

Σχόλια σε μια ταινία (*to whom it may concern*)

Την αφορμή για αυτές τις σκέψεις μού την έδωσε η ταινία «**Up in the air**», ελλ. τίτλος «**Ραντεβού στον αέρα**» (προτεινόμενη για Όσκαρ, παρακαλώ!) του Τζέισον Ράιτμαν, με πρωταγωνιστές τον ζεν-πρεμιέ Τζωρτζ Κλούνεϊ και την αισθησιακή Βέρα Φαρμίγκα σε ρόλο «μοιραίας γυναίκας». Ως γνωστόν, η ταινία έκανε αίσθηση στις Χρυσές Σφαίρες, τον προάγγελο των Όσκαρ, όπου βραβεύτηκε με τη χρυσή σφαίρα «καλύτερου σεναρίου» – κρατήστε το, γιατί είναι το κουκούτσι της υπόθεσης.

Με φόντο την άγρια οικονομική κρίση στη «[μητριά] πατρίδα του καπιταλισμού», τις ΗΠΑ, όπου τη σήμερον ημέρα μπορεί να κάνεις for living, και μάλιστα επικερδώς, το επάγγελμα του «απολυτή» (να απολύεις ανθρώπους in cold blood, και αυτό να φαίνεται «στυλ» και «εξυπνάδα»), σε αυτό το κανιβαλικό πλαίσιο, λοιπόν, η «τρυφερή ανθρώπινη ιστορία» της ταινίας προσπαθεί να σώσει τα προσχήματα, δηλαδή τον «ιερό» έρωτα και τον «ιερό» θεσμό της οικογένειας: με δυο λόγια, οτιδήποτε αν σώζεται – σώζεται, θα δούμε...

Δύο εργασιομανείς, χωρίς πραγματική αισθηματική ζωή, που περνούν τις μέρες τους από αεροδρόμιο σε αεροδρόμιο, γνωρίζονται, κάνουν έρωτα, τους αρέσει, επαναλαμβάνουν το ραντεβού χώνοντάς το στην τιγκαρισμένη από ανειλημμένες επαγγελματικές υποχρεώσεις ηλεκτρονική τους ατζέντα, και το επαναλαμβάνουν ξανά και ξανά, μέχρι που -φαίνεται ότι- το πράγμα σοβαρεύει και από τις δύο πλευρές, αλλά ... έρχεται η ανατροπή και τινάζει στον αέρα και τον ορίζοντα προσδοκιών του κοινού και αυτόν του πρωταγωνιστή.

Στην πραγματικότητα, αν το καλοσκεφτεί κανείς, ούτε αυτή η ανατροπή κάνει το σενάριο «πρωτότυπο», πόσω μάλλον άξιο να βραβευτεί για «καλύτερο σενάριο» ταινίας του 2009 (κερδίζοντας και τον άκριτο έπαινο πολλών εξ ημών κριτικών).^{*} Γιατί, αν κάτι δείχνει το σενάριο αυτό, και με την ανατροπή, είναι σε τι βαθμό, ακόμη και εν έτει 2009 αναπαράγονται –διαβρώνοντας μαζικά τις συνειδήσεις του κοινού απανταχού της υπό την πολιτισμική επικυριαρχία του Χόλυγουντ υδρογείου (μη ξεχνάμε ότι ζούμε στο «παγκόσμιο χωριό»)– αναπαράγει, λέω, *ανεστραμμένα* –χωρίς όμως να πειράξει στο ελάχιστο την ουσία τους– και μας ζητάει να καταπιούμε αμάσητα (με κόκα-κόλα και ποπ-κορν) τα για αιώνες σφυρηλατημένα και πλέον ασύνειδα στερεότυπα της **μη** ισότητας ανδρών και γυναικών, ως προς την *ανθρώπινη ιδιότητά* τους εννοώ, όχι το φύλο τους. Λέω αναπαράγει «ανεστραμμένα» –και θυμάμαι την παροιμία «άλλαξε ο Μανολιός...»–, διότι η μόνη καινοτομία που εγώ ως θεατής διαπιστώνω σε αυτή την πείσμονα και επικίνδυνη για την ψυχική μας υγεία επανάληψη τέτοιων στερεοτύπων (που μόνο κακό έχουν κάνει στις ανθρώπινες σχέσεις) είναι ότι στην ταινία, το πάνω χέρι, τη σιδηρά πυγμή που πέφτει και κάνει θρύψαλα το τρυφερό «αίσθημα» των δύο πρωταγωνιστών, κατέχει η γυναίκα, η Άλεξ, ενώ ο ανίσχυρος –καίτοι ωραίος, επιτυχημένος, στιβαρός, κυνικός φιλόσοφος της ζωής και αμετάπειστος εργένης– είναι ο άνδρας, ο Ράιαν. Εύκολα κανείς θα διέκρινε πίσω από αυτή την αντιστροφή την «πολιτική ορθότητα» που επιβάλλει η σύγχρονη αντίληψη περί φεμινισμού και ισότητας των φύλων.

