

Η ΘΕΑΜΑΤΙΚΗ και εντατική χρήση της κρυφής κάμερας από την τηλεόραση υπό την μορφή reality παιχνιδιών τείνει να επικεντρώσει το πεδίο συζήτησης και ανάλυσης για το καινούργιο αυτό φαινόμενο σε ένα κανονιστικό και ηθικολογικό επίπεδο. Κατά συνέπεια, η διάδοση και η καθολική σχεδόν αποδοχή της κοινωνικής λειτουργίας της κρυφής κάμερας χάνει την κοινωνιολογική και πολιτική της σημασία, στο βαθμό που η κουβέντα περιστρέφεται γύρω από το αν πρέπει να επιτρέψουμε και να ενισχύσουμε ή να απαγορεύσουμε και να περιορίσουμε τις τηλεοπτικές εκπομπές που τη χρησιμοποιούν. Ανεξάρτητα όμως από την τύχη των πιθανότατα εφήμερων αυτών τηλεοπτικών προγραμμάτων θα ήταν πιο χρήσιμο να αναλογιστούμε και να αναλύσουμε –πέρα από δεοντολογικές και νομικής φύσεως παρατηρήσεις– την τηλεοπτική θέσμιση της καθημερινότητας, την τεχνολογική μεταμόρφωση του βλέμματος, τη νέα φυσικοποίηση των κοινωνικών σχέσεων που σηματοδοτεί η «κρυφή κάμερα».

Η πολύμορφη εισαγωγή του κρυφού ματιού μιας «μηχανής» σε χώρους δημόσιας κοινωνικής συνάθροισης, όπως σε χώρους εργασίας και πειθαρχίας, σε χώρους φύλαξης και παρακολούθησης, σε χώρους διασκέδασης και μαζικών συγκεντρώσεων (αεροδρόμια, γήπεδα) έχει δρομολογηθεί εδώ και αρκετό καιρό με ελάχιστες αντιδράσεις των «αριστερών» αντανεκλαστικών των δυτικών κοινωνιών. Σε αυτές τις περιπτώσεις υπήρξε κατά κάποιο τρόπο μια τυπική κατοχύρωση της χρήσης της κρυφής κάμερας για λόγους προφύλαξης και διαφύλαξης του δικαιώματος στην ιδιοκτησία και την ασφάλεια. Το ηλεκτρονικό μάτι παρακολούθησης, όταν περιορίστηκε σε θέματα ασφάλειας, θεωρήθηκε ουδέτερο, προνοητικό, αντικειμενικό, μια προέκταση και εκσυγχρονισμός των ήδη υφιστάμενων τρόπων αστυνόμευσης, το βλέμμα των δημοκρατικών κρατικών αρχών, το βλέμμα ενός «καλού μεγάλου αδελφού» που όλοι θέλουμε να μας παρακολουθεί κάτω από συγκεκριμένους όρους.

Το σοκ προκλήθηκε όταν το ηλεκτρονικό μάτι μας έκλεισε το βλέφαρο. Όταν η χρήση του επεκτάθηκε στην τηλεόραση και στο διαδίκτυο για να παρακολουθήσει και να αναπλάσει πραγματικότητες ή τέλος πάντων να καταργήσει τη διάκριση αναπαράστασης και παράστασης –παρουσίας και απουσίας– στο χώρο των ΜΜΕ¹. Η κρυφή κάμερα αποτελεί ένα από τα σύγχρονα μέσα διαμόρφωσης του πεδίου στο οποίο συγχωνεύονται και μπερδεύονται οι ορισμοί και οι διαστάσεις του κοινού και ιδιωτικού, αντικειμενικού και υποκειμενικού, παρατηρητή και παρακολουθούμενου, δημιουργού και καταναλωτή². Η εκτεταμένη και θεαματική χρήση της κρυφής κάμερας σηματοδοτεί τη δραματική μετάλλαξη της δημόσιας σφαίρας σε ένα πεδίο στο οποίο όλο και περισσότερο επικρατούν οι «προσωπικές» παρά οι κοινωνικές συνδηλώσεις³.

