κατά νου την πολύπλευρη προσέγγιση – κοινωνιολογική, ιστορική, ψυχολογική, θρησκευτική, αποδομιστική - που μπορούν να δεχθούν.²²

²² Κωνσταντίνος Σάντας, «Πως βλέπω μια ταινία» - « Σπουδή στην τέχνη του κινηματογράφου», Εκδόσεις Γρηγόρη, Αθήνα, 2006, σελ. 19 – 30.

Δομικά στοιχεία μιας ταινίας

*«Αν αγαπάς τον κινηματογράφο
με κάθε μόριο του σώματος σου πραγματικά,
τότε αρκεί για να κάνεις μία καλή ταινία»
Quentin Tarantino²³*

Στο βιβλίο του «Σημειώσεις για τον κινηματογράφο», ο Robert Bresson μιλάει για «δυο θανάτους και τρεις γεννήσεις»: «η ταινία γεννιέται πρώτα στο μυαλό μου, πεθαίνει στο χαρτί. Ανασταίνεται από τα ζωντανά πρόσωπα και τα πραγματικά αντικείμενα που χρησιμοποιώ, τα οποία σκοτώνονται πάνω στο φιλμ, αλλά όταν τοποθετούνται σε μια συγκεκριμένη σειρά και προβάλλονται σε μια οθόνη, ξαναζωντανεύουν όπως τα άνθη μέσα στο νερό»²⁴.

Μια ταινία, όπως έχουμε ήδη πει, δεν είναι απλά μια αλληλουχία εικόνων, αλλά μια σειρά από παραμέτρους και τεχνικές που συγκροτούν ένα ενιαίο σύνολο. Το σύνολο αυτό υπακούει σε συγκεκριμένους κώδικες κι εντός του αναδύεται ο αφηγηματικός καμβάς της ταινίας. Θα μπορούσαμε μάλιστα να πούμε, ότι έχουμε να κάνουμε με δυο αντιστικτικούς αλλά συνεργούντες κώδικες. Τον κώδικα της κινηματογραφικής γλώσσας ως συντακτικό των κειμενικών σημαινόντων και το νοηματικό κώδικα του περιεχομένου της ταινίας. Ο ήχος, οι εικόνες, η φωτογραφία, ο φωτισμός, τα πλάνα, δηλαδή η μετατροπή του σεναριακού κειμένου σε κινηματογραφική γλώσσα μέσω του ντεκουπάζ, σχετίζονται με τον πρώτο κώδικα. Το μοντάζ και η μουσική θα δώσουν το καθοδηγητικό νήμα, το είδος και τον ρυθμό της αφήγησης. Άρα, θα ορίσουν το πεδίο συνάντησης του νοηματικού περιεχομένου της ταινίας με το θεατή της. Ο τρόπος με τον οποίο το μοντάζ και η μουσική

²³ Ο Κουέντιν Τζερόμ Ταραντίνο είναι Αμερικανός σκηνοθέτης, σεναριογράφος και ηθοποιός του κινηματογράφου.

²⁴ Ρομπέρ Μπρεσόν, «Σημειώσεις για τον κινηματογράφο», Εκδόσεις Καθρέφτης, Αθήνα, 1990, σελ. 19.

γεφυρώνουν τους δυο κώδικες είναι ιδιαίτερα σύνθετος. Το μοντάζ ανασυνθέτει αφηγηματικά και χωροχρονικά τα θραύσματα του ντεκουπάζ όπως τα καθόρισε το σενάριο και τα ανέδειξαν η διεύθυνση φωτογραφίας και οι τεχνικές λήψης κατά τη κινηματογράφηση των επιμέρους πλάνων. Η μουσική χρωματίζει συναισθηματικά την αφήγηση κι επεμβαίνει καταλυτικά στο ρυθμό της αναδεικνύοντας την ένταση της στιγμής ή αποφορτίζοντάς τη, «ενώνοντας» τις παράλληλες δράσεις που επιτυγχάνει το παράλληλο μοντάζ ή φέρνοντάς τις σε αντίθεση.²⁵

Ο χώρος της κινηματογραφικής ταινίας είναι ένας σύνθετος χώρος που έχει τρεις πτυχές: την πρόθεση του σκηνοθέτη, την πρόσληψη του θεατή και την δυναμική των ίδιων των εικόνων. Ο ρόλος του θεατή είναι δυναμικά ενεργός κατά την διάρκεια της προβολής της ταινίας. Όταν η πρόθεση, η δομή και η αφήγηση της ταινίας δεν την ακυρώνουν ως αισθητική πράξη, τότε η ίδια η ταινία καλεί το θεατή να συμπληρώσει αυτό που βλέπει, να συγκροτήσει τη δική του αφήγηση. Φαντάζεται έτσι τον χώρο και τον χρόνο που δεν φανερώνει η κάμερα και το μοντάζ. Ο Tarkovsky ορίζει «την διάδραση του χώρου της οθόνης με την προσοχή του θεατή ως τη δημιουργία του χρόνου».²⁶ Η οθόνη δημιουργεί τον χώρο στον οποίο οι θεατές θα αναμετρηθούν με την πραγματικότητα και την φαντασία της ίδιας της ταινίας και του σκηνοθέτη.

²⁵ «οι όροι «ντεκουπάζ» και «μοντάζ» αντιστοιχούν σε δυο έννοιες που υπάρχουν μόνο στα γαλλικά. Κατά τη διαδικασία του ντεκουπάζ, η ενιαία, αδιαίρετη και πολύπλευρη πραγματικότητα, η οποία εμφανίζεται ταυτόχρονα κάτω από τις διαστάσεις του χώρου και του χρόνου, «τεμαχίζεται» και «αναλύεται» σε πλάνα από τον σκηνοθέτη, σύμφωνα με την προσωπική του άποψη. Ο «τεμαχισμός» σε πλάνα έχει μοναδικό σκοπό την «ανασύνθεση» αργότερα μιας φανταστικής πραγματικότητας, μιας άποψης της πραγματικότητας, έτσι όπως την αντιλαμβάνεται ο σκηνοθέτης. Αυτή επιτυγχάνεται με τη «συρραφή» των πλάνων κατά τη διαδικασία του μοντάζ και συνεπώς με τη σύγκρουσή τους καθώς διαδέχονται το ένα το άλλο κατά την προβολή του φιλμ», Θωμάς Μποντίνας, «Η γοητεία του κινηματογράφου», εκδόσεις Παρασκήνιο, Αθήνα, 1993, σελ. 101

²⁶ Bird, Robert, Andrei Tarkovsky: Elements of Cinema, London: Reaktion Books Ltd, 2008, σελ. 194.

«Ο κινηματογράφος είναι η μόνη τέχνη που επεμβαίνει ταυτόχρονα στο χώρο και στο χρόνο, έχοντας την ικανότητα θεωρητικά να τους διαστέλλει και να τους συστέλλει απεριόριστα καταργώντας έτσι τις μαθηματικές τους διαστάσεις. Στο σινεμά αυτό δεν οφείλεται σε κάποιο ψυχολογικό φαινόμενο, αλλά πραγματοποιείται με μια αφηγηματική τεχνική, που έχει τη βάση της σε ψυχολογικά φαινόμενα. Τόσο ο φιλικός χρόνος, όπως λέγεται, όσο και ο φιλικός χώρος, ο τρισδιάστατος δηλαδή χώρος στον οποίο εκτυλίσσεται η δράση, παρουσιάζουν κατά τη διάρκεια της προβολής άλλοτε «πυκνώματα» και άλλοτε «αραιώματα», με παρόμοιο τρόπο με εκείνο που ο καθένας βιώνει την πραγματικότητα στην καθημερινή του ζωή. Ο φιλικός χωροχρόνος όμως αποτελεί μια πραγματικότητα κατασκευασμένη...»²⁷.

Ο φιλικός χωροχρόνος δεν αποτελεί ένα απλό σκηνικό για τη δράση των χαρακτήρων αλλά συστατικό της ίδιας της ταυτότητας τους. Είναι το πεδίο μέσα στο οποίο καλλιεργούνται, αναπτύσσονται και διαμορφώνονται οι ανθρώπινες συμπεριφορές, άμεσα συμβάλλοντας στη διαπραγμάτευση της ταυτότητας των υποκειμένων και την επίλυση των βασικών διλημάτων τους, αποτελώντας το διαμεσολαβητικό στοιχείο των ανθρώπινων σχέσεων και συμπεριφορών. Ο χώρος συντίθεται από σκόρπιες εικόνες που σηματοδοτούν έννοιες και επαναφέρουν μνήμες από την τεράστια παρακαταθήκη του ασυνείδητου. Ο τρόπος με τον οποίο ο κάθε δημιουργός τοποθετεί τη δράση μέσα στο χώρο φανερώνει τόσο την προσωπική του ματιά, όσο και τις ικανότητες του να ενσωματώνει τα ετερογενή στοιχεία της πραγματικότητας σε μια συνολική αντίληψη για τη ζωή και την τέχνη.²⁸ Ο κινηματογραφικός χρόνος για λόγους οικονομίας του μέσου, αφηγηματικούς κι αισθητικούς, καταστρατηγεί συστηματικά τον πραγματικό, όμως πρόκειται για μια σύμβαση απόλυτα αποδεκτή από τη συνείδηση του θεατή ο οποίος φυσικοποιεί ή

²⁷ Θωμάς Μποντίνας, «Η γοητεία του κινηματογράφου», Εκδόσεις Παρασκήνιο, Αθήνα, 1993, σελ. 113.

²⁸ Χριστίνα Σωτηροπούλου, «Κινούμενα τοπία», Εκδόσεις Μεταίχμιο, Αθήνα, 2001, σελ. 14-16.

εξορθολογίζει τη ροή του. Ο «κώδικας» του χρόνου, παρ' ότι τον θεωρούμε δεδομένο, είναι εν πολλοίς ένας από τους σημαντικότερους παράγοντες στην σημειωτική της κινηματογραφικής τέχνης. Τόσο σημαντικός που ολόκληρες ταινίες χτίζονται με βάση αυτόν. Κατ' επέκταση, άλλες τόσες αισθητικές θεωρίες περιστρέφονται γύρω από την περίφημη τέταρτη διάσταση που τα καθορίζει όλα.

Η κινηματογραφική μουσική μπορεί να συνδεθεί, είτε με μεμονωμένα πρόσωπα, είτε με ομάδες ατόμων. Και στις δύο περιπτώσεις «απαντά» σε σχέσεις, δράσεις και αντιδράσεις που αναπτύσσονται στην εκάστοτε σκηνή. Συνδέεται με νοήματα και ιδέες συμβολικού χαρακτήρα που διαπερνούν την επιφάνεια των κινηματογραφικών διαλόγων και της δράσης και δημιουργούν συχνά συνδηλωτικά νοήματα. Εκφράζει προσωπικά και συλλογικά, συνειδητά ή υποσυνείδητα. Σε αυτήν την περίπτωση η μουσική αποκτά «χαρακτήρα» του οποίου οι ποιότητες ανταποκρίνονται σε ένα ή περισσότερα πρόσωπα του κινηματογραφικού έργου. Η κινηματογραφική μουσική αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της κινηματογραφικής αφήγησης, είναι ένα από τα πολλά στοιχεία που την συνθέτουν. Πιο συγκεκριμένα, η κινηματογραφική μουσική, μαζί με τους υπόλοιπους ήχους (διάλογους, ηχητικά εφέ και ατμόσφαιρες), συνθέτουν την ηχητική μπάντα μιας ταινίας.

Ο Robert Bresson, αναφέρει στο βιβλίο του: «Η μουσική απομονώνει την ταινία σου από τη ζωή της ταινίας σου. Είναι ένα ισχυρό μετατρεπτικό στοιχείο ή ακόμα κι ένας καταστροφέας του πραγματικού, όπως το αλκοόλ ή το ναρκωτικό»²⁹. Μια τέτοια χρήση της μουσικής γίνεται για να τονίσει συγκεκριμένα σημεία της δράσης, υποβάλλοντας συναισθήματα, προσδίδοντας ρυθμό, ακόμα και σαν τρόπος χειραγώγησης του θεατή,

²⁹ Ρομπέρ Μπρεσόν, «Σημειώσεις για τον κινηματογράφο», Εκδόσεις Καθρέφτης, Αθήνα, 1990, σελ.48.

κάπως σαν το ναρκωτικό του Μπρεσόν, το οποίο σε συνεργασία με την εικόνα σαν οργανικό δομικό στοιχείο συνθέτουν την οπτικοακουστική ερμηνεία.

Η κινηματογραφική αφήγηση δεν είναι ποτέ μονοσήμαντη. Η ταινία ως αποτέλεσμα της συνεργασίας του σκηνοθέτη, του σεναριογράφου, των ηθοποιών και των τεχνικών είναι πρωτίστως ένα «κείμενο», το οποίο οι θεατές επεξεργάζονται νοητικά και συναισθηματικά με το δικό τους τρόπο.³⁰ Το «κείμενο» αυτό υποκρύπτει πάντοτε ένα λανθάνον νόημα, μια λανθάνουσα δευτερογενή αφήγηση που είναι το αποτέλεσμα των βαθύτερων συσχετισμών που πραγματοποιεί ο θεατής. Οι δυο αφηγήσεις, πρωτογενής και λανθάνουσα (συνδηλούμενη), «δεν αποτελούν δυο ξεχωριστά πεδία. Σε τελική ανάλυση, υπάρχει μόνο ένα κινηματογραφικό έργο. Τα δυο επίπεδα αφήγησης μπορούν να παραλληλιστούν με δυο ομόκεντρους κύκλους»³¹ με τον λανθάνοντα να βρίσκεται εντός του πρώτου. Αν όμως το πρώτο επίπεδο ανάγνωσης της ταινίας μπορεί να αποδοθεί περιληπτικά, αυτό δεν ισχύει για την λανθάνουσα αφήγηση αφού αποτελεί τη συνισταμένη όλων των νοητικών και συνειρμικών διεργασιών του θεατή. Η δύναμη της αφήγησης έγκειται στην οργανική της σχέση με τη διαχρονική λειτουργία του μύθου. Εδώ ο μύθος νοείται, όχι ως συνειδητή παραχάραξη της πραγματικότητας, ως καθεστωτική ψευδολογία, αλλά ως: «μια ονειρώδης αφήγηση στην οποία οι κύριες ανησυχίες του ατόμου συνδέονται με την κοινωνία, το χρόνο και το σύμπαν ή ακόμα ως ένα μήνυμα από τον εαυτό μας για τον εαυτό μας»³². Έτσι, η αφήγηση είναι τριμερής, έχει δηλαδή αρχή, μέση και τέλος,

³⁰ Bernard Dick, «Ανατομία του κινηματογράφου», Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2010, σελ. 269.

³¹ Bernard Dick, «Ανατομία του κινηματογράφου», Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2010, σελ. 270.

³² Bernard Dick, «Ανατομία του κινηματογράφου», Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2010, σελ. 272.

λειτουργεί σε ένα ασυνείδητο επίπεδο αντλώντας υλικό από τη συλλογική μνήμη, μας προσφέρει ήρωες, τόπους και αρχετυπικές ιστορίες με οικουμενικό χαρακτήρα και διαχειρίζεται με τη γλώσσα των εικόνων έσχατες υπαρξιακές αλήθειες για τη ζωή, το θάνατο και την ανθρώπινη κατάσταση.³³ Είναι ένα ερώτημα τελικά, που διαπερνά την ιστορία του κινηματογράφου από τη γέννησή του. Ποιος διαχειρίζεται δηλαδή, κάθε φορά τη μεγάλη αφηγηματική δύναμη του μέσου.

³³ Υπάρχει και αντίλογος σε αυτή την οπτική με ισχυρά επιχειρήματα που υποστηρίζει ότι δεν ήταν μονόδρομος η υποταγή της κινηματογραφικής γλώσσας στη μυθοπλασία: «ο κινηματογράφος υποτάχθηκε στο ζυγό της μυθοπλασίας, επειδή βρήκε σ' αυτήν έναν βολικό τρόπο να αυτορυθμίζεται ... Η διαρκής ένταση που οδηγεί στην τελική λύση της πλοκής αποτρέπει την εμπλοκή σε δευτερεύοντα επεισόδια, και αναγκάζει το κοινό να ακολουθήσει την κατευθυντήρια γραμμή», Pierre Sorlin, «Κοινωνιολογία του Κινηματογράφου», Εκδόσεις Μεταίχμιο, μτφ. Π. Μαρκέτου, Αθήνα, 2006, σελ. 87.

Το πεδίο της έρευνας

«Το σινεμά είναι μια γλώσσα
που μιλά για το μέλλον,
παρόλο που οι ιστορίες που λέμε
βασίζονται στο παρελθόν»
Pedro Almodovar³⁴

Το ερευνητικό μας υπόδειγμα αποτελείται κατά χρονολογική σειρά από τις παρακάτω ταινίες:

- 1) «All the President's Men» – «Όλοι οι άνθρωποι του Προέδρου», (1976)
- 2) «Network» – «Το Δίκτυο», (1976)
- 3) «JFK: Η ιστορία που χαραχτηκε στη μνήμη μας», (1991)
- 4) «Good Night And Good Luck» – «Καληνύχτα και Καλή Τύχη», (2005)
- 5) «Lions for Lambs» - «Λέοντες αντί Αμνών», (2007)
- 6) «The Ghost Writer» - «Ο Αόρατος Συγγραφέας», (2010)
- 7) «Spotlight» - «Spotlight: Όλα στο Φως», (2015)

Αναλυτικές πληροφορίες για την κάθε ταινία αναγράφονται στον πίνακα του παραρτήματος.

Αν παρατηρήσει κανείς προσεκτικά το πρωτογενές πληροφοριακό υλικό των κινηματογραφικών ταινιών που επιλέξαμε, θα έχει ήδη μια πρώτη εικόνα για τα κριτήρια της επιλογής τους. Μπορούμε λοιπόν να πούμε ότι επιλέξαμε τις προαναφερθείσες ταινίες επιδιώκοντας την πλήρωση των παρακάτω προϋποθέσεων:

- 1) Να είναι αμερικανικής παραγωγής.
- 2) Να έχουν γυριστεί από τη δεκαετία του '70 μέχρι σήμερα.
- 3) Να έχουν βραβευθεί ή να υπήρξαν υποψήφιες προς βράβευση.

³⁴ «Ο Πέδρο Αλμοδόβαρ Καμπαγιέρο είναι Ισπανός σκηνοθέτης, σεναριογράφος και παραγωγός. Έχει γράψει, σκηνοθετήσει και παραγάγει περίπου 30 ταινίες»

- 4) Ο αφηγηματικός τους χαρακτήρας να τις κατατάσσει στη φιλομορφία που απευθύνεται σε μεγάλο κοινό, δηλαδή να χαρακτηρίζονται από την κατά το δυνατόν δυναμική ισορροπία ποιότητας – εμπορικότητας.
- 5) Να αναφέρονται, υπό το πρίσμα του θεματικού μας στόχου, σε γεγονότα της μεταπολεμικής αμερικανικής ιστορίας.

Γύρω από το κινηματογραφικό προϊόν έχει οικοδομηθεί μια τεράστια βιομηχανία με μεγάλη κερδοφορία, ισχυρά επιδραστικό χαρακτήρα κι ένα δυνάμει παγκόσμιο κοινό. Για τον κινηματογράφο, η εμπορικότητα της ταινίας δεν είναι μια απλή παράμετρος, αλλά κινητήρια δύναμη για τους παραγωγούς της και διαβατήριο καριέρας για τους δημιουργούς της. Άρα, η ιδιαιτερότητα του καλλιτεχνικού χαρακτήρα του κινηματογράφου βρίσκεται στο ότι αυτός είναι σύμφυτος με τις οικονομικές παραμέτρους που του επιτρέπουν να υπάρχει και να διευρύνει τη σφαίρα επιρροής του. Οι ΗΠΑ και τα μεγάλα ιστορικά τους στούντιο αποτελούν τη ναυαρχίδα της κινηματογραφικής βιομηχανίας. Το κινηματογραφικό προϊόν που εξάγουν, πέρα από την εισροή χρημάτων στα ταμεία τους από όλο τον κόσμο εξασφαλίζει την διάδοση προτύπων οικονομικών, πολιτικών και κοινωνικών σε μεγάλες πλειοψηφίες. Ο αμερικάνικος κινηματογράφος νομιμοποιεί όχι μόνο την κουλτούρα της παγκόσμιας υπερδύναμης, ως παγκόσμια γλώσσα, αλλά και την οικονομική, τεχνολογική και στρατιωτική υπεροχή της. Ο αμερικάνικος εμπορικός κινηματογράφος αλλά και όλοι οι εθνικοί κινηματογράφοι που τον μιμούνται έχει κατηγορηθεί, συχνά όχι άδικα, και για την παθητικοποίηση του θεατή που τον μετατρέπει, με την έμφαση στο ρυθμό και την καταϊγιστική αφηγηματικότητά του, σε απλό δέκτη – καταναλωτή³⁵. Στις ταινίες που

³⁵ «ο εμπορικός κινηματογράφος, όμως έχει οργανωθεί έτσι ώστε να περιορίζει την παρέμβαση του κοινού, καθοδηγώντας το βλέμμα και υποδεικνύοντας τι πρέπει να κοιτάξει κανείς, ποιες είναι οι σωστές επιλογές μέσα σε κάθε εικόνα. Η ανάγνωση της

έχουμε επιλέξει, χωρίς να αναιρούνται οι βαθύτεροι όροι, στόχοι και συνιστώσες της αμερικάνικης φιλμογραφίας, το περιεχόμενό τους ξεπερνά τα στερεότυπα της απολογητικής μιας υπερδύναμης κι ενός συγκεκριμένου τρόπου ζωής. Επιδιώκουν να έχουν μια ισχυρή αυτοδύναμη πολιτική, κοινωνική, ιστορική, αισθητική και παιδευτική ταυτότητα. Το ότι έχουν βραβευθεί, εξασφαλίζει ένα μίνιμουμ καλλιτεχνικής αξιοποίησης του μέσου αλλά κι ένα μεγάλο βαθμό αντιπροσωπευτικότητας των κυρίαρχων μορφοπλαστικών και ιδεολογικών τάσεων της εποχής τους. Άρα, καθιστά την έννοια του θεατού οδοδείκτη στην κατεύθυνση της έρευνάς μας.

«Η έννοια του θεατού εφαρμόζεται αποκλειστικά στις ταινίες που επιδιώκουν να αποτυπώσουν το παρατηρήσιμο σύμπαν ή, για να γίνουμε πιο ακριβείς, τα θραύσματα του. Δηλαδή, ισχύει για τις ταινίες που σκοπεύουν στην αναλογία με τον εξωτερικό κόσμο»³⁶

Όλες οι ταινίες αναφέρονται σε πραγματικά ιστορικά γεγονότα ή όταν δεν το κάνουν είναι έκδηλες οι ιστορικές τους αναφορές και οι συμβολισμοί που χρησιμοποιούν. Η χρονική περίοδος παραγωγής τους που έχουμε επιλέξει συμπίπτει με την περίοδο κατά την οποία οι ταινίες άρχισαν να μελετώνται ως ιστορικές πηγές³⁷. Ο ρόλος μιας ταινίας ως ιστορικής πηγής είναι ιδιαίτερα σύνθετος γιατί επιτελείται μέσα από πολλές διαμεσολαβήσεις. Η ταινία προσδοκά να είναι αρεστή, εύληπτη κι επικερδής. Επίσης, οφείλει να συγκεντρώσει τις ιστορικές παραμέτρους στο πρόσωπο ενός ήρωα, άρα εκ των πραγμάτων, η συλλογική ιστορία μετατρέπεται σε ιστορία του ενός, ο συναισθηματικός κόσμος του οποίου

ταινίας οδηγείται από πινακίδες με στόχο να αποφευχθούν οι λαθεμένες πορείες. Η μπάντα της εικόνας υπογραμμίζει τι πρέπει να κατανοήσει ο θεατής», Pierre Sorlin, «Κοινωνιολογία του Κινηματογράφου», Εκδόσεις Μεταίχμιο, μτφ. Π. Μαρκέτου, Αθήνα, 2006, σελ. 86.

³⁶ Pierre Sorlin, «Κοινωνιολογία του Κινηματογράφου», Εκδόσεις Μεταίχμιο, μτφ. Π. Μαρκέτου, Αθήνα, 2006, σελ. 235.

³⁷ Φερρό Μαρκ, «Κινηματογράφος και Ιστορία», εκδόσεις Μεταίχμιο, μτφ. Π. Μαρκέτου, Αθήνα, 2001, σελ. 23.

οφείλει να είναι ισχυρότερος από τα στοιχεία της ιστορικής εμπειρίας. Η εικόνα οφείλει να είναι ισχυρότερη από τις ιδέες. Άλλωστε είναι τόσο ισχυρή, ώστε ο τρόπος που φωτίζει ένα ιστορικό γεγονός να μην επιδέχεται συχνά ούτε αμφιβολίες, ούτε εναλλακτικές εκδοχές. Η διαλεκτική των πραγμάτων επιβάλλει να επισημάνουμε ότι ο τρόπος που μια ταινία ανατέμνει σχεδόν εμμονικά ένα ιστορικό περιστατικό βοηθά από την άλλη πλευρά το θεατή να εμβαθύνει σε αυτό, ενώ σε κάθε άλλη περίπτωση η συνέχεια της ιστορικής αφήγησης θα τον απέτρεπε από κάτι τέτοιο.³⁸ Επίσης αξίζει προσοχής το γεγονός ότι πολύ συχνά σε τέτοιου είδους ταινίες οι ήρωες είναι κυρίως κοινωνικοί κι όχι ψυχολογικοί. Δηλαδή, ο σκηνοθέτης και ο σεναριογράφος επιλέγουν οι ήρωές τους να λειτουργούν ως φορείς και ως καταλύτες της ιστορίας (κι εδώ διατηρείται το ατομικό στοιχείο), πράγμα που σημαίνει ότι σκιαγραφούνται ελλειπτικά ως προσωπικότητες, με αποτέλεσμα να θυμίζει η λειτουργία τους την Μπρεχτική αποστασιοποίηση. Σε κάθε περίπτωση αποτελεί τεχνική αφομοιωμένη από τους κανόνες του μοντερνισμού.

«Ο μοντέρνος κινηματογράφος δεν χρησιμοποιεί ψυχολογικούς ήρωες αλλά κοινωνικούς, με τους οποίους ο Μπρεχτ στο θέατρο εισήγαγε την «αποδραματοποίηση». Άλλωστε η ίδια αντίληψη και η κατασκευή του μοντέρνου φιλμ, η τάση του να προσεγγίσει τη δομή του δοκιμίου συμφωνεί με τη λογική αυτή. Στο αφηγηματικό επίπεδο μπορούμε ακόμη να αναφέρουμε συγκρούσεις που πραγματοποιούνται αρκετά συχνά, όπως η σύγκρουση ανάμεσα στο παρόν και στο παρελθόν ή εκείνη, ανάμεσα στο όνειρο και την πραγματικότητα»³⁹

Οι ταινίες του ερευνητικού υποδείγματος έχουν ως κεντρικούς τους ήρωες δημοσιογράφους ή ανθρώπους που λειτουργούν «δημοσιογραφικά» (ένας εισαγγελέας κι ένας συγγραφέας φάντασμα) στην ιστορική συγκυρία που

³⁸ Stam- Burgoyne - Flitterman-Lewis, «Νέες προσεγγίσεις στη σημειωτική του Κινηματογράφου», Εκδόσεις Μεταίχμιο, μτφ. Ειρ. Σταματοπούλου, Αθήνα, 2009, σελ. 76.

³⁹ Θωμάς Μποντίνας, «Η γοητεία του κινηματογράφου», Εκδόσεις Παρασκήνιο, Αθήνα, 1993, σελ. 157.

περιγράφει η ταινία που πρωταγωνιστούν. Όλοι τους «υπακούουν» σε έναν ιδεότυπο δημοσιογράφου με χαρακτηριστικά εξιδανικευμένου λειτουργού της τέταρτης εξουσίας που παραπέμπουν σε άτομο που εμφορείται από ιδεαλισμό κι αυτοσυνειδησία κι αγωνίζεται για την αποκάλυψη μιας αλήθειας που σκόπιμα αποκρύπτεται⁴⁰. Ενεργοποιείται έτσι στη σχέση με το θεατή ένας μηχανισμός ταύτισης κι εκπλήρωσης επιθυμίας. Η επιθυμία αυτή εδράζεται σε ένα υπεριστορικό στοιχείο της ανθρωπινότητας, που είναι το αίτημα της καθολικής δικαιοσύνης. Και λέμε υπεριστορικό γιατί αποτελεί σταθερό στοιχείο της ανθρώπινης ιστορίας που αλλάζει τρόπους έκφρασης σε διαφορετικές ιστορικές περιόδους. Με τρόπο που απευθύνεται άμεσα στο θυμικό του θεατή παρακολουθούμε να εξελίσσεται ο συχνά άνισος αγώνας ενός ανθρώπου για το κοινό καλό.

Η Ντελφίν ντε Ζιραρντεν, γυναίκα του ιδρυτή της La Presse το 1836 (πρώτο έντυπο μεγάλης κυκλοφορίας με διαφημίσεις), περιγράφει με γλαφυρό τρόπο την ιδιότυπη σχέση του δημοσιογράφου με τον κατ' επάγγελμα ιστορικό, σχέση που κάνει τον δημοσιογράφο ως κινηματογραφικό ήρωα πιο προσιτό στον μέσο θεατή: «"επάγγελμα δημοσιογράφος". Είμαστε για τον ιστορικό ό,τι ο μαθητευόμενος που πασαλείβει για το ζωγράφο, ό,τι ο κλητήρας για τον εισαγγελέα, ό,τι είναι ο κτίστης για τον αρχιμάστορα, ό,τι είναι ο παραμάγειρας για τον σεφ. Τον πρώτο τον ονομάζουμε βοηθό ζωγράφου. Τον δεύτερο κομιστή, τον τρίτο βοηθό κτίστη και τον τέταρτο αδέξιο μάγειρα. Δε γνωρίζουμε το φαιδρό παρατσούκλι που δίνεται στον αδέξιο που εξιστορεί. Αυτό το ασήμαντο επάγγελμα πρέπει να έχει κάποιο υποκοριστικό – δε

⁴⁰ «τις ταινίες του '70 έχουν χαρακτηριστεί ταινίες «συννομωσίας». Δείχνουν άτομα αντιμέτωπα με σκιώδεις, σκοτεινές δυνάμεις, με ρίζες στην κυβέρνηση και τις επιχειρηματικές γραφειοκρατίες, και μαζικά σχέδια που καλύπτουν σκοτεινές και τρομερές αλήθειες», Ehrlich Matthew, «Facts, truth, and bad journalists in the movies» (article), Sage Publications, London etc., 2006.

γνωρίζουμε τη λέξη, αλλά πρέπει να υπάρχει, μπορεί να είναι: δημοσιογράφος»⁴¹.

Μελετώντας περισσότερο τη δημοσιογραφική ιδιότητα μπορούμε να διαπιστώσουμε το σημαντικό ρόλο που επιτελεί στο πλαίσιο λειτουργίας της νεωτερικής δημοκρατίας.

«Απολαύστε λοιπόν όσο μπορείτε αυτή τη γαλλική ελευθερία και ο καθένας ας πει θαρρετά ότι αφαίρεσε το ένα ή άλλαξε το άλλο, ότι θα το είχε κάνει καλύτερα, το παραδέχομαι. Σε ένα μόνο πράγμα δεν θα υποχωρήσω σε κανένα, στην αναζήτηση της αλήθειας, για την οποία ωστόσο δεν εγγυώμαι, καθώς είναι δύσκολο μεταξύ πεντακοσίων ειδήσεων, βιαστικά γραμμένων από το ένα μέρος στο άλλο, να μην ξεφύγει κάποια από τους ανταποκριτές μας που να απαιτεί διόρθωση από τον πατέρα μας, το Χρόνο. Εκείνους που θα σκανδαλιστούν από δύο τρεις ψεύτικες φήμες που δόθηκαν ως αληθινές τους καλούμε από εδώ να δώσουν στο κοινό, με τη δική μου πένα (που τους την προσφέρω για το σκοπό αυτό), τις ειδήσεις που θεωρούν πιο αληθινές και, ως τέτοιες, πιο κατάλληλες να κοινοποιηθούν. Επειδή το γραπτό μου είναι η εικόνα των πραγμάτων, και όχι τα ίδια τα πράγματα, δεν μπορεί να αρέσει σε όλους». Θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε αυτές τις φράσεις του Τεοφραστ Ρενοντό, στον πρώτο τόμο των εφημερίδων του έτους 1631, ως ιδρυτική διακήρυξη του σύγχρονου Τύπου: την απόσπαση όσο το δυνατόν περισσότερων κερδών από την ελευθερία με μια ακριβή διατύπωση, την εναγώνια αναζήτηση της αλήθειας, παρακαλώντας τον αναγνώστη να συγχωρήσει εκ των προτέρων τις ανακρίβειες που είναι εγγενείς κατά τη γρήγορη μετάδοση των ειδήσεων, τη δικαιοσύνη που αποδίδει ο χρόνος, την έκκληση για επιείκεια και διόρθωση των φημών. Σκιαγραφείται έτσι μια δεοντολογία του δημοσιογράφου, στο πλαίσιο της οποίας διακρίνεται η ομολογία ότι η απλή καταγραφή των γεγονότων μπορεί να συνιστά επίσης χειραγώγηση της κοινής γνώμης»⁴².