Αλλά ακριβώς αυτό είναι το σημείο που με κεντρίζει: ότι η πολιτική ορθότητα και ο φεμινισμός είναι της επιφάνειας, μια βιτρίνα για να αποκατασταθεί τάχα, αυτή τη φορά εις βάρος των ανδρών, η παραδοσιακή ανισότιμη σχέση τους με τις γυναίκες,

^{*} Αναφέρω ενδεικτικά, χάριν τεκμηρίωσης: Δημήτρης Δανίκας στον «Ταχυδρόμο» της Σαββατιάτικης έκδοσης των *Νέων* (τχ. 519, σ. 57)· Γιάννης Ζουμπουλάκης στο *Βήμα* της Κυριακής (31.1.2010), σ. Β2· Δημήτρης Μπούρας στην *Καθημερινή* της Κυριακής (31.1.2010), σ. 12· πιο επιφυλακτικά, ακολουθώντας το ρεύμα της «διεθνούς κριτικής»: Γιώργος Παπαϊωάννου στο περιοδικό «Κ» της *Καθημερινής* της Κυριακής (τχ. 350, 14.2.2010, σ. 43) κ.ο.κ.

που τους θέλει αυτούς macho και εκείνες «εγκαταλελειμμένες». Γιατί, τι θα σκεφτούν οι άρρενες θεατές της ταινίας; Ότι, για μια ακόμη φορά, επαληθεύεται πως οι γυναίκες είναι «δηλητήρια». Και τι θα σκεφτούν οι γυναίκες θεατές της ταινίας; Ότι, επιτέλους, νά μια γυναίκα που παίζει επί ίσοις όροις με ένα αρσενικό, έναν Δον Ζουάν, και την κρίσιμη ώρα παίρνει το παιχνίδι στα χέρια της και «ταπώνει» τον άνδρα ανταγωνιστή της με τα όπλα του. Και σας ρωτώ: απέχει έστω και κατά χιλιοστό μια τέτοια δυϊστική ερμηνεία (αναλόγως του φύλου του θεατή) από την κοινή (ανεξαρτήτως φύλου) παραδοχή, την αποδοχή δηλαδή «από όλο τον κόσμο» της ανισότητας ανδρών – γυναικών σαν κάτι το δεδομένο και ανεξάλειπτο; Πόσο «πρωτοποριακή», τελικά, είναι μια τέτοια οντολογικοποίηση της διαφοράς από την «παραδοσιακή»; Πόσο έχουμε «εξελιχθεί» σε σχέση με τον «πρωτογονισμό» των προφεμινιστικών κοινωνιών; Μήπως αντί να μιλάμε για «εκθήλυνση» του ανθρώπινου είδους στον πλανήτη, θα πρέπει σοβαρά να σκεφτούμε μήπως έχουμε μια συνολική «αρσενικοποίηση», μια μετάλλαξη του ανθρώπινου είδους σε macho άνδρες και γυναίκες που γ..... και δέρνουν, και ούτε γάτα ούτε ζημιά;