Αν και αυτό το πεδίο διαμορφώνεται αναπόδραστα στα πλαίσια του μαζικού πολιτισμού, είναι ανεπαρκές να αποδώσουμε τις αιτίες του στην εμπορευματοποίηση, τη χειραγώγηση και την τυποποίηση, όρους που συνήθως επιλέγει η κριτική θεώρησή του⁴. Επίσης ανεπαρκές θα ήταν να μελετήσουμε την έλευση της κρυφής κάμερας μέσα στο άκριτα αισιόδοξο κλίμα που επιτάσσει μια μεταμοντέρνα θεώρηση ή στο πεσιμιστικό πλαίσιο που προδιαγράφουν κάποιες αναλύσεις του τεχνολογικού νεοτερμισμού⁵. Η ερμηνεία της πολύμορφης λειτουργίας της κρυφής κά-

μερας με βάση στοιχεία που είτε αίρουν είτε επιδεινώνουν εξουσιαστικές και ιδεολογικές αγκυλώσεις του παρελθόντος θα συνέβαλλε μόνο στην υποστασιοποίηση της συγκεκριμένης λειτουργίας ως αυτόνομης από ευρύτερες κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις και εν τέλει θα της προσέδιδε ένα κλειστό και προκαθορισμένο «νόημα». Δεν θα επιλέξουμε να μιλήσουμε ούτε με όρους αλλοτρίωσης ούτε με αυτούς της δυνητικής απελευθέρωσης που επιφέρει η κρυφή κάμερα, γιατί και οι δύο αυτές μορφές προσέγγισης κυριαρχούνται από το δεοντολογικό στοιχείο, το οποίο συνοψίζεται στο περιοριστικό δίλημμα «καλή ή κακή η χρήση της κρυφής κάμερας».

Πριν από μια αθωωτική ή ενοχοποιητική απόφαση για την κρυφή κάμερα, θα ήταν προτιμότερο να επιχειρήσουμε να περιγράψουμε με αναλυτικούς όρους το νέο φάσμα το οποίο συγκροτείται γύρω, μπροστά αλλά και πίσω απ' αυτήν. Το ζητούμενο είναι να κατανοήσουμε πού εδράζεται και τι ακριβώς αναταράσσει η διευρυμένη χρήση της. Για να μιλήσουμε με δομολειτουργιστικούς όρους, τι εξυπηρετεί και τι αποτρέπει. Σε ποιο σύστημα ρύθμισης των εξουσιαστικών και υποκειμενικών σχέσεων εντάσσεται⁶.

Η εισαγωγή της κρυφής κάμερας στη δημόσια σφαίρα ανατέμνει την τελευταία ριζικά. Διαλύει μάλλον οριστικά την ιδεαλιστική (πλουραλιστική) θέσμιση της ως χώρο ελεύθερης διακίνησης ιδεών, απόψεων, ανταλλαγής επιχειρημάτων, διαφύλαξης της ελευθερίας του λόγου και της έκφρασης⁷. Σε μεγάλο βαθμό αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι αποτελεί άλλον ένα παράγοντα –μαζί με τη διαφήμιση, τη μόδα, την πορνογραφία– που φέρνει στο προσκήνιο και καθιστά πρωταγωνιστή το στοιχείο εκείνο που η νεοτερικότητα επίπονα και δραματικά προσπάθησε να ελέγξει, να περιορίσει, πολλές φορές να καταστείλει ή εν πάση περιπτώσει να εξορίσει στη σφαίρα του ιδιωτικού: το σώμα, τη φαντασίωση, το συναίσθημα⁸. Τα τελευταία γίνονται το προνομιακό αντικείμενο παρατήρησης, ανταλλαγής, επιβράβευσης ή απόρριψης στο οποίο εστιάζει το μάτι της ηλεκτρονικής κάμερας προσπαθώντας να εντοπίσει τους τρόπους της καθημερινής τους εκδήλωσης.