⁴¹ Ζεράρ Σπιτερί, «Ο δημοσιογράφος και οι εξουσίες του», Εκδόσεις Καστανιώτη, μτφ. Ε. Τσερεζόλε, Αθήνα, 2009, σελ. 25.

⁴² Ζεράρ Σπιτερί, «Ο δημοσιογράφος και οι εξουσίες του», Εκδόσεις Καστανιώτη, μτφ. Ε. Τσερεζόλε, Αθήνα, 2009, σελ. 99.

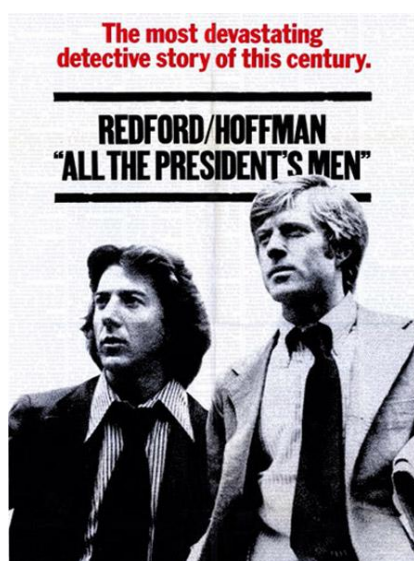
Η πραγματικότητα πάντα είναι πιο σύνθετη από τα αρχετυπικά και ιδεοληπτικά σχήματα των κοινωνικών ρόλων αν αναλογιστούμε ότι η νεωτερική κοινωνία λειτουργεί ως πεδίο συνύπαρξης, αντιπαράθεσης και σύγκρουσης διαφορετικών συμφερόντων. Έτσι όσο πραγματικός ή εξιδανικευμένος κι αν είναι ο κινηματογραφικός ήρωας βρίσκεται πάντα στο επίκεντρο της αλληλεξάρτησης, διαπλοκής ή σύγκρουσης οικονομικής, πολιτικής εξουσίας και Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης. Σε κάθε περίπτωση παραμένει διαρκές ζητούμενο το πώς η δημοσιογραφία θα μπορέσει να λειτουργήσει ως πραγματικός μηχανισμός ελέγχου της εξουσίας και θα αντιπαλέψει την με διάφορους τρόπους στέρηση ή παρεμπόδιση της ελευθερίας του λόγου. Το γεγονός ότι η πλειοψηφία των ΜΜΕ σε όλο τον κόσμο βρίσκεται στα χέρια μεγάλων οικονομικών συμφερόντων, δυσχεραίνει κατά πολύ το αίτημα της πραγματικής δημοσιογραφικής ελευθερίας. Η ισορροπία μεταξύ των τριών παραγόντων δηλαδή της οικονομικής, της πολιτικής εξουσίας και των θεσμοθετημένων μηχανισμών ελέγχου τους είναι δυναμική, ασταθής κι ευμετάβλητη και ανά περίπτωση ή εποχή αλλάζει ο βαθμός κυριαρχίας κι επιβολής του καθενός χωρίς να αμφισβητείται η γενικότερη νεωτερική κοινωνική συνθήκη.

Με δεδομένο το παραπάνω πλαίσιο έρευνας που συνοπτικά παρουσιάσαμε θα προχωρήσουμε στην ανάλυση κάθε ταινίας χωριστά ως προς τα μορφικά, υφολογικά της στοιχεία και ως προς την αφηγηματική της εκδίπλωση, πρωτογενή και υπολανθάνουσα.

Το σώμα της έρευνας:

«Ο κινηματογράφος έχει να κάνει
με όλα αυτά που είναι μέσα στο κάδρο
και με αυτά που είναι έξω από αυτό»
Martin Scorsese⁴³

α) «All the President's Men» – «Όλοι οι Άνθρωποι του Προέδρου», (1976)



«1972, Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής, Ουάσινγκτον, παραμονές της εκλογής του Προέδρου Richard Nixon μια ομάδα ανδρών εισβάλλει στα γραφεία των δημοκρατικών και συλλαμβάνεται από την αστυνομία. Οι άνδρες αυτοί περνούν από δίκη, αλλά χωρίς να δώσουν εξηγήσεις και αφήνοντας πολλά ερωτηματικά στην κοινή γνώμη. Λίγες μέρες αργότερα ο Nixon εκλέγεται ξανά. Δύο

ρεπόρτερς της εφημερίδας *Washington Post*, ο Carl Bernstein και ο Bob Woodward, αρχίζουν τις έρευνες πάνω στην υπόθεση και πολύ γρήγορα ανακαλύπτουν ότι πίσω από την υπόθεση κρύβονταν η επιτροπή υπεύθυνη για την προεκλογική εκστρατεία του Nixon (το σκάνδαλο το οποίο έχει μείνει στην ιστορία με το όνομα *Watergate*). Τα θεμέλια της νεοσύστατης κυβέρνησης αρχίζουν να τρίζουν καθώς βγαίνουν στην επιφάνεια κι άλλα σκάνδαλα, ενώ οι δύο ρεπόρτερς συνεχίζουν τις έρευνες βάζοντας σε κίνδυνο την ίδια τους τη ζωή».⁴⁴

Σύμφωνα με το πρωταγωνιστή της Robert Redford, η ταινία αφορά «δυο σκληρά εργαζόμενους δημοσιογράφους που προσπαθούν απεγνωσμένα

⁴³ «Ο Μάρτιν Μαρκαντόνιο Λουτσιάνο Σκορσέζε είναι Αμερικανός, βραβευμένος με Όσκαρ, σκηνοθέτης, σεναριογράφος και παραγωγός».

⁴⁴ https://el.wikipedia.org/wiki/Όλοι_οι_Άνθρωποι_του_Προέδρου, τελευταία είσοδος στη σελίδα 23/04/2017.

να βρουν την αλήθεια ... Μια ταινία για τη σημασία της δημοσιογραφίας και την ελευθερία του Τύπου»⁴⁵.

Η ταινία έχει την ιδιαιτερότητα να έχει γυριστεί σχεδόν «εν θερμώ», δηλαδή δυο μόλις χρόνια από το ξέσπασμα του σκανδάλου Watergate και έναν χρόνο μετά την παραίτηση του Προέδρου Nixon. Έχει λοιπόν σαφή πολιτική στόχευση, αφού «απευθύνεται στη συλλογική συνείδηση των φιλελεύθερων δημοκρατικών κοινωνιών»⁴⁶ υπενθυμίζοντας στους πολίτες τους πώς πρέπει να λειτουργεί η δημοσιογραφία. Πρόκειται για ένα πολιτικό θρίλερ, βασισμένο στο βιβλίο των δυο δημοσιογράφων που σε αντίθεση με αυτό, εστιάζει στους πρώτους επτά μήνες της έρευνάς τους. Η εστίαση της ταινίας είναι ηθικά και ιδεολογικά κυρίως εσωτερική, αφού στηρίζεται στην κατάκτηση της γνώσης των γεγονότων έχοντας κάνει σαφή από την αρχή τη θέση εκφοράς της, το αξιακό της δηλαδή στίγμα. Αν θα έπρεπε να μιλήσουμε για συγκινησιακό κέντρο της ταινίας, αυτό βρίσκεται στη διαρκή απαίτηση για την αναζήτηση της αλήθειας και είναι το στοιχείο που κρατά αμείωτο το ενδιαφέρον του θεατή, παρότι κυριαρχεί εν τέλει ο εξωτερικός αντιληπτικός χαρακτήρας της εστίασης της. Δηλαδή, η έμφαση στα γεγονότα, στη σύνδεση και αναδημιουργία τους, και όχι στην υποκειμενικότητα των χαρακτήρων, των σκέψεων και των συναισθημάτων τους.

Αφορμή για την έρευνα δίνουν τα περίεργα στοιχεία που ανακύπτουν από τις ιδιότητες και την οικονομική επιφάνεια των συλληφθέντων για το σκάνδαλο, καθώς και από τα αντικείμενα που είχαν στην κατοχή τους. Οι διαρρήκτες ήταν καλοντυμένοι, είχαν επάνω τους μετρητά, ανάμεσα τους υπήρχαν κουβανοί από το Μαϊάμι και γνωστοί αντικομμουνιστές, ενώ ένας από αυτούς δήλωσε στην ανάκριση σύμβουλος ασφαλείας στη CIA.

⁴⁵ <http://flix.gr/news/robert-redford-article-watergate-trump.html> τελευταία είσοδος στη σελίδα 23/04/2017.

⁴⁶ Brian McNair, «Journalism at the Movies», Journalism Practice, 5:3, σελ. 366-375.

Στόχος της διάρρηξης του συγκροτήματος Watergate του δημοκρατικού κόμματος ήταν η τοποθέτηση κοριών στα γραφεία. Στην ατζέντα ενός από τους συλληφθέντες βρέθηκε το όνομα ενός συμβούλου του Προέδρου Nixon. Τα γεγονότα ωθούν το δημοσιογράφο Woodward, που υποδύεται υποδειγματικά ο Robert Redford (ο οποίος συνέβαλε και στη συγγραφή του σεναρίου), να αρχίσει να ερευνά πρωτόβουλα την υπόθεση. Χρησιμοποιεί ως ανώνυμη πηγή έναν ανώτερο κυβερνητικό αξιωματούχο, στον οποίο θα δώσουν το παρατσούκλι «Βαθύ Λαρύγγι». Αντί για συγκεκριμένες πληροφορίες του προσφέρει ενδείξεις για την κατεύθυνση των ερευνών του. Στα αρχικά στάδια της έρευνας εμπλέκεται και ο δεύτερος δημοσιογράφος Bernstein (ρόλος που ανατίθεται στον Dustin Hoffman). Οι δυο τους δουλεύουν ως ομάδα που κατακτά με το πείσμα της την εμπιστοσύνη του αρχισυντάκτη της εφημερίδας, αντιπαλεύουν τις αντιξοότητες και τα διάφορα εμπόδια στις διάφορες φάσεις της έρευνας, δίνοντας πάντα βάση στην αξιοπιστία των πηγών τους. Η ταινία αναδεικνύει ως δημοσιογραφική αυταξία την αναζήτηση της αλήθειας μέσα από τη διασταύρωση και την επιβεβαίωση της πληροφορίας χωρίς να προδίδονται οι ανώνυμες πηγές. Ως ιστορικό τεκμήριο διαφυλάττει στην συλλογική συνείδηση μια υποδειγματική δημοσιογραφική έρευνα για ένα σκάνδαλο που αποκάλυψε τον κυνισμό της εξουσίας στις σύγχρονες δυτικές κοινωνίες.

Η ταινία μας εισάγει στο θέμα πριν καν πέσουν οι αρχικοί τίτλοι, προβάλλοντας στη μεγάλη οθόνη το κείμενο που γράφουν, τα χτυπήματα μιας γραφομηχανής με ημερομηνία 1^η Ιουλίου 1972. Κείμενο που συνοδεύεται από ντοκουμέντα της εποχής που αποδεικνύουν τη μεγάλη δημοφιλία του Προέδρου Nixon, χρησιμοποιώντας πλάνα από ομιλία του στη Βουλή των Αντιπροσώπων και το Κογκρέσο. Ήδη λοιπόν από την αρχή, η εικόνα προετοιμάζει το θεατή γι αυτό που υποβόσκει σε όλη την

ταινία. Την ασυδοσία της εξουσίας όταν νιώθει ότι είναι ανίκητη. Οι χαράμαδες και οι σκοτεινές πτυχές της παρασκηνιακής άσκησης της είναι αυτές που θα τροφοδοτούν με στοιχεία τη δημοσιογραφική έρευνα που θα ακολουθήσει.

Αμέσως μετά τους τίτλους οι σκηνές αποκτούν τον χαρακτήρα ενός θρίλερ, γιατί αναπτύσσονται με ελλειπτικό τρόπο δείχνοντας μας εικόνες της διάρρηξης στο σκοτεινό κτίριο, εικόνες του κτιρίου από εξωτερικό παρατηρητή, τον πανικό της σύλληψης κι αμέσως μετά τα γραφεία της εφημερίδας που αποτελούν και τον δεσπόζοντα χώρο σε όλη τη διάρκεια της ταινίας. Αξίζει σε αυτό το σημείο να αναφερθεί ότι, η Washington Post αρνήθηκε να παραχωρήσει τα γραφεία της για τα γυρίσματα κι έτσι η παραγωγή αναγκάστηκε να καταφύγει στην πιστή αναπαραγωγή τους σε στούντιο.⁴⁷ Πριν οδηγηθούμε λοιπόν οριστικά στον κυρίαρχο χώρο της αφήγησης, θα παρεμβληθούν στιγμιότυπα από την αίθουσα του δικαστηρίου δίνοντάς μας έτσι τα απαραίτητα στοιχεία για την εκδίπλωση του σκανδάλου. Ο Alan J. Pakula ξέρει να κρατά αμείωτο το ενδιαφέρον του θεατή δίνοντας του τις πληροφορίες με την ψευδαίσθηση του πραγματικού χρόνου. Γινόμαστε κοινωνοί των πληροφοριών μαζί με τους πρωταγωνιστές που τις αναζητούν. Αυτό σημαίνει ότι η έκθεση των γεγονότων της πλοκής είναι διαρκής, δηλαδή διάχυτη σε όλη την ταινία και καθυστερημένη γιατί σε συγκεκριμένες στιγμές της μαζί με τους δυο δημοσιογράφους ανακεφαλαιώνουμε το συγκεντρωμένο μέχρι τότε πληροφοριακό υλικό αναδεικνύοντας και πλευρές που δεν γνωρίζαμε. Έτσι το πάζλ της έρευνας σιγά σιγά συμπληρώνεται. Η πληροφορία δίνεται μέσα από τους διαλόγους των πρωταγωνιστών μεταξύ τους ή με τους μάρτυρες που συναντούν στην έρευνά τους, ενώ χρησιμοποιείται

⁴⁷ http://www.imdb.com/title/tt0074119/trivia?ref=tt_trv_trv, τελευταία είσοδος στη σελίδα 23/04/2017.

συχνά η τακτική του πλεονασμού (προφανώς προς χάριν του θεατή), μέσα από την περιγραφή των γεγονότων στους ανωτέρους τους στην εφημερίδα ή στις μεταξύ τους ανακεφαλαιώσεις και διορθώσεις με βάση τα καινούρια στοιχεία. Η πληροφορία όμως δίνεται και μέσα από την παρεμβολή ντοκουμέντων, σημειώσεων, σελίδων και πλάνων τηλεόρασης που συχνά λειτουργούν και ως χρονικές γέφυρες μέσα στην ταινία. Όπως θα επισημάνει εύστοχα στην κριτική του ο Roger Ebert ο σκηνοθέτης θα παίζει με την έξαψη της έρευνας και θα αγνοήσει την ανία της αναμονής και το ακούραστο ψάξιμο.⁴⁸ Αυτή είναι και η μαγεία της τεχνικής του. Συμπυκνώνει τον πραγματικό χρόνο της έρευνας μόνο στα σημεία που επιφέρουν αποτελέσματα «διαβεβαιώνοντάς» μας ως θεατές για το αντίθετο. Σε αυτό συμβάλλει και η γραμμικότητα της αφήγησης. Ο αφηγηματικός χρόνος διατηρεί τη σειρά των γεγονότων και η συμπύκνωσή του επιτυγχάνεται με τη χρήση των προαναφερόμενων παρεμβολών.

Θα έλεγε κανείς ότι η αφήγηση χτίζεται πάνω στις λεπτομέρειες κι όχι απλά στα αποτελέσματα της έρευνας και παρότι ο θεατής βρίσκεται αντιμέτωπος με μια θάλασσα από ονόματα, ημερομηνίες, τηλεφωνικούς αριθμούς, συμπτώσεις, εμπόδια και πισωγυρίσματα στις αποκαλύψεις, μπορούμε να ισχυριστούμε βάσιμα ότι ο βαθμός αυτοσυνείδησης της ταινίας είναι μεγάλος. Τα γκρο πλαν στα σημειωματάρια, τις δαχτυλογραφημένες σελίδες, τα βιβλιογραφικά δελτία και τα τηλεοπτικά στιγμιότυπα, εντυπώνονται τόσο ισχυρά στο μυαλό του θεατή που μεγιστοποιούν με τρόπο αποτελεσματικό την εμβέλεια και την επικοινωνησιμότητα της πληροφορίας. Το ίδιο αποτελεσματική για την αποκάλυψη του κυνισμού της εξουσίας και της απόστασής της από το

⁴⁸ <http://www.rogerebert.com/reviews/all-the-presidents-men-1976>, τελευταία είσοδος στη σελίδα 24/04/2017.

κοινό αίσθημα αποδεικνύεται και η επιλογή αυτή να παραμένει μέχρι τέλους κινηματογραφικά απρόσωπη. Διαβάζουμε τα ονόματα τους, ακούμε τις φωνές τους στο τηλέφωνο, αλλά δε τους βλέπουμε ποτέ. Οι μάρτυρες είναι δευτεροκλασάτα στελέχη, διεκπεραιωτικά γρανάζια στη λειτουργία της εξουσιαστικής μηχανής.

Ο Pakula δεν κατασκευάζει μια ταινία χαρακτήρων, αλλά φτιάχνει μια ιστορία για μια άλλη ιστορία και οι δημοσιογράφοι γίνονται φορείς της, καταλύτες και πιόνια στην εξέλιξη της. Αυτό δε σημαίνει ότι στερούνται σάρκας και ψυχής, δεν πρόκειται για ασώματες συμβολικές παρουσίες που υπηρετούν απλά την υπόθεση. Δίνονται σε διάφορα σημεία της ταινίας πλευρές του χαρακτήρα τους, σημάδια των ψυχολογικών τους μεταπτώσεων κατά την εξέλιξη της έρευνας, φόβοι και φιλοδοξίες τους, ενώ σκισάρεται με αδρό τρόπο η ανάπτυξη της μεταξύ τους σχέσης. Ας αναφέρουμε όμως συγκεκριμένα παραδείγματα. Ο Woodward διαπιστώνει κάποια στιγμή ότι ο Bernstein διαβάζει ότι εκείνος παραδίδει από την αρχική του έρευνα και διορθώνει τα κείμενα. Η σκηνή που αυτό το γεγονός αποκαλύπτεται, αναδεικνύει ταυτόχρονα τα γερά θεμέλια της σχέσης συνεργασίας που θα αναπτυχθεί μεταξύ τους. Ο Woodward παρότι θυμώνει για την απρόσκλητη παρέμβαση θα αναγνωρίσει ότι τα κείμενα του Bernstein είναι καλύτερα από τα δικά του και θα του ζητήσει να συνεχίσει. Την ίδια στιγμή καταλαβαίνουμε ότι η φιλοδοξία ανέλιξης υπάρχει και είναι θεμιτή, αλλά δεν εμποδίζει ούτε την συνεργασία ούτε υποβαθμίζει την ποιότητα και τα εχέγγυα της δημοσιογραφικής έρευνας. Ταυτόχρονα αναδεικνύονται και στοιχεία των προσωπικοτήτων τους, ακόμα και με στιγμιαίες εκφράσεις των προσώπων τους ή κινήσεις του σώματος τους που αιχμαλωτίζει η κάμερα. Ο παρορμητικός και ανυπόμονος Bernstein αποδεικνύεται ιδανικός συνεργάτης για τον μεθοδικό και αθόρυβο Woodward. Ας θυμηθούμε σε αυτό το σημείο την

ευρηματικότητα και το πείσμα που επιδεικνύει ο Bernstein προσπαθώντας να πείσει τη διστακτική και πολύτιμη μάρτυρα (εξαιτίας του ρόλου της στην επιτροπή υποστήριξης του Nixon) να του δώσει τις πληροφορίες που ζητάει ή πως εκφράζεται με την κίνηση και το βλέμμα ο ελεγχόμενος φόβος του Woodward όταν μένει μόνος στο γκαράζ που συναντήθηκε με το «Βαθύ Λαρύγγι» δημιουργώντας ταυτόχρονα ένα αδιόρατο αίσθημα απειλής.

Εξίσου σημαντικοί αποδεικνύονται οι δευτερεύοντες ρόλοι. Μια πραγματική τοιχογραφία χαρακτήρων περνάει μπροστά από τα μάτια του θεατή, ειδικά όσον αφορά τους μάρτυρες της υπόθεσης. Δισταγμοί, ψέματα, υπεκφυγές, κομπασμοί και αποσπασματικές αφηγήσεις, ζωντανεύουν σε κάθε στιγμή τους διαλόγους τους με τους δυο ήρωες.

Ιδιαίτερη αναφορά χρειάζεται να γίνει σε δυο κομβικούς χαρακτήρες για την εξέλιξη της αφήγησης. Ο ένας, είναι ο αρχισυντάκτης της εφημερίδας, ο Ben Bradlee, βετεράνος της μάχιμης αμερικάνικης δημοσιογραφίας, απαιτητικός στη διασταύρωση των στοιχείων και τον έλεγχο των πηγών, γνώστης των κανόνων του παιχνιδιού που δε διστάζει να υποστηρίξει τους δυο νέους δημοσιογράφους αναγνωρίζοντας έστω και ενστικτωδώς στην αρχή το υψηλό διακύβευμα της έρευνας. Εκπροσωπεί με τρόπο αυθεντικό το είδος της δημοσιογραφίας που θέλει να προάγει η ταινία χωρίς να καταφεύγει όπως συμβαίνει συχνά σε χαρακτήρες μεγαλύτερης ηλικίας και σε ρομαντικές ωραιοποιήσεις του παρελθόντος. Μια παλαιότερη διαμάχη του με τον Πρόεδρο Johnson, γίνεται το βαθύτερο προσωπικό του κριτήριο για την υποστήριξη της μάχης που δίνουν οι δύο υφιστάμενοί του. Ο δεύτερος χαρακτήρας είναι το «Βαθύ Λαρύγγι», η ανώνυμη πηγή του Woodward. Ο Pakula δεν παίζει θέση για τα κίνητρα που τον οδηγούν στην αποσπασματική έστω αποκάλυψη του σκανδάλου. Κινηματογραφικά τον αφήνει στο ημίφως των κρυφών συναντήσεων του

με τον δημοσιογράφο, ψυχολογικά αχαρτογράφητο και απροσπέλαστο. Ο καταλυτικός του ρόλος στην πορεία της έρευνας προσδίδει στο ρόλο μια αύρα ηθικότητας. Η πραγματικότητα αποδείχτηκε διαφορετική. Ο Mark Felt σε συνέντευξή του το 2005 στο περιοδικό *vanity fair* αποκάλυψε μόνος του ότι ήταν το «Βαθύ Λαγύγγι» του σκανδάλου Watergate και παρά την αναφορά του στην αντιμετώπιση της πράξης του από την οικογένειά του ως ηρωικής, δε μπόρεσε να κρύψει ότι τα βαθύτερα κίνητρά του ήταν η δυσαρέσκεια για το γεγονός ότι δεν τον έχρισε ο Nixon διευθυντή του FBI.⁴⁹ Εδώ φαίνεται και η μεγάλη δύναμη ενός κινηματογραφικού έργου όταν λειτουργεί ως ιστορική μαρτυρία. Στο συλλογικό ασυνείδητο παραμένει ως ίχνος το ηθικό βάρος της πράξης κι όχι τα πραγματικά κίνητρα και τον συνδέει, μάλλον άδικα, με τους σύγχρονους whistleblowers που η ηθική τους αυτοσυνειδησία τους ωθεί στο να αποκαλύψουν τις παράνομες και καταχρηστικές επιλογές κυβερνητικών υπηρεσιών και πολυεθνικών οικονομικών μεγαθηρίων.

Η δομή της αφήγησης της ταινίας στηρίζεται στην επανάληψη της ερευνητικής μεθόδου που χρησιμοποιούν οι δύο πρωταγωνιστές. Αναζητούν συνεχώς πληροφοριοδότες, παρενοχλούν κυβερνητικά στελέχη προσπαθώντας να εκμαιεύσουν τις επιθυμητές απαντήσεις, ψάχνουν σε αρχεία και βιβλιοθήκες και μόλις συναντήσουν εμπόδια που μοιάζουν ανυπέρβλητα ξεκινούν πάλι από την αρχή. Με αυτή την αφηγηματική διάρθρωση είναι δύσκολο να επιλέξουμε μια στιγμή ή μια σκηνή που να καθορίζει την κρίσιμη διακριτική ευκαιρία της πλοκής, αυτήν που αποκαλούμε συνήθως σημείο επίθεσης. Υπάρχουν μάλλον δυο σκηνές που πληρούν κατά ένα τρόπο αυτή την απαίτηση. Η πρώτη διαδραματίζεται στα γραφεία της εφημερίδας όταν ο Woodward εξηγεί

⁴⁹ <https://www.kar.org.gr/2016/03/12/skandalo-gouotergkeit-otan-i-istoria-ginete-senario-all-the-presidents-men-full-movie/>, τελευταία είσοδος στη σελίδα 24/04/2017.

στους συντάκτες ότι ο εκπρόσωπος τύπου του Λευκού Οίκου μίλησε για την αθωότητα ενός συνεργάτη του Προέδρου χωρίς να έχει ερωτηθεί γι' αυτό. Το γεγονός του εξασφαλίζει την επίσημη έγκριση διεξαγωγής της έρευνας, ενώ η κάλυψη και η εμπιστοσύνη του άμεσου προϊστάμενού του του διασφαλίζει ότι μέχρι τέλους θα κρατήσει το θέμα ο ίδιος, αν και νέος δημοσιογράφος, και δε θα ανατεθεί σε άλλον πιο έμπειρο συνάδελφό του. Η δεύτερη προβάλλεται μια ώρα αργότερα και περιγράφει τη συνάντηση των δυο ηρώων μετά την αποκάλυψη της γυναίκας, που κρατούσε τα λογιστικά βιβλία της προεκλογικής εκστρατείας του Νίxon, για μεταφορά τεράστιου ποσού χρημάτων μέσα σε διάστημα δυο ημερών με απόφαση του επικεφαλής της εκστρατείας. Ο Bernstein έχει καταγράψει τα στοιχεία σε σημειωματάρια χαρτοπετσέτες και περιτυλίγματα φαγητού και με το μεταξύ τους διάλογο αποκτούν όλες οι υποψίες και εικασίες υπόσταση. Στην πραγματικότητα σε αυτή τη σκηνή σκιαγραφείται η υπόθεση του σκανδάλου με όλες τις διαδρομές που τη συνθέτουν και δικαιώνεται η προτροπή του πληροφοριοδότη «ακολούθησε το χρήμα». Ταυτόχρονα οφείλουμε να επισημάνουμε και τρεις διαδοχικές σκηνές με πολύ έντονους διαλόγους. Συμβαίνουν αργά στην ταινία, συγκεφαλαιώνουν και αναλύουν αυτό που έχει ήδη στην πράξη αποκαλυφθεί αναγνωρίζοντας πρώτη φορά το μέγεθος του σκανδάλου σε όλη του την έκταση. Στην πρώτη ο Woodward απαιτεί από το βαθύ λαρύγγι καθαρές κουβέντες.

Β.Λ.: Αφήσατε τον Χάντελμαν να ξεγλιστρήσει

W: Ναι!

Β.Λ.: Κι ακόμη χειρότερα. Κάνατε πολλούς να τον λυπηθούν. Δεν πίστευα ότι ήταν δυνατό. Σε μια τέτοια συννομοσία ξεκινάς από τις άκρες και προχωράς βήμα βήμα. Αν σημαδέψεις ψηλά και αστοχήσεις, όλοι αισθάνονται πιο ασφαλείς. Στείλατε μήνες πίσω την έρευνα.

W: Το ξέρουμε. Αν κάνουμε λάθος θα παραιτηθούμε. Κάναμε λάθος?

Β.Λ.: Αυτό πρέπει να το μάθετε.

W: Βαρέθηκα τα χαζοπαιχνίδια σου. Δε θέλω υπαινιγμούς. Θέλω να μάθω τι ξέρεις.

B.Λ.: Ήταν δουλειά του Χάντελμαν. Όλα τα έλεγχε ο Χάντελμαν, τα λεφτά, τα πάντα. Δε θα 'ναι εύκολο να τον πετύχετε. Ήταν ασφαλής. Θα πρέπει να μάθετε πως. Ο Μίτσελ δρούσε μυστικά πολύ πριν το κάνουν οι άλλοι. Η λίστα είναι πιο μεγάλη από ότι φαντάζεται κανείς. Έχουν εμπλακεί όλες οι μυστικές υπηρεσίες. Το FBI, η CIA, το Υπ. Δικαιοσύνης. Είναι απίστευτο. Η συγκάλυψη δεν είχε καμία σχέση. Απλώς κάλυπτε τις μυστικές επιχειρήσεις. Τα ίχνη οδηγούν παντού. Βγάλε το σημειωματάριο σου. Υπάρχουν κι άλλα. Οι ζωές σας κινδυνεύουν.

Στη δεύτερη, η συνομιλία γίνεται μέσω γραφομηχανής, γιατί τώρα και οι δυο ξέρουν ότι τους παρακολουθούν. Η μουσική γίνεται η κάλυψη τους.

W: Το «Βαθύ Λαρύγγι» λέει ότι κινδυνεύουμε. Παρακολουθήσεις – υποκλοπές.

B: Μίλησα στον Σλόαν. Άκουσα αυτά που θέλαμε να ακούσουμε. Είπε ότι θα κατονόμαζε τον Χάντελμαν στο δικαστήριο, ήταν έτοιμος αλλά κανείς δεν τον ρώτησε.

Στην τρίτη ο αρχισυντάκτης Bradlee ξεκαθαρίζει ότι αυτή η έρευνα δεν θα σταματήσει αν δεν ολοκληρώσει το σκοπό της.

W: ... Η ιστορία είναι σωστή. Ο Χάντελμαν ήταν ο 5ος κι ο Σλόαν θα το κατέθετε.

B: Ήθελε να το πει στο δικαστήριο

BR: Γιατί δεν το είπε?

B: Δεν τον ρώτησαν.

W: Δεν τον ρώτησε κανείς. Δεν είχε σχέση με τη διάρρηξη. Ήθελαν να καλύψουν μυστικές επιχειρήσεις σε όλες τις μυστικές υπηρεσίες της χώρας.

BR: Το «Βαθύ Λαρύγγι» είπε ότι κινδυνεύουν ζωές?

W: Ναι!

BR: Τι άλλο είπε?

W: Ότι είναι όλοι μπλεγμένοι.

BR: Ξέρετε τα αποτελέσματα του τελευταίου γκάλοπ? Η μισή χώρα δεν ξέρει καν τη λέξη "Watergate". Κανείς δε δίνει δεκάρα. Θα πρέπει να είστε κουρασμένοι. Πηγαίνετε σπίτι. Κάντε ένα ζεστό μπάνιο, ξεκουραστείτε 15 λεπτά και γυρίστε στη δουλειά. Έχουμε μεγάλη πίεση και φταίτε εσείς. Τίποτα δεν παίζεται εδώ, εκτός από το πρώτο άρθρο του Συντάγματος, η ελευθερία του Τύπου και ίσως το μέλλον της χώρας. Όχι πως έχει σημασία αλλά, αν τα ξαναθαλασσώσετε, θα νευριάσω. Καληνύχτα!

Ο διαλογικός τρόπος διάρθρωσης του σεναρίου και η απουσία αφηγητή ενισχύουν το χαρακτήρα ντοκουμέντο της ταινίας και την αίσθηση του θεατή ότι παρακολουθεί μια αντικειμενική αφήγηση. Ακόμα και η επιλογή η μουσική να μην προσθέτει δραματικότητα στις σκηνές, αλλά να δρα υπαινικτικά όπου υπάρχει, αποφεύγοντας τις μυθοπλαστικές κορυφώσεις, ενισχύει αυτή την αίσθηση. Το σενάριο χαρακτηρίζεται από οικονομία των εκφραστικών μέσων και στηρίζεται στην ευρηματικότητα των διαλόγων. Η αμεσότητα που επιτυγχάνεται έτσι, βρίσκει το αντίστοιχό της στους τρόπους κινηματογράφησης των επιμέρους σκηνών. Η κάμερα επικεντρώνεται στα πρόσωπα και τις εκφράσεις των πρωταγωνιστών για μια στιγμή και ύστερα απλώνεται σε όλη την αίθουσα σύνταξης κάνοντάς τους μέρος ενός συνόλου που θα δώσει τη μάχη μαζί τους. Ζουμάρει σε ένα έγγραφο κι ύστερα ανοίγεται στην πανοραμική λήψη μια τεράστιας αίθουσας κρατικής βιβλιοθήκης, διαβάζει μια δαχτυλογραφημένη σελίδα ή περιγράφει ένα διάλογο σε κλειστό χώρο κι ύστερα ανοίγεται σε πλάνα μιας πόλης χαοτικής, ψυχρής κι απόμακρης. Το γκαράζ των συναντήσεων με το βαθύ λαρύγγι εναλλάσσεται με τους ανοιχτούς διαδρόμους των γραφείων της εφημερίδας, τη λίστα των πιθανών μαρτύρων που μοιάζει ο μοναδικός δρόμος για την αποκάλυψη των στοιχείων, διαδέχεται μια σειρά πλάνων με κλειστές πόρτες που βρίσκουν οι δυο δημοσιογράφοι κατά την αναζήτησή τους στην πόλη. Υπηρετώντας αυτή την αισθητική, η ταινία κλείνει με ένα υπέροχο πλάνο, στην αριστερή άκρη του οποίου παρακολουθούμε την ορκωμοσία του Προέδρου Nixon μέσα από την οθόνη μιας τηλεόρασης, ενώ στο βάθος δεξιά της αίθουσας σύνταξης οι δυο ήρωες δαχτυλογραφούν ασταμάτητα. Οι ήχοι των πλήκτρων των γραφομηχανών «συνομιλούν» με τους πυροβολισμούς για τον εορτασμό της ορκωμοσίας, η κάμερα τους πλησιάζει και ύστερα επικεντρώνοντας στη γραφομηχανή παρουσιάζει με τη μορφή δαχτυλογραφημένου

κειμένου όλες τις εξελίξεις στην έρευνά τους μέχρι την παραίτηση του προέδρου Nixon 17 μήνες αργότερα. Η παραίτηση λοιπόν προαναγγέλλεται, αλλά στο μυαλό του θεατή παραμένει εντυπωμένη η αλαζονεία της εξουσίας μέσα από το χαμόγελο ενός Προέδρου σίγουρου για την ισχύ της δημοτικότητάς του. Η ταινία έτσι κλείνει υπενθυμίζοντας στο θεατή ότι στην πραγματική ζωή δεν υπάρχουν happy end, αλλά ο αγώνας για τον έλεγχο της εξουσίας πρέπει να είναι διαρκής.