Αναρωτιέμαι, κανένας δεν σκέφτεται ότι στην προκειμένη περίπτωση, όπως και σε κάθε περίπτωση, ανεξαρτήτως αν είναι «άνδρας» ή «γυναίκα» αυτός που φέρεται όπως η Άλεξ στην ταινία, έχουμε να κάνουμε (ίσως) με διαφορά χαρακτήρα και σίγουρα με **διαφορά κατάστασης**, συνθήκης; Γιατί η Άλεξ στην ταινία –που κάλλιστα θα μπορούσε να είναι ένας Άλεξ– έχει προστατευτικό κουκούλι την οικογένειά της, και αυτό της δίνει την «ισχύ» (όχι ότι είναι «σύγχρονη» γυναίκα, δηλαδή «αντράκι»), ενώ ο Ράιαν είναι μόνος του, επομένως συναισθηματικά πιο «ανοιχτός», δηλαδή ευάλωτος, χωρίς δίχτυ ασφαλείας τη στιγμή που τον στοχοποιεί ο έρωτας, εξ ου γιατί το τέλος είναι καταπέλτης γι' αυτόν, κυριολεκτικά ένα σοκ που τον «παγώνει» (τον αφήνει αγιάτρευτο) – κι όχι, προφανώς, γιατί είναι «γυναϊκούλα» η ταινία κάθε άλλο παρά έτσι τον παρουσιάζει.

Όλοι βέβαια φανταζόμαστε τι θα συνέβαινε αν και η Άλεξ ήταν μόνη – δηλαδή αν κι αυτή βρισκόταν σε θέση «αδυναμίας» (η ταινία θα είχε happy end)· ή, αν ο Ράιαν ήταν επίσης παντρεμένος (τα πράγματα θα έμεναν «ιπτάμενα»). Αλλά ίσως να μην περνάει από το νου κανενός η σκέψη –σίγουρα όχι του σεναριογράφου– τι είδους story (και τι ανατροπή!) θα προέκυπτε, αν, ας πούμε, η Άλεξ, *ούσα μόνη*, και *όντας ερωτευμένη* με τον Ράιαν, δηλαδή σε πραγματικά ισότιμη θέση μ' εκείνον, αρνιόταν παρ' όλα αυτά να προχωρήσει μαζί του, με το ρεαλιστικό επιχείρημα ότι από τα δεδομένα της σχέσης τους, το μόνο σίγουρο ήταν ότι επρόκειτο για μια περιπέτεια «περιστασιακή», που δεν γινόταν να πάρει σοβαρή τροπή για χίλιους-δυο λόγους (οι οποίοι είχαν να κάνουν βασικά με τον «ιπτάμενο» τρόπο ζωής τους).

Εκείνο που δεν έκανε η Άλεξ –και που ήταν το μόνο ρεαλιστικό, άρα και τίμιο– ήταν αυτό: να φρενάρει τον Ράιαν, συνετά και ψυχραιμα, δίνοντάς του το στίγμα της σχέσης τους στον καθαρό και ξάστερο ορίζοντα (ή ουρανό, αν προτιμάτε) της πραγματικότητας. Εκείνο που έκανε –και ήταν ασυγχώρητο– είναι ότι του έδωσε σημάδια «δέσμευσης» (συνοδεύοντάς τον στον γάμο της αδελφής του), τον έπεισε δηλαδή για την αμοιβαιότητα των αισθημάτων τους, τη στιγμή ακριβώς που όφειλε, καθώς τα πράγματα πήγαιναν αλλού, να του πει τη μαύρη αλήθεια της: ότι ανήκε αλλού.

Και για να τον αποτελειώσει –όταν τελικά η αλήθεια βρήκε τον τρόπο της να φανερωθεί (όπως γίνεται πάντα)–, φόρτωσε σ' εκείνον την παραδόπιστη συμπεριφορά της γκρεμίζοντας **τη δική του** αξιοπρέπεια: “*Επρεπε να το καταλάβεις*”, του είπε με ωμή ειλικρίνεια –που δεν είναι ειλικρίνεια αλλά φονικό όπλο–, “*δεν ήσουν παρά ένα ευχάριστο διάλειμμα, μια παρένθεση στη ζωή μου*”. Πράγμα που με τη σειρά του οδήγησε σε μια ακόμη χειρότερη συνέπεια-απώλεια: ότι ο ήδη διαλυμένος Ράιαν αναγκάστηκε, δεν *αποφάσισε* να επιστρέψει στη ρουτίνα του, γιατί δεν είχε πλέον