Δεν πρόκειται βέβαια για την εκδίκηση της ιστορίας αλλά για μια ακόμη φάρσα της. Η κρυφή κάμερα σπανιότατα λειτουργεί ηδονοβλεπτικά όπως λέγεται, σπανιότατα λειτουργεί με τρόπο που να επιθεωρεί τα σωματικά σημάδια και εκδηλώσεις αφοπλιστικά για τις κατεστημένες συμβάσεις της βιομηχανοποιημένης κατανάλωσής τους. Δεν μπορεί να θεωρηθεί άλλωστε τυχαίο ότι πολλές φορές στηλιτεύεται ανοικτά η πορνογραφική, ρέμπελη και αγύμναστη εικόνα του τηλεοπτικού σώματος υπό παρακολούθηση. Πολύ περισσότερο από ένα εμπορευματοποιημένο ηδονισμό το επίκεντρο της παρακολούθησης γίνεται μια εκκοσμικευμένη πνευματικότητα που αγγίζει τα όρια της θρησκευτικότητας⁹. Το πεδίο που αντικαθιστά μέσω της κρυφής κάμερας τη διάκριση δημόσιου και ιδιωτικού είναι αυτό μιας γενικής ενόρασης, που οδηγεί τα άδεια σώματα στην αναζήτηση του εαυτού τους, της συνείδησής τους, της αυθεντικότητάς τους, της χαμένης τους ταυτότητας.

Η γνωστή πλέον τηλεοπτική φράση «να είσαι ο εαυτός σου» γίνεται η υπέρτατη διδαχή, η αποτελεσματικότερη στρατηγική, το νέο πολιτικό και

κοινωνικό όραμα που επαναλαμβάνεται με απίστευτη επιμονή. Οι πρωταγωνιστές των τηλεπαιχνιδιών της **πραγματικότητας**, τα ομοιώματα του μαζικού πολιτισμού, όπως θα τα έβλεπε η μεταμοντέρνα θεωρία, δεν απελευθερώνονται από την ανάγκη κτήσης ταυτότητας όπως προβλέπει η ίδια θεωρία¹⁰. Αντίθετα η επιτυχία τους συνίσταται στο να υποδυθούν τους εαυτούς τους, να ταυτιστεί η εικόνα τους με το «είναι» τους, να γίνουν πρότυπα ταύτισης γι' αυτούς τους ίδιους. Οι παίχτες, πιστά αντίγραφα του εαυτού τους καλούνται να αποδείξουν την αλήθεια τους, το μελοδραματισμό τους, τη ντομπροσύνη τους, να δείξουν όχι τα κοινωνικά τους αναφερόμενα αλλά τη συνειδησιακή και συναισθηματική τους γνησιότητα.

Η ανατροπή που συντελείται μέσω της κρυφής κάμερας στο δημόσιο χώρο δεν περιορίζεται μόνο σε αυτό το ενορατικό πεδίο δράσης. Πέρα από την προσπάθεια το ιδιωτικό και απόκρυφο να γίνουν δημόσιο θέμα και αγαθό, υπάρχει η παράλληλη τάση *οι αρχές επιτήρησης και κοινωνικού ελέγχου να αποσυνδεθούν από την κρατική τους νομιμοποίηση και να προσλάβουν και μια δημοσιογραφική ενσάρκωση*. Η χρήση της κρυφής κάμερας από τη σκανδαλοθηρική δημοσιογραφία διαβρώνει και καταργεί τη δημόσια σφαίρα ως ενδιάμεσο επίπεδο μεταξύ ιδιωτικού βίου και κρατικής εξουσίας¹¹.