Οι ερμηνείες του Redford και του Hoffman, με την απόλυτη φυσικότητα τους είναι εμβληματικές. Ξεχνάς τον σταρ και παρακολουθείς τον δημοσιογράφο ολότελα δοσμένο στην έρευνα που έχει αποφασίσει να υλοποιήσει. Το ίδιο αποκαλυπτικός είναι και ο Jason Robards στο ρόλο του αρχισυντάκτη Ben Bradlee για τον οποίο κέρδισε και Oscar Δεύτερου Αντρικού ρόλου. Υπηρετούν και οι τρεις μια σχολή υποκριτικής απόλυτα συμβατή με την τέχνη του κινηματογράφου, που δεν βασίζει τα εκφραστικά της μέσα στην υπερβολή, αλλά στα ημιτόνια, τις αδιόρατες εναλλαγές έκφρασης και τη φυσικότητα στην απόδοση συναισθημάτων και χαρακτήρων. Μια σχολή που σέβεται και δεν ανταγωνίζεται τον αποκαλυπτικό χαρακτήρα της κινηματογραφικής κάμερας.

Το 2007 το Αμερικανικό Ινστιτούτο Κινηματογράφου κατέταξε την ταινία στην 77η θέση στη λίστα με τις 100 καλύτερες ταινίες όλων των εποχών, ενώ το περιοδικό Entertainment Weekly συμπεριέλαβε την ταινία στη λίστα με τα 25 καλύτερα πολιτικά θρίλερ όλων των εποχών. Οι διακρίσεις αυτές δεν είναι τυχαίες. Δεν στηρίζονται μόνο στα τέσσερα Oscar και τις άλλες διεθνείς διακρίσεις που κέρδισε η ταινία, αλλά κυρίως στην ιδιαιτερότητα της κινηματογραφικής της γλώσσας, στη δύναμη του μηνύματος της και στον έντονα επιδραστικό της χαρακτήρα που διαπιστώσαμε κι εμείς σε μεταγενέστερες ταινίες του ερευνητικού μας σώματος.



β) «Network» – «Το Δίκτυο», (1976)

«Το τηλεοπτικό Δίκτυο UBS προσπαθεί να ανταγωνιστεί μάταια τα υπόλοιπα Δίκτυα που το ξεπερνούν σε θεαματικότητα. Σε μία προσπάθεια να βρεθεί λύση για τα χαμηλά ποσοστά τηλεθέασης απολύεται ο παρουσιαστής των νυχτερινών ειδήσεων Howard Beale, ο οποίος δεν είναι πια ανταγωνιστικός μετά από τις προσωπικές

δυστυχίες που τον έχουν βρει. Ο Howard βγαίνει μπροστά στην κάμερα, ανακοινώνει την απόλυσή του και δηλώνει ξεκάθαρα ότι σκοπεύει να αυτοκτονήσει. Το Δίκτυο παίρνει φωτιά, η θεαματικότητα ανεβαίνει κατακόρυφα, την ίδια στιγμή που ξεκινά ένας ανελέητος αγώνας βασισμένος στις ψυχώσεις του παρουσιαστή και στην παράνοια της τηλεόρασης, με μοναδικό σκοπό το κέρδος»⁵⁰.

Το «Δίκτυο» - «Network», βγήκε στους κινηματογράφους το 1976, την ίδια χρονιά με το «All The President's Men» και είναι η πρώτη ταινία στο θεσμό των Oscar που κέρδισε τρία βραβεία ερμηνείας (πρώτου αντρικού πρώτου γυναικείου και β γυναικείου ρόλου). Ο σκηνοθέτης της Sidney Lumet ήταν, όπως κι ο Alan Pacula, ένας από τους πιο ταλαντούχους και πολιτικοποιημένους σκηνοθέτες του Χόλυγουντ και ο σεναριογράφος της ταινίας Paddy Chayefsky κέρδισε το τέταρτό της Oscar για το σενάριο του. Η ταινία μπορεί να χαρακτηριστεί σχεδόν προφητική γιατί παρουσιάζει τον κόσμο της τηλεόρασης όχι μόνο όπως πραγματικά ήταν αλλά και με

⁵⁰<https://onlinefilmer.org/network1976%CF%84%CE%BF%CE%B4%CE%AF%CE%BA%CF%84%CF%85%CE%BF/#.WQszIWmGO00>, τελευταία είσοδος στη σελίδα, 14/04/2017.

όλη την εσωτερική δυναμική εξέλιξής του ως μέσου που κατακτά ολοένα και μεγαλύτερη δύναμη επιρροής με τη συνειδητή και συστηματική αξιακή του έκπτωση. Αυτός ο κυνικός και ηγεμονικός κόσμος βρίσκεται στο επίκεντρο της ταινίας.

Το πρώτο πλάνο παρουσιάζει τέσσερις οθόνες με τέσσερις παρουσιαστές ειδήσεων μέχρι να εστιάσει στο πρόσωπο του Howard Beale. Η φωνή του αφηγητή με ύφος παρουσιαστή τηλεοπτικής εκπομπής μας αναγγέλλει ότι η ιστορία που θα παρακολουθήσουμε είναι η ιστορία του Howard Beale, εκφωνητή ειδήσεων στο UBS, μανδαρίνου της τηλεόρασης στα χρυσά χρόνια της καριέρας του, που τώρα φθίνει λόγω προσωπικών απωλειών και ψυχολογικών προβλημάτων. Η ηχητική παρουσία του αφηγητή σε διάφορα σημεία της ταινίας μας δίνει την αίσθηση ότι παρακολουθούμε μια ιστορία για την τηλεόραση μέσα από ένα άλλο τηλεοπτικό πρόγραμμα και προσδίδει στην αφήγηση χαρακτήρα ντοκιμαντέρ. Τα γεγονότα ακολουθούν γραμμική χρονική εξέλιξη και η έκθεση της πληροφορίας είναι διαρκής, δηλαδή διάχυτη σε όλη την ταινία και συγκεντρωμένη στις κορυφαίες στιγμές της αφήγησης, ενώ ο μύθος εξελίσσεται μέσα από διαρκής σεναριακές ανατροπές. Στην πραγματικότητα η ταινία παρακολουθεί τη ζωή του Howard Beale από τη στιγμή που του ανακοινώνεται η απόλυσή του για λόγους πτώσης της θεαματικότητας μέχρι τον απρόσμενο θάνατό του στο τέλος του φιλμ. Μέσα σε αυτό το χρονικό πλαίσιο παρακολουθούμε τις ζωές τριών ακόμα ανθρώπων. Του παλαίμαχου και σταθερού στις απόψεις του συναδέλφου του Max Schumacher της κυνικής καριερίστας Diana Christensen και του φιλόδοξου υπεύθυνου τηλεοπτικού προγράμματος Frank Hackett. Τις ζωές όλων φαίνεται να ρυθμίζει ο αδυσώπητος μηχανισμός του τηλεοπτικού κολοσσού για επικράτηση στον ανταγωνισμό και μεγιστοποίηση της κερδοφορίας του. Έτσι παρά την εστίαση της ταινίας στα τέσσερα

πρόσωπα δεν μπορούμε να μιλήσουμε και σε αυτή την περίπτωση για μια ταινία χαρακτήρων αφού αυτοί σκιαγραφούνται ως απλοί φορείς μιας δράσης ταγμένης στην εξυπηρέτηση των σκοπών της ταινίας. Παρότι υπάρχουν στιγμές έντονης συναισθηματικής φόρτισης δεν ενεργοποιούνται μηχανισμοί ταύτισης με το θυμικό των θεατών αλλά προκρίνεται η μέθοδος της αποστασιοποίησης στο χτίσιμο των χαρακτήρων ώστε να μπορούν οι θεατές να στοχαστούν πάνω στο ισχυρό μήνυμα της ταινίας. Η εξωτερικότητα της εστίασης είναι δεδομένη, καθώς ο γνωστικός και ο σαφής ιδεολογικός προσανατολισμός της ενισχύονται και τονίζονται από την αφηγηματική εκφορά, ακόμα και στις στιγμές ψυχολογικής εστίασης στις συναισθηματικές μεταπτώσεις και συγκρούσεις των ηρώων. Άλλωστε το ιδεολογικό βάρος του μηνύματος της σφραγίζει καταλυτικά το αποτέλεσμα.

Ο σκηνοθέτης προχωρά σε μια σειρά από ριζοσπαστικές επιλογές χωρίς να καινοτομεί αφηγηματικά. Η μόνη μουσική που ακούγεται σε όλη τη διάρκεια της ταινίας είναι η ηχητική μπάντα των διαφημιστικών και τηλεοπτικών προγραμμάτων. «Όλα είναι τηλεόραση» δηλαδή. Η ροή τηλεοπτικού προγράμματος φιλτράρει, μεγεθύνει και τελικά παραποιεί την πραγματικότητα. Χρησιμοποιεί σκοτεινό φωτισμό από την έναρξη της ταινίας αποδίδοντας βάθος και αληθοφάνεια στις καταστάσεις που παρουσιάζει, δημιουργεί μια κλειστοφοβική ατμόσφαιρα με φωτεινά διαλλείματα που εντείνει την αίσθηση καταβύθισης στον πλασματικό κόσμο της τηλεόρασης και καταλήγει σε μια κορύφωση εξίσου σκοτεινή με την ατμόσφαιρα της έναρξης. Κυριαρχούν στην αφήγηση οι χώροι των τηλεοπτικών στούντιο και των γραφείων των μεγάλων εταιρειών, συχνά με ασυνήθιστες γωνίες λήψης, όπου το πρόσωπο φωτίζεται ελλειπτικά ή παρουσιάζεται μέσα από μια κάμερα ή «χάνεται» μέσα στην πανοραμική λήψη του στούντιο ώστε να συνυπάρχει στο ίδιο πλάνο με τις αντιδράσεις

του κοινού. Στη μνήμη του θεατή εντυπώνονται τα κοντρά πλονζέ⁵¹ των κτιρίων των τηλεοπτικών καναλιών, αποδίδοντας το μέγεθος της εξουσίας τους και της επιρροής τους στην καθημερινότητα των ανθρώπων. Ταυτόχρονα, μέσω αυτών των πλάνων ενσωματώνεται στην τριάδα των πραγματικών τηλεοπτικών μεγαθηρίων CBS, NBC, ABC και το ψεύτικο UBS που πρωταγωνιστεί στην ταινία. Τα εξουσιαστικά πλάνα των κτιρίων ολοκληρώνουν την εισαγωγή πριν αρχίσουν οι τίτλοι. Μέσα σε τρεισήμισι σχεδόν λεπτά μας έχει παρουσιαστεί ανάγλυφα όλος ο κόσμος της τηλεόρασης και μας έχει προαναγγελθεί επί της ουσίας το περιεχόμενο του σημείου επίθεσης της ταινίας, που δεν είναι άλλο από τη στιγμή που ο Howard ανακοινώνει ότι θα αυτοκτονήσει κατά τη διάρκεια του προγράμματος σε μια εβδομάδα επειδή τον απολύουν εξαιτίας της χαμηλής τηλεθέασης. Στην αρχική σκηνή στο μπαρ όπου ο φίλος του Schumacher αναλαμβάνει να του ανακοινώσει την απόλυσή του ο Howard μεταξύ σοβαρού κι αστείου μιλάει για την σκέψη του να αυτοκτονήσει κι όμως η συζήτηση πραγματεύεται το θέμα της αυτοκτονίας όχι με υπαρξιακούς και ψυχολογικούς αλλά με τηλεοπτικούς όρους ως πηγή τηλεθέασης. Ο σεναριογράφος έχει εκμυστηρευθεί σε συνέντευξή του ότι εμπνεύστηκε το θεματικό πυρήνα της ταινίας από την πραγματική αυτοκτονία τηλεοπτικής δημοσιογράφου κατά τη διάρκεια ζωντανού προγράμματος δυο χρόνια πριν.⁵²

Οι τίτλοι της ταινίας εναλλάσσονται με σκηνές από μια σύσκεψη των συντελεστών του καναλιού για την επιλογή των ειδήσεων, η οποία με τη σειρά της μας οδηγεί αμέσως στο «σημείο επίθεσης» που προαναφέραμε. Δηλαδή στην σκηνή στην αίθουσα του κοντρόλ όπου ανάμεσα στις οθόνες

⁵¹ Θωμάς Μποντίνας, «Η γοητεία του κινηματογράφου», Εκδόσεις Παρασκήνιο, Αθήνα, 1993, σελ. 89.

⁵² https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A4%CE%BF_%CE%94%CE%AF%CE%BA%CF%84%CF%85%CE%BF, τελευταία είσοδος στη σελίδα 19/04/2017

που κυριαρχούν στο πλάνο παρακολουθούμε τον Howard μέσα από το μόνιτορ να ανακοινώνει την προαποφασισμένη αυτοκτονία του. Το σοκ που δέχεται ο θεατής δεν μοιάζουν αρχικά να το συμμερίζονται τα στελέχη των ειδήσεων μέσα στο κοντρόλ, απορροφημένα από την προετοιμασία και τη ροή του προγράμματος. Έτσι οι πρώτες αντιδράσεις σε μια τόσο σημαντική αναγγελία φαίνονται να είναι η δυσπιστία, η αδιαφορία και η ειρωνεία από τους συναδέλφους του. Όλοι οι τηλεοπτικοί σταθμοί αναμεταδίδουν την είδηση, οδηγώντας σε πρωτόγνωρη ένταση τους επιτελείς του UBS. Από το σημείο αυτό αρχίζουν να αναπτύσσονται όλες οι παράλληλες εξελίξεις στη ζωή του καναλιού μέσα από πολύ έντονες σκηνές με ηχηρά μηνύματα. Και οι τέσσερις βασικοί χαρακτήρες εμφανίζονται στο προσκήνιο. Ο Howard Beale μετατρέπεται από σκηνή σε σκηνή σε έναν παρανοϊκό τηλεοπτικό προφήτη που βρίσκει αμέσως ερείσματα στο συλλογικό ασυνείδητο μιας κοινωνίας που εξαρτά ήδη τη ζωή της από τη ροή των τηλεοπτικών προγραμμάτων. Η απόφαση της απόλυσής του μετατρέπεται από τους εργοδότες του, εξαιτίας αυτής της ξαφνικής δημοφιλίας του, σε απόφαση εκμετάλλευσης της παράνοιάς του για όσο διάστημα αυτό το απρόσμενα χρυσοφόρο κοίτασμα θα αποδίδει καρπούς τηλεθέασης. Η φράση του «I am as mad as hell, and I am not going to take this anymore» στοιχειώνει την ταινία και γίνεται έκφραση ενός συλλογικού θυμού που εκτονώνεται μέσα στην εκπομπή του.

Καταλυτικό ρόλο στην επιλογή αυτή παίζει η αδίστακτη νέα υπεύθυνη προγραμματισμού Diana Christensen, η οποία παράλληλα με την αξιοποίηση του τρελού προφήτη αντλεί έμπνευση για τη δημιουργία του νέου τηλεοπτικού προγράμματος από τα πιο ετερόκλητα και αντιφατικά στοιχεία της καθημερινής ειδησεογραφίας. Αποφασίζει έτσι να αξιοποιήσει τη δράση «αξιοθρήνητων ψευτοεπαναστατικών στρατών» για τη δημιουργία ενός εβδομαδιαίου σήριαλ που θα καταγράφει τις

τρομοκρατικές τους πράξεις (ληστείες, απαγωγές κτλ) με το διπλό στόχο να επηρεάσει την κοινή γνώμη προς την επιθυμητή κατεύθυνση και να κατακτήσει μεγαλύτερο μερίδιο τηλεθέασης. Τα κριτήρια της και ο κυνισμός της σκέψης της αποδίδονται ανάγλυφα σε δυο εντυπωσιακούς μονολόγους της, που αποδεικνύουν ότι έχει την οξυδέρκεια να αντιλαμβάνεται και να αξιοποιεί προς όφελός της καριέρας της και της εταιρείας της την κοινωνική πραγματικότητα.

D: Σας έστειλα χθες μια αναφορά της έρευνας αγοράς χθες. Τη διάβασε κανείς σας? Περιληπτικά έλεγε «ο Αμερικάνικος λαός πέφτει σε μελαγχολία. Βάλλεται από παντού με το Βιετνάμ, το Watergate, τον πληθωρισμό. Έχουν σβήσει, έχουν σωπάσει, ... και τίποτα δε βοηθά», έτσι η αναφορά καταλήγει «ότι ο αμερικάνικος λαός θέλει κάποιον να εξωτερικεύσει την οργή τους». Σας είπα από τότε που ανέλαβα πριν έξι μήνες, ότι θέλω άγριες εκπομπές. Δε θέλω συνηθισμένο πρόγραμμα. Θέλω αντικουλτούρα. Θέλω αντιεξουσιασμό. Δε θέλω να σας παριστάνω το κακό αφεντικό, αλλά όταν ανέλαβα αυτό το τμήμα είχε το χειρότερο ρεκόρ τηλεθέασης στην ιστορία της τηλεόρασης. Αυτό το κανάλι δεν έχει ούτε μια εκπομπή στην πρώτη εικοσάδα. Αυτό το κανάλι είναι το ανέκδοτο της βιομηχανίας. Καλό θα ήταν να δημιουργήσουμε μια επιτυχία για τον ερχόμενο Σεπτέμβρη. Θέλω τη δημιουργία μιας εκπομπής βασισμένη στη δράση μιας τρομοκρατικής οργάνωσης, «Ο Ιωσήφ Στάλιν και η χαρωπή κομπανία Μπολσεβίκων του». Θέλω ιδέες από εσάς, γι αυτό πληρώνεστε. Και παρεμπιπτόντως, την επόμενη φορά που θα σας στείλω μια αναφορά κοινής γνώμης, καλό θα ήταν να τη διαβάσετε, αλλιώς θα σας απολύσω όλους. Καταλάβετε??

και

D: Ξέρεις Barbara, οι Άραβες αποφάσισαν να ανεβάσουν την τιμή του πετρελαίου για ακόμα 20%. Η CIA πιάστηκε να ανοίγει τα γράμματα του Γερουσιαστή Χαμφρει. Γίνεται εμφύλιος στην Αγκόλα, άλλος ένας στην Βυρηττό. Στη Νέα Υόρκη ακόμα ψάχνονται. Επιτέλους κατάλαβα τι γίνεται με την Πατρίσια Χερστ. Και σε ολόκληρο το πρωτοσέλιδο της Daily News είναι ο Howard Beale. Επίσης και σε ένα δίστηλο στην πρώτη σελίδα των Times... (απευθύνεται στον Frank Hackett) Έχεις δει τα ποσοστά των ειδήσεων? Έχει 8% στη Νέα Υόρκη, 9% στο Λος Αντζελες και

τηλεμερίδιο 27% και στις δυο πόλεις. Χθες βράδυ ο Howard Beale βγήκε και φώναξε «...» για δυο λεπτά. Σου λέω ότι η αποψινή εκπομπή θα πιάσει 30% τουλάχιστον. Νομίζω ότι άνοιξε η τύχη μας.

F.H.: για όνομα του Θεού Diana. Προτείνεις να ξαναβγάλουμε αυτόν τον τρελό στον αέρα να φωνάζει «...»?

D: ναι! Λέω ότι πρέπει να ξαναβγάλουμε τον Beale στον αέρα και να τον κρατήσουμε εκεί. είδες τις ειδήσεις σήμερα το πρωί? Είδες τους Times? Τόση δημοσιότητα ούτε με ένα εκατομμύριο δολάρια δε θα αγοράζαμε. Η εκπομπή ανέβηκε 5% μέσα σε μια νύχτα. Η αποψινή θα είναι τουλάχιστον στο 15%. Οι τηλεθεατές αυξήθηκαν κατά 20 ή 30 εκατομμύρια σε ένα βράδυ. Δε θα σου ξανακάτσει τέτοια ευκαιρία για το υπόλοιπο της ζωής σου. Δε μπορείς να το πετάξεις. Ο Howard είπε αυτό που αισθάνεται κάθε Αμερικάνος. Έχει κουραστεί από τις Εκφράζει την οργή του κόσμου. Την θέλω αυτή την εκπομπή Frank. Μπορώ να την μετατρέψω στη μεγαλύτερη επιτυχία της τηλεόρασης. Βλέπω τον Howard Beale σαν έναν εσχατολογικό προφήτη, μια μεσσιανική φιγούρα που στηλιτεύει την υποκρισία της εποχής μας. Έναν αναμορφωτή – σήριαλ, Δευτέρα – Παρασκευή που θα σκίσει. Και μιλάω για έξι χιλιάδες κόστος ανά δευτερόλεπτο. Μιλάω για λεπτά αξίας εκατό τριάντα χιλιάδων δολαρίων. Σκέψου τα κέρδη μιας εκπομπής που αξίζει εκατό χιλιάδες το λεπτό. Μια τέτοια εκπομπή μπορεί να βγάλει το κανάλι από το βούρκο. Μας παραδόθηκε στο πιάτο. Ας μην το χάσουμε.

Με το ίδιο κίνητρο συναντά τη νέγρα κομμουνίστρια Laureen Hobbs προτείνοντας της συνεργασία. Ένα στέλεχος επιχείρησης συναντά έναν πολιτικό ακτιβιστή και με το δέλεαρ της δημοτικότητας και της χρηματοδότησης αφομοιώνει τις πολιτικές αντιστάσεις στους ρυθμούς και τις επιταγές της τηλεοπτικής ροής. Είναι αξιοσημείωτος ο διάλογος της συνάντησής.

D: είμαι η Diana Christensen, μια ρατσίστρια λακές των ιμπεριαλιστικών κέντρων αποφάσεων.

L: κι εγώ η Laureen Hobbs, μια κωλοπετσωμένη νέγρα κομμουνίστρια.

D: μοιάζει με θεμέλιο μιας στενής φιλίας.

Ο Frank Haket είναι ο φιλόδοξος εκπρόσωπος της CCA που εξαγοράζει το κανάλι UBS επιδιώκοντας να το επαναφέρει δυναμικά στην κορυφή της τηλεθέασης. Γίνεται φορέας του νέου πνεύματος για το χαρακτήρα του καναλιού, κατηγορώντας ανοιχτά το ειδησεογραφικό τμήμα ότι δεν είναι πια κερδοφόρο και αποφασίζοντας να άρει την ανεξαρτησία του υποτάσσοντάς το στα συμφέροντα του εταιρικού δικτύου. Η Diana αποδεικνύεται αιχμή του δόρατος σε αυτή την προσπάθεια και θέτει την ευφυΐα της και τις προσωπικές της φιλοδοξίες στην υπηρεσία των στόχων του Frank, βοηθώντας τον με την πειθώ της να ξεπερνά τις αμφιβολίες του. Ο Frank Haket είναι ένα «golden boy» πολύ πριν αποκαλυφθεί ο καταλυτικός τους ρόλος στην παγκόσμια επικράτηση της οικονομίας επί της πολιτικής.

Αφήσαμε για το τέλος τον Max Schumacher που ενσαρκώνει για τους δημιουργούς της ταινίας το αντίπαλο δέος στο κυνήγι κερδοφορίας των πολυεθνικών επιχειρήσεων, τη φωνή της συνείδησης της παλιάς δημοσιογραφίας απέναντι στην αξιακή έκπτωση του νέου τηλεοπτικού τοπίου. Ο χαρακτήρας του έχει έντονα ρομαντικά στοιχεία αφού η συμπεριφορά του μοιάζει να καθοδηγείται από έναν αυστηρό προσωπικό ηθικό κώδικα. Ο διάλογός του με την Diana για το περιεχόμενο των ειδήσεων, όπου εκείνη υποστηρίζει ότι η βιομηχανία θεάματος επιβάλλει οι ειδήσεις να έχουν θεατρικότητα, εξελίσσεται σε αντιπαράθεση δυο διαφορετικών κόσμων. Όμως απέναντι στον δικό της κυνικό κόσμο της οικονομικής ολιγαρχίας, ο Shumacher φαίνεται να επιστρατεύει ένα εξιδανικευμένο κατασκευασμένο παρελθόν. Αναφέρεται σε έναν κόσμο αρχών σαν να υπήρχε και να χάθηκε ενώ η επαγγελματική του νεότητα συμπίπτει χρονικά με το κυνήγι μαγισσών του μακαρθισμού και την προπαγάνδα για την υπεράσπιση του πολέμου του Βιετνάμ. Στο πιο ανθρώπινο στοιχείο της προσωπικότητας του αναδεικνύεται ο τρόπος με

τον οποίο σχετίζεται μαζί της. Το γεγονός ότι έχει μεγαλώσει, ότι έχει μπροστά του τον κίνδυνο του παροπλισμού ότι μοιάζει η εποχή να τον αφήνει πίσω της τον οδηγούν στο να υποκύψει στη γοητεία της και να εγκαταλείψει την οικογένειά του για να ζήσει μαζί της. Η εξέλιξη είναι απογοητευτική, γεγονός αναμενόμενο σε κάθε αταίριαστη σχέση. Είναι χαρακτηριστικός ο μεταξύ τους διάλογος:

M: απλά, θέλω να με αγαπήσεις. Θέλω να με αγαπήσεις, τα πρωτόγονα άγχη μου και όλα. Το καταλαβαίνεις έτσι δεν είναι?

D: δε ξέρω πώς να το κάνω αυτό.

Θα την εγκαταλείψει λέγοντάς της «είσαι η ενσάρκωση της τηλεόρασης», φράση που συμπυκνώνει όλο το συμβολικό βάρος του ρόλου της.

Υπάρχει μια σειρά από σκηνές που λειτουργούν ως κλιμάκωση της κορύφωσης της έντασης μέχρι το απρόσμενο τέλος. Η εξουσία των καναλιών έχει ήδη αποδοθεί και με την αντίθετη οπτική της κάμερας δείχνοντας την πόλη μέσα από τα τζάμια της εταιρείας. Είναι σαν οι ιδιοκτήτες και οι παραγωγοί των ειδήσεων να κυριαρχούν πάνω στις ζωές των ανθρώπων της. Η αύξηση της επιρροής της παραληρηματικής εκπομπής του Howard αποδεικνύεται με τη σκηνή που ακολουθεί το κάλεσμά του στους τηλεθεατές να βγουν στα παράθυρα και να φωνάξουν ταυτόχρονα ότι δεν αντέχουν άλλο. Η μαζικότητα της ανταπόκρισης είναι απίστευτη. Μια σκηνή μαζικής εκτόνωσης από τα παράθυρα των πολυκατοικιών εκτυλίσσεται μπροστά στα μάτια των θεατών και του Shumacher που λειτουργεί σαν σιωπηλός και απορημένος μάρτυρας μπροστά στο απροσδόκητο θέαμα. Όμως το περιεχόμενο των ομιλιών του συνεχώς εμπλουτίζεται και εξελίσσεται. Μετατρέπεται σε εξαγγελία της αλήθειας: «η μόνη αλήθεια που ξέρετε είναι αυτή που παίρνετε από το κουτί». Αναφέρεται στην παγκοσμιοποίηση της πετρελαϊκής κρίσης, στην εξαγορά αμερικανικών εταιρειών από αραβικά συμφέροντα. Τα στελέχη

του καναλιού δεν φοβούνται, ξέρουν κατά βάθος ότι η τηλεόραση δεν είναι απλώς ικανή να εκμεταλλεύεται ακόμα και τον «νεκροθάφτη» της, στην πραγματικότητα δεν κινδυνεύει ούτε από αυτόν γιατί μπορεί να τον αφομοιώσει και να τον εντάξει στην κανονική ροή του προγράμματος. Ο Jensen όμως, επικεφαλής της CCA, έχει διαφορετική γνώμη. Καλεί τον Howard στα γραφεία της πολυεθνικής, η ισχύς της οποίας αποδίδεται αριστοτεχνικά με την εναλλαγή των χώρων τους και τον υποβλητικό φωτισμό, κι επιδίδεται σε έναν μονόλογο αντίστοιχης έντασης που υπερασπίζεται με καταιγισμό επιχειρημάτων τη νέα τάξη πραγμάτων. «δεν υπάρχουν έθνη και λαοί», «τα έθνη είναι οι πολυεθνικές πια», «ο κόσμος είναι μια επιχείρηση». Ο Jensen επιτυγχάνει να ποδηγετήσει τον Howard. Στη νέα του εμφάνιση μιλά για τον θάνατο του ατόμου και διαπιστώνει εμφατικά πως «η δημοκρατία είναι ένας γίγαντας που ξεψυχά». Όμως «κανείς δε θέλει να ακούσει ότι η ζωή του δεν έχει αξία» κι έτσι αρχίζει εκ νέου η πτώση της τηλεθέασης. Ο Howard έχει χάσει προ πολλού την ανθρώπινη υπόστασή του, είναι ένα γρανάζι προς εκμετάλλευση, ένας αριθμός τηλεθέασης κι έτσι τα στελέχη του καναλιού αποφασίζουν να τον βγάλουν από τη μέση με τηλεοπτικούς όρους ώστε να εκμεταλλευτούν ακόμα και τις τελευταίες στιγμές της ζωής του. Στην καταληκτική, έντονα συμβολική σκηνή της ταινίας ο Howard δολοφονείται από σκηνοθετημένους τρομοκράτες μπροστά στα μάτια ενός κοινού που έχει μάθει να αντιδρά μόνο κάτω από τις χειρονομιακές οδηγίες του φλορ μάνατζερ. Η ταινία κλείνει όπως ξεκίνησε, με τέσσερεις οθόνες που παρουσιάζουν τη στιγμή του φόνου το σώμα του νεκρού παρουσιαστή, τον εκφωνητή που αναγγέλλει τη δολοφονία του και διαφημιστικά σποτ. Θυμίζοντας μας ότι μίλησε για την ιστορία του πρώτου ανθρώπου που δολοφονήθηκε επειδή είχε χαμηλά ποσοστά τηλεθέασης, έκλεισε έναν φαύλο κύκλο μια φαύλης ιστορίας που εκτυλίσσεται ακόμα μπροστά στα μάτια μας.

Οι ερμηνείες όλων των πρωταγωνιστών ήταν υποδειγματικές γι αυτό άλλωστε και κέρδισε το ρεκόρ των τριών Oscar ερμηνείας, στα οποία είχε συνολικά δέκα υποψηφιότητες. Ο Peter Finch στο ρόλο του Howard Beale είναι ο πρώτος ηθοποιός που έλαβε Oscar μετά θάνατον. Ενώ αξιοσημείωτη παραμένει η ερμηνεία της Beatrice Straight, που παρά την μόλις πέντε λεπτών και σαράντα δευτερολέπτων διάρκειά της κατέκτησε το Oscar Δεύτερου Γυναικείου ρόλου και παραμένει μέχρι σήμερα η πιο σύντομη ερμηνεία που έχει κερδίσει Oscar.

Η ταινία έκανε εισπράξεις επταπλάσιες του προϋπολογισμού της κι έχει καταλάβει την 64^η θέση στη λίστα του Αμερικανικού Ινστιτούτου Κινηματογράφου με τις καλύτερες ταινίες όλων των εποχών. Θεωρείται ακόμα μια από τις δυναμικότερες διαχρονικότερες και πιο προφητικές ταινίες που έχουν γυριστεί ποτέ.

γ) «JFK: Η ιστορία που χαραχτηκε στη μνήμη μας», (1991)



«Ένας δικηγόρος της Νέας Ορλεάνης, ο Jim Garrison, αποφασίζει να ερευνήσει μόνος του την δολοφονία του John F. Kennedy, καθώς υποψιάζεται πως υπάρχουν πολλά περισσότερα κρυμμένα στοιχεία από την επίσημη εκδοχή που παρουσίασε το FBI. Από τις πρώτες του κιόλας αποκαλύψεις, η δική του ζωή αλλά και των ανθρώπων του βρίσκεται σε κίνδυνο»⁵³.