επιλογή, καν επιλογή. Γι' αυτό και στο τέλος, όταν εκπληρώνεται το μεγάλο του όνειρο (να καλύψει 1.000.000 μίλια εν πτήσει), το όνειρο είναι κενό, η αστρονομική επιτυχία κούφια, χωρίς αξία, γιατί ο ίδιος αδυνατεί πλέον να αξιοδοτήσει το οτιδήποτε (αφού δεν πιστεύει σε τίποτα).

Αν κρίναμε τα πράγματα, ως οφείλαμε, με το αταλάντευτο κριτήριο της ανθρώπινης υπόστασης και της ανθρωπιάς, και όχι με το αμφιταλαντευόμενο κριτήριο του φύλου, θα κατηγορούσαμε την Άλεξ όχι γιατί είναι γυναίκα (άπειροι άνδρες κάνουν το ίδιο), αλλά γιατί παραβίασε, με απαράδεκτο τρόπο, τον όρο εκ των ων ουκ άνευ κάθε ανθρώπινης σχέσης: την εμπιστοσύνη, η οποία χτίζεται μόνο με την ευθύτητα (προς τον εαυτό μας πρωτίστως και μετά προς τον άλλο), ποτέ με «πλάγιους τρόπους». Αντ' αυτού, πολλοί εξ ημών των θεατών [και της ζωής μας] προτιμάμε να βουλευόμαστε πίσω από το στερεότυπο σχήμα «άνδρας / γυναίκα», για να ρίξουμε το φταίξιμο στον προαιώνιο ανταγωνισμό των φύλων, όπου είναι «μοιραίο» να σπάσουμε τα μούτρα μας. «Πάντα γι' άλλους μιλάμε...», που λέει και το τραγούδι-νυστέρι της Χάρις Αλεξίου στον νέο της δίσκο.

Συμπέρασμα: όποιος (ξανα)δεί την ταινία όπως, λόγου χάρη, ο μακάριος Δανίκας («γοητευτικό» θα το ξαναδώ!), χωρίς να κάνει αυτές τις δεύτερες, ενοχλητικές ίσως αλλά πολύ-πολύ χρήσιμες σκέψεις, ρίχνει νερό στον μύλο της συντήρησης (για να παραφράσω ένα γνωστό αριστερό σύνθημα). Και εξηγούμαι:

Φτάνει ένας παραλληλισμός με μια «παλιά» ταινία –για παράδειγμα, με τον «**Αθώο**» του Λουκίνο Βισκόντι, που μοιραζόταν μερικές Κυριακές νωρίτερα μαζί με το φύλλο του κυριακάτικου *Βήματος*– για να αντιληφθεί κανείς τι σημαίνει πραγματικά ανατομία των ερωτικών σχέσεων ως το μεδούλι, και ουσιαστική ανατροπή των έμφυλων στερεοτύπων στο **σοβαρό** «παιχνίδι» μιας σχέσης. Στην επιφάνεια της ταινίας του Βισκόντι τηρούνται στο ακέραιο οι παραδοσιακοί ρόλοι: ένα ζευγάρι παντρεμένων, όπου εκείνος έχει το ελεύθερο (το παίρνει μόνος του «σαν άντρας») να διατηρεί παράνομο δεσμό *εις γνώσιν* της γυναίκας του και μάλιστα της εξηγεί με βάρβαρη, σχεδόν σαδιστική ειλικρίνεια το γιατί («*εκείνη με εξάπτει, εσένα σε βλέπω πλέον σαν αδελφή*»). Αυτή από την πλευρά της (ως το «αδύναμο φύλο») δέχεται στωικά, με «γυναικεία» αξιοπρέπεια τη μοίρα της και συνεχίζει να συγκατοικεί μαζί του απλώς, χωρίς «συζυγικά καθήκοντα». Αλλά, ακριβώς επειδή νιώθει πλέον τον εαυτό της αποδεσμευμένο από την έγγαμη σχέση τους, υποκύπτει (για μια μέρα, για ένα πρωινό) στη στενή πολιορκία ενός λεπταίσθητου ποιητή, στην αγκαλιά του οποίου βρίσκει την επιβεβαίωση ότι είναι ακόμη ποθητή (όπως κάθε άνθρωπος έχει ανάγκη να το ξέρει)– και μένει έγκυος. Κι από δω ξεκινάει ένα *crescendo* αλληπάλληλων ανατροπών.