Η δυνατότητα του κ. Τριανταφυλλόπουλου να εκθέτει τη ζούγκλα της ιδιωτικής ζωής του κ. Κορκολή ή όποιου άλλου και να την παραπέμπει στις δικαστικές ή άλλες αρχές, αποτελεί αναστροφή της λειτουργίας της δημόσιας σφαίρας ως φύλακα της ατομικότητας και ελεγκτή της αυθαιρεσίας της κρατικής εξουσίας. Η εικόνα του σκανδάλου κινηματογραφημένη από την κρυφή κάμερα, το εικονογραφημένο αυτό ντοκουμέντο, επιτρέπει την άρση των περιορισμών αστυνομικής και πειθαρχικής παρέμβασης στον ιδιωτικό χώρο από το δημόσιο λόγο στο βαθμό που οι αυθαιρεσίες της ιδιωτικής ζωής μπορούν να θεωρηθούν αντικείμενο του δημοσίου συμφέροντος και κοινού καλού.

Θα ήταν σημαντικό σφάλμα να θεωρήσουμε ότι αυτή η διπλή χρήση της κρυφής κάμερας ως μέσο *ενοράσης και δημοσιονομικής ασφάλειας*, προδιαγράφει μια κοινωνική οργάνωση οργουελικού τύπου¹². Κάτι τέτοιο θα μπορούσε να εννοηθεί μόνο σαν καρικατούρα της σύλληψης του Όργουελ για μια παντοδύναμη κατασταλτική και αρχηγική επιτήρηση. Ο «Μεγάλος Αδελφός» δεν είναι εφιάλτης αλλά κοινωνικό όνειρο, δεν είναι κρατική μηχανή αλλά τηλεπαιχνίδι, δεν παρακολουθεί αλλά παρακολουθείται. Ο πανοπτισμός που προωθείται μέσω της κρυφής κάμερας συμβάλλει στη διαμόρφωση μιας πολιτικής ανατομίας που δεν έχει να κάνει με σχέσεις κυριαρχίας αλλά με σχέσεις πειθαρχίας. Όπως αναφέρει ο Μ.Φουκώ στην ανάλυσή του για τον πανοπτισμό¹³:

Σε μια κοινωνία όπου τα κυριότερα στοιχεία δεν είναι πια η κοινότητα και η δημόσια ζωή, αλλά τα μεμονωμένα άτομα από τη μια μεριά και το Κράτος από την άλλη, οι σχέσεις δεν είναι δυνατόν να ρυθμίζονται παρά σε μια μορφή ακριβώς αντίθετη του θεάματος. [...] Η κοινωνία μας δεν είναι η κοινωνία του θεάματος αλλά της επιτήρησης· κάτω από την επιφάνεια των εικόνων, τα σώματα πολιορκούνται σε βάθος.

Πέρα από τις διαδικασίες που προάγουν την αποτελεσματικότητα, την παραγωγικότητα, την οικονομία, το πανοπτικό σύστημα θέλει πάνω από όλα να οργανώσει και να διαχειριστεί την πολλαπλότητα ατόμων και πληθυσμών. Η πειθαρχία που επιβάλλει ο πανοπτισμός των σύγχρονων

MME δεν έχει να κάνει με φυλάκιση και περιστολή αλλά με διαχείριση και εγκλωβισμό, σε ένα χώρο απόλυτης ορατότητας, της σηματοδότησης σωμάτων και επιθυμιών, συμπεριφορών και αντιδράσεων. Ο πανοπτισμός των MME απορρίπτει την υποκριτικότητα, την έλλειψη διαφάνειας ή την κοινωνική συνθετότητα των προβαλλόμενων ατόμων, κάτι που είναι αντίθετο προς τους τυπικούς κανόνες του θεάματος. Η αυθεντικότητα γίνεται το συνώνυμο της φυσικότητας και της ηθικής καθαρότητας και αυτή ενισχύεται με κάθε τρόπο να εκδηλωθεί ελεύθερα και έντονα (με την τελική επιβράβευση της πολλαπλής ψήφου). Ο πανοπτισμός θέλει ελεύθερα και συνειδητά υποκείμενα και όχι μαριονέτες εντυπωσιασμού. Δεν αναζητά την αποκάλυψη αλλά το απροκάλυπτο.