Ο Oliver Stone έχει μακρά θητεία στον πολιτικό κινηματογράφο κι αν και πρόκειται για ένα από τα πιο αγαπημένα παιδιά του Χόλυγουντ πολύ συχνά συγκρούστηκε με τις καθεστωτικές αντιλήψεις στη χώρα του εξαιτίας του περιεχομένου των ταινιών του. Το «JFK» κατέχει πολύ σημαντική θέση στην προσωπική του φιλμογραφία και μολονότι πολεμήθηκε πολύ παραμένει σημείο αναφοράς για τον αμερικάνικο πολιτικό κινηματογράφο. Κατηγορήθηκε ως ταινία συνωμοσίας και ως εντυπωσιοθηρική πηγή παραπλάνησης του κινηματογραφικού κοινού. Απάντηση σε αυτό δίνει ο Roger Ebert ένας από τους σπουδαιότερους κινηματογραφικούς κριτικούς, ο οποίος στην εισαγωγή της συνέντευξής του με το σκηνοθέτη γράφει:

«Ο κόσμος δεν θα αγοράσει εισιτήρια για την ταινία του Stone επειδή νομίζει ότι ο Stone γνωρίζει ποιος σκότωσε τον Kennedy. Ο κόσμος πάει σινεμά για να του πουν μια ιστορία. Αν είναι μια καλή ιστορία, θα την πιστέψουν για όσο κρατάει η ταινία, κι αν είναι πολύ καλή ιστορία, μπορεί να μείνει στη μνήμη τους για λίγο παραπάνω κι απ' αυτό. Στην περίπτωση του JFK, ένα τρομερό δείγμα του πώς να πεις καλά μια ιστορία, αυτό που θα θυμούνται οι θεατές, δεν είναι τα αμέτρητα γεγονότα και τα συμπεράσματα που βγάζει ο

⁵³ <http://www.cine.gr/film.asp?id=705738&page=2>, τελευταία είσοδος στη σελίδα 12/04/2017.

ήρωας στην μοναχική του προσπάθεια να διαλευκάνει τη δολοφονία. Αυτό που θα θυμούνται, είναι το πώς νιώσαμε όλοι μας στις 22 Νοέμβρη του 1963 και γιατί όλα τα χρόνια που ακολούθησαν, ένα ψέμα ήταν κολλημένο στο λαιμό ολόκληρου του έθνους: το ψέμα ότι ξέρουμε την αλήθεια για το ποιος δολοφόνησε τον Kennedy»⁵⁴

Ο Ebert με την κριτική του θέτει τον δάχτυλο επί τον τύπον των ήλων για τη συγκεκριμένη ταινία. Τίποτα δε θα είχε συμβεί, ούτε η αναμόχλευση της υπόθεσης JFK, ούτε η συζήτηση για το πόσο αντικειμενικά παρουσιάζει την προσωπικότητα του δολοφονημένου προέδρου, ούτε ο τεράστιος πολιτισμικός και πολιτικός αντίκτυπος που είχε η ταινία ξεπερνώντας τα σύνορα της χώρας της, αν δεν ήταν πρωτίστως μια πολύ καλή ταινία. Ο Stone θεωρεί τον Kennedy θύμα του πολικοστρατιωτικοβιομηχανικού συμπλέγματος επειδή θέλησε να συμβάλλει στην οικοδόμηση ενός παγκόσμιου συστήματος ειρήνης, στη συμφιλίωση με τη σοβιετική ένωση και την Κούβα και κυρίως στην αποχώρηση των ΗΠΑ από τον πόλεμο του Βιετνάμ. Απέναντί του σε αυτούς τους ισχυρισμούς δεν στάθηκε μόνο το πολιτικό και δημοσιογραφικό κατεστημένο της χώρας (εφημερίδες μεγάλης κυκλοφορίας όπως οι New York Times και η Washington Post φιλοξένησαν μόνο αρνητικές έως απορριπτικές κριτικές) αλλά και αριστεροί διανοητές, όπως ο Noam Chomsky που υποστήριξε⁵⁵ με ισχυρά επιχειρήματα το ακριβώς αντίθετο, ότι δηλαδή ο Kennedy επιδίωκε συνειδητά τη συνέχιση της εμπλοκής στον πόλεμο του Βιετνάμ. Παρόλα αυτά ο Oliver Stone κινηματογραφεί αριστοτεχνικά το επιχείρημά του, αποδομώντας συστηματικά την κυρίαρχη αφήγηση και τα επίσημα πορίσματα για τη δολοφονία. Επιλέγει ως κεντρικό του ήρωα έναν Δημοκρατικό Εισαγγελέα

⁵⁴ <http://popaganda.gr/jfk-movies/>, τελευταία είσοδος στη σελίδα 12/04/2017.

⁵⁵ Το '93 ο Noam Chomsky εκδίδει το Rethinking Camelot, στο οποίο υποστηρίζει ότι είναι παραπλανητικός ο μύθος, που καλλιέργησε ο Stone ότι ο Kennedy θα αποχωρούσε από το Βιετνάμ. <http://provocateur.gr/archive/564/jfk-50-xronia-thewries-synwmosias-sth-logotexnia-kai-sto-sinema>, τελευταία είσοδος στη σελίδα 13/04/2017.

της περιοχής της νέας Ορλεάνης, τον Jim Garrison, που έθεσε για χρόνια σκοπό της καριέρας του την αποκάλυψη των πραγματικών ενόχων. Όπως έχει αποκαλύψει ο ίδιος σε συνέντευξή του, πρότυπο για την επιλογή του κεντρικού ήρωά του -που άλλωστε υπήρξε υπαρκτό πρόσωπο- και για το χτίσιμο της αφήγησης του, αποτέλεσε η ταινία του Κώστα Γαβρά «Ζ» της οποίας κεντρικό πρόσωπο ήταν ο ανακριτής που με την επαγγελματική ευσυνειδησία του και επιμονή του αποκάλυψε τους δολοφόνους του Γρηγόρη Λαμπράκη. Ο Garrison, ως γνήσιος ρομαντικός κινηματογραφικός ήρωας που τον υποδύεται υποδειγματικά ο Kevin Costner, ορθώνει το ανάστημά του απέναντι στα εμπόδια που του στήνει ένα ολόκληρο σύστημα διαπλοκής αποτελούμενο από πολιτικούς, στρατιωτικούς, παρακρατικούς παράγοντες και δημοσιογράφους. Εδώ η τέταρτη εξουσία παρουσιάζεται απολύτως διαπλεκόμενη με τα πολιτικοοικονομικά και στρατιωτικά συμφέροντα. Το ρόλο του αδέκαστου, ηθικού και ανεξάρτητου ανθρώπου που αναλαμβάνει ως πρώτιστο καθήκον την αναζήτηση της αλήθειας, δεν έχει εδώ ένας δημοσιογράφος αλλά ο Εισαγγελέας, που όμως χρησιμοποιεί «δημοσιογραφικές» μεθόδους για την αποκάλυψη στοιχείων που θα τον οδηγήσουν στην καρδιά της συνωμοσίας κατά του Kennedy. Έρευνα σε αρχεία, φωτογραφίες, φιλμ και ντοκουμέντα, προσεγγίσεις αυτοπτών μαρτύρων, συζητήσεις, αναπαραστάσεις και συγκέντρωση στοιχείων. Με το χαρακτήρα αυτόν στο επίκεντρο και την ανάγλυφη παρουσίαση της πυραμίδας της εξουσίας δομείται μια συνεκτική αφήγηση που κρατά αμείωτο το ενδιαφέρον του θεατή μέχρι το τέλος και δημιουργεί ερείσματα στο συλλογικό ασυνείδητο της χώρας του. Άλλωστε, αντικείμενο πραγμάτευσης αποτελεί ένα γεγονός που συνιστά συλλογικό τραύμα για τη σύγχρονη αμερικανική ιστορία.

Η ταινία ξεκινά με μια φράση της Ella Wilcox, μια φράση – κίνητρο για το δημιουργό και προτροπή για τους θεατές: «η σιωπή αντί της διαμαρτυρίας, είναι μια αμαρτία που μας κάνει δειλούς» και καταλήγει με μια φράση ελπίδας ή καλύτερα μια φράση – μποτίλια στο πέλαγος, που περισσότερο δηλώνει τα ηθικά κίνητρα δημιουργίας της ταινίας «Αφιερωμένο στους νέους στο πνεύμα των οποίων προχωρά η αναζήτηση της αλήθειας». Η ιστορία παρότι είναι γνωστή ξαφνιάζει τον θεατή, γιατί αναπτύσσεται σαν αγωνιώδες πολιτικό θρίλερ που σε προσκαλεί να ακολουθήσεις τον μίτο των αποκαλύψεων μέχρι το τέλος. Αυτό δε σημαίνει ότι ο Stone αφήνει στο σκοτάδι το κινηματογραφικό κοινό. Ξεκαθαρίζει από την πρώτη στιγμή το βαθύτερο περιεχόμενο του εγχειρήματός του. Παρουσιάζει στιγμιότυπο από ομιλία του Eisenhower την 1^η Ιανουαρίου 1961 όπου ο απερχόμενος πρόεδρος κρούει τον κώδωνα του κινδύνου για το στρατιωτικοβιομηχανικό σύμπλεγμα το οποίο ως νέα αμερικανική εμπειρία θέλει μεγάλη προσοχή γιατί θα αλλοιώσει τις δημοκρατικές αξίες της χώρας του. Οι τίτλοι της ταινίας εναλλάσσονται με στιγμιότυπα επικαίρων της εποχής, όπου δηλώσεις του Kennedy συνυπάρχουν με διήγηση κρίσιμων γεγονότων που προηγήθηκαν της δολοφονίας. Μπροστά από τα μάτια μας περνούν εικόνες της κρίσης του κόλπου των χοίρων, της Κούβας του Φιντέλ κάστρο, του πολέμου στο Βιετνάμ, της έντασης με τη σοβιετική ένωση του Martin Luther King και της Ku Klux Klan. Ανάμεσά τους ο σκηνοθέτης προβάλλει τη φιλειρηνική στάση του Kennedy αναδεικνύοντας την άποψη ότι κληρονόμησε τους πολέμους που έπρεπε να διαχειριστεί χωρίς να το θέλει και κατηγορεί τη CIA μέσω της αφήγησης για ψευδείς πληροφορίες στην πρώτη κρίση με την Κούβα. Εντύπωση προκαλεί η αποστροφή του Kennedy σχετικά με το Βιετνάμ ότι «πρόκειται για δικό τους πόλεμο κι όχι για δικό μας», αλλά κυρίως η κινηματογραφημένη ομιλία του στο πανεπιστήμιο για το όραμά του:

Κ: Για τι ειρήνη μιλάω; Τι ειρήνη αναζητούμε; Όχι μια Αμερικανική ειρήνη που θα την επιβάλουν στον κόσμο τα Αμερικανικά όπλα. Να επανεξετάσουμε τη στάση μας προς τη Σοβιετική Ένωση. Ο πιο βασικός κοινός μας σύνδεσμος είναι ότι όλοι κατοικούμε σε αυτό τον μικρό πλανήτη. Όλοι αναπνέουμε τον ίδιο αέρα. Όλοι φιλοδοξούμε για το μέλλον των παιδιών μας. Όλοι είμαστε θνητοί.

Ύστερα εστιάζει στη μέρα της δολοφονίας κι αρχίζει με ασθματικό ρυθμό να εναλλάσσει τίτλους και στιγμιότυπα εποχής με εμβόλιμα δικά του (ένα παιδί που τρέχει, κάποιος με σπασμούς στο δρόμο που τον μαζεύει ένα ασθενοφόρο, πρόσωπα μέσα στο πλήθος που παρακολουθεί την πομπή με τον πρόεδρο και θα αποδειχθούν στη συνέχεια πολύτιμοι μάρτυρες για την υπόθεση, ο άνθρωπος κλειδί στην υπόθεση, ο Zapruder). Αυτό το θραυσματικό σύνολο αναπτύσσεται με την υπόκρουση ενός στρατιωτικού εμβατηρίου, ενώ η στιγμή της δολοφονίας αποδίδεται με ήχους πυροβολισμών και πουλιά που πετούν τρομαγμένα στον ουρανό. Ο Stone μας έχει αιχμαλωτίσει από τους τίτλους στην επιδιωκόμενη ατμόσφαιρα.

Η κανονική ροή της ταινίας ξεκινά με την αναγγελία της είδησης της δολοφονίας από το CBS όπως την παρακολουθεί ο εισαγγελέας Garrison σε ένα μπαρ της Νέας Ορλεάνης. Κι εδώ δίνεται αμέσως ένα πρώτο περίγραμμα για τον κεντρικό χαρακτήρα και τη μελλοντική εξέλιξη της έρευνάς του, αφού δηλώνει ανοιχτά οπαδός του Kennedy «σήμερα ντρέπομαι που είμαι αμερικανός» δηλώνει χαρακτηριστικά. Την ίδια στιγμή, η κάμερα διατρέχει πρόσωπα και αντιδράσεις μέσα στο μπαρ μεταφέροντάς μας εικόνες από το κοινό αίσθημα αλλά και από την κοινωνική πόλωση που είχε προκαλέσει η πολιτική του Kennedy.

Το υλικό που έχει να διαχειριστεί η ταινία είναι τεράστιο, σχεδόν χαοτικό. Δικόγραφα, ανακρίσεις, φωτογραφίες, φιλμ, βιβλία, μαρτυρίες, άρθρα εφημερίδων, τυχαίες ανακαλύψεις. Ένας ωκεανός από ετερόκλητα

δεδομένα που γίνονται σεναριακά θραύσματα και το γρήγορο και σφιχτοδεμένο μοντάζ αναλαμβάνει να τα ανασυνθέσει σε μια διαρκώς ανελισσόμενη αφηγηματική ροή που ενισχύεται από φλας – μπακ, πραγματικές λήψεις εποχής και μυθοπλαστικές σκηνές με σκόπιμο χαρακτήρα ντοκουμέντου.⁵⁶ Η εστίαση είναι εξωτερικά αντιληπτική, συνεχώς εμπλουτίζεται η γνώση μας για την υπόθεση με καινούρια στοιχεία με τέτοιο τρόπο ώστε να γινόμαστε κοινωνοί αυτής της πληροφορίας. Είναι επίσης εξωτερικά ιδεολογική, άλλωστε όπως προαναφέραμε έχει γίνει από την πρώτη στιγμή σαφής η θέση εκφοράς του δημιουργού, η οποία επιβεβαιώνεται με σπειροειδή τρόπο σε όλη τη διάρκεια της αφήγησης. Είναι τμηματικά, εσωτερικά ψυχολογική, γιατί στα φλας – μπακ και τις διηγήσεις των μαρτύρων ερχόμαστε αντιμέτωποι με το συγκινησιακό τους φορτίο, τα ψέματα που αναγκάζονται να πουν, τις παράλληλες προσωπικές τους ιστορίες που αναπτύσσουν, έτσι που το ψυχολογικό βάρος κάθε δευτερεύοντος ρόλου να γίνεται καθοριστικό για την πρόσληψη και την αποσαφήνιση της πληροφορίας από το θεατή. Η εναλλαγή μαρτυριών, απόψεων και παραπλανητικών ενδείξεων με τα εμβόλιμα ντοκουμέντα καθιστά την εστίαση σύνθετη κι όσο αφορά την εσωτερικότητα και την εξωτερικότητα της. Αλλού η αφήγηση είναι εξωτερική και αποστασιοποιημένη, αλλού πνίγει τους χαρακτήρες όπως συμβαίνει συχνά με τους συνεργάτες του εισαγγελέα στο γραφείο του, αλλού γίνεται εσωτερικά πολλαπλή γιατί επικεντρώνεται όπως είπαμε

⁵⁶ «η σύγκρουση ανάμεσα στο παρόν και στο παρελθόν είναι δυνατό να πραγματοποιηθεί και με τη μορφή ντοκουμέντων, που παρεμβάλλονται στο υπόλοιπο σώμα του φιλμ. Το ντοκουμέντο όμως σε σχέση με το υπόλοιπο φιλμ, που μπορεί να είναι ασπρόμαυρο, διακρίνεται καθαρά λόγω της διαφορετικής ποιότητας της εικόνας του, που οφείλεται είτε στα ατελή τεχνικά χαρακτηριστικά του φιλμ της εποχής του, είτε στην ταλαιπωρία του μέσα στο χρόνο. Μέσα από τη σύγκρουση του ντοκουμέντου με τις κανονικές λήψεις μπορεί να συγκρούονται γενικότερα διαφορετικές αντιλήψεις και απόψεις. Συχνά το ντοκουμέντο που παρεμβάλλεται στο φιλμ δεν είναι γνήσιο, αλλά κινηματογραφείται σκόπιμα για κάποιο λόγο από το σκηνοθέτη», Θωμάς Μποντίνας, «Η γοητεία του κινηματογράφου», εκδόσεις Παρασκήνιο, Αθήνα, 1993, σελ. 159

στις διαφορετικές ψυχολογίες κι οπτικές των μαρτύρων ή του εισαγγελέα όσο συγκεντρώνει τα στοιχεία. Το σχήμα της σπείρας ίσως είναι τελικά το καταλληλότερο για να περιγράψει την ανάπτυξη του έργου, αφού το σενάριο διαρθρώνεται σε επάλληλους κύκλους όπου κάθε νέο στοιχείο ολοκληρώνει τον κύκλο του από την εισαγωγή του στη ροή της ταινίας έως την ανάλυσή του από τους πρωταγωνιστές και την ενσωμάτωσή του στα νέα δεδομένα. Όλη αυτή η σπειροειδής κίνηση επιτυγχάνεται με εναλλασσόμενους ρυθμούς αφήγησης και κορυφώνεται στην τελική αργή σεκάνς της αγόρευσης του Garrison, με την ανακεφαλαίωση όλων των στοιχείων που βρίσκεται πιο κοντά από κάθε άλλο σημείο της ταινίας στα αμερικανικά κινηματογραφικά πρότυπα. Ο ήρωας επιχειρεί μπροστά σε κοινό μια ανασκόπηση της υπόθεσης που αποτέλεσε εμμονικό στόχο της ζωής του, ενώ οι δικοί του άνθρωποι βρίσκονται εκεί ως βουβά πρόσωπα για να τον στηρίξουν γεφυρώνοντας έτσι κάθε ένταση και διαφορά που αναπτύχθηκε κατά τη διάρκεια της συναρπαστικής αφήγησης.

Ανακεφαλαιώνοντας ως προς τον τρόπο που εκτίθεται η πληροφορία στην ταινία μπορούμε να πούμε τα εξής: η έκθεση της στα βασικά της σημεία είναι προκαταβολική, αφού σκιαγραφείται με τις σύντομες σκηνές της αρχής ο σκελετός των επιχειρημάτων. Είναι διαρκής, γιατί και διαχέεται σε όλη την ταινία αλλά και κατά διαστήματα συγκεφαλαιώνονται τα συμπεράσματα συνήθως μέσω διαλόγων, έτσι ώστε και ο ίδιος ο θεατής να επανασυναρμολογεί τα πλάνα και τις εικόνες που περνούσαν με καταιγιστικό ρυθμό μπροστά από τα μάτια του. Ο Stone μας θέλει όλους συμμετόχους στην ιστορία του, θέλει να μας πει ότι εμπιστεύεται το κριτήριο μας και ότι ο μόνος λόγος που δεν έχει αποκαλυφθεί η αλήθεια είναι η προαποφασισμένη συνωμοσία σιωπής. Γι αυτό μας κλείνει συχνά το μάτι κατά τη διάρκεια της ταινίας, αφού μας εμπιστεύεται μέσω τον κινηματογραφημένων φλας – μπακ τις αλήθειες

που δεν λένε οι μάρτυρες στον εισαγγελέα. Έτσι η ταινία επιδεικνύει μεγάλο βαθμό αυτοσυνειδησίας.

Το καστ που επιλέχθηκε απέδωσε εντυπωσιακές ερμηνείες ιδίως στους δεύτερους ρόλους. Ξεχωρίζουν ο Gary Oldman, ο Tommy Lee Jones, ο Joe Pesci, ο Jack Lemmon, ο Edward Asner. Χρησιμοποιώντας μεγάλα ονόματα σε δευτερεύοντες ρόλους συχνά απρόσμενους για τη μέχρι τότε καριέρα τους ο σκηνοθέτης επιτυγχάνει να προσδώσει κι άλλο κύρος στην ταινία του. Είναι σαν μια πανστρατιά αστέρων του Χόλυγουντ να αποφασίζει να συντονίσει τις δυνάμεις της για να συμβάλλει στην αποκατάσταση μιας ιστορικής αλήθειας. Πλάι σε αυτές τις ερμηνείες στέκεται ισάξια και ο αόρατος πρωταγωνιστής του JFK που δεν είναι άλλος από το ερασιτεχνικό φιλμ του Zapruder. Η στιγμή της δολοφονίας επανέρχεται συνεχώς στην κινηματογραφική οθόνη, θολή, βιαστική ή σε πολύ αργό ρυθμό, για να στοιχειώσει το μυαλό του θεατή μέχρι την κορύφωση του πολιτικού θρίλερ. Στην απόδοση της συχνά εφιαλτικής ατμόσφαιρας καθοριστικό ρόλο έπαιξε η μουσική που συνέθεσε ο John Williams, παρακολουθώντας μέρος των γυρισμάτων και δηλώνοντας ενθουσιασμένος με τους στόχους και τις αφηγηματικές επιλογές του σκηνοθέτη. Ανέφερε χαρακτηριστικά σε συνέντευξή του: «Αυτό είναι ένα πολύ ηχηρό θέμα για τους ανθρώπους της γενιάς μου και γι 'αυτό χαιρέτησα την ευκαιρία να συμμετάσχω σε αυτή την ταινία»⁵⁷.

Ο χρόνος του φιλικού κειμένου αλληλοδιατάσσει συνεχώς το τότε της δολοφονίας με το τώρα της έρευνας, το τότε των διηγήσεων με το τώρα των ερωτήσεων, με εκπληκτικά περάσματα από τη μια κατάσταση στην άλλη. Η κάμερα εστιάζει στα ντοκουμέντα και στα πρόσωπα που εξομολογούνται ή αρνούνται να μιλήσουν. Αξίζει να αναφερθεί ενδεικτικά μια σκηνή ιδιαίτερης έντασης όπου ο Garrison «ανακρίνει»

⁵⁷ [https://en.wikipedia.org/wiki/JFK_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/JFK_(film)), τελευταία είσοδος στη σελίδα, 12/04/2017.

κατά τη διάρκεια ενός γεύματος το συνήγορο του φερόμενου ως δολοφόνου Oswald, εκείνος υπεκφεύγει ενώ το παράλληλο φλας – μπακ αποδεικνύει τον πραγματικό του ρόλο στην υπόθεση. Χωρίς να φαίνονται καν τα μάτια του, γιατί φορά μαύρα γυαλιά, αναδεικνύεται όλη η εσωτερική του πάλη από τις συσπάσεις και τον ιδρώτα του προσώπου όπως τα αποκαλύπτει αριστοτεχνικά η κάμερα.

Υπάρχουν δυο σεκάνς που μπορούν να θεωρηθούν κομβικές για την εξέλιξη της υπόθεσης:

- Στην πρώτη, που εκτυλίσσεται στο σπίτι του εισαγγελέα και θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και το σημείο επίθεσης της ταινίας ο Garrison διαβάζει τα τεράστια σε όγκο πρακτικά των ανακρίσεων από τα οποία τεχνηέντως απουσιάζουν τα σχετικά με την ανάκριση του Oswald και διαπιστώνει σωρεία κενών και νομικών λαθών που δεν μπορούν να δικαιολογηθούν ούτε λόγω άγνοιας, ούτε λόγω αφέλειας. Η ενορχηστρωμένη από κάποιο αόρατο κέντρο δομή των ανακρίσεων και των πρακτικών που τηρήθηκαν του γίνεται έμμονη ιδέα. Τόσο που σκιές και κενά από το ογκώδες υλικό ανασύρονται από το υποσυνείδητό του την ώρα που κοιμάται και όταν ξυπνά από τον εφιάλτη έχει ήδη αποφασίσει πως θα φτάσει την έρευνα μέχρι το τέλος. «Κοιμήσου» του λέει πτοημένη η γυναίκα του και εκείνος απαντά «δεν μπορώ. Κοιμάμαι τρία χρόνια τώρα». Η γυναίκα του θα εκπροσωπεί ως το τέλος τη φωνή της λογικής που λέει «μην αντιμάχεσαι υπέρτερες δυνάμεις» και αντιπαραθέτει στην άνιση μάχη του τις αξίες της οικογένειας και τη χαρά της ήρεμης ζωής. Ο Garrison έχει ήδη διαλέξει το δρόμο του χρέους απέναντι στη συλλογική μνήμη και την αλήθεια χωρίς να πάψει στιγμή να διεκδικεί τη στήριξη της οικογένειάς του.

- Στη δεύτερη ένα στέλεχος των μυστικών υπηρεσιών που θα παραμείνει ανώνυμο κρατώντας για τον εαυτό του το παρατσούκλι «Χ» θα επιδιώξει να συναντήσει τον Garrison στην Ουάσιγκτον. Ο μονόλογος του επιβεβαιώνει τις διαπιστώσεις του Eisenhower στην πρώτη σκηνή της ταινίας περιγράφει τις αλλαγές στον επεμβατικό ρόλο της Αμερικής στην παγκόσμια σκακιέρα και προσφέρει στην εικόνα που έχει ήδη σχηματίσει ο Garrison για την υπόθεση εκείνο το πολιτικό πλαίσιο που θα τη στοιχειοθετεί πλήρως. Τα ερωτήματα που θέτει είναι τα υπαινισσόμενα ερωτήματα όλης της ταινίας, είναι τα ερωτήματα που δεν μπόρεσε να απαντήσει η επιτροπή Warren, τα πορίσματα της οποίας αποδομούνται συστηματικά.

*«Γιατί σκοτώθηκε ο Kennedy; Ποιος ωφελήθηκε;
Ποιος μπορούσε να καλύψει τη δολοφονία;»*

Η σεκάνς αυτή κλείνει συμβολικά με την επίσκεψη του Garrison στον τάφο του Kennedy. Στο ίδιο πλάνο ο πρωταγωνιστής, η φλόγα που καίει στο μνημείο κι ένας μαύρος πατέρας με το παιδί του που ήρθαν να αποτίσουν φόρο τιμής. Πλάνο που αντιπαρατίθεται προκαταβολικά σε συμβολικό επίπεδο στις δολοφονίες του Martin Luther King και του Bob Kennedy που θα ακολουθήσουν. Και αντιπαρατίθεται προκαταβολικά, γιατί προφανώς θεωρεί ότι η αμερικάνικη κοινωνία ήταν έτοιμη για προοδευτικές αλλαγές αλλά δεν της επέτρεψαν ποτέ να τις πραγματοποιήσει.

Ο Oliver Stone δεν είναι αισιόδοξος. Αφήνει για το τέλος:

- την εκβιαστική παρέμβαση του FBI σε στενό του συνεργάτη, παρέμβαση που θα αποδειχθεί αποτελεσματική, γιατί εκείνος θα τον εγκαταλείψει αφού προκαλέσει κρίση στο γραφείο.

- μια αποκαλυπτική για τον ρόλο των ΜΜΕ τηλεοπτική εκπομπή. Καλεσμένος σε μια συνέντευξη που αποδεικνύεται στημένη αφού οι ερωτήσεις του δημοσιογράφου συνοδεύονται από φήμες, παραπληροφόρηση για την έρευνά του, επιθετικά και ειρωνικά σχόλια και μόλις καταφέρει να αποκτήσει το πλεονέκτημα της απάντησης τον διακόπτουν με εντολή από το κοντρόλ. Η τηλεόραση του απαγορεύει να παρουσιάσει στο κοινό της φωτογραφικά τεκμήρια που είχαν αποκρυφτεί από τα πρακτικά της έρευνας. Ο διάλογος μεταξύ του Garrison και του Jerry Johnson είναι αποκαλυπτικός:

J: κάνεις έρευνες για τη δολοφονία Kennedy. Ακούσαμε περίεργα νέα από το γραφείο σας. Ακούσαμε ότι κουβανοί εξόριστοι σκότωσαν τον Πρόεδρο. Η τελευταία σου θεωρία είναι ότι η CIA και το FBI, το Πεντάγωνο και ο Λευκός Οίκος συνωμότησαν κατά το Kennedy. Υπάρχει κάποιος εκτός από τον Lee Oswald που νομίζεις ότι δεν συνωμότησε κατά του Προέδρου;

G: Jerry θα σου πω μόνο αυτό, σταμάτησα να χτυπάω τη γυναίκα μου. Ίσως πρέπει να ρωτήσεις τον Lyndon Johnson.

J: υπήρχαν αναφορές σε πολλά έγκυρα μέσα μαζικής ενημέρωσης, στο Time, Newsweek, ή στο NBC ότι απείλησες και νάρκωσες τους μάρτυρες, τους εξαγόρασες και τους ανάγκασες να ψευδομαρτυρήσουν. Έχεις μια απάντηση;

G: η πίστη σας στην αλήθεια του Τύπου είναι συγκλονιστική. Δείχνει ότι η εποχή της αθωότητας δεν τελείωσε ακόμα. Αλλά αναρωτηθείτε, αν είχαμε μάθει στις 22 Νοεμβρίου του 1963 ότι ο Ρώσος Πρόεδρος είχε πυροβοληθεί από ένα ρωσικό κτίριο από έναν μοναχικό καπιταλιστή, ο οποίος είχε δολοφονηθεί από ένα Μοσχοβίτη μέσα σε 48 ώρες περιτριγυρισμένο από την αστυνομία. Νομίζω ότι θα ήταν εμφανές σε όλους ότι ήταν ένα πραξικόπημα. Και δε θα ρωτούσαμε ούτε θα κάναμε επίθεση στον Garrison. Σε μια ελεύθερη κοινωνία θα ρωτούσαμε γιατί σκοτώθηκε και ποιες δυνάμεις του εναντιώθηκαν.

J: κάποιιοι θα πουν ότι είστε παρανοϊκοί.

G: θα σας δείξω φωτογραφίες για να καταλάβετε για τι σας μιλάω. Αυτές είναι συλλήψεις. Τις φωτογράφησαν λεπτά μετά τη δολοφονία. Δεν τις δείξαν ποτέ.

J: δεν μπορούν να τις δείξουν στην τηλεόραση

G: και βεβαία μπορούν

J: Λυπάμαι. Δεν γίνεται. Λυπάμαι Jim

G: αυτοί οι άνδρες συλλήφθηκαν στο Ντάλας λεπτά μετά τη δολοφονία. Δεν τους ξαναείδαμε ποτέ. Δεν υπάρχουν αναφορές σύλληψης, ούτε αποτυπώματα.

J: θα επιστρέψουμε μετά τις διαφημίσεις.

- την κορύφωση της έντασης με τη γυναίκα του που επιμένει να αντιπαραβάλει την οικογενειακή και προσωπική γαλήνη την ευθύνη απέναντι στην κοινωνία και την αναζήτηση της αλήθειας.
- Την αμφισβήτηση των μεθόδων του από τη δικαστική εξουσία και την αρνητική απέναντι στα επιχειρήματά του ετυμηγορία του σώματος των ενόρκων.

Η πραγματικότητα λέει ότι ο δρόμος για την αναζήτηση της αλήθειας είναι συχνά ένας δρόμος μοναχικός. Όμως ο Stone με την τελική αγόρευση του Garrison αφήνει μια χαραμάδα ελπίδας. Μοναχικός δεν σημαίνει και μάταιος. Και το επιβεβαιώνει φέρνοντας στην αίθουσα του δικαστηρίου την οικογένειά του και τους συνεργάτες του.

Η ταινία με προϋπολογισμό 40.000.000 \$ έκανε μέχρι το 2012 205.000.000 \$ σε όλο τον κόσμο. Κατέκτησε συνολικά 18 διεθνείς διακρίσεις μεταξύ των οποίων και δυο Oscar (μοντάζ –όπως θα ήταν άλλωστε αναμενόμενο αφού ο ρόλος του στην επιτυχία και τη δύναμη της ταινίας υπήρξε καθοριστικός- και διεύθυνσης φωτογραφίας). Η εμπορική της επιτυχία και η αναγνώριση των υψηλών καλλιτεχνικών της στάνταρ αποτέλεσαν εχέγγυα της επιδραστικότητας της και της εμβέλειας του επιχειρηματός της. Ακόμα και η κρατική επιτροπή φύλαξης των αρχείων για τη δολοφονία του JFK έσπευσε να δηλώσει ότι μολονότι θεωρεί την ταινία προϊόν μυθοπλασίας, αναγνωρίζει ως δίκαιη την επισήμανση του σκηνοθέτη ότι είναι απορίας άξιο τα αρχεία να παραμένουν κλειστά για

το κοινό μέχρι το 2029 και ότι αυτό αποτελεί αιτία στο να μην εμπιστεύεται κανείς τις αρχές λειτουργίας της και ανακοίνωσε ότι θα δώσει τα αρχεία στην κοινή γνώμη τη χρονιά που διανύουμε.