Όταν εκείνος, ο σύζυγος, έχοντας χορτάσει, άρα βαρεθεί την ερωμένη του, επιστρέφει στη συζυγική εστία για να κάνουν μια «νέα αρχή», θεωρώντας δεδομένο ότι μόνο ο «άντρας» δικαιούται να απιστεί, δεν αντέχει την ειλικρινή ομολογία εκείνης για το ποιου είναι το παιδί... και τότε αρχίζει ο εφιάλτης (είναι τρομερή σε ένταση η σκηνή όπου εκείνος προσπαθεί να την πείσει για το «δίκαιο του ισχυρού» [κατ' ακρίβεια να την αποπλανήσει], πιέζοντάς την να ρίξει το παιδί, δηλαδή να πάρει τη ζωή «στα χέρια της», όπως αυτός, αδιαφορώντας για την ηθική). Το τι συμβαίνει στην πορεία είναι μια συνταρακτική εμπειρία για τον θεατή (φτάνει να πω ότι ο μόνος «αθώος» είναι το έμβρυο που γεννιέται τελικά για να σκοτωθεί από τον σύζυγο στα πρώτα του Χριστούγεννα), αλλά εκείνο που με ενδιαφέρει να σταθώ είναι στο τέλος, όπου έχουμε μία ακόμη πιο αναπάντεχη ανατροπή: εκείνη, η «αδύναμη», που τα έχει χάσει όλα, ό,τι περισσότερο αγάπησε, μοιάζει στο τέλος να κερδίζει (την οδυνηρή συμφιλίωση με τον εαυτό της), ενώ εκείνος που δεν εμφανίζει καμία ρωγμή, αλλά δείχνει «δυνατός» ως το τέλος, τελικά τινάζει τα μυαλά του στον αέρα.

Επανερχομαι στο «**Ραντεβού στον αέρα**». Επιχείρησα παραπάνω –και με τη συμβολή της ταινίας του Βισκόντι– να αποδομήσω τα (συμβατικά) μηνύματα αυτής της «οσκαρικής» ταινίας, σε ό,τι αφορά το ιερό γκραλ του έρωτα, όπως τον βλέπει η mainstream και «πολιτικά ορθή» σύγχρονη ματιά του Χόλυγουντ (το μάτι δηλαδή του Μεγάλου Αδελφού στον αμερικανοκρατούμενο κόσμο μας). Θα κλείσω με μερικές άλλες όψεις, ή καλύτερα τυφλά σημεία της. Και εννοώ ότι η ταινία αυτή, άθελά της ίσως, είναι τελικά όντως αποκαλυπτική – όχι για αυτό που νομίζει. Αλλά γιατί γεμίζει τα μάτια του θεατή, σκληρά, με στιγμιότυπα της πραγματικά συθέμελης κρίσης (όχι μόνο οικονομικής), που συνταράζει αυτή τη στιγμή την κοιτίδα του καπιταλισμού και η οποία συμπαρασύρει, με το ωστικό της κύμα, την κατάσταση γενικά στον σημερινό Δυτικό ή «Πρώτο» Κόσμο.