Ο πειρασμός να συγκρίνει κανείς το σύγχρονο κοινωνικό νατουραλισμό της τηλεόρασης με τον κινηματογραφικό νεορεαλισμό είναι χρήσιμος. Στον μεν πρώτο αναζητείται η απόκτηση μιας ταυτότητας με αναφορές στην αυτοσυνειδησία, την απλότητα, την αξιοπρέπεια. Στο μεν δεύτερο η φυσικότητα σημαίνει κοινωνική συσχέτιση, κοινωνική ένταξη και σημειολόγηση. Ο ερασιτέχνης ηθοποιός χρησιμοποιείται για να αναπαραστήσει την αυθεντικότητα της ύπαρξής του μέσα σε ένα συγκεκριμένο κοινωνικό, πολιτιστικό ή πολιτικό πλαίσιο ως μέλος μιας κοινωνικής τάξης, ομάδας, υποκουλτούρας¹⁴. Ο παίχτης των ριάλιτι σόου καλείται να παίξει έναν εαυτό εξαυλωμένο από κοινωνικές σημάνσεις και πλούσιο σε ψυχολογικές εξάρσεις, αλήθεια, φυσικά χαρίσματα. Καλείται πολλές φορές, προκειμένου να κερδίσει δημοσιότητα ή χρήματα, να αναπαράγει παλιά ή καινούργια τηλεοπτικά πρότυπα: του επιστήθιου φίλου (κουμπάρου προς το παραδοσιακότερο) του ταλαντούχου καλλιτέχνη, του συνειδητού φυσιολάτρη, του αταξικού ατόμου, του αλόγιστα ερωτοχτυπημένου. Η παραγωγή προτύπων μέσα από την αναπαραγωγή ομοιωμάτων/αντιγράφων δρομολογείται με τρόπο αποσπασματικό αλλά ιδιαίτερα αποτελεσματικό αφήνοντας τον οπτιμισμό της μεταμοντέρνας θεωρίας απόλυτα μετέωρο.

Η κινηματογραφική θεωρία εύκολα θα μπορούσε να μας οδηγήσει σε μια ανάλυση του φαινομένου της κρυφής κάμερας με βάση τη σκοποφιλική της διάσταση, με βάση την ταύτιση του θεατή με το μάτι της κάμερας και την εκ του ασφαλούς παρακολούθηση «ιδιωτικών στιγμών». Όμως στην περίπτωση της κρυφής κάμερας η κινηματογραφική παραβολή είναι διακινδυνευμένη. Η κρυφή κάμερα δεν είναι η κινηματογραφική κάμερα. Ο θεατής δεν ταυτίζεται με την κάμερα¹⁵ γιατί η κάμερα είναι ο θεατής, είναι η προέκταση, το μηχανοποιημένο βλέμμα του θεατή. Ο διαχωρισμός της πρακτικής του «βλέπειν» και του «βλέπεσθαι» είναι ιδιαίτερα θολός σήμερα που όλο και λιγότερο νοείται βλέμμα χωρίς κάμερα, και η κοινωνική δράση αδυνατεί να σημασιοδοτηθεί εύκολα εκτός της τηλεοπτικής δημοσιότητας.

Ο νατουραλισμός της τηλεοπτικής κρυφής κάμερας σε καμία περίπτωση δεν αναπαράγει ένα «ατελείωτο πλάνο σεκάνς», ικανό να προβάλει στην οθόνη το συμβολικό και σχεσιακό σύστημα του βλέποντα και του περιβάλλοντός του. Για να διαστρέψουμε τους όρους που χρησιμοποιεί ο Παζολίνι για τον κινηματογραφικό νατουραλισμό¹⁶, η παιγνιώδης χρήση της κρυφής κάμερας στην τηλεόραση όχι μόνο δεν φτάνει σε μια σημειολογία της πραγματικότητας αλλά μάλλον σε μια συνδυαστική εικονολογία πραγματισμού και ουτοπίας. Η διαμεσολαβημένη ματιά που προσφέρεται τείνει περισσότερο να προάγει μια σειρά φωτογραφικών παρά κινηματογραφικών στιγμιότυπων, στα οποία προβάλλονται κυρίως