δ) «Good Night And Good Luck» – «Καληνύχτα και Καλή Τύχη», (2005)



«Ο Edward R. Murrow, είναι ένας επιτυχημένος δημοσιογράφος και παρουσιαστής σε δύο από τις δημοφιλέστερες εκπομπές λόγου του CBS. Κατά το έτος 1953 καταλήγει να γίνει ένα από τα δυνατά χαρτιά της αμερικανικής τηλεόρασης. Μέχρι τη στιγμή που η δημοσιογραφική του ομάδα βρέθηκε μπροστά σε κάτι σκοτεινότερο από μία ακόμα αποκλειστικότητα. Η έρευνα του Murrow σχετικά με την αμφιλεγόμενη

αποπομπή ενός πιλότου για ασήμαντη αιτία, τον οδηγεί στα επικίνδυνα μονοπάτια του μακαρθισμού και των απαγορευμένων πολιτικών φρονημάτων. Πρόσωπα με φημολογούμενο αριστερό παρελθόν και φιλοκομμουνιστικές απόψεις διώκονται και περιθωριοποιούνται με κάθε κόστος. Ρισκάροντας την προσωπική και επαγγελματική ασφάλεια του ίδιου και των συνεργατών του, ο Murrow συνεχίζει την έρευνά μέχρι τέλους. Ο Joseph McCarthy ανοίγει ανοιχτό διάλογο με τον δημοσιογράφο μέσω της τηλεόρασης και εδραιώνει ακόμη περισσότερο την ισχύ του. Η εκπομπή του Murrow παύει να προβάλλεται. Κι αυτή είναι μονάχα η αρχή. Από εκεί αρχίζει ο πόλεμος μεταξύ των δυο αυτών προσώπων»⁵⁸.

Ο George Clooney το 2005 αναλαμβάνει το ρίσκο να σκηνοθετήσει την ταινία «Καληνύχτα και καλή τύχη», σε σενάριο που έγραψε ο ίδιος μαζί με τον Grant Heslov και να συμπρωταγωνιστήσει σε αυτήν μαζί με

⁵⁸ <https://www.warnerbros.com/good-night-and-good-luck>, τελευταία είσοδος στη σελίδα, 09/04/2017.

σπουδαίους ηθοποιούς που επέλεξε ο ίδιος. Η ταινία του είναι μια απάντηση στην νεοσυντηρητική Αμερική του George Bush Jr. Η κυβέρνηση Bush με πρόσχημα τον πόλεμο κατά της τρομοκρατίας μετά το χτύπημα της 11^{ης} Σεπτεμβρίου 2001 στη Νέα Υόρκη και με σύνθημα «όποιος δεν είναι μαζί μας είναι εναντίον μας» παραβιάζει συστηματικά τα ανθρώπινα δικαιώματα, τις δημοκρατικές ελευθερίες και την ελευθερία του τύπου μέσα στη χώρα και εξαπολύει στρατιωτικές επιθέσεις και επεμβάσεις στη Μέση Ανατολή. Ταυτόχρονα είναι μια έμπρακτη απότιση φόρου τιμής στον δημοκρατικό δημοσιογράφο πατέρα του και τη γενιά του, αφού ο κεντρικός της ήρωας υπήρξε πρότυπο για τον πατέρα Clooney. Πρόκειται για ένα έργο προβολής και υπεράσπισης της μαχόμενης δημοσιογραφίας σε καθεστώς συντηρητισμού και ανελευθερίας. Ο τίτλος έχει διπλό περιεχόμενο. Αναφέρεται στον υποδόρια ειρωνικό χαιρετισμό με τον οποίο ο δημοσιογράφος Murrow, που αντιτάχθηκε σθεναρά στο κυνήγι μαγισσών του μακαρθισμού, έκλεινε τις εκπομπές του. Έτσι η ταινία επαναφέρει στη συλλογική μνήμη με την ιδιαίτερη κινηματογραφική της γλώσσα μια από τις πιο μελανές σελίδες της μεταπολεμικής Αμερικής. Από την άλλη ο τίτλος λειτουργεί συμβολικά. Λέει στην Αμερική του Bush ότι επαναλαμβάνοντας το ίδιο λάθος επιφυλάσσει για τη χώρα την τύχη που υπονοεί ο χαιρετισμός του Murrow. Ο Clooney επιλέγει να υπηρετήσει τους στόχους του καινοτομώντας κινηματογραφικά και τολμώντας να αποφύγει όλες τις κλασικές χολιγουντιανές συνταγές. Επιλέγει να φτιάξει ένα ασπρόμαυρο φιλμ μετατρέποντας την ιστορία του σε ένα ηχηρό ιστορικό ντοκουμέντο που δεν λειτουργεί διδακτικά αλλά προσκαλεί τον θεατή να διαβάσει τις περιπέτειες των ηρώων της ιστορίας σαν να τους παρατηρεί ανενόχλητος από την κλειδαρότρυπα μιας χρονομηχανής. Η ταινία ξεκινάει με μια γιορτή του καναλιού αφιερωμένη στην προσφορά του δημοσιογράφου Murrow, λίγα χρόνια μετά τα γεγονότα και με την αρχή της ομιλίας του

και ολοκληρώνει με το κλείσιμο της. Η ομιλία είναι συγκλονιστική, γιατί είναι λιτή, ευθύβολη και προφητική για το μέλλον της τηλεόρασης στις συμπληγάδες της πολιτικής και οικονομικής εξουσίας. Ανάμεσα στην αρχή και το τέλος της ομιλίας παρεμβάλλονται τα γεγονότα της μάχης με το McCarthy σαν ένα τεράστιο αφηγηματικό φλας – μπακ.

«Πετούσε πέτρες σε γίγαντες» θα πει το στέλεχος του τηλεοπτικού σταθμού CBS Sig Michelson παρουσιάζοντας τον Edward Murrow στη γιορτή που οργανώθηκε προς τιμήν του στις 25 Οκτωβρίου 1958. Εκείνος θα αποδείξει αμέσως του λόγου το αληθές, ξεκινώντας την ομιλία του με την πικρή ειρωνεία που τον διακρίνει σε όλη του την καριέρα. Μιλά έχοντας γνώση ότι και τα πιο αιχμηρά λόγια είναι απλές πέτρες όταν καλούνται να αποκαλύψουν τις μεθόδους των γιγάντων - οικονομικών μεγαθηρίων. Μιλά με την εμπειρία του ανθρώπου που ξεκίνησε από τις ραδιοφωνικές εκπομπές στο Λονδίνο κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, τότε που η φράση «καληνύχτα και καλή τύχη» σήμαινε ταυτόχρονα «ελπίζω να ανταμώσουμε ξανά».

«Ίσως κανείς μας δεν κερδίσει τίποτα απόψε. Στο τέλος αυτής της ομιλίας μερικοί μπορεί να με κατηγορήσουν ότι κάνω κακό στον ίδιο μου τον εαυτό και ο οργανισμός σας ίσως κατηγορηθεί ότι έχει φιλοξενήσει αιρετικές και επικίνδυνες ιδέες. Αλλά η πολύπλοκη δομή των δικτύων, των διαφημιστικών εταιρειών και των χορηγών, δεν θα κλονιστεί μήτε θα αλλάξει. Είναι επιθυμία μου, αν όχι καθήκον μου, να προσπαθήσω να μιλήσω σε εσάς τους έμπειρους ρεπόρτερ με ευθύτητα για όσα συμβαίνουν στο ραδιόφωνο και στην τηλεόραση. Κι αν όσα πω είναι υπεύθυνα, εγώ και μόνον εγώ, έχω την ευθύνη για όσα είπα. Η ιστορία μας είναι αυτό που κάνουμε. Κι αν υπάρξουν ιστορικοί σε 50 ή 100 χρόνια και αν έχουν διατηρηθεί τα εβδομαδιαία αρχεία από εκπομπές των τριών δικτύων, θα βρουν καταγεγραμμένα ασπρόμαυρες ή έγχρωμες, αποδείξεις της παρακμής, των τάσεων φυγής και της απομόνωσης, από την πραγματικότητα του κόσμου που ζούμε. Σήμερα είμαστε πλούσιοι, παχείς, άνετοι και αδιάφοροι. Έχουμε αναπτύξει αλλεργία στις δυσάρεστες κι ενοχλητικές πληροφορίες. Τα μαζικά μέσα

ενημέρωσης μας, αντικατοπτρίζουν αυτή την κατάσταση. Αλλά μόνο αν αποτινάξουμε το πλεόνασμα λίπους και αναγνωρίσουμε ότι η τηλεόραση χρησιμοποιείται κυρίως για να μας αποσπάσει, να μας αποπλανήσει, να μας διασκεδάσει και να μας απομονώσει, τότε η τηλεόραση και αυτοί που τη χρηματοδοτούν, αυτοί που την παρακολουθούν και αυτοί που εργάζονται σε αυτήν, ίσως δουν μια εντελώς διαφορετική εικόνα, πριν είναι πολύ αργά»⁵⁹.

Ο George Clooney μας έχει ήδη παρουσιάσει όλο το ιστορικό και ιδεολογικό του οπλοστάσιο, τον κεντρικό ήρωα και το έμπυχο δυναμικό της ταινίας του και μας έχει καλωσορίσει στον γεμάτο ημιτόνια ασπρόμαυρο κόσμο του. Κόσμο που οικοδόμησε με έγχρωμες λήψεις επεξεργασμένες στη συνέχεια με σύγχρονες τεχνικές ικανές να αποδώσουν αυτό το ιδιαίτερο αποτέλεσμα. Κι ενώ μας έχει ταξιδέψει τόσο πειστικά στην Αμερική του 1958 με ένα φλας – μπακ που διαδέχεται τις πρώτες φράσεις του Murrow, μας εισάγει στον πραγματικό χρόνο της ιστορίας του πέντε χρόνια νωρίτερα. Τότε που έχει κορυφωθεί το μακαρθικό κυνήγι μαγισσών και η αντικομμουνιστική υστερία στην αμερικάνικη κοινωνία.

Ο Murrow και ο παραγωγός του Fred Friendly «κυκλοφορούν σε τρεις αρένες: τα γραφεία παραγωγής τους, το τηλεοπτικό στούντιο, και το γραφείο του εργοδότη τους William Paley, που χειρίζεται το τηλεοπτικό δίκτυο σαν φέουδο αλλά προσφέρει στον Murrow ανεξαρτησία και ελευθερία από τις πιέσεις του χορηγού του»⁶⁰. Ανάμεσα στις «τρεις αρένες» κυριαρχεί ο χώρος του στούντιο 41 του τηλεοπτικού κολοσσού CBS με πλάνα που αποδίδουν το κλειστοφοβικό και παρανοϊκό αίσθημα της αμερικάνικης κοινωνίας στις αρχές της δεκαετίας του '50.

⁵⁹ Μετάφραση από το σενάριο <http://www.dailyscript.com/scripts/Good Night and Good Luck.pdf>, τελευταία είσοδος στη σελίδα, 28/03/2017.

⁶⁰ <http://www.rogerebert.com/reviews/good-night-and-good-luck-2005>, τελευταία είσοδος στη σελίδα, 28/03/2017.

Μετατρέπεται έτσι το στούντιο σε συμβολικό χώρο του ασφυκτικού κοινωνικοπολιτικού περιβάλλοντος που θα ωθήσει τον Murrow να ξεκινήσει την τηλεοπτική του επίθεση απέναντι στον μακαρθισμό και λειτουργεί σαν μια θεατρική σκηνή. Αντιστικτικά λειτουργούν λιγοστές στιγμές μέσα στην ταινία οι μοναδικοί τρεις χώροι εκτός του καναλιού. Το μπαρ στο οποίο ξεκουράζονται οι δημοσιογράφοι στα διαλείμματα ανάμεσα στα γυρίσματα, η αίθουσα της γερουσίας εντός της οποίας παρακολουθούμε τον παραλογισμό των μεθοδεύσεων του McCarthy κατά τις ανακρίσεις και ο μοναδικός ιδιωτικός χώρος του φιλμ που είναι το διαμέρισμα του ζεύγους Wershba που εργάζεται στο κανάλι εξαναγκασμένο να κρατά το γάμο του κρυφό καθώς η εργοδοσία το απαγόρευε. Ο Clooney κινεί την κάμερα μέσα στο κλειστοφοβικό σκηνικό με ταχύτατους ρυθμούς εναλλαγών της εικόνας με πολύ κοντινά πλάνα⁶¹ -που ανοίγονται μέχρι ένα πλαιν αμερικαίν⁶²- συχνά από παράδοξες γωνίες λήψης⁶³, εστιάζοντας στα χείλη, τα μάτια των ηρώων του, καδράροντας την αγωνία και τις ψυχολογικές τους διακυμάνσεις. Με τη χρήση του κοντινού πλάνου, ο φακός της κάμερας μπορεί να μείνει πάνω στο ανθρώπινο πρόσωπο και να εστιάσει στις εκφράσεις του παρέχοντας έτσι στοιχεία γύρω από τις ενδόμυχες σκέψεις του ή να εμβαθύνει στα

⁶¹ «ένα γκρο πλάνο είναι πολύ πιο ευανάγνωστο από ένα γενικό. Όταν λοιπόν μιλάμε για διάρκεια του πλάνου, αυτή με την οποία «παίζει» ο μοντέρ, δεν εννοούμε τη διάρκεια προβολής του πλάνου, δηλαδή την πραγματική του διάρκεια, αλλά εκείνη που αντιλαμβάνεται ο θεατής σαν αποτέλεσμα της εντύπωσης που του προκαλεί σε ψυχολογικό επίπεδο, η ευκολία ή η δυσκολία να διαβάσει το πλάνο. Πρόκειται για τη φαινομενική διάρκεια του πλάνου», Θωμάς Μποντίνας, «Η γοητεία του κινηματογράφου», Εκδόσεις Παρασκήνιο, Αθήνα, 1993, σελ. 156.

⁶² «το πλαιν αμερικαίν είναι το πιο κοντινό περιγραφικό πλάνο», Θωμάς Μποντίνας, «Η γοητεία του κινηματογράφου», Εκδόσεις Παρασκήνιο, Αθήνα, 1993, σελ. 85.

⁶³ «όταν το θέμα κινηματογραφείται από κάμερα χαμηλότερα τοποθετημένη, έχουμε το κοντρ πλονζέ με ανάλογες κατηγορίες, αντίθετο όμως αποτέλεσμα από εκείνο του πλονζέ. Η πλάγια θέση της μηχανής, όταν οι οριζόντιες πλευρές του κάδρου σχηματίζουν γωνία με τον ορίζοντα, δημιουργεί πλάνα ιδιότροπα χωρίς ισορροπία. Όταν η χρήση της είναι ψυχολογική μεταδίδει την ανησυχία, ακόμα και την παραφροσύνη κάποιου», Θωμάς Μποντίνας, «Η γοητεία του κινηματογράφου», Εκδόσεις Παρασκήνιο, Αθήνα, 1993, σελ. 89

συναισθήματα και την ψυχολογική κατάσταση του ατόμου. Ο περιβάλλων χώρος γίνεται ξαφνικά αδιάφορος, το βλέμμα του θεατή στρέφεται στις αλλαγές των εκφράσεων τους και των συναισθημάτων τους. Η εναλλαγή των πλάνων από τα πρόσωπα και τις εκφράσεις τους στον περιβάλλοντα χώρο που προσιδιάζει στη σκηνοθετική ματιά του Bergman⁶⁴, εντείνει το ενδιαφέρον του θεατή και εντυπώνει στη μνήμη του όσα οι εκφράσεις των ηρώων μπορούν να φανερώσουν.

«Ο φωτισμός είναι συγκλονιστικός. Ένα συνεχές παιχνίδι σκιών και φωτός σε καθηλώνει με μαγικό πραγματικά τρόπο»⁶⁵. Ο θεατής καθώς παρατηρεί να αποκαλύπτεται ένα πρόσωπο μέσα από το ημίφως νιώθει πως αιχμαλωτίζει στη μνήμη όλη την κλίμακα των συναισθημάτων του. Είναι τόσο ευφυής η χρήση του ασπρόμαυρου και τόσο υποβλητική η ατμόσφαιρα που δημιουργεί που αισθάνεσαι να δικαιώνεται ο Tarkovsky αν και αναφερόμαστε σε ταινία με τελείως διαφορετικές αισθητικές παραμέτρους: «το χρώμα δυσχεραίνει σημαντικά την πιστή απόδοση γνήσιων αισθημάτων στην οθόνη. Το χρώμα στην ταινία είναι προπάντων μια εμπορική κι όχι αισθητική απαίτηση. Γι' αυτό το λόγο εμφανίζονται ξανά, όλο και πιο συχνά ασπρόμαυρες ταινίες ... Το ασπρόμαυρο προσεγγίζει καλύτερα την ψυχολογική, τη νατουραλιστική και ποιητική αλήθεια...»⁶⁶. Έτσι, αντίστοιχα το ασπρόμαυρο του «Καληνύχτα και Καλή τύχη» υπηρετεί την ψυχολογική αλήθεια του, την εκπληκτική απόδοση της εποχής και το ιδεολογικό βάρος του σηματομένου του επιβάλλοντας μια εναλλακτική πραγματικότητα που την κάνει να μοιάζει η μοναδική

⁶⁴ «φτιάχνοντας μια ταινία...μεταχειρίζομαι ένα τέχνασμα που με τη βοήθεια του μπορώ να μεταφέρω τους θεατές μου από ένα συναίσθημα σε ένα άλλο εντελώς αντίθετο, λες και ο κάθε θεατής είναι πάνω σε ένα εκκρεμές...», Συλλογικό, «Από τον Λυμπερ στον Μπέργκμαν – οι απόψεις 30 σκηνοθετών», Εκδόσεις Κάλβος, Αθήνα, 1979, σελ. 233

⁶⁵ <http://cinofil.pblogs.gr/2014/01/george-clooney-kalhnyhta-kai-kalh-tyhh-h-mahomenh-dhmosiografia.html>, τελευταία είσοδος στη σελίδα, 28/03/2017.

⁶⁶ Λόγια του Andrei Tarkovsky όπως αποδίδονται στο: Θωμάς Μποντίνας, «Η γοητεία του κινηματογράφου», εκδόσεις Παρασκήνιο, Αθήνα, 1993, σελ. 159.

πιθανή. «Είναι ελάχιστες οι φορές στην ιστορία του σινεμά, που η επιστροφή του μέσου στην απουσία χρώματος μοιάζει τόσο φρέσκια και προοδευτική. Και αυτό από μόνο του καθιστά αυτόματα το φιλμ του Clooney κλασσικό»⁶⁷.

Εξίσου ευφυής είναι η χρήση της μουσικής, που παρότι πρωτότυπη αναβιώνει εκπληκτικά την ατμόσφαιρα της τζαζ της δεκαετίας του '50 κι ενσωματώνεται οργανικά στην αφήγηση, αφού κυρίως αποδίδεται «ζωντανά» από μια μαύρη τραγουδίστρια τις στιγμές που οι δημοσιογράφοι βρίσκονται στο γειτονικό μπαρ. Όταν αυτό δεν συμβαίνει και το τραγούδι ακούγεται κατά τη διάρκεια μιας σκηνής στο στούντιο εμφανίζεται η μορφή της σε εμβόλιμο πλάνο, συχνά αποφορτίζοντας την ένταση της στιγμής ή χρωματίζοντάς την με μια μελαγχολία που λειαίνει τις αιχμές των διαλόγων. Ο Ebert επισημαίνει ότι τα επεισόδια χωρίζονται από τα αποσπάσματα των τραγουδιών τα οποία δεν παρακολουθούν τη δράση αλλά παρεμβάλλουν μια γενικότερη τζαζ ατμόσφαιρα από νότες πιάνου, μαρτίι και καπνούς τσιγάρων.⁶⁸ Η μουσικές παρεμβολές εμφανίζονται κάθε 23 λεπτά ακολουθώντας πιστά το στάνταρ χρόνο μουσικών διαλειμμάτων στα αμερικάνικα Tv - shows της δεκαετίας του '50.⁶⁹

Το τσιγάρο παραδόξως συμπρωταγωνιστεί στην ταινία, βρίσκεται συνέχεια στα χείλη και τα χέρια του πρωταγωνιστή αλλά και των υπόλοιπων στελεχών του σταθμού, συντροφεύει σιωπηλά την ένταση και την αγωνία τους και πίσω από αλλά και μπροστά στην κάμερα. Φαίνεται να είναι αναπόσπαστο στοιχείο της καθημερινότητας των ανθρώπων της

⁶⁷ <http://www.cinemanews.gr/v5/movies.php?n=3201>, τελευταία είσοδος στη σελίδα, 28/03/2017.

⁶⁸ <http://www.rogerebert.com/reviews/good-night-and-good-luck-2005>, τελευταία είσοδος στη σελίδα, 28/03/2017

⁶⁹ <http://www.imdb.com/title/tt0433383/>, τελευταία είσοδος στη σελίδα, 28/03/2017.

εποχής. Ο Clooney το χρησιμοποιεί και για να αναδείξει τους κινδύνους της εμπορευματοποίησης της τηλεόρασης και την τρομακτική δύναμη της διαφήμισης και των χορηγών που χρηματοδοτούν τις εκπομπές για ίδιον όφελος. Σε ένα εκπληκτικό εμβόλιμο πλάνο που κυριαρχεί χωρίς να είναι κεντραρισμένη η οθόνη μιας τηλεόρασης προβάλλεται η διαφήμιση της καπνοβιομηχανίας KENT –χορηγού της εκπομπής του Murrow- στην οποία με αριστοτεχνικό τρόπο προβάλλεται το προϊόν της εταιρείας κολακεύοντας ταυτόχρονα το μορφωμένο κοινό της εκπομπής. Έχει αξία να σημειώσουμε το κείμενο:

«Διαφήμιση: μπορώ να σας πω κάτι για τον εαυτό σας, ως μέλη του κοινού του «Άτομο προς Άτομο»; Σύμφωνα με μελέτες έρευνας κοινού, είστε πολύ πάνω από το μέσο όρο σε μόρφωση και ευφυΐα. Τα ενδιαφέροντά σας είναι ευρεία. Από διεθνή θέματα και επιστήμη μέχρι αθλητικά και θεάματα. Κι έχετε ένα χαρακτηριστικό που είναι μάλλον ενθαρρυντικό για μένα κι αυτό είναι το γεγονός ότι δε σε πείθουν εύκολα οι διαφημίσεις. Οι δημιουργοί του KENT σκέφτηκαν όλα αυτά τα χαρακτηριστικά, όταν επέλεξαν την εκπομπή του κ. Murrow για να σας μιλήσουν για το KENT. Από όλες τις γνωστές μάρκες τσιγάρων το KENT είναι το καλύτερο. Αν δοκιμάσετε το Κεντ, γνωρίζοντας αυτό, πιστεύω ότι θα συμφωνήσετε με πολλούς άλλους σκεπτόμενους ανθρώπους που έχουν προτιμήσει το KENT. Πιστεύουν ότι επέλεξαν σωστά το KENT και τους αρέσει να το καπνίζουν»

Το φλας - μπακ μέσα στην ιστορία ξεκινάει αφηγούμενο την περιρρέουσα ατμόσφαιρα του μακαρθισμού, των καταγγελιών και των διώξεων παρακολουθώντας δυο εργαζόμενες του σταθμού να προχωρούν στο διάδρομο και χρησιμοποιώντας ταυτόχρονα ροή κειμένου με τις απαραίτητες πληροφορίες. Η μουσική και ο βηματισμός των γυναικών δίνουν το ρυθμό με τον οποίο η κάμερα θα εισβάλει στο στούντιο που διαδραματίζονται τα γεγονότα, αφού οι θεατές έχουν γίνει γνώστες της αιτιακής αλυσίδας που τους προτείνεται. Πολύ γρήγορα θα βρεθούμε αντιμέτωποι με το σημείο επίθεσης της αφήγησης δηλαδή με την αφορμή

της εκκίνησης της έρευνας του Murrow. Και αυτή δεν είναι άλλη από την είδηση της απόλυσης από την αεροπορία ενός νέου αεροπόρου του Milo Radulovich, επειδή ο πατέρας του διάβαζε σερβική εφημερίδα. Η αφορμή είναι ένα περιστατικό ανάμεσα σε εκατοντάδες άλλα μέσα στον παραλογισμό και την υστερία της αποκάλυψης μιας δήθεν κομμουνιστικής συννομωσίας που απειλούσε τη χώρα χρησιμοποιώντας ανθρώπους στις κρατικές υπηρεσίες, τα ΜΜΕ και τη βιομηχανία θεάματος. Είναι σαν μια σταγόνα που ξεχείλισε το ποτήρι της σιωπής, της λογοκρισίας της τρομοκρατίας, των απαγορεύσεων. Ο Murrow αποφασίζει να πιάσει το νήμα μεθοδικά και δημοσιογραφικά από αυτό το περίεργο συμβάν κι έρχεται αμέσως αντιμέτωπος με τους ανωτέρους του στο σταθμό, τη λογική των ίσων αποστάσεων και της απουσίας δημοσιογραφικών σχολίων στα δύσκολα, την οικονομική εξάρτηση των καναλιών από εταιρείες χορηγούς και τη μεγάλη βιομηχανία του στρατού, τον εκβιασμό από εκπροσώπους τους. Ο Murrow αντιτάσσει τη συνείδησή του που δεν αντέχει άλλο να παρατηρεί αδιαμαρτύρητα τον αντιδημοκρατικό κατήφορο και διεκδικεί ζωτικό χώρο και βαθμούς ελευθερίας στη δουλειά του, πράγμα που πετυχαίνει αρχικά λόγω του επαγγελματικού του κύρους και της μακρόχρονης καριέρας του. Χρειάζεται όμως αυτό να το διεκδικεί συνεχώς όσο κρατά η διαμάχη του με τον McCarthy. Ο πόλεμος που θα ανοίξει η εκπομπή του με τις μακαρθικές πρακτικές και τη συντηρητική Αμερική θα θέσει σε κίνδυνο τις καριέρες και την υπόληψη του ίδιου και των συνεργατών του τους οποίους θα παρατηρούμε συχνά να φοβούνται μην αποκαλυφθεί ο προοδευτικός χαρακτήρας της πρότερης δράσης τους. Είναι χαρακτηριστικές οι ιδιωτικές συζητήσεις του ζεύγους Wershba και κυρίως η συστηματική επίθεση που δέχεται ο συνεργάτης του και εκφωνητής ειδήσεων Don Hollenbeck από τον συντηρητικό δημοσιογράφο, εφημερίδας μεγάλης κυκλοφορίας, O'Bryan. Ο Hollenbeck τελικά θα

βρεθεί σε απόγνωση, θα καταρρεύσει ψυχολογικά και θα εξωθηθεί στην αυτοκτονία ανήμπορος πια να αντιδράσει, ενώ ο O'Bryan δε θα σταματήσει μέσα από τα άρθρα του την εμμονική επίθεση για το παρελθόν του, ούτε μετά το θάνατό του.

Είναι τέτοια η ένταση των αισθημάτων και των ψυχολογικών διακυμάνσεων όπως τις αιχμαλωτίζει η κάμερα κατά τη διάρκεια της αντιπαράθεσης που παρά τον ορθολογικό χαρακτήρα της προσέγγισης του Clooney και τη σαφή θέση του απέναντι στην ιστορία, μπορούμε να θεωρήσουμε την αφήγηση της ταινίας ως αντιληπτικά, ψυχολογικά και ιδεολογικά υποκινούμενη από τους χαρακτήρες. Ίσως να πρόκειται για την πιο ισορροπημένη προσέγγιση της δύσκολης διαλεκτικής σχέσης ατομικού και συλλογικού σε ταινία τέτοιας θεματικής. Είναι τόσο ισχυρή αυτή η ιδιαιτερότητα που παρά την εξωτερικότητα της εστίασης η ταινία δε στερείται ούτε υποκειμενικότητας, ούτε βάθους στην προσέγγιση των χαρακτήρων. Ταυτόχρονα επιδιώκοντας τόσο τη συγκινησιακή συμπόρευση του θεατή με την εξέλιξη της αφήγησης όσο και τη στέρηση πληροφόρηση του για τις λεπτομέρειες της ιστορίας επιδεικνύει μεγάλο βαθμό αυτοσυνειδησίας και διαχέει την πληροφορία συγχρονικά με τους πρωταγωνιστές της.

Η επιλογή των πρωταγωνιστών υπήρξε καθοριστική για την επιτυχία της ταινίας. Η ερμηνεία του David Strathairn ως Murrow υπήρξε καταλυτική, «ηθοποιό της ακριβούς εσωτερικής σιωπής» θα τον χαρακτηρίσει ο Roger Ebert. Οικειοποιήθηκε τις χειρονομίες και τις εκφράσεις του Murrow, την πλάγια ματιά, τη σταθερή ακινησία του καθώς άκουγε και παρακολουθούσε τους άλλους, το ειρωνικό υπονομευτικό του χιούμορ, την αλύγιστη θέληση, αποδίδοντας με απόλυτη φυσικότητα ακόμα και την πιο ασήμαντη λεπτομέρεια, δημιουργώντας εν τέλει μια παρουσία που κυριαρχεί ακόμα και με τη σιωπή της στην οθόνη. Ο George Clooney

στο ρόλο του πιο στενού του συνεργάτη επιτυγχάνει μια υπέροχη ερμηνεία, λιτή στα εκφραστικά της μέσα, απλή, σαφή, γεμάτη συναισθήματα και αγωνία. Ο Ray Wise ερμηνεύει εκπληκτικά τον δημοσιογράφο Don Hollenbeck, αποδίδοντας όλη την ένταση την αμηχανία, το θυμό και το φόβο από τις επιθέσεις που δέχεται, μέχρι την οριστική εσωτερική του κατάρρευση. Καταλυτικά ισχυρή απέναντι στο σθένος και την εσωτερική δύναμη του Murrow που χτίζει ο Strathairn είναι η παρουσία του γερούσιαστή McCarthy. Κι εδώ αποδεικνύεται για μια ακόμα φορά η ευφυΐα του Clooney, που αποφασίζει να αφήσει τον ίδιο τον McCarthy να υποδυθεί τον εαυτό του μέσα από επίκαιρα της εποχής, που ενσωματώνονται εκπληκτικά στην υπόλοιπη ταινία κάνοντας μας συχνά να αναρωτιόμαστε ποιο πλάνο είναι σκηνοθετημένο και ποιο αποτελεί πραγματικό ιστορικό υλικό. Ο McCarthy έτσι αποδίδεται στο κινηματογραφικό κοινό χωρίς καμία υποκριτική ή σκηνοθετική διαμεσολάβηση ως αυτό που πραγματικά ήταν. Μια παρανοϊκή μέσα στο συντηρητισμό της προσωπικότητα.

Το φλας – μπακ της αφήγησης των γεγονότων ολοκληρώνεται με τον υποβιβασμό της εκπομπής του Murrow στο εβδομαδιαίο τηλεοπτικό πρόγραμμα που του ανακοινώνεται από τον εργοδότη του μαζί με την κυνική του διαπίστωση πως «...οι άνθρωποι θέλουν να διασκεδάσουν. Δε θέλουν μαθήματα αγωγής του πολίτη». Ενώ αμέσως μετά, μέσα σε μια τηλεοπτική οθόνη στο διάδρομο των γραφείων του σταθμού βλέπουμε τον Πρόεδρο Eisenhower να ανακοινώνει τη διαφοροποίηση του από τις μεθόδους του McCarthy.

Η ταινία επιστρέφει στο 1958 και ο Murrow κλείνοντας ολοκληρώνει την ομιλία του.

«Ξεκίνησα λέγοντας, ότι η ιστορία που θα αφήσουμε, είναι αυτή που φτιάχνουμε. Αν συνεχίσουμε όπως είμαστε η ιστορία θα πάρει την

εκδίκησή της και η τιμωρία δεν θα αργήσει να μας προφτάσει. Μερικές φορές πρέπει να εξυψώνουμε την αξία των ιδεών και της πληροφόρησης. Ας ονειρευτούμε ότι κάθε Κυριακή βράδυ, η ώρα του που κανονικά καταλαμβάνει ο Εντ Σάλιβαν, θα δίνεται για μια επισκόπηση της κατάστασης της Αμερικανικής εκπαίδευσης και παιδείας. Και μια ή δυο εβδομάδες αργότερα, η ώρα που καταλαμβάνει ο Στιβ Αλεν, θα αφιερώνεται σε μια εις βάθος μελέτη της Αμερικανικής πολιτικής στην Μέση Ανατολή. Θα ζημιωνόταν τα μέσα, η εταιρική τους εικόνα και οι χορηγοί τους; Θα ξεσηκώνονταν οι μέτοχοι με οργή και διαμαρτυρίες; Θα συνέβαινε τίποτα εκτός από το ότι μερικά εκατομμύρια άνθρωποι θα ενημερωθούν για θέματα που μπορούν κάλλιστα να διαμορφώσουν το μέλλον της χώρας και ως εκ τούτου το μέλλον των εταιρειών; Σε αυτούς που λένε «οι άνθρωποι δε θα το έβλεπαν, δε θα ενδιαφέρονταν, γιατί είναι αδιάφοροι, δεν ασχολούνται και είναι απομονωμένοι» μπορώ να πω μόνο αυτό: «υπάρχουν, σύμφωνα με τη γνώμη ενός δημοσιογράφου, σημαντικές ενδείξεις εναντίον αυτής της άποψης». Αλλά και αν έχουν δίκιο τι έχουν να χάσουν; Γιατί αν έχουν δίκιο και αυτό το εργαλείο δεν κάνει για τίποτα, παρά μόνο για να διασκεδάσει, να ψυχαγωγεί και να απομονώνει, τότε η οθόνη αναβοσβήνει και σύντομα θα δούμε ότι όλος ο αγώνας πήγε χαμένος. Το εργαλείο αυτό μπορεί να διδάξει. Μπορεί να φωτίσει και μπορεί ακόμα και να εμπνεύσει. Αλλά μπορεί να τα κάνει μόνο όσο οι άνθρωποι είναι αποφασισμένοι να το χρησιμοποιήσουν γι' αυτούς τους σκοπούς. Διαφορετικά είναι απλά και μόνο καλώδια και λαμπάκια μέσα σε ένα κουτί. Καληνύχτα και καλή τύχη.»⁷⁰

Ο Clooney μας υπενθυμίζει ότι ο έλεγχος της πληροφορίας ήταν ανέκαθεν βασικός στόχος της εκάστοτε εξουσίας, ότι ο εχθρός της πραγματικής δημοκρατίας βρίσκεται πάντοτε εντός των πυλών και απευθύνει μια έκκληση αφύπνισης σε εκείνη τη σιωπηλή πλειοψηφία που καταδικάζει τις κοινωνίες σε αργό θάνατο παρακολουθώντας άπραγη τις εξελίξεις από τον καναπέ της. Στρέφει τα πυρά του σε όλο το φάσμα της διαπλοκής πολιτικής, οικονομικής εξουσίας και ενημέρωσης στην ανεξέλεγκτη δύναμη της τηλεόρασης και την ανελευθερία ενός λαού που

⁷⁰ Μετάφραση από το σενάριο http://www.dailyscript.com/scripts/Good_Night_and_Good_Luck.pdf, τελευταία είσοδος στη σελίδα 28/03/2017.