Η κρίση αυτή είναι βασικά ψυχική και αντανακλάται πρώτα και κύρια στις (προσχηματικές) ανθρώπινες σχέσεις: επαγγελματικές, έγγαμες, ερωτικές, αδελφικές, συναδελφικές και πάει λέγοντας. Δυο-τρία εύγλωττα παραδείγματα για το τι σημαίνει «πρόσχημα»: μεγάλο μέρος της ταινίας καταναλώνεται –όπως ακριβώς το λέω– στην προβολή του «ιερού» θεσμού της οικογένειας, μόνο που η προβολή αυτή γίνεται **ερήμην** της οικογένειας: οι απολυμένοι κάνουν λόγο (τηλεγραφικό) για το πώς θα το πάρει η οικογένειά τους, τι αντίκτυπο θα έχει στα μέλη της η απώλεια εργασίας, τι αξία έχει γι' αυτούς η οικογένεια, αλλά πουθενά δεν βλέπουμε πώς ακριβώς αντιμετωπίζουν οι οικογένειες την απόλυση (κι εδώ η σύγκριση, ας πούμε, με το «Τσεκούρι» του Γαβρά δείχνει, στεγνά, τον ευνουχισμό του επιφανειακού). Ακόμη και η αυτοκτονία μιας απολυμένης κοπέλας, πολύ συγκροτημένης και διόλου «καταθλιπτικής» εκ πρώτης όψεως, αντιμετωπίζεται στην ταινία σαν «φυσική» παράπλευρη απώλεια – για την οποία... τι να πει κανείς; Ακόμη και το ψυχολογικό στρες, που φυσιολογικά δημιουργεί σε κάθε άνθρωπο η «μεγάλη αλλαγή» που σηματοδοτεί ο γάμος, στην ταινία αντιμετωπίζεται τόσο ρηχά, ώστε να εκφυλίζεται κάθε ιερό και όσιο (φτάνει κανείς να δει τη σκηνή όπου ο γαμπρός, αυτός που παίρνει την αδελφή του Ράιαν/Κλούνει, «μεταπειθείται» και δίνει τελικά όρκο αιώνιας αγάπης και πίστης στην καλή του ενώπιον όλου του τσούρμου των παράνυμφων). Αλλά αρκεί μια ατάκα για να συνοψίσει πού έχουν φτάσει τα πράγματα: «**πούλα μου τον γάμο!**», προτρέπει ο Ράιαν τη νεαρή του βοηθό σε μια υποτίθεται de profundis συζήτηση μεταξύ τους για την ουσία και την αξία της δέσμευσης μεταξύ των ανθρώπων...

Πρόκειται, έτσι τουλάχιστον το αισθάνομαι, για ένα τεράστιο ψυχικό κενό, μια μαύρη τρύπα στα ίδια μας τα σωθικά (και όχι ένα «σακίδιο ωμοπλάτης», όπως ελαφρώς το παρουσιάζει ο mainstream πρωταγωνιστής), που η βαρύτητα του κενού της καταπίνει όλες τις αξίες και όλα τα αισθήματα – νά γιατί ίσως είμαστε τελικά τόσο ανίατα, τόσο τραγικά ανικανοποίητοι (ενώ «τα έχουμε όλα»). Αναπόφευκτα, το κενό αυτό αναπαράγεται με χίλιους τρόπους και σε άπειρες εκδοχές ολόγυρά μας. Μία απ' αυτές είναι και η βιομηχανία της κατ' ευφημισμόν εβδομης «τέχνης» (πρόκειται στην ουσία για εργοστάσιο fast-films), γιατί τι τέχνη αληθινά είναι αυτή που προσφέρεται αφειδώς και τόσο εύπεπτη μέσα από χολυγουντιανές παραγωγές προτεινόμενες να βραβευτούν δεν ξέρω γω με πόσα όσκαρ και να κατακλύσουν τις σκοτεινές αίθουσες, συσκοτίζοντας και το νου εκατομμυρίων θεατών σε όλο τον κόσμο – μόνο και μόνο γιατί «πήραν όσκαρ», και πήραν όσκαρ γιατί «έπαιξε ο Κλούνει», και έπαιξε ο Κλούνει γιατί πάνω-κάτω τέτοια σενάρια κυκλοφορούν κατά κόρον σήμερα στη Μέκκα του κινηματογράφου, και τέτοια σενάρια κυκλοφορούν γιατί οι περισσότεροι άνθρωποι έχουν στραγγίξει όχι (μόνο) από ιδέες, αλλά από έμπνευση, από ανθρώπινη κινητήρια συν-ουσία.

γραφή: ΦΕΒΡ. 2010

© Αφροδίτη Αθανασοπούλου