πόζες και συναισθηματικές εικόνες των κινηματογραφούμενων σωμάτων μέσα σε ένα καλοστημένο σκηνικό εύρυθμων κανόνων και φυσικών ροπών. Η οπτικοποίηση της πραγματικότητας που επιχειρούν τα ΜΜΕ με τη χρήση της κρυφής κάμερας τελικά υπακούει στους συνήθεις αφηγηματικούς κανόνες του φωτορομάντζου (reality παιχνίδια) ή του αστυνομικού θρίλερ (σκανδαλογικό ρεπορτάζ), σκισάροντας τους παρακολουθούμενους σχεδόν αποκλειστικά με ηθικές και ψυχολογικές αποχρώσεις.

Η τηλεοπτική χρήση της κρυφής κάμερας προσπαθεί να εικονογραφήσει τη φιλελεύθερη σύλληψη των κοινωνικών σχέσεων σε ιδεατές, δηλαδή φυσικές, καταστάσεις. Όσο σκληρές και αν είναι οι συνθήκες στη *Φάρμα*, όσο αδιανόητος και αν είναι ο τηλεοπτικός εγκλεισμός στα τέσσερα δωμάτια του *Big Brother*, όσο υποτιμητικά και να είναι τα σχόλια των δασκάλων στο *Fame Story*, όσο ψηλός κι αν είναι ο τοίχος που χωρίζει «φτωχούς» και «πλούσιους» στο *The Wall*, οι παίχτες κινηματογραφούνται σε κοινές συνθήκες, στο ίδιο περιβάλλον, σε ένα πλαίσιο εικονικής ισότητας και ελευθερίας. Είναι σε αυτές τις συνθήκες που ο καθένας με την συμπεριφορά του και την πόζα του (σαν μικρός Ροβινσώνας) θα μπορέσει να αποδείξει ότι είναι καλύτερος, πιο ταλαντούχος, πιο επιβιωτικός, πιο κοινωνικός, πιο εργατικός και παραγωγικός, πιο ανθρώπινος... Κατά αυτή την έννοια, η πραγματικότητα της (νεο)φιλελεύθερης ουτοπίας προβάλλεται και κινηματογραφείται από την κρυφή κάμερα, μια πραγματικότητα στην οποία το θέαμα, η φαντασίωση και το όραμα χάνουν την άυλη μορφή τους και γίνονται καθημερινότητα, βλέμμα τεχνολογικά και κοινωνικά εντοπίσιμο.

Ανεξάρτητα με το εάν η φυσικότητα των καταστάσεων που προβάλλονται έχει ρουσωκικές ή χομπσιανές αναφορές, το θέμα είναι ότι οι συγκεκριμένες εκπομπές αναπαριστούν υποκείμενα εκτός ιστορίας (συνήθως υπάρχει απαγόρευση πολιτικής, ακόμη και αθλητικής συζήτησης), αναζητούν να συγκροτήσουν μια εικονική κοινότητα στη βάση ενός ρομαντικού αυθορμητισμού και δεσμών χωρίς πολιτικότητα. Κατά αυτή την έννοια, ενώ από τη μια μεριά το φιλελεύθερο όραμα για τη δημόσια σφαίρα –ως έλλογος και διακριτός χώρος– δέχεται καίριο πλήγμα από την ενσωμάτωσή της σε εννοιακές και ασφαλιστικές πρακτικές, από την άλλη προσπαθεί να επουλώσει τις πληγές του ανάγοντας την κρυφή κάμερα σε προνομιακό μέσο προβολής και πειραματισμού ιδεών καταστάσεων, ορατών ουτοπιών, «φυσικών» ανθρώπων και κοινωνικών σχέσεων.