αυτοπροσδιορίζεται ως δημοκρατικός. Ενώ επιμένει να μιλά για την ηθική μιας δημοσιογραφίας όπως θα έπρεπε να είναι σε μια δημοκρατική κοινωνία. Και το κυριότερο, κατακτά όλους τους στόχους του όχι μόνο χωρίς καμία αισθητική έκπτωση αλλά καινοτομώντας ουσιαστικά μέσω των αφηγηματικών και υφολογικών οχημάτων που χρησιμοποίησε.

Η ταινία κατάφερε να αποσπάσει έξι υποψηφιότητες στα βραβεία Oscar και τέσσερις στις χρυσές σφαίρες χωρίς όμως να διακριθεί σε καμία από τις κατηγορίες που ήταν υποψήφια. Με προϋπολογισμό 7.500.000 \$ σημείωσε παγκόσμιες εισπράξεις του ύψους των 54.000.000 \$. Θεωρούμε ότι έχει ήδη καταχωρηθεί ως μια από τις σπουδαιότερες πολιτικές ταινίες στην ιστορία όχι μόνο του αμερικάνικου, αλλά του παγκόσμιου κινηματογράφου.

ε) «Lions for Lambs» - «Λέοντες αντί Αμνών», (2007)



«Τι είναι ρίσκο; Τι είναι θάρρος; Τι είναι υποχρέωση; Τι σημαίνει πραγματικά να παίρνεις θέση όσον αφορά τα Μ.Μ.Ε., τους πολιτικούς και τη νεολαία; Ο βραβευμένος με Oscar σκηνοθέτης Robert Redford σκηνοθετεί και πρωταγωνιστεί στην προκλητική αυτή ταινία μαζί με τους Meryl Streep και Tom Cruise. Η ταινία ξετυλίγεται σε πραγματικό χρόνο και περιγράφει τα γεγονότα μίας μέρας, αποκαλύπτοντας το πώς οι τολμηρές κινήσεις ενός Γερουσιαστή

στην Ουάσινγκτον, η "καυτή" ιστορία που κυνηγά μια δημοσιογράφος κάτω από έντονη πίεση, και δύο γενναίοι στρατιώτες σε μια μυστική και επικίνδυνη αποστολή, συνδέονται με έναν νέο, ο οποίος βρίσκεται πολύ κοντά στο να κατανοήσει την πραγματική δύναμη της ελευθερίας, της πίστης και της δέσμευσης»⁷¹.

Το 2007 ο Robert Redford σκηνοθετεί την ταινία «Λέοντες αντί Αμνών» εμφορούμενος από κίνητρα παρόμοια με εκείνα που ώθησαν τον George Clooney να φτιάξει το «Καληνύχτα και Καλή τύχη». Την αγωνία δηλαδή για την πορεία που ακολουθούσε η χώρα του εξαιτίας της πολιτικής Bush. Και αν ο Clooney χρησιμοποίησε την προσωπικότητα του Ed Murrow και την εποχή του μακαρθισμού για να «καταγγείλει» το κυνήγι μαγισσών που εξαπέλυσε η πολιτική του πολέμου κατά της τρομοκρατίας, ο Redford έχει προλάβει ήδη να δει τα αποτελέσματα της από τις στρατιωτικές επεμβάσεις των ΗΠΑ στο εξωτερικό. Ένα ερώτημα βασάνιζε το μυαλό του όπως το έχει εξομολογηθεί σε συνεντεύξεις του «ποιος είναι ο ρόλος

⁷¹ <http://www.myfilm.gr/1973>, τελευταία είσοδος στη σελίδα 09/03/2017.

των ΜΜΕ της πολιτικής, της παιδείας γι' αυτή τη συλλογική ματαίωση που βιώνει η χώρα? Τι έχει κάνει τη νεολαία να παρακολουθεί αδιάφορη αυτόν τον κατήφορο?»⁷². Θέλησε λοιπόν να φτιάξει μια ταινία που θα προβληματίσει, θα ταρακουνήσει, θα κινητοποιήσει το κοινό της πάνω σε αυτό το θεμελιώδες ερώτημα. Δεν τη θεωρεί μια ακόμα ταινία για το Ιράκ αλλά μια ταινία που θέτει την παιδεία, την πολιτική και τα ΜΜΕ, κάτω από ένα εκτυφλωτικό φως προσπαθώντας να αναδείξει γιατί τέτοιες καταστάσεις επιμένουν να αναδύονται σε διαφορετικές στιγμές της ιστορίας. Σε όλες τις καταγεγραμμένες συνεντεύξεις του δεν κουράζεται να επισημαίνει ότι έφτιαξε αυτή την ταινία για να απευθύνει προς το κοινό την ερώτηση «εσύ τι θα έκανες? Εσύ πως θα ένιωθες?» Όλα καταλήγουν σε αυτό εξηγεί. Για το σκοπό αυτό χρησιμοποίησε το σενάριο ενός σχετικά άγνωστου νέου σεναριογράφου του Matthew Carnahall.

Η αφήγηση αναπτύσσεται μέσα από τη συνύφανση τριών ξεχωριστών μα συνδεδεμένων μεταξύ τους ιστοριών που συμβαίνουν ταυτόχρονα στον πραγματικό χρόνο μιας μέρας. Ένα ακαδημαϊκό και σχεδόν συμβατικό μοντάζ συνταιριάζει τις τρεις ιστορίες που εξελίσσονται μέσα από είκοσι επτά σκηνές. Οι δυο πρώτες ιστορίες αναπτύσσονται διαλογικά με τρόπο σχεδόν θεατρικό σε δυο κλειστούς χώρους, το πολιτικό γραφείο του γερυσιαστή στην Ουάσιγκτον και το γραφείο του καθηγητή στο πανεπιστήμιο της Καλιφόρνια, ενώ η τρίτη κορυφώνεται σε μια χιονισμένη κορυφογραμμή του Αφγανιστάν κι ως άγνωστο στιγμιότυπο μιας σκοτεινής πολεμικής αναμέτρησης λειτουργεί καταλυτικά για την κατανόηση των άλλων δυο.

Η πρώτη ιστορία αναφέρεται στη συνάντηση της καταξιωμένης δημοσιογράφου Janine Roth και του φιλόδοξου ρεπουμπλικάνου

⁷² <http://www.popmatters.com/article/redford-says-lions-for-lambs-isnt-just-another-iraq-war-movie/>, τελευταία είσοδος στη σελίδα 09/03/2017.

Γερουσιαστή Jasper Irving που πραγματοποιείται στο γραφείο του στην Ουάσιγκτον μετά από δική του πρωτοβουλία. Η συνάντηση προσωποποιεί και συμβολοποιεί τη διαρκή σχέση έντασης μεταξύ των ΜΜΕ και της πολιτικής εξουσίας που έχει πυρήνα της τη συνεχή διακινδύνευση της δημοσιογραφικής ελευθερίας. Το σκηνικό του γραφείου είναι θεατρικά στημένο. Ο διάλογος τους μοιάζει με μια παρτίδα σκάκι όπου κάθε φράση λειτουργεί σαν μια μελετημένη αντεπίθεση. Το ανερχόμενο αστέρι του ρεπουμπλικανικού κόμματος της πουλάει ως αποκλειστικότητα το φιλόδοξο σχέδιό των συντονισμένων επιθέσεων επίλεκτων ομάδων του στρατού με στόχο την κατάληψη στρατηγικών υψιπέδων στο Αφγανιστάν. Ζητά ως αντάλλαγμα την δημοσιογραφική της στήριξη στο πολύτιμο για την καριέρα του, αλλά καταστροφικό για τις ζωές αθώων ανθρώπων, εγχείρημα. Οι απαντήσεις του στις ερωτήσεις της ενέχουν έντονο το στοιχείο του κυνισμού και του αιφνιδιασμού. Της παρουσιάζει ένα σχέδιο του οποίου η εφαρμογή έχει ήδη ξεκινήσει -«πριν δέκα λεπτά» της απαντά αφού κοιτάξει το ρολόι του, όταν εκείνη τον ρωτάει «πότε ξεκινά η επίθεση»-. Στην πικρή της διαπίστωση «άρα θα σκοτώσετε ανθρώπους για να βοηθήσετε ανθρώπους» αντιγυρίζει με τη μεγαλομανία και το ναρκισσισμό εκείνου που εκ του ασφαλούς θεωρεί τον εαυτό του προφήτη μιας επίλεκτης πολιτικής: «Όπως γνωρίζει ο Θεός ραγίζει την καρδιά μου το να ζητώ από τους άντρες μας και τις γυναίκες μας να ρισκάρουν τις ζωές τους για την πατρίδα. Μα δε γίνεται αλλιώς. Η Αμερική είναι δύναμη αρετής». Η ίδια η εξέλιξη της τρίτης ιστορίας θα αποδείξει το καταστροφικό περιεχόμενο των λόγων του. Ο κυνισμός του φυσικοποιεί την πρόταση συναλλαγής που της κάνει. Αναφερόμενος στο ρόλο της ιστοσελίδας που εκείνη δημοσιογραφεί και του δικτύου που ανήκει στην εκστρατεία υποστήριξης της εισβολής στο Ιράκ, επικαλούμενος δηλαδή τη συνενοχή της, της ζητά βοήθεια «για να πουλήσει τη λύση ενός πολέμου που εκείνη έχει ήδη πουλήσει ως επιλογή». Στο λίγο χρόνο που αυτός

απουσιάζει από το γραφείο η Roth βρίσκεται αντιμέτωπη με την πολιτική του πορείας, μέσα από φωτογραφίες του με ανθρώπους του κόμματος, στο πανεπιστήμιο και στη στρατιωτική σχολή του West Point και τελικά σε δικό της κείμενο υποστηρικτικό της καριέρας του που το βρίσκει κορνιζαρισμένο στον τοίχο. Όλα γύρω της προετοιμάζουν για την αντίδρασή της. «Οι σκηνές μας θυμίζουν μονομαχία, με προσποιήσεις και επιθέσεις, όπου συγκρούονται πολύ ισχυρά επιχειρήματα. Η δουλειά της Janine είναι να κρύψει αυτό που νιώθει ώστε να αποσπάσει την ιστορία, ενώ ο Γερουσιαστής καλύπτει τον πραγματικό του εαυτό και παρουσιάζει μια διαφορετική πλευρά, την πλευρά με την οποία θέλει να είναι γνωστός»⁷³ αναφέρει η Meryl Streep που την υποδύεται. Ο δισταγμός της, οι σκέψεις της, τα επιχειρήματά της, το γεγονός ότι έχει ήδη πληροφορηθεί την αποτυχία της επιχείρησης, κάτι που φυσικά της έχει αποκρύψει, τον κάνουν να ανεβάσει τους τόνους, να χάσει την ψυχραιμία του και να εναλλάσσει πομπώδεις συνθηματικές φράσεις -θέλεις να νικήσουμε την τρομοκρατία ή όχι; Η αλλού «ο δισταγμός είναι ήττα- με διαβεβαιώσεις ότι το σχέδιο του δεν έχει ως κίνητρο την πολιτική του ανέλιξη. Η Roth με στοιχεία ρομαντικής μοναχικής ηρωίδας κατορθώνει με τη στάση της να σώσει την αξιοπρέπεια της δημοσιογραφίας.

Η δεύτερη ιστορία περιγράφει τη συνάντηση του καθηγητή ιστορίας δόκτορα Malley με δική του πρωτοβουλία, με τον χαρισματικό φοιτητή του Todd, επειδή ο τελευταίος έχει αδιαφορήσει εντελώς για τις σπουδές του. Η «μονομαχία» αυτή λαμβάνει χώρα στο γραφείο του καθηγητή σε ένα πανεπιστήμιο της Καλιφόρνια και στην πραγματικότητα συμβολοποιεί και προσωποποιεί το χάσμα δυο γενεών, αυτής που αντιτάχθηκε στον πόλεμο του Βιετνάμ και μετείχε στο συλλογικό όνειρο μιας Αμερικής δημοκρατικής φιλειρηνικής κι ελεύθερης και της σημερινής που διαβάζει

⁷³ <http://www.myfilm.gr/1973>, τελευταία είσοδος στη σελίδα, 09/03/2017.

τη ζωή της με όρους ατομικής ευημερίας και αδιαφορίας για τα κοινωνικά επίδικα. Ο διάλογος που αναπτύσσεται αντιπαραβάλλει με ιστορικά, πολιτικά και ιδεολογικά επιχειρήματα τους δυο κόσμους και μοιάζει να παραμένει μέχρι τέλους μετέωρος, αφήνοντας την αίσθηση ότι το χάσμα είναι αγεφύρωτο. Τα επιχειρήματα του καθηγητή έχουν έντονο το στοιχείο του διδακτισμού κι όταν εκείνος καταλαβαίνει ότι χάνουν την αποτελεσματικότητά τους αντλεί υλικό από τις προσωπικές του εμπειρίες. Προσπαθεί προκαλώντας τον να του εμφυσήσει μια αίσθηση χρέους απέναντι στις ικανότητές του και στο πως αυτές μπορούν να αξιοποιηθούν, όχι μόνο προς όφελός του αλλά προς όφελος της κοινωνίας. Με το προσωπικό του παράδειγμα προσπαθεί να μεταφέρει την ανάγκη παράδοσης της σκυτάλης από την μια γενιά στην άλλη. Ο φοιτητής επιστρατεύει την ευφυΐα του και αμύνεται στην προτροπή του δόκτορα Malley να επιστρέψει στην κανονικότητα της ακαδημαϊκής ζωής με ιδιαίτερα επιθετικό, δηκτικό και ειρωνικό τρόπο. Στρέφει τα πυρά του εναντίον της συλλογικής δράσης, απαξιώνοντάς την και θεωρώντας την ανίκανη να αλλάξει τους όρους του παιχνιδιού. Η στάση του μετεωρίζεται μεταξύ μιας αίσθησης ανίας για τα κοινωνικά πράγματα και μιας εμπεδωμένης πεποίθησης ματαιότητας απέναντι στη διαπλοκή οικονομικής και πολιτικής εξουσίας και την ισχύ του στρατιωτικού κατεστημένου. Το τελευταίο χαρτί του δόκτορα Malley είναι η λεπτομερής αναφορά στην ιδιαίτερη περίπτωση δυο συμφοιτητών του Todd που παρεμβάλλεται στον αφηγηματικό χρόνο με τη μορφή φλας - μπακ. Πρόκειται για μια από τις πιο εύστοχες επιλογές της αφήγησης αφού φέρει ακέραιο όλο το λανθάνον νόημά της. Ο ισπανόφωνος Ernest Rodriguez και ο καλύτερος του φίλος, ο αфроαμερικανός Arian Finch, προέρχονται από εργατικές φτωχογειτονίες, κι έβαλαν στόχο της ζωής τους με μεγάλη προσωπική εργασία να ανέλθουν κοινωνικά, αντιμέτωποι με ένα εκπαιδευτικό σύστημα στηριγμένο στις ταξικές διακρίσεις και τις

ανισότητες ευκαιριών. Η βαθύτερη ανάγκη τους όμως να τους αναγνωρίσει η βαθιά ταξική και ρατσιστική αμερικάνικη κοινωνία ως ισότιμα μέλη της, τους οδηγεί ως εθελοντές στον αμερικάνικο στρατό. Η κατάληξη θα αναδείξει το μάταιο της επιλογής τους αφού επιζητούν την αναγνώριση μιας πατρίδας που τους θεωρεί αναλώσιμα πιόνια στους επεκτατικούς σχεδιασμούς της. Ο δόκτωρ Malley αντιπαραθέτει τη δική τους σεβαστή μεν, αλλά αδιέξοδη επιλογή όπως την υπαγορεύουν οι αυταπάτες της κοινωνικής τους καταγωγής στην ευρύτητα ευκαιριών που έχει ο Todd και παρόλα αυτά τους στρέφει με απάθεια την πλάτη. Άλλωστε οι αυταπάτες τους εδράζονται στο γεγονός ότι θεωρούν το αξιακό τους φορτίο κοινό τόπο όλης της κοινωνίας και το ηθικό τους πλεονέκτημα εφόδιο για την αξιοκρατική τους εξέλιξη. Στοιχεία που αναδεικνύονται από τον ιδεαλισμό και την ευθύτητα που επιδεικνύουν σε κάθε τους συναναστροφή, με τα αφοπλιστικά ερωτήματα που απευθύνουν στους ανωτέρους τους στο στρατό, τους συμφοιτητές και τον καθηγητή τους και τους όρους που διαβάζουν την κοινωνική πραγματικότητα.

Η ιστορία των δυο νέων στο στρατό αποτελεί την τρίτη παράλληλη ιστορία της αφήγησης. Συμμετέχουν στην απόρρητη επιχείρηση κατάληψης των αφγανικών υψιπέδων που έχει σχεδιάσει ο γερουσιαστής Irving. Την ίδια στιγμή που ο Irving πολιορκεί τη Roth για τη δημοσιογραφική προπαγάνδισή της επιχείρησης και που ο Malley μιλά στον προνομιούχο Todd για το χρέος του απέναντι στο μέλλον της χώρας το στρατιωτικό ελικόπτερο που επιβαίνουν ο Rodriguez και ο Finch δέχεται τα πυρά του εχθρού. Ο αιφνιδιασμός έχει αποτύχει. Η πτώση του Rodriguez αναγκάζει τον Finch να τον ακολουθήσει πηδώντας από το

ελικόπτερο στο έδαφος⁷⁴. Δε θα μπορούσε να εγκαταλείψει τον καλύτερο του φίλο αβοήθητο στο εχθρικό έδαφος. Μια μοναδική φιλία παραμένει αδιατάρακτη ακόμα και κάτω από τις πιο αντίξοες συνθήκες. Βέβαιοι για τις επιλογές τους μέχρι την τελευταία στιγμή, γεμάτοι αληθινή αξιοπρέπεια και μια αίσθηση ανθρωπιάς πρωτόγνωρη για τα κοινωνικά δεδομένα που περιγράφει η ταινία θα παραμείνουν πληγωμένοι, ακίνητοι και πρακτικά αβοήθητοι στο χιόνι. Ο εχθρικός κλοιός στενεύει μέχρι να αντιμετωπίσουν όρθιοι το αναπόφευκτο τέλος τους. Ο αντιπολεμικός συμβολισμός είναι ισχυρός κι απόλυτα σαφής. Τη στιγμή που πεθαίνουν αποκαλύπτεται σε όλο της το μεγαλείο η ένδεια των επιχειρημάτων του γερουσιαστή και του κατεστημένου που αυτός εκπροσωπεί, η αδυναμία του εκπαιδευτικού συστήματος να αρθεί στο ύψος των περιστάσεων, ο σκοτεινός ρόλος των ΜΜΕ στη νέα τάξη πραγμάτων και ο καταλυτικός ρόλος της αδιαφορίας της κοινωνικής πλειοψηφίας.

Ο Redford αποδεικνύει ότι δεν επιδιώκει να προσβάλλει το πατριωτικό αίσθημα των συμπολιτών του αλλά να το στρέψει προς υγιή κατεύθυνση. Διατηρεί την «πεσιμιστική αισιοδοξία του» μέχρι την κορύφωση της αφήγησης αφήνοντας μια αδιόρατη χαραμάδα ελπίδας. Η δημοσιογράφος Roth δεν υποκύπτει στους εκβιασμούς του εργοδότη της που απαιτεί να δημοσιοποιήσει την είδηση που της πρόσφερε ο γερουσιαστής απειλώντας την με τη δύση της καριέρας της, τις υποχρεώσεις της προσωπικής της ζωής και την οριστική καταδίκη της ρομαντικής οπτικής της. Εκείνη αποχωρεί ανεπηρέαστη, ενώ από το αυτοκίνητό της παρατηρούμε τον Λευκό Οίκο και το Μνημείο Πεσόντων στο Άρλινγκκτον. Στην οθόνη της τηλεόρασης προβάλλεται ο φαιδρός χωρισμός ενός τηλεοπτικού σταρ ενώ

⁷⁴ Πρόκειται για πραγματική ιστορία από τις μάχες στο Αφγανιστάν, « The soldier falling out of the helicopter on a mountain in Afghanistan, and a "new offensive" to take the high ground. The book was titled "Roberts Ridge" by Malcolm MacPherson», από http://www.imdb.com/title/tt0891527/faq?ref=tt_faq_1#.2.1.1, τελευταία είσοδος στη σελίδα 09/03/2017.

σε κρόουλ αναγγέλλεται η επιχείρηση των ΗΠΑ στο Αφγανιστάν. Ο Todd φαίνεται αποφασισμένος να ανταποκριθεί στο τελεσίγραφο του καθηγητή του.

Εκ των υστέρων μπορούμε με ασφάλεια να πούμε ότι τα πλάνα έναρξης της ταινίας που εναλλάσσονται με τους τίτλους της αποτελούν και το σημείο επίθεσης της αφήγησης. Ο συνολικός αριθμός απωλειών στο Ιράκ, οι πτωτικές τάσεις αποδοχής της κοινής γνώμης στον κυβερνητικό σχεδιασμό για τον πόλεμο της τρομοκρατίας όπως τις μελετά ο Γερουσιαστής Irving στις επίσημες στατιστικές, οι απόρρητες οδηγίες για το σχεδιασμό επιθέσεων στα αφγανικά υψίπεδα που παραλαμβάνει ο επικεφαλής του αμερικάνικου στρατού στην περιοχή, οι συστηματικές απουσίες του φοιτητή Todd από το μάθημα του δόκτορα Malley, το δημοσιογραφικό σημειωματάριο στα χέρια της Roth καθώς κατευθύνεται στο γραφείο του Irving, στοιχειοθετούν όλο τον αφηγηματικό καμβά του έργου και προσοικονομούν τους κατευθυντήριους άξονες της υπόθεσης. Η θεατρικότητα στο στήσιμο της αφήγησης, χωρίς να αναιρεί την αντικειμενικότητά της, οδηγεί τον θεατή να αφεθεί στις υποκειμενικές όψεις των διαλόγων και το ψυχολογικό βάθος των κεντρικών χαρακτήρων.

Η ταινία έχει κατηγορηθεί από πολλούς κριτικούς για ακαδημαϊσμό, διδακτισμό και υποταγή της κινηματογραφικής γλώσσας στο βάρος του μηνύματός της. Έχει κατηγορηθεί όμως και για το αντίθετο. Ότι δηλαδή έχει λειάνει τόσο τις αιχμές του μηνύματος για να μην προκαλέσει το κοινό αίσθημα στη χώρα της και λειτουργώντας έτσι έστω κι άθελά της ως δημοκρατικό άλλοθι της αμερικάνικης πολιτικής. Και οι δυο πλευρές αναγνωρίζουν υπαρκτές αδυναμίες της ταινίας αλλά την αδικούν μεγεθύνοντάς τες σε βαθμό που δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα. Λησμονούν το αναντίρρητο γεγονός ότι ο Redford σε

όλη του την καριέρα είτε ως πρωταγωνιστής είτε ως παραγωγός και σκηνοθέτης υπηρετεί έναν κινηματογράφο που χωρίς ιδιαίτερες αφηγηματικές ή άλλες καινοτομίες επιδιώκει να απευθύνεται με πνεύμα ανεξαρτησίας στο μεγάλο κοινό ζητώντας του όχι μόνο να συγκινηθεί αλλά να στοχαστεί πάνω σε μεγάλα κοινωνικά και υπαρξιακά προβλήματα της εποχής του.

Ίσως αυτή είναι η πλέον πολιτική ταινία του, έχει σαν όπλα του ένα θεατρικά στημένο σκηνικό, έναν διαλογικό μαραθώνιο με πολύ ισχυρές στιγμές, αποδίδοντας με πληρότητα το οπλοστάσιο επιχειρημάτων όλων των αντικρουόμενων πλευρών. Παρά τον σαφή ιδεολογικό του προσανατολισμό, εκθέτει όχι μόνο τα γεγονότα αλλά και όλες τις όψεις της ερμηνείας τους. Δηλαδή επικοινωνεί όλη τη γνώση της κατάστασης που περιγράφει με τον καλύτερο δυνατό τρόπο, αφήνοντας τον θεατή να γνωρίσει και να αποφασίσει. Δίνει έμφαση στο ψυχολογικό βάθος των χαρακτήρων κι έτσι αποσπά εκπληκτικές ερμηνείες από τους ηθοποιούς του. Η Meryl Streep διστάζει, αναρωτιέται, πεισμώνει, παλεύει εσωτερικά με τους δαίμονές της, προσποιείται για να παγιδεύσει το συνομιλητή της, παρατηρεί εξονυχιστικά γύρω της, αποφασίζει για τις τελικές επιλογές της κι όλα αυτά καθώς τα σωματοποιεί τα αιχμαλωτίζει η κάμερα σε ημιτόνια κινήσεων, χειρονομιών κι εκφράσεων του προσώπου. Ο Tom Cruise αποδίδει με ακρίβεια τον κυνισμό, την αλαζονεία, τον ναρκισσισμό, την υπέρμετρη φιλοδοξία κι εκείνη την εσωτερικευμένη πειθαρχία που του επιβάλλει ακόμα κι όταν δεν νιώθει έτσι να φαίνεται ανίκητος. Ο Robert Redford έχει αιχμαλωτίσει στην υποκριτική του όλα τα κίνητρα που τον ώθησαν στη δημιουργία της ταινίας, την εσωτερικευμένη οργή, τη μελαγχολία και το βάρος της ιστορίας, μετουσιωμένα σε προσωπική εμπειρία που επιθυμεί διακαώς να μεταδώσει στον συνομιλητή του. Ο Andrew Garfield στέκεται ισάξια απέναντί του με όλη την αλαζονεία της

νιότης του ρόλου του και την προσφυγή σε μανιχαιστικές υπερβολές μόλις του ζητηθεί να αναλάβει το βάρος της προσωπικής του ευθύνης. Αξίζει ιδιαίτερη αναφορά στον Derek Luke και στον Michael Peña που συγχρόνισαν σε τέτοιο βαθμό τα ερμηνευτικά τους εργαλεία ώστε να αποδίδουν μια φιλία που η δύναμή της οφείλεται στην κοινή καταγωγή και στην κοινή στόχευση για την υπέρβασή της.

Η υποδοχή της ταινίας υπήρξε από χλιαρή έως απογοητευτική τόσο σε επίπεδο κριτικής όσο και σε επίπεδο εισπράξεων. Ενώ κατάφερε να κερδίσει τρεις μόλις υποψηφιότητες σε περιφερειακούς θεσμούς βραβείων. Οι κριτικοί έγραψαν μεταξύ άλλων ότι «η ταινία εξαντλείται σε κύκλους χωρίς να οδηγεί πουθενά», ότι «πρόκειται για ένα πολιτικό δράμα που μοιάζει περισσότερο με πανεπιστημιακή διάλεξη», ότι «αποτελεί απομίμηση κι όχι αντανάκλαση της πραγματικής ζωής». Με προϋπολογισμό 35.000.000 \$ κατάφερε να φέρει σε παγκόσμιο επίπεδο εισπράξεις 63.000.000 \$. Τελικά η κραυγή αγωνίας του Redford παρέμεινε μάλλον ανεπίδοτο γράμμα στην ιστορία της κινηματογραφικής βιομηχανίας.

στ) «The Ghost Writer» - «Ο Αόρατος Συγγραφέας», (2010)

EWAN MCGREGOR / PIERCE BROSNAN / KIM CATTRALL / OLIVIA WILLIAMS



«Ένας συγγραφέας κάνει αποδεκτή χωρίς ιδιαίτερο ενθουσιασμό την πρόταση να δουλέψει έναντι αδράς αμοιβής για σύντομο χρονικό διάστημα για τον τέως πρωθυπουργό της Αγγλίας Adam Lang ως οργανωτής της αυτοβιογραφίας του, χωρίς να αναφέρεται πουθενά το όνομά του. Την ίδια περίοδο ξεκινά έρευνα για τον Lang για τον οποίο υπάρχουν ενδείξεις ότι 'έδινε' στη CIA πολίτες που θεωρήθηκαν

ύποπτοι για τρομοκρατία. Διασκευάζοντας ένα δημοφιλές μυθιστόρημα του Robert Harris ο Roman Polanski πραγματοποιεί δυναμική επιστροφή στα κινηματογραφικά δρώμενα και αποδεικνύει ότι κατέχει την τέχνη που υπηρετεί όσο ελάχιστοι, στήνοντας ένα συναρπαστικό θρίλερ παλιάς κοπής»⁷⁵.

Με τον «Αόρατο συγγραφέα» ο Roman Polanski καταθέτει ένα εξαιρετικό πολιτικό θρίλερ υψηλών προδιαγραφών. Βασίζεται στο ευφύες μυθιστόρημα του συγγραφέα Robert Harris και γράφει μαζί του το σενάριο της ταινίας. Με την ακρίβεια, το ψυχολογικό βάθος και την κλιμακούμενη αγωνία μιας ιστορίας της Αγκάθα Κρίστι ή μιας χιτσκοκικής ταινίας προσκαλεί τον θεατή να παρακολουθήσει μαζί του την περιπέτεια του μοναχικού και κοινωνικά «αόρατου» ήρωα του, καθώς έρχεται αντιμέτωπος με τις υπέρτερες δυνάμεις κυβερνήσεων, μυστικών υπηρεσιών και οικονομικών μεγαθηρίων. Η κινηματογραφική

⁷⁵ <http://www.cinemanews.gr/v5/movies.php?n=7018>, τελευταία είσοδος στη σελίδα, 10/03/2017.

ατμόσφαιρα των ταινιών του Hitchcock αποτελεί μόνιμη πηγή έμπνευσης και σταθερή αναφορά στην πολανσκική φιλμογραφία. Έτσι και στον «Αόρατο συγγραφέα», χωρίς να αναιρείται ούτε στιγμή η ιδιαίτερη σκηνοθετική ταυτότητα του Polanski, αναγνωρίζουμε τις χιτσκοκικές επιρροές. Σε αυτή τη διαπίστωση συμβάλλουν, το σφιχτοδεμένο και μινιμαλιστικό σενάριο -που εξελίσσεται με σοφή οικονομία των εκφραστικών του μέσων, λιτότητα γραφής στην ανάπτυξη των διαλόγων και ευφυή συνδυασμό αγωνίας, ερωτισμού και χιούμορ-, η εξαιρετική μυστηριώδης και δαιδαλώδης μουσική του Alexandre Desplat και κυρίως το γεγονός ότι το πρόσωπο κλειδί της υπόθεσης, ο προκάτοχος του πρωταγωνιστή, είναι ένα πρόσωπο-φάντασμα γιατί ανακαλύπτεται νεκρός από την πρώτη σκηνή της ταινίας. Όπως και στις ταινίες του Hitchcock, υπάρχει εναλλαγή «μεταξύ σεκάνς μεγάλης υποκειμενικότητας και σεκάνς που επιδεικνύουν την απεριορίστη γνώση της αφήγησης»⁷⁶. Θα το ομολογήσει και ο σεναριογράφος σε συνέντευξή του: «Είμαι φανατικός θαυμαστής των θρίλερ του Alfred Hitchcock. Ο τρόπος με τον οποίο ένας απλός άνθρωπος παρασύρεται σε έναν εντελώς παράξενο κόσμο, αλλά κάθε βήμα των όσων συμβαίνουν είναι απολύτως λογικό. Η ιστορία όμως γίνεται όλο και πιο παρανοϊκή. Μου αρέσει το είδος αυτό και ο Hitchcock ήταν μαέστρος του είδους»⁷⁷.

Ο ίδιος ο τίτλος της ταινίας (Αόρατος συγγραφέας) επιδέχεται πολλαπλές αναγνώσεις. Αναφέρεται στη δουλειά του κεντρικού ήρωα. Ο πρώην πρωθυπουργός Adam Lang τον προσλαμβάνει, μετά το θάνατο του προκατόχου του, έναντι αδρόης αμοιβής, για να ολοκληρώσει ως αόρατος συγγραφέας την αυτοβιογραφία του. Για το σκοπό αυτό τον προσκαλεί στο απομονωμένο νησί όπου έχει αποσυρθεί με τη γυναίκα και τους

⁷⁶ Όπως αναφέρεται στις σημειώσεις του μαθήματος «Ρητορική της εικόνας», 2016.

⁷⁷ <http://www.cinephilia.gr/index.php/tainies/europa/2046-the-ghost-writer-roman-polanski>, τελευταία είσοδος στη σελίδα, 10/03/2017.

συνεργάτες του. Αναφέρεται όμως ο τίτλος και στον ίδιο τον χαρακτήρα του ήρωα της ταινίας. Δευτεροκλασάτος συγγραφέας, χωρίς ιδιαίτερες αξιώσεις ζωής και χωρίς κανέναν να τον περιμένει πίσω στην καθημερινότητα του, θα διαβεί «απαράτηρητος» και κυριολεκτικά ανώνυμος (ποτέ δε θα αναφερθεί το όνομά του στην ταινία) το κατώφλι αυτής της μοιραίας περιπέτειας. Το σεναριακό χτίσιμο της προσωπικότητας του είναι υποδειγματικό. Χαμηλών τόνων και προσδοκιών αλλά και με βαθιά αίσθηση του χιούμορ, γοητευτικός αλλά και άνθρωπος της διπλανής πόρτας, δέχεται απρόθυμα την πρόταση του Lang με μοναδικό δέλεαρ το οικονομικό της περιεχόμενο. Αργά αλλά σταθερά αρχίζει να κινητοποιείται από μια έμφυτη περιέργεια, ένα ανησυχαστικό συναίσθημα και τελικά έναν φόβο που από αδιόρατος γίνεται συγκεκριμένος, ξεκινά τη μοναχική του έρευνα αναζητώντας την αλήθεια για το βίο του πρώην πρωθυπουργού και τον απροσδόκητο θάνατο του προκατόχου του McCara. Μέσα από τα δικά του μάτια ερχόμαστε αντιμέτωποι με μισές κουβέντες, περίεργα τηλέφωνα και σκόρπια στοιχεία που λειτουργούν σαν γρίφος. Φαινομενικά παραιτημένος, θα ανταποκριθεί σε όλες τις προκλήσεις. Τις ερωτικές της γυναίκας του Lang, τις πολιτικές του πρώην συνεργάτη του κι αυτές που του απευθύνει άθελά του ο νεκρός McCara. Θα ενσαρκώσει τελικά -με εμφανή τα σημάδια μιας έντονης εσωτερικής διαπάλης που θα κατασιγάσει τους φόβους του- τον ιδεότυπο ενός ανεξάρτητου ερευνητή – δημοσιογράφου, που θα βρεθεί αντιμέτωπος με τους παρασκηνιακούς μηχανισμούς της διαπλοκής εξουσιών. Μοναδικό του εφόδιο έχει ένα αυστηρά προσωπικό ηθικό κώδικα που δεν του επιτρέπει να παραιτηθεί από την προσπάθεια. Έτσι, ως «κανένας», ως διωκόμενος χωρίς όνομα, παρά τα στοιχεία αμοραλισμού που έχει δείξει στην εξέλιξη της αφήγησης θα γίνει ο ήρωας με τον οποίο θα ταυτιστεί ο θεατής.

Η πρώτη σεκάνς του έργου είναι καθοριστική από κάθε άποψη. Μας εισάγει στην ατμόσφαιρα της ερημιάς και της απομόνωσης που κυριαρχεί σε όλη την ταινία. Με τη σκηνή με το παρατημένο αυτοκίνητο στο ferry και με το νεκρό που βρέθηκε σε ερημική παραλία του νησιού δεν μας δίνει μόνο τα βασικά εργαλεία για τη λύση του μυστηρίου της υπόθεσης αλλά προοικονομεί και την τύχη του αόρατου συγγραφέα που θα βρίσκει τα ίχνη και τη μοίρα του δολοφονημένου προκατόχου του συνεχώς μπροστά του. Κυρίαρχος χώρος της αφήγησης είναι το απομονωμένο νησί στο οποίο έχει αποσυρθεί ο Lang και η απομακρυσμένη από τα υπόλοιπα σπίτια του νησιού εξοχική κατοικία στην οποία έχει εγκατασταθεί. Μοναδικός τρόπος πρόσβασης στον έξω κόσμο για όλους τους κατοίκους του νησιού είναι η γραμμή του ferry - boat. Η αναζήτηση του αόρατου συγγραφέα χαρτογραφεί εμπειρικά τις διαφορετικές όψεις του νησιού. Ερημικά μονοπάτια, αμμοθίνες, άδαιοι δρόμοι, το επαρχιακό ξενοδοχείο, τα κλειστά σπίτια, απόμερες παραλίες, οι απειλητικές όψεις του ωκεανού, η συννεφιά και η ομίχλη που σπρώχνει στην ενδοχώρα, η πλαστή διαφάνεια και η απρόσωπη χλιδή του καταφύγιου του πρωθυπουργικού ζεύγους. Ακόμα κι όταν η έρευνα τον οδηγεί μακριά από το νησί το τοπίο αλλάζει όψη αλλά όχι η απειλητική ατμόσφαιρα που αυτό υποβάλλει. Η ταινία επιβάλλει τον αφηγηματικό της χρόνο σε τέτοιο βαθμό που γίνεται αδιάφορη για το θεατή η γνώση του πραγματικού χρόνου μέσα στον οποίο εξελίσσεται η υπόθεση. Ο θεατής αιχμαλωτίζεται από την κλιμάκωση του μυστηρίου προσδοκώντας τη λύση του.

Ο αφηγηματικός ιστός εξυφαίνεται γύρω από τον αόρατο συγγραφέα και οικειοποιείται τη δική του οπτική των γεγονότων, το δικό του τρόπο αντιμετώπισης των απρόσμενων περιστατικών, τη ψυχολογία και τις διακυμάνσεις του χαρακτήρα του, τελικά τη δική του αισθητηριακή εμβέλεια γνώσης των γεγονότων. Έτσι η εστίαση της αφήγησης είναι

συγκεκριμένη κι εσωτερική. Παρά το μινιμαλιστικό χαρακτήρα της έκθεσης των γεγονότων, αυτή διαχέεται σε όλη τη διάρκεια της αφήγησης σαν να μοιράζεται ο πρωταγωνιστής τις πληροφορίες που αποκτά απευθείας μαζί μας. Η κάμερα αφήνεται να περιπλανηθεί στους χώρους που τους περιγράφει με τέτοιο τρόπο ώστε η αίσθηση που αποδίδουν να συντονίζεται με την ψυχολογία του ήρωα και να προοικονομεί την εξέλιξη της υπόθεσης. «Τα κοντινά πλάνα είναι με τέτοιο τρόπο γυρισμένα ώστε το κοινό να βλέπει όλους τους ήρωες στο κάδρο, τις εκφράσεις και τις αντιδράσεις τους»⁷⁸. Τον παραλογισμό της εξέλιξης τονίζουν στιγμιότυπα διάσπαρτα σε όλο το έργο. Το πτώμα στην παραλία, το χειρόγραφο που κλέβουν από τα χέρια του πρωταγωνιστή δυο άγνωστοι σε μηχανάκι, ο εμμονικός τρόπος με τον οποίο ο κηπουρός μαζεύει τα φύλλα που σκορπά ο θυελλώδης άνεμος, η ανακάλυψη του κρυμμένου φακέλου του McCara, οι όψεις της αγριεμένης θάλασσας, η αίσθηση εγκλωβισμού στους χώρους του ferry - boat, η κυριαρχία της συννεφιάς και της ομίχλης, η αφιλόξενη ατμόσφαιρα στο ξενοδοχείο του νησιού.

Τη στιγμή που ο άορατος συγγραφέας βρίσκεται στο μπαρ του αεροδρομίου του Λονδίνου περιμένοντας την πτήση για Νέα Υόρκη που θα τον οδηγήσει στο νησί του Lang, στην οθόνη της τηλεόρασης η εκφωνήτρια των ειδήσεων ανακοινώνει ότι ο πρώην πρωθυπουργός παράνομα φυλάκισε, έδωσε εντολή βασανισμού και παρέδωσε στη CIA τέσσερεις μουσουλμάνους, που είχαν θεωρηθεί ύποπτοι για τρομοκρατικές ενέργειες. Πρώτη φορά συνειδητοποιεί ότι έχει εμπλακεί σε μια υπόθεση με σκοτεινές παραμέτρους που τον υπερβαίνει. Η υπόνοια ότι ο προκάτοχός του δε θα μπορούσε να έχει αυτοκτονήσει γιγαντώνεται.

⁷⁸https://camerastyloonline.wordpress.com/2010/03/17/the_ghost_writer_kritiki_iacovou_gog_aki/, τελευταία είσοδος στη σελίδα, 10/03/2017.

Η σχέση του με τον Lang θα στιγματιστεί με ανησυχία, αμφιβολίες και καχυποψία πριν καν ξεκινήσει. Η σκηνή συμπυκνώνει με αριστοτεχνικό τρόπο το παρελθόν το παρόν και το μέλλον της αφήγησης λειτουργώντας ως το σημείο επίθεσης γι' αυτήν. Από την πρώτη τους συνάντηση γίνεται φανερό ότι κανένα στοιχείο αμφιβολίας ή ανησυχίας δεν είναι δυνατό να αναιρεθεί. Ο Adam Lang ως προσωπικότητα συμπυκνώνει στοιχεία ενός Tony Blair αλλά κι ενός Ronald Reagan. Ο Harris υπήρξε άλλωστε στενός συνεργάτης του Tony Blair και τον εγκατέλειψε όταν συνειδητοποίησε το ρόλο του στον πόλεμο στο Ιράκ και σχετικά με τον Lang εκμυστηρεύτηκε ότι τον ενδιέφερε ιδιαίτερα «το φαινόμενο ενός ηγέτη που χάνει την εξουσία»⁷⁹. Έτσι ο Lang -όπως τον αποδίδει αξιόπιστα ο Pierce Brosnan - είναι προσποιητά ανεπιτήδευτος, κρυψίνους, επιφανειακά γοητευτικός και τελικά επικίνδυνα αμοραλιστής -σαν τον Tony Blair -, ένας μέτριος ηθοποιός που αναμείχθηκε με την πολιτική -σαν τον Ronald Reagan -, κενόδοξος, υπερφίαλος αλλά και φοβισμένος, δέσμιος ακόμα του ρόλου του παρότι έχει εγκαταλείψει τη σκηνή. Ένας άνθρωπος που αρνείται να συνειδητοποιήσει, και το στενό του περιβάλλον δε τον βοηθά σε αυτό, ότι έχει χάσει οριστικά την εξουσία. Το γεγονός ότι τελικά δολοφονείται από το βετεράνο πατέρα θύματος της πολιτικής του στον πόλεμο του Ιράκ προσδίδει στοιχεία τραγικότητας στο χαρακτήρα του. Δεν είναι μόνο σαν η θεία δίκη να τον τιμωρεί για τις πολιτικές του επιλογές και την χωρίς όρους πρόσδεσή του στην τυχοδιωκτική πολιτική των ΗΠΑ, αλλά τον αναδεικνύει και σαν εξιλαστήριο θύμα ενός πανίσχυρου συστήματος διαπλοκής πολιτικής, οικονομικής και στρατιωτικής εξουσίας που παραμένει στο απυρόβλητο.

⁷⁹ <http://www.cinephilia.gr/index.php/tainies/europa/2046-the-ghost-writer-roman-polanski>, τελευταία είσοδος στη σελίδα, 10/03/2017.

Εξίσου αριστοτεχνικά, ο Polanski αναπτύσσει τους δυο κύριους γυναικείους χαρακτήρες της ταινίας του. Την αφοσιωμένη γραμματέα κι ερωμένη του Lang, που ενώ σε όλη τη διάρκεια της αφήγησης μοιάζει να είναι κάτοχος όλων των μυστικών του, αποδεικνύεται ότι είναι η πιο αξιόπιστη παρουσία στο στενό του περιβάλλον. Και τη γυναίκα του. Στην αρχή παρουσιάζεται ανασφαλής, ταπεινωμένη από τη συνεχή παρουσία της ερωμένης στο σπίτι καταφύγιο, παραιτημένη από τη ζωή αλλά και προστατευτική όσον αφορά τα κοινά συμφέροντα του ζευγαριού. Στη συνέχεια σκιές αμφιβολίας διακρίνουν τη συμπεριφορά της παρότι δεν τις αντιλαμβάνεται ο συγγραφέας και συνεχίζει να την εμπιστεύεται, αφού διαπιστώνουμε ότι επιδιώκει με διάφορους τρόπους να τον αποπροσανατολίσει από την έρευνά του. Η πληροφορία αυτή δεν δίνεται με εύληπτο και άμεσο τρόπο στον θεατή αλλά παρεισφρέει διαισθητικά στην εξέλιξη της υπόθεσης και βρίσκει την εξήγησή της μόλις στην τελευταία σελάνς του έργου, τότε που αποδεικνύεται ότι η Ruth Lang αποτελεί πρόσωπο κλειδί για τη λύση του μυστηρίου. Γιατί αν ο Adam Lang υπήρξε πρωταγωνιστής στην καλοστημένη παράσταση του πολέμου του Ιράκ, η γυναίκα του ήταν ο πραγματικός ενορχηστρωτής της σε αгаστή συνεργασία με τη CIA.

Ο αόρατος συγγραφέας, υποκινούμενος από την περιέργεια και την ανησυχία, θα αρχίσει να συμπληρώνει τα κομμάτια του πάζλ σαν να τον καθοδηγεί ένα αόρατο χέρι. Θα βρει κρυμμένα μέσα στο δωμάτιο όλα τα στοιχεία που είχε ανακαλύψει ο προκάτοχός του για τη ζωή του Lang και θα ακολουθήσει συστηματικά όλα τα συνειρμικά νήματα που αυτά περιείχαν. Ένα από αυτά θα τον οδηγήσει στον καθηγητή και πράκτορα της CIA Emmett, σύνδεσμο της πολιτικής εξουσίας του Lang με τις δραστηριότητες της μυστικής υπηρεσίας και το πολυεθνικό στρατιωτικοβιομηχανικό σύμπλεγμα. Ένα δεύτερο θα τον φέρει σε επαφή

με τον Rycart παλιό συνεργάτη του Lang που αποδεικνύεται και δέκτης των πληροφοριών του McCara. Η κρυφή συνάντηση με τον Rycart θα είναι καταλυτική για την έρευνά του. «Όλα είναι στην αρχή», του είχε εκμυστηρευτεί ο νεκρός πια McCara. Η γριφώδης αυτή διαπίστωση θα οδηγήσει και στην ανατροπή της τελικής λύσης. Όταν ο Lang θα έχει πια δολοφονηθεί, η χήρα του θα οργανώσει μια εκδήλωση τιμής και μνήμης με αφορμή την παρουσίαση του βιβλίου. Ο αόρατος συγγραφέας θα συνειδητοποιήσει τι τον συμβούλευε μεταφυσικά ο προκάτοχός του σαν να του παραδίδει τη σκυτάλη της έρευνας και θα ενώσει τις πρώτες λέξεις από κάθε κεφάλαιο:

*«η_σύζυγος_του_Lang_Ruth_προσελήφθη_ως_πράκτορας_της_
CIA_από_τον_καθηγητή_Emmet_του_Πανεπιστημίου_Harvard».*

Εξοργισμένος από την αποκάλυψη του ρόλου της θα αποφασίσει να της κοινοποιήσει άμεσα (με τρόπο αληθινά κινηματογραφικό) ότι γνωρίζει την αλήθεια. Παρόρμηση που θα του στοιχίσει πιθανώς τη ζωή, αφού στην τελευταία σκηνή του έργου ακούμε τον ήχο της σύγκρουσης με ένα αυτοκίνητο που έπεσε σκόπιμα πάνω του και βλέπουμε τις σελίδες με τα γραμμένα τεκμήρια ενοχής να σκορπίζουν στον αέρα, μετατρέποντας την αποκαλυπτική του έρευνα σε μια μάταιη παρένθεση στην ολοένα και πιο επικίνδυνη αλυσίδα παγκοσμιοποιημένης διαπλοκής.

Ο Polanski έτσι θα ολοκληρώσει μεγαλοφυώς την αφήγηση μιας ιστορίας που συνδύασε τη βαθιά γνώση της κινηματογραφικής γλώσσας με την αιχμηρή κοινωνική και πολιτική προσέγγιση της σύγχρονης πραγματικότητας. Ο Ewan McGregor θα αποδειχθεί με «την σκόπιμη υποκριτική του αφέλεια»⁸⁰ πολύτιμος σύμμαχος στην ποιότητα του

⁸⁰https://camerastyloonline.wordpress.com/2010/03/17/the_ghost_writer_kritiki_iacovou_gog_aki/, τελευταία είσοδος στη σελίδα 10/03/2017.

τελικού αισθητικού αποτελέσματος κι ο Polanski θα καταφέρει να αποσπάσει εξαιρετικές ερμηνείες από όλους τους ηθοποιούς του.

Παρά τις περιπέτειές του με την αμερικάνικη δικαιοσύνη και τις δυσκολίες που συνάντησε στην ολοκλήρωση της ταινίας, θα αποσπάσει την αργυρή άρκτο στο φεστιβάλ του Βερολίνου και θα σαρώσει σε υποψηφιότητες και βραβεία και σε άλλα φεστιβάλ σε όλο τον κόσμο.

ζ) «Spotlight» - «Spotlight: Όλα στο Φως», (2015)



«Το «Spotlight» αφηγείται την καθηλωτική και αληθινή ιστορία της βραβευμένης με Pulitzer⁸¹ έρευνας της Boston Globe, που τάραξε μια ολόκληρη πόλη και προκάλεσε κρίση σε ένα από τα πλέον παλαιά και αξιόπιστα ιδρύματα στα μάτια του κόσμου, όπως αυτό της Καθολικής Εκκλησίας. Όταν η ομάδα έρευνας της εφημερίδας αποφασίζει να ασχοληθεί με καταγγελίες για κακοποίηση παιδιών

στους κύκλους της Καθολικής Εκκλησίας, η μακροχρόνια έρευνά τους, αποκαλύπτει μια συγκάλυψη δεκαετιών στα υψηλότερα επίπεδα των θρησκευτικών, νομικών και κυβερνητικών θεσμών της Βοστώνης»⁸².

«Η εκκλησία επέτρεπε για χρόνια την κακοποίηση παιδιών από ιερείς».⁸³ Με αυτόν τον ηχηρό πηχυαίο πρωτοσέλιδο τίτλο κυκλοφόρησε η εφημερίδα Boston Globe στις 6 Ιανουαρίου το 2002. Ο τίτλος δεν ήταν εντυπωσιοθηρικός. Συμπύκνωνε και παρουσίαζε το προϊόν επίμονης έρευνας της ειδικής ομάδας ελεύθερου ρεπορτάζ της εφημερίδας υπεύθυνης για το ένθετο «Spotlight» που δάνεισε τον τίτλο του και στην ταινία. Αρχίζοντας την αναζήτηση, οι τέσσερεις δημοσιογράφοι της ομάδας βρίσκονται αντιμέτωποι με ένα τεράστιο σκάνδαλο παιδεραστίας, που φτάνει ψηλά στην ιεραρχία της καθολικής εκκλησίας. Κυρίως όμως

⁸¹ «Το Βραβείο Pulitzer είναι ένα βραβείο των Ηνωμένων Πολιτειών, που απονέμεται κατ' έτος και που θεωρείται ως η ύψιστη τιμή στην έντυπη δημοσιογραφία».

⁸² <http://www.cineramen.gr/kritiki-gia-spotlight/>, τελευταία είσοδος στη σελίδα, 09/04/2017.

⁸³ <http://www.bostonglobe.com/news/special-reports/2002/01/06/church-allowed-abuse-priest-for-years/cSHfGkTlRAT25qKGvBuDNM/story.html>, τελευταία είσοδος στη σελίδα, 09/04/2017.

βρίσκονται αντιμέτωποι με το μηχανισμό συγκάλυψης των γεγονότων όπως στήθηκε από τη διαπλοκή και αλληλεξάρτηση των θρησκευτικών, νομικών και κυβερνητικών θεσμών της Βοστώνης κι εδραιώθηκε πάνω στην σιωπή, την ανοχή και την αδιαφορία της τοπικής κοινωνίας. Η ιστορία που αφηγείται το *Spotlight* παρακολουθεί και αναδεικνύει τα πραγματικά γεγονότα, πραγματεύεται με αξιοπιστία και ειλικρίνεια τις αιτίες του σκανδάλου και τις παραμέτρους που το έθρεψαν και αντιστρατεύεται με πειστικό τρόπο την αποσιώπηση, τη συγκάλυψη και την υποκριτική σιωπή μιας ολόκληρης πόλης.

Πρωταγωνιστής της ταινίας είναι η ίδια η έρευνα. Οι εξαιρετικοί ηθοποιοί που ερμηνεύουν τους βασικούς ρόλους λειτουργούν ως μια αρραγής ομάδα συνόλου. Το ότι δεν υπάρχει πρώτος ρόλος κι ότι οι χαρακτήρες σκιαγραφούνται αμυδρά και συχνά σχηματικά δεν αποτελεί αδυναμία της ταινίας αλλά ιδιαίτερο στοιχείο της ταυτότητάς της. Δεν είναι τυχαίο ότι όλα τα μέλη της ομάδας επηρεάζονται ψυχολογικά από την εξέλιξη της έρευνας. Το γεγονός ότι πρωταγωνιστεί η έρευνα δεν είναι το μόνο χαρακτηριστικό στοιχείο που καθιστά το «*Spotlight*» μια ταινία έκπληξη. Ο σκηνοθέτης, πρώην ηθοποιός, Tom McCarthy, παρότι σχετικά άγνωστος με μικρή και άνιση φιλμογραφία στο ενεργητικό του κατορθώνει υιοθετώντας «μια γραμμική, καθαρή και πληροφοριακή αφηγηματική προσέγγιση να κορυφώσει το πολλαπλών κοινωνικών διαστάσεων δράμα του»⁸⁴. Συνυπογράφει το καλογραμμένο και σφιχτοδεμένο σενάριο με τον σεναριογράφο Josh Singer και κατορθώνει να αποσπάσει έξι υποψηφιότητες και να κερδίσει τα Oscar καλύτερης ταινίας και πρωτότυπου σεναρίου. Η λιτότητα και ο ακριβής ρυθμός της αφήγησης, το ντοκυμαντερίστικο μοντάζ, η λειτουργική μουσική επένδυση του Howard

⁸⁴ http://www.athinorama.gr/cinema/article/spotlight_ola_sto_fos_-2512506.html, τελευταία είσοδος στη σελίδα, 09/04/2017.

Shore αποτελούν δυνατά χαρτιά της ταινίας. Δεν υπάρχουν χάσματα και περιττές σκηνές, τα πάντα εξυπηρετούν έναν σκοπό κι έτσι ο θεατής δεν προλαβαίνει να κοιτάξει αλλού. Η εστίαση της ταινίας ταλαντεύεται συνολικά μεταξύ μηδενικής και εξωτερικής, που τείνει στην παντογνωσία ως πανταχού παρουσία του εξωμυθοπλαστικού αφηγητή. Άλλωστε οι ψυχολογικές νύξεις και οι στιγμές συναισθηματικής έντασης από το βάρος των αποκαλύψεων υπάρχουν για να ενισχύσουν τον αντικειμενικό χαρακτήρα της αφήγησης, που κλιμακώνεται δίνοντας έμφαση στην αντιληπτική εμβέλεια και γνωστική αξιολόγηση των γεγονότων. Η έκταση της πληροφορίας είναι διάχυτη και σε κομβικές στιγμές συγκεντρωμένη, ώστε να κεφαλαιοποιείται και στη συνείδηση του θεατή το πλήθος των στοιχείων που έχει ανακαλύψει η ομάδα. Η ταινία παρακολουθεί αποστασιοποιημένα τη δημοσιογραφική έρευνα «με διαύγεια, χωρίς εμπάθεια αλλά με έντονη κλιμάκωση»⁸⁵, με μια νηφαλιότητα πολύτιμη αφού επιτρέπει στον θεατή να αξιοποιεί στη σκέψη του όσα μαθαίνει. Έτσι το ιδεολογικό φορτίο της υπόθεσης το αναλαμβάνει ο ίδιος χωρίς να του το επιβάλει το σενάριο. Ο σκηνοθέτης δεν καινοτομεί αφηγηματικά, κυρίως καταφεύγει στη χρήση παλιών δοκιμασμένων προτάσεων και κωδίκων. Είναι φανερές οι επιρροές του από την ταινία του Alan Pacula «All The President's Men», όχι μόνο θεματικά αλλά και στους τρόπους που η κάμερα αναδεικνύει τους χώρους δράσης και τα κεντρικά πρόσωπα της έρευνας ή που εναλλάσσει αφήγηση με μεγεθυμένα στιγμιότυπα από αρχεία, καρτέλες βιβλιοθηκών και σημειωματάρια. Ομοιότητες συναντά κανείς ακόμα και στον τρόπο που στήνονται κινηματογραφικά οι συναντήσεις με τους μάρτυρες. Θεμελιώδη διαφορά με την ταινία του 1976 αποτελεί το γεγονός ότι το σκάνδαλο Watergate είχε καταλυτικό πρόσωπο κλειδί το «Βαθύ Λαρύγγι»,

⁸⁵ <http://tvxs.gr/news/sinema/apokalyptontas-skandalo-paiderastias-tis-katholikis-ekklisias>, τελευταία είσοδος στη σελίδα, 09/04/2017.

που συναντούσαν οι πρωταγωνιστές στο σκοτάδι των υπόγειων γκαράζ. Στο «Spotlight» η έρευνα ανατροφοδοτείται συνεχώς από την ίδια της την πρόοδο και όλα συμβαίνουν στο φως. Επίσης, μια και αναφερόμαστε σε ισχυρές επιρροές του McCarthy, η πρωταγωνιστική δημοσιογραφική ομάδα έχει στοιχεία από την ομάδα του Ed Murrow στο «Καληνύχτα και Καλή Τύχη» του Clooney. Όμως φαίνεται ότι ο δημιουργός του «Spotlight» ενδιαφέρεται περισσότερο για τον ηθικό κώδικα των κινήτρων του Murrow παρά για τις σκηνοθετικές καινοτομίες του Clooney.

Το «Spotlight» ξεκινά με μια σειρά από υπαινικτικές σκηνές που αρθρώνουν τον πυρήνα της αφήγησής του. Μέσα σε κάποιο αστυνομικό τμήμα της πόλης παρακολουθούμε χωρίς ήχο μια εξοργισμένη μητέρα με τέσσερα παιδιά, διαπιστώνουμε την παρουσία ενός ιερέα, ύστερα βλέπουμε έναν ανώτερο κληρικό να προσπαθεί πειστικά να την ηρεμήσει πριν αποχωρήσει με τη λιμουζίνα του. Η στάση των αστυνομικών δηλώνει γνώση των γεγονότων και η εντολή του εισαγγελέα για καμία επαφή με τον Τύπο δεν τους προκαλεί έκπληξη. Έχουμε γίνει ήδη μάρτυρες του τρόπου με τον οποίο αναπτύσσεται ο μηχανισμός συγκάλυψης του σκανδάλου. Ύστερα μεταφερόμαστε στα γραφεία της εφημερίδας Boston Globe όπου ταυτόχρονα γιορτάζουν τη συνταξιοδότηση ενός βετεράνου δημοσιογράφου και βρίσκονται σε αναμονή νέου αρχισυντάκτη. Οι διάλογοι μεταφέρουν εύστοχα τον μεταιχμιακό χαρακτήρα της εποχής για την τύχη της έντυπης δημοσιογραφίας. Νέα οικονομικά δεδομένα, περικοπές και απολύσεις, στροφή του αναγνωστικού κοινού σε άλλες πηγές πληροφόρησης -κυρίως στο διαδίκτυο-, νέα ποιοτικά χαρακτηριστικά στον τρόπο προβολής των ειδήσεων και στο είδος της πληροφόρησης. Η κάμερα ακολουθεί δυο από τα τέσσερα μέλη της ομάδας καθώς κατευθύνονται στα γραφεία τους κι έτσι γνωρίζουμε τον κυρίαρχο χώρο της αφήγησης. Ένα υπόγειο στο κτίριο της εφημερίδας

στεγάζει τους δημοσιογράφους του ένθετου που έχει τίτλο «Spotlight» και ασχολείται με θέματα που απαιτούν επισταμένη έρευνα. Η ομάδα εμφανίζεται να διαθέτει επίπεδα ελευθερίας, περιθώρια κινήσεων και χρόνους υλοποίησης της έρευνας ενός θέματος πολύ προνομιακότερους από το σύνολο των δημοσιογράφων της εφημερίδας. Ο ερχομός του νέου αρχισυντάκτη Baron θα δράσει καταλυτικά στη λειτουργία της ομάδας. Στην πρώτη τους συνάντηση, θα τους αναθέσει την υπόθεση συγκάλυψης από την εκκλησία της κακοποίησης παιδιών από ιερέα της περιοχής. «Το βρήκα συναρπαστικό να παρακολουθώ πως αυτός ο ξένος, ο νέος διευθυντής της Globe, Marty Baron, έρχεται από το Μαϊάμι και την πρώτη μέρα που πάει στην εφημερίδα, προτείνει την ιδέα να κάνουν έρευνα για πιθανό σκάνδαλο στην καθολική εκκλησία»⁸⁶, σχολιάζει ο ίδιος ο σκηνοθέτης. Κι έχει δίκιο. Όπως αναφέρει λίγο αργότερα στην ταινία ένας τοπικός παράγοντας, «ο νέος εκδότης είναι εργένης, εβραίος, που μισεί το μπέιζμπολ», δηλαδή χωρίς την προκατάληψη του παράγοντα, είναι νέος στην πόλη, χωρίς προσωπικές, οικογενειακές και θρησκευτικές εξαρτήσεις και ξένο σώμα στο σύστημα διαπλοκής της τοπικής κοινωνίας. Στην ίδια διαπίστωση θα οδηγηθεί και ο δικηγόρος των θυμάτων Garabedian που μέχρι τη συνάντησή του με την ομάδα «Spotlight» δεν έχει μπορέσει να βρει ανοιχτή νόμιμη οδό για τη δικαίωσή τους. «Χρειαζόταν να ασχοληθεί ένας ξενόφερτος με την υπόθεση. Ο Baron είναι εβραίος κι εγώ αρμένιος».

Η σκηνή της ανάθεσης αποτελεί και το σημείο επίθεσης της αφήγησης αφού εκμεταλλευόμενη την πληροφόρησή μας για το σκάνδαλο και το πλαίσιο δράσης της πρωταγωνιστικής ομάδας θέτει επί της ουσίας τη βάση της έρευνας που θα ακολουθήσει. Από εκεί και ύστερα με τη χρήση παραμετρικών αφηγηματικών μοτίβων θα παρακολουθούμε τη σταθερή

⁸⁶ <http://www.myfilm.gr/15219>, τελευταία είσοδος στη σελίδα, 09/04/2017.

ρυθμικότητα απόδοσης του πραγματικού χρόνου των ερευνών των τεσσάρων δημοσιογράφων, με τρόπο που ακόμη κι όταν αρκείται σε νύξεις δεν αφήνει χάσματα στην χρονική αντίληψη του αφηγηματικού κειμένου. Το γεγονός ότι η πόλη αναφέρεται αλλά ως επί το πλείστον δεν δείχνεται και κυριαρχούν οι κλειστοί χώροι επιτείνει την αίσθηση μυστικότητας και διαπλοκής. Στους χώρους των διαφόρων συναντήσεων, πέρα από τα γραφεία της εφημερίδας, δηλαδή σε δικηγορικά γραφεία, σε αίθουσες εκδηλώσεων, στο γραφείο της αρχιεπισκοπής, στα σπίτια των πρωταγωνιστών ή των μαρτύρων, η πόλη πρωταγωνιστεί στους διαλόγους. Ως ένα ιδεατό τοπόσημο που πρέπει να διαφυλάξει τις κανονικότητές του, ως μια κλειστή και συντηρητική κοινωνία που προσπαθεί να κρατήσει στο απυρόβλητο τα στεγανά της. Οι άνθρωποι που την κυβερνούν ή βρίσκονται σε θέσεις κλειδιά εμφανίζουν μια στρεβλή εικόνα για το τι σημαίνει ντομπροσύνη και ηθική στάση αφού τη συνδέουν με την απόκρυψη και τελικά την αναπαραγωγή του νοσηρού χαρακτήρα που έχουν οι σχέσεις εξάρτησης της τοπικής κοινωνίας. «Ο κόσμος χρειάζεται την εκκλησία. Ο Baron δε νοιάζεται για την πόλη όσο εμείς», θα πει ένας από αυτούς στον Robinson. Κι εκείνος του απαντά: «Ο ένας στηρίζεται στον άλλον και ξαφνικά όλη η πόλη κοιτάζει αλλού». Η ομάδα «Spotlight» έρχεται αντιμέτωπη με έναν μηχανισμό που πάσχει εκ γενετής από αυτό που δήθεν πολεμάει. Τη διάβρωση. Αυτό γίνεται φανερό κατά τη διάρκεια της αφήγησης με πολλούς τρόπους:

Πρώτα με λόγια. Για παράδειγμα όταν ο κακοποιημένος Saviano περιγράφει τις μεθοδεύσεις των ιερέων που προσποιούνται ενδιαφέρον στα φτωχά παιδιά της ενορίας τους μέχρι να φτάσουν στη σωματική και πνευματική τους κακοποίηση. Ή όταν περιγράφονται η ντροπή και οι ενοχές των φτωχών οικογενειών των γκέτο που τις αναγκάζουν στη σιωπή. Ακόμα όταν ο μεγαλοδικηγόρος Macleish αποκαλύπτει τα

σύμφωνα εχεμύθειας που συντάσσει ως μεσολαβητής ανάμεσα στο θύμα και την εκκλησία που εξαγοράζει τη σιωπή του ενώ καρπώνονταν ο ίδιος το 1/3 ως προμήθεια. «Μετατρέψατε την παιδική κακοποίηση σε κερδοφόρα επιχείρηση» θα του καταλογίσει ο Robinson για να μάθει κι εκείνος αμέσως μετά ότι η εφημερίδα του είχε αποκρύψει παλιότερα όσα στοιχεία της αποστέλλονταν. Την πικρή ειρωνεία της φράσης «λογικό να υπάρχει μια εκκλησία απέναντι από παιδική χαρά». Τελικά, τη συγκλονιστική στην απλότητά της διαπίστωση του Garabedian «αν χρειάζεται ολόκληρο χωριό για να αναθρέψεις ένα παιδί, χρειάζεται ολόκληρο χωριό και για να το κακοποιήσεις».