Για άλλη μια φορά η παράσταση έχει τον τελευταίο λόγο και κερδίζει την πραγματικότητα. Κι αυτό όχι αποκρύπτοντας την όπως θα ήθελε μια μαρξιστική προσέγγιση, αλλά αναγνωρίζοντας σε αυτή τη δυνατότητα να περιέχει μόνο μια εξιδανικευμένη ανθρώπινη κατάσταση αφαιμαγμένα από συμβολικές διαντιδράσεις, αντιφάσεις και υπερατομικές συγκρούσεις (αυτές αμέσως στιγματίζονται ως «κλίκες»). Η κρυφή κάμερα πάνω από όλα αναζητά να αποκαλύψει, να ελέγξει και να αναιρέσει τη «ψευδή συνείδηση» των εμπλεκόμενων, προσφέροντάς τους το είδωλο ενός αψεγάδιαστου εαυτού και την αίσθηση μιας διαφανούς και ασφαλούς κοινότητας.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Αναφερόμαστε βέβαια στην ανάλυση του Μπωντριγιάρ για την κατάργηση άμεσης διάκρισης μεταξύ αναπαράστασης και παράστασης στην καταναλω-

τική κοινωνία, Ζαν Μπωντριγιάρ: *Η καταναλωτική κοινωνία*, Νησίδες, Αθήνα 2000, σσ.150-152.

2. Ο P. Levy εισάγει με ενδιαφέροντα τρόπο τον όρο της «δυναμικοποίησης» για να περιγράψει αυτό το νέο χώρο εξουσίας και διαντίδρασης που προκύπτει με βάση την ενσωμάτωση της τεχνολογίας στο κοινωνικό σώμα, χωρίς να αναπολεί την απώλεια μιας ουσιοκρατικής πραγματικότητας αλλά ούτε και αναγγέλλοντας την έλευση μιας εικονικής ουτοπίας. P. Levy: *Δυναμική πραγματικότητα*, Κριτική, Αθήνα 1999, σ. 21-34.
3. Ο χώρος μιας τυραννικής οικειότητας κατά τον P. Σένετ στο *Η τυραννία της οικειότητας. Ο δημόσιος και ο ιδιωτικός χώρος στον δυτικό πολιτισμό*, Νεφέλη, Αθήνα 1999, σ. 15-46.
4. Σύμφωνα με την κλασική ανάλυση των θεωρητικών της σχολής της Φρανκφούρτης, βλ. Τ. Αντόρνο - Μ. Χορκχάιμερ, *Η Διαλεκτική του Διαφωτισμού*, Ύψιλον, Αθήνα, 1986, σ. 141-193.
5. Η αναλυτική σκοπιά της μεταμοντέρνας θεωρίας για τη δυναμική του πολιτισμού των «ομοιωμάτων» τείνει να υποτιμήσει τις εξουσιαστικές πτυχές του (πχ. M. Perniola: *Η κοινωνία των ομοιωμάτων*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1991), ενώ η απαισιόδοξη οπτική του τεχνολογικού ντετερμινισμού τείνει στη δαιμονοποίηση της τηλεοπτικής εικόνας ως δομικά «κατώτερης» των προγενέστερων μορφών λόγου (π.χ. Ν. Πόστμαν: *Διασκέδαση μέχρι θανάτου. Ο δημόσιος λόγος την εποχή του θεάματος*, Δρομέας, Αθήνα 1998).
6. Με τους όρους του Αλτουσέρ, θα ερευνήσουμε τους τρόπους με τους οποίους η «κρυφή κάμερα» ανατέμνει τη φαντασιακή σχέση των υποκειμένων με τις πραγματικές συνθήκες ύπαρξής τους, Λ. Αλτουσέρ, *Θέσεις*, Θεμέλιο, Αθήνα 1990, σ.99.
7. J. Keane: *Μέσα επικοινωνίας και δημοκρατία*, Πατάκης, Αθήνα 1995, σ.45-57, Τ.Κάρραν: «Μαζικά μέσα και δημοκρατία», στο J. Curran, & M. Gurevitch (επιμ.), *ΜΜΕ και κοινωνία*, Πατάκης, Αθήνα 2001, σ. 123-133.
8. M. Foucault, «Body/power» στο C