Ύστερα με εικόνες. Κεντρικό ρόλο κατέχει η αντίστιξη ανάμεσα στο γραφείο του Garabedian και τα πολυτελή γραφεία των δικηγόρων που συνεργάζονται με την εκκλησία. Το σιωπηλό και διαρκώς σκοτεινό σπίτι που ανακαλύπτουν ότι φιλοξενεί ιερείς που έχουν κατηγορηθεί για παιδεραστία και τους έχει προσωρινά αποσύρει ή μεταθέσει η εκκλησία. Οι βουβές εικόνες από τις συναντήσεις της ομάδας, το κλάμα ενός μάρτυρα καθώς αναβιώνει με τη διήγηση την κακοποίησή του, τη συγγραφή του άρθρου ενώ ο χρόνος μετρά αντίστροφα, το βάρος της αποκάλυψης όπως αποτυπώνεται στα πρόσωπα των δημοσιογράφων, συνοδευόμενα από μια παιδική χορωδία που τραγουδά την «Άγια Νύχτα». Η παιδική χαρά μιας φτωχογειτονιάς εκεί που ένα θύμα κακοποίησης, ενήλικος πια, παίζει με το παιδί του καθώς ο Rezendes ακούγεται να διαβάζει έγγραφα με νέα δεδομένα της υπόθεσης όσο το ταξί του κινείται στην πόλη.

Τέλος, με σύντομες αλλά διεισδυτικές σκηνές. Από τη μια, η απίστευτη συνομιλία της Sacha με έναν σχεδόν αφοπλιστικά αφελή ιερέα που δε φαινόταν να έχει ηθική επίγνωση των πράξεών του. Παραδέχθηκε χωρίς δεύτερη σκέψη ότι κακοποίησε μαθητές του αρνούμενος ότι η πράξη του

συνιστούσε βιασμό, αφού κατά τα λεγόμενα του ήξερε τι είναι «βιασμός» καθώς τον είχε υποστεί. Ένας ταγός της πίστης, κενός κάθε ηθικού περιεχομένου, θύτης και θύμα του φαύλου κύκλου μιας θεσμοθετημένης υποκρισίας. Από την άλλη, το πρόσωπο της γιαγιάς της Sacha, της πρώτης αναγνώστριάς του άρθρου για το σκάνδαλο, που σε ένα μόνο βλέμμα αιχμαλωτίζει τον κλονισμό της εμπιστοσύνης της για τους θεσμικούς λειτουργούς της πίστης της και δείχνει ότι δεν μπορεί πια η κοινωνία να αποστρέψει τα μάτια από την πραγματικότητα. Η δημοσιοποίηση δεν επιτρέπει πια τη συνένοχη σιωπή.

Αντιμέτωποι οι δημοσιογράφοι με αυτόν τον πολυδαίδαλο μηχανισμό διάβρωσης και συγκάλυψης, θα αποφασίσουν –ομόφωνα παρά τις αρχικές επί μέρους ενστάσεις- να μην εστιάσουν σε ένα πρόσωπο ή σε ένα περιστατικό αλλά να στρέψουν τα πυρά τους στη δομή και τη λειτουργία αυτού του μηχανισμού. Επιμένουν να στέψουν την έρευνα «στη σωστή κατεύθυνση: στη συστημικότητα του φαινομένου και όχι στη σκανδαλογική περιπτωσιολογία. Όσο αλήθεια κι αν είναι πως οι άνθρωποι δίνουν σάρκα και υπόσταση στους θεσμούς, όταν το πρόβλημα είναι συστημικό τότε οι πρακτικές θα αναπαραχθούν ακόμη κι αν τιμωρηθούν τα υπεύθυνα πρόσωπα»⁸⁷. Την πορεία της έρευνάς τους δε θα την ανακόψουν ούτε τα γεγονότα της 11ης Σεπτεμβρίου του 2001. Το χτύπημα στους Δίδυμους Πύργους αναζωπύρωσε το συλλογικό φόβο. Η θρησκεία επικαιροποίησε το ρόλο της ως καταφύγιο ψυχών στα δύσκολα και ο καθολικός Καρδινάλιος της Βοστώνης έσπευσε στα τηλεοπτικά μέσα να προβάλλει τον φιλόανθρωπο και παρηγορητικό ρόλο της εκκλησίας. Παρόλα αυτά λίγους μήνες αργότερα και συγκεκριμένα τον Ιανουάριο του 2002 το «Spotlight» θα αρχίσει τη δημοσίευση των αποκαλύψεων για

⁸⁷ <http://www.elculture.gr/blog/article/>, τελευταία είσοδος στη σελίδα, 09/04/2017.

το σκάνδαλο παιδεραστίας σε όλες του τις διαστάσεις. Πράξη που θα επιβραβευθεί με το βραβείο Pulitzer.

Η πραγματικοί δημοσιογράφοι θα παραδεχθούν ότι το αποτέλεσμα τους εντυπωσίασε. Όλοι οι ηθοποιοί μελέτησαν προσεκτικά τις συμπεριφορές, τις συνήθειες και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους, αποδίδοντάς τους με φυσικότητα, σεβασμό και αληθοφάνεια. Ο Robinson θα ομολογήσει ότι παρακολουθώντας τον Michael Keaton νόμιζε πως βλέπει το είδωλό του στον καθρέφτη, ένα είδωλο όμως που δεν υπακούει στις δικές του εντολές. Όλοι τους θα προσφερθούν να τακτοποιήσουν τα αντικείμενα στα γραφεία τους όπως ήταν την εποχή που πραγματοποιούσαν την έρευνα. Ο Mark Ruffalo και η Rachel McAdams απέσπασαν στα Oscar υποψηφιότητες δεύτερου ρόλου για τις ερμηνείες τους.

Η ταινία κατάφερε να θυμίσει ότι η δημοσιογραφία οφείλει να είναι κοινωνικό λειτούργημα, που στηρίζεται στο σωστό ρεπορτάζ και την ενδελεχή έρευνα και δεν υποκύπτει στον εκβιασμό της εξάρτησης και την εντυπωσιοθηρία. Ο McCarthy άδραξε την ευκαιρία για την κατάρτιση μιας «κινηματογραφικής ερωτικής επιστολής»⁸⁸ σε αυτό το παραδοσιακό είδος μαχόμενης δημοσιογραφίας, υπενθυμίζοντας σε όλους την αδιαμφισβήτητη αξία της αναζήτησης και της υπεράσπισης της αλήθειας. Το μήνυμά του μεταφέρει απόφιο ο αρχισυντάκτης Baron σε μια από τις τελευταίες σκηνές της αφήγησης:

«Μερικές φορές είναι ευκολότερο να ξεχάσουμε πως περνάμε τον περισσότερο χρόνο μας παραπατώντας στο σκοτάδι. Ξαφνικά ανάβει ένα φως και αρχίζει να γίνεται ένας δίκαιος καταμερισμός ευθυνών. Δε μπορώ να μιλήσω για ότι συνέβη πριν έρθω εδώ, αλλά όλοι σας κάνατε ένα πολύ καλό ρεπορτάζ. Ένα ρεπορτάζ το οποίο

⁸⁸ <http://www.myfilm.gr/15219>, τελευταία είσοδος στη σελίδα, 09/04/2017.

πιστεύω πως θα έχει άμεση και σημαντική απήχηση στους αναγνώστες μας. Για μένα..τέτοιου είδους ιστορίες είναι ο λόγος που το κάνουμε αυτό».

Επίλογος

*«Καμία τέχνη δεν μπορεί να διαπεράσει την συνείδηση μας
όπως το κάνει το σινεμά. Μόνο αυτό μπορεί να τρυπώσει
κατευθείαν στα πιο σκοτεινά δωμάτια της ψυχής μας
και ν' αγγίξει συναισθήματα που δεν γνωρίζαμε καν ότι υπάρχουν»
Ingmar Bergman*

Οι κινηματογραφικές ταινίες που επιλέξαμε και προσπαθήσαμε να μελετήσουμε εκπροσωπούν ενδεικτικά τη μεγαλύτερη κινηματογραφική βιομηχανία στον κόσμο. Διακρίνονται ως σύνολο για την ταυτόχρονη επιδίωξή τους να υπηρετήσουν την κινηματογραφική τέχνη με ιδιαίτερη αισθητική ταυτότητα και να κατακτήσουν μαζική απήχηση. Άρα, να διεκδικήσουν με αξιώσεις τη συμμετοχή τους και την υποψηφιότητά τους σε θεσμούς βράβευσης, αλλά και την καταχώρησή τους στην ιστορία της πολιτιστικής βιομηχανίας ως επιτυχημένα εμπορικά προϊόντα με υψηλή αισθητική αξία. Τις διακρίνουν ισχυρές αφηγηματικές και υφολογικές, συνταγματικές και παραδειγματικές συνάφειες:

- Στηρίζονται όλες σε μια στέρεη αφηγηματική δομή, βασισμένη σε δυνατά καλογραμμένα σενάρια, πολύ συχνά διασκευάζοντας επιτυχημένα μυθιστορήματα ή ιστορικά ντοκουμέντα. Δίνουν ιδιαίτερη σημασία στο μεγάλο βαθμό κατανοησιμότητας της αφηγηματικής τους κλιμάκωσης. Στηρίζονται επίσης στην υποκριτική δεινότητα των ηθοποιών τους, τόσο στους πρωταγωνιστικούς όσο και στους δευτερεύοντες ρόλους, στη φυσικότητα της ερμηνείας τους. Δεν επιδιώκουν ιδιαίτερες καινοτομίες σε επίπεδο μορφής, αντίθετα κινούνται στα ασφαλή νερά της κλασικής δομής της κινηματογραφικής εκφοράς και αφηγηματικής σύνθεσης, παρότι αξιοποιούν κάθε τεχνολογική εξέλιξη που διευκολύνει τις σκηνοθετικές τους επιλογές. Αυτά τα κοινά τους χαρακτηριστικά δεν είναι και ομοιόβαθμα. Για

παράδειγμα, στην κλίμακα φυσικότητας των ερμηνειών θα λέγαμε ότι τις λιγότερο φυσικές ερμηνείες είδαμε στην ταινία «Network», όπου οι χαρακτήρες έφεραν ιδιαίτερο συμβολικό βάρος. Ενώ στην κλίμακα των μορφικών καινοτομιών περισσότερο κλασική στην αφήγηση και το μοντάζ εμφανίζεται η ταινία του Robert Redford «Lions for Lambs», ενώ, μεταξύ όλων, πιο τολμηρή και ριζοσπαστική υπήρξε η ταινία του Clooney «Καληνύχτα και Καλή Τύχη». Εκτός από την αυτονόητη κοινή θεματική τους -που υπήρξε άλλωστε και κριτήριο επιλογής τους- χαρακτηρίζονται και από υφολογικές αλληλεπιδράσεις συχνά ομολογημένες από τους ίδιους τους δημιουργούς τους. Ο Clooney έχει αναφερθεί στις επιρροές του από το «All the President's Men» και το «Network» και ο Tom McCarthy έχει επισημάνει ως σημεία αναφοράς του το «All the President's Men» και το «Καληνύχτα και Καλή Τύχη».

- Προθεσιακά και ως νοηματικό και αισθητικό αποτέλεσμα, επιδιώκουν να αποτελέσουν ένα βήμα αυτοκριτικής κι αυτοσυνειδησίας της αμερικάνικης κοινωνίας. Έτσι, το λανθάνον, υπαινικτικό ή συνδηλούμενο νόημά τους, η αξιακή βάση δηλαδή του αφηγηματικού τους ιστού στηρίζεται σε κάποιες θεμελιώδεις αρχές από τις οποίες και νοηματοδοτείται. Μπορούμε επιγραμματικά να αναφέρουμε τον σεβασμό στα ατομικά και κοινωνικά δικαιώματα, τις συλλογικές και ατομικές ελευθερίες με προεξάρχουσα την ελευθερία της έκφρασης, το καθεστώς ισονομίας, ισοπολιτείας και ίσων ευκαιριών, τη φιλειρηνική εξωτερική πολιτική που στηρίζεται στο αμοιβαίο όφελος των κρατών, τους κανόνες fair-play στον κόσμο των επιχειρήσεων, την απόλυτη διάκριση των εξουσιών. Αυτές οι αρχές συγκροτούν την βαθύτερη οπτική γωνία της αφήγησης κι εκφέρονται από θέση ισχύος, ως εκπρόσωποι δηλαδή της μεγαλύτερης δύναμης, της

ναυαρχίδας του πολιτισμένου κόσμου. Έτσι, ως προτασιακή αναπαράσταση και εν δυνάμει ερμηνεία των σημαινόντων της πλοκής αρθρώνεται κάποια ιδεατή εκδοχή μιας δημοκρατικής Αμερικής, που αν αναλογιστούμε τον πολιτικό χάρτη της υπερδύναμης αντιστοιχεί μάλλον στην «κενεντιανή αριστερά» του δημοκρατικού κόμματος που λειτουργεί ως φωνή της πολιτικής του συνείδησης και ιστορίας και έχει μεγάλο βαθμό διείσδυσης στον κινηματογραφικό κόσμο της χώρας. Αυτή η σαφής πολιτική θέση εκφοράς προκαλεί συχνά την κριτική αντιμετώπιση των ταινιών όχι για την αισθητική τους ποιότητα, αλλά για το περιεχόμενό τους από αντίπαλα πολιτικά συστήματα σκέψης. Έτσι συχνά συναντάμε κριτικές με περισσότερο νεοφιλελεύθερο ή καθεστωτικό χαρακτήρα, που ειρωνεύονται τον ιδεαλισμό ή διδακτισμό τους ή την εμμονή τους σε ξεπερασμένα παραδοσιακά σχήματα. Από την άλλη, δέχονται συχνά σκληρή κριτική από προοδευτικότερες γραφίδες και από τον κόσμο της διανόησης, που κατηγορούν τους δημιουργούς τους για απλοϊκά σχήματα ανάγνωσης του κόσμου, για υποταγή στα συντηρητικά αντανάκλαστικά της αμερικανικής κοινής γνώμης, για την παροχή άλλοθι στην αυτοκρατορική πολιτική των ΗΠΑ και για αισθητικές εκπτώσεις στο βωμό της εμπορικότητας. Το σίγουρο είναι πως όσους βαθμούς ελευθερίας και να τους έχει εξασφαλίσει το κατεστημένο της κινηματογραφικής βιομηχανίας επειδή βασίζει πολλά στην εμπορική τους απήχηση, στους μεγάλους θεσμούς κινηματογραφικών βραβείων πέφτουν συχνά θύματα πολιτικών σκοπιμοτήτων. Αξίζει να αναφέρουμε ενδεικτικά ότι την ίδια χρονιά που συμμετείχαν ως υποψήφιες στα Oscar η ταινία του Pacula «All the President's Men» και η ταινία του Lumet «Network»

το Oscar καλύτερης ταινίας κατέκτησε το «Rocky» με πρωταγωνιστή το Sylvester Stallone.

Στον πυρήνα και των επτά ταινιών βρίσκεται ένας ή περισσότεροι κεντρικοί ήρωες που βλέπουν την κοινωνία ως πεδίο μάχης και με κάποια ισχυρή αφορμή κινητοποιούνται για την αναζήτηση και την αποκάλυψη της αλήθειας. Στην πλειοψηφία των περιπτώσεων εκπροσωπούν την υγιή όψη μιας ανεξάρτητης μαχόμενης δημοσιογραφίας που βρίσκεται αντιμέτωπη με το ισχυρό σύστημα διαπλοκής και αλληλεξάρτησης πολιτικής, οικονομικής και στρατιωτικής εξουσίας. Εκεί, που και η τέταρτη εξουσία παρουσιάζεται ως μέρος του προβλήματος το ρόλο του ανεξάρτητου ήρωα παίζει ένας άνθρωπος με άλλη ιδιότητα (εισαγγελέας ή συγγραφέας) που θέτει στον εαυτό του ως καθήκον να μείνει πιστός στον ηθικό του κώδικα και να μην εγκαταλείψει την προσπάθεια για την υπεράσπιση της αλήθειας. Αυτές οι προσωπικότητες ενσαρκώνουν την ελπίδα και το κοινό και μάλλον υπεριστορικό αίτημα των ανθρώπων για καθολική δικαιοσύνη. Ως τέτοιες, αφού αναφέρονται σε ένα ισχυρό συγκροτητικό στοιχείο της ανθρώπινης ύπαρξης και αναδεικνύουν τη δύσκολη σχέση ατομικού - συλλογικού στη σύγχρονη πραγματικότητα, ενεργοποιούν στον θεατή τους μηχανισμούς ταύτισης και επιθυμίας και υποστασιώνουν το φαντασιακό ιδανικό του Εγώ. Ο ήρωας είναι ένας άνθρωπος της διπλανής πόρτας, άρα κάποιος που μπορείς να ταυτιστείς μαζί του, ο οποίος την κομβική στιγμή της ιστορίας αναγκάζεται να υπερβεί τον εαυτό του στο όνομα ενός ηθικού σκοπού. Κάνει κάτι που ο μέσος άνθρωπος όσο και αν το επιθυμούσε να μη μπορούσε να το τολμήσει. Έτσι, ο ήρωας γίνεται ένα πρότυπο – άλλοθι για την αδράνεια του θεατή στην πραγματική του ζωή. Η δικαίωση του ήρωα στη «μυθική μάχη του καλού με το κακό» τον λυτρώνει, ενώ η αποτυχία του τον

γεμίζει με μελαγχολία και με μια αίσθηση ματαιότητας για την ισχύ των σκοτεινών δυνάμεων της εξουσίας.

Η κινηματογραφική βιομηχανία διατηρεί παρά την εξέλιξη των οπτικοακουστικών μέσων την εμβέλεια και τη διεισδυτικότητα των προϊόντων της στο συλλογικό ασυνείδητο. Ο κινηματογράφος, ως μέσο καλλιτεχνικής έκφρασης αλλά και διαμεσολαβημένης αναπαράστασης του συλλογικού ασυνειδήτου, συνεχίζει να μιλά για συλλογικά και ατομικά όνειρα, για αυταπάτες και ελπίδες, για υπαρξιακές αγωνίες, να αναδεικνύει ιστορικές στιγμές, να καυτηριάζει κακώς κείμενα, να παραπλανά, να παραποιεί και να προπαγανδίζει, να συνομιλεί δημιουργικά με τις άλλες τέχνες ή να αντιστρατεύεται στην πράξη τον καλλιτεχνικό του χαρακτήρα. Το ερώτημα που διαπερνά την ιστορία του κινηματογράφου από τη γέννησή του παραμένει ανοιχτό. Ποιος διαχειρίζεται δηλαδή κάθε φορά τη μεγάλη αφηγηματική δύναμη του μέσου.

Ταινίες	Σεναριογράφος – Σκηνοθέτης	Ηθοποιοί	Βραβεύσεις και Υποψηφιότητες
All the President's Men - (1976)	Carl Bernstein & Bob Woodward (book) & William Goldman (screenplay) - Alan J. Pakula	Dustin Hoffman Robert Redford Jack Warden Martin Balsam Hal Holbrook Jason Robards Jane Alexander Ned Beatty Stephen Collins	Academy Awards, USA, 1977 Won Oscar : ★ Best Actor in a Supporting Role - Jason Robards ★ Best Writing, Screenplay Based on Material from Another Medium - William Goldman ★ Best Art Direction-Set Decoration - George Jenkins, George Gaines ★ Best Sound - Arthur Piantadosi, Les Fresholtz, Rick Alexander, James E. Webb Nominated Oscar: ✓ Best Picture - Walter Coblenz ✓ Best Actress in a Supporting Role - Jane Alexander ✓ Best Director - Alan J. Pakula ✓ Best Film Editing - Robert L. Wolfe ➤ 17 wins and 21 nominations
Network - (1976)	Paddy Chayefsky - Sidney Lumet	William Holden Faye Dunaway Peter Finch Robert Duval Beatrice Straight	Academy Awards, USA, 1977 Won Oscar: ★ Best Actor in a Leading Role - Peter Finch ★ Best Actress in a Leading Role - Faye Dunaway ★ B' Best Actress in a Supporting Role - Beatrice Straight ★ Best Writing, Screenplay Written Directly for the Screen - Paddy Chayefsky Nominated Oscar: ✓ Best Picture - Howard Gottfried ✓ Best Actor in a Leading Role - William Holden ✓ Best Actor in a Supporting Role - Ned Beatty ✓ Best Director - Sidney Lumet ✓ Best Cinematography - Owen Roizman ✓ Best Film Editing - Alan Heim ➤ 19 wins and 25 nominations

JFK - (1991)	Jim Garrison & Jim Marrs (book) Oliver Stone & Zachary Sklar (screenplay) - Oliver Stone	Kevin Costner Kevin Bacon Tommy Lee Jones Joe Pesci Laurie Metcalf Gary Oldman Sissy Spacek Donald Sutherland Edward Asner Brian Doyle-Murray Pruitt Taylor Vince Jack Lemmon	Academy Awards, USA 1992 Won Oscar: ★ Best Cinematography - Robert Richardson ★ Best Film Editing - Joe Hutshing, Pietro Scalia Nominated Oscar: ✓ Best Picture - A. Kitman Ho, Oliver Stone ✓ Best Actor in a Supporting Role - Tommy Lee Jones ✓ Best Director - Oliver Stone ✓ Best Writing, Screenplay Based on Material Previously Produced or Published - Oliver Stone, Zachary Sklar ✓ Best Sound - Michael Minkler, Gregg Landaker, Tod A. Maitland ✓ Best Music, Original Score - John Williams ➤ 16 wins & 25 nominations
Good Night And Good Luck - (2005)	George Clooney, Grant Heslov - George Clooney	David Strathairn Robert Downey Jr. Patricia Clarkson George Clooney Jeff Daniels Frank Langella	Academy Awards, USA, 2006 Nominated Oscar: ✓ Best Performance by an Actor in a Leading Role - David Strathairn ✓ Best Motion Picture of the Year - Grant Heslov ✓ Best Achievement in Directing - George Clooney ✓ Best Writing, Original Screenplay - George Clooney, Grant Heslov ✓ Best Achievement in Cinematography - Robert Elswit ✓ Best Achievement in Art Direction - James D. Bissell (art director), Jan Pascale (set decorator) ➤ 38 wins and 125 nominations

Lions for Lambs - (2007)	Matthew Michael Carnahan - Robert Redford	Tom Cruise Meryl Streep Robert Redford Michael Peña Andrew Garfield Derek Luke	Nominated: - AARP Movies for Grownups Awards 2008: ✓ Best Actress - Meryl Streep - Alliance of Women Film Journalists 2007: ✓ Actress Defying Age and Ageism - Meryl Streep - International Film Music Critics Award (IFMCA) 2007 ✓ Film Music Composition of the Year - Mark Isham
The Ghost Writer - (2010)	Robert Harris (novel) & Robert Harris, Roman Polanski (screenplay) - Roman Polanski	Ewan McGregor Pierce Brosnan Olivia Williams Kim Cattrall Timothy Hutton Tom Wilkinson Jon Bernthal James Belushi Tim Preece	European Film Awards, 2010 Won European Film Award: ★ European Director - Roman Polanski ★ European Actor - Ewan McGregor ★ European Composer - Alexandre Desplat ★ European Screenwriter - Roman Polanski, Robert Harris ★ European Production Designer - Albrecht Konrad ★ European Film - Roman Polanski, Robert Benmussa, Alain Sarde International Film Music Critics Award (IFMCA), 2010 Won IFMCA Award ✓ Film Composer of the Year - Alexandre Desplat ✓ Best Original Score for an Action/Adventure/Thriller Film - Alexandre Desplat National Board of Review, USA, 2010 Won NBR Award ✓ Top Independent Films ➤ 33 wins and 51 nominations

Spotlight - (2015)	Tom McCarthy, Josh Singer - Tom McCarthy	Michael Keaton Mark Ruffalo Rachel McAdams Liev Schreiber Brian d'Arcy James John Slattery Stanley Tucci Billy Crudup Jamey Sheridan Gene Amoroso Maureen Keiller Paul Guilfoyle Michael C. Creighton Richard Jenkins	Academy Awards, USA, 2016 Won Oscar: ★ Best Motion Picture of the Year - Michael Sugar, Steve Golin, Nicole Rocklin, Blye Pagon Faust ★ Best Writing, Original Screenplay - Josh Singer, Tom McCarthy Nominated Oscar: ✓ Best Performance by an Actor in a Supporting Role - Mark Ruffalo ✓ Best Performance by an Actress in a Supporting Role - Rachel McAdams ✓ Best Achievement in Directing - Tom McCarthy ✓ Best Achievement in Film Editing - Tom McArdle ➤ 117 wins and 133 nominations
---	---	--	---

Βιβλιογραφία

- ❖ Abel, Richard, «History Can Work for You, You Know How to Use It», Cinema Journal 44, No. 1, 2004.
- ❖ Arnheim Rudolf, «Film Essays and Criticism», Madison, University of Wisconsin Press, μτφ. Brenda Benthien, 1997.
- ❖ Bird Robert, «Andrei Tarkovsky: Elements of Cinema», London: Reaktion Books Ltd, 2008.
- ❖ Brian McNair, «Journalism at the Movies», Journalism Practice, 5:3, 2011.
- ❖ Ehrlich Matthew, «Facts, truth, and bad journalists in the movies» (article), Sage Publications, London etc., 2006.
- ❖ Ernst, Wolfgang, «Distory: Cinema and Historical Discourse», Journal of Contemporary History, Vol. 18, No. 3, 1983.
- ❖ Gianos, Phillip L., «Politics and Politicians in American Film», Praeger Publishers, Connecticut, 1998
- ❖ Humphries, Reynold, «Hollywood's Blacklists: A Political and Cultural History», Edinburgh University Press, Edinburgh, 2008.
- ❖ Joe Saltzman, « Analyzing the Images of the Journalist in Popular Culture» University of Southern California, Los Angeles, 2005.
- ❖ Neve, Brian, «Film and Politics in America: A Social Tradition», Routledge, New York, 2005.
- ❖ Norma Green, «The Front Page on Film as Case Study of American Journalism Mythology in Motion», Michigan State University, 1993.
- ❖ Robert A. Rosenstone, «History on Film/Film on History», Pearson Education Limited, Great Britain, 2006
- ❖ Rosenbaum Jonathan, «Movies as politics», University of California Press, Berkeley, 1997.
- ❖ Sarah Niblock, « Movie journalists: hello Hollywood», British Journalism Review, 2007.
- ❖ Bernard Dick, «Ανατομία του κινηματογράφου», Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2010.
- ❖ Bordwell David - Thompson Kristin, «Εισαγωγή στην Τέχνη του Κινηματογράφου», Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2004.
- ❖ Norbert Bolz, «Αλφαβητάρι των Μέσων», Εκδόσεις Σμίλη, μτφ. Λ. Αναγνώστου.

- ❖ Pierre Sorlin, «Κοινωνιολογία του Κινηματογράφου», Εκδόσεις Μεταίχμιο, μτφ. Π. Μαρκέτου, Αθήνα, 2006.
- ❖ Robert Stam, «Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου», Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2009.
- ❖ Stam- Burgoyne- Flitterman-Lewis, «Νέες προσεγγίσεις στη σημειωτική του κινηματογράφου» μτφ. Ειρ. Σταματοπούλου, Εκδόσεις Μεταίχμιο, Αθήνα, 2009.
- ❖ Vincent Pinel, «Σχολές, Κινήματα και Είδη στον Κινηματογράφο», Εκδόσεις Μεταίχμιο, μτφ. Μαρ. Καρρά, Αθήνα, 2006.
- ❖ Walter Benjamin, «Για το έργο τέχνης I Τρία δοκίμια», εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα, 2015.
- ❖ Zimmer Christian, «Κινηματογράφος και Πολιτική», Εκδόσεις Εξάντας, Αθήνα, 1976.
- ❖ Ζεράρ Σπιτερί, «Ο δημοσιογράφος και οι εξουσίες του», Εκδόσεις Καστανιώτη, μτφ. Ε. Τσερεζόλε, Αθήνα, 2009.
- ❖ Θωμάς Μποντίνας, «Η γοητεία του κινηματογράφου», εκδόσεις Παρασκήνιο, Αθήνα, 1993.
- ❖ Κωνσταντίνος Σάντας, «Πως βλέπω μια ταινία» - Σπουδή στην τέχνη του κινηματογράφου», Εκδόσεις Γρηγόρη, Αθήνα, 2006.
- ❖ Παπαθανασόπουλος Σ., «Η δύναμη της τηλεόρασης: Η λογική του μέσου και η αγορά», εκδόσεις Καστανιώτης, Αθήνα, 1997.
- ❖ Ρομπέρ Μπρεσόν, «Σημειώσεις για τον κινηματογράφο», Εκδόσεις Καθρέφτης, Αθήνα, 1990.
- ❖ Σημειώσεις του μαθήματος «Ρητορική της εικόνας», υπ. Καθ. Ειρ. Σταματοπούλου, 2016.
- ❖ Συλλογικό, «Από τον Λυμιέρ στον Μπεργκμαν», Harry Geduld, Εκδόσεις Κάλβος, Αθήνα, 1979.
- ❖ Τζον Μπέργκερ, «Η εικόνα και το βλέμμα», Εκδόσεις Μεταίχμιο, μτφ. Ειρήνη Σταματοπούλου, Αθήνα, 2009.
- ❖ Φερρό Μαρκ, «Κινηματογράφος και Ιστορία», εκδόσεις Μεταίχμιο, μτφ. Π. Μαρκέτου, Αθήνα, 2001.
- ❖ Φώτιος Λαμπρινός, «Ισχύς μου η Αγάπη του Φακού. Τα κινηματογραφικά επίκαιρα ως τεκμήρια της ιστορίας (1895-1940)», Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 2005.
- ❖ Χριστίνα Σωτηροπούλου, «Κινούμενα τοπία», Εκδόσεις Μεταίχμιο, Αθήνα, 2001.

Ιστοσελίδες

- ❖ https://el.wikipedia.org/wiki/Όλοι_οι_Ανθρώποι_του_Προέδρου
- ❖ <http://flix.gr/news/robert-redford-article-watergate-trump.html>
- ❖ http://www.imdb.com/title/tt0074119/trivia?ref=tt_trv_trv
- ❖ <http://www.rogerebert.com/reviews/all-the-presidents-men-1976>
- ❖ <https://www.kar.org.gr/2016/03/12/skandalo-gouotergkeit-otan-i-istoria-ginete-senario-all-the-presidents-men-full-movie/>
- ❖ <https://onlinefilmer.org/network1976%CF%84%CE%BF%CE%B4%CE%AF%CE%BA%CF%84%CF%85%CE%BF/#.WQszIWmGO00>
- ❖ [https://en.wikipedia.org/wiki/IFK_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/IFK_(film))
- ❖ <https://www.warnerbros.com/good-night-and-good-luck>
- ❖ http://www.dailyscript.com/scripts/Good_Night_and_Good_Luck.pdf
- ❖ <http://www.rogerebert.com/reviews/good-night-and-good-luck-2005>
- ❖ <http://cinefil.pblogs.gr/2014/01/george-clooney-kalhnyhta-kai-kalh-tyhh-h-mahomenh-dhmosiografia.html>
- ❖ <http://www.cinemanews.gr/v5/movies.php?n=3201>
- ❖ <http://www.imdb.com/title/tt0433383/>
- ❖ <http://www.mylfilm.gr/1973>
- ❖ <http://www.popmatters.com/article/redford-says-lions-for-lambs-isnt-just-another-iraq-war-movie/>
- ❖ <http://www.cinemanews.gr/v5/movies.php?n=7018>
- ❖ <http://www.cinephilia.gr/index.php/tainies/europa/2046-the-ghost-writer-roman-polanski>
- ❖ https://camerastyloonline.wordpress.com/2010/03/17/the_ghost_writer_kritiki_iacovou_gogaki/
- ❖ <http://www.bostonglobe.com/news/special-reports/2002/01/06/church-allowed-abuse-priest-for-years/cSHfGkTlrAT25qKGvBuDNM/story.html>
- ❖ <http://tvxs.gr/news/sinema/apokalyptontas-skandalo-paiderastias-tis-katholikus-ekklesias>
- ❖ <http://www.elculture.gr/blog/article/>
- ❖ <http://www.davidbordwell.net/blog/2010/05/09/watching-a-movie-page-by-page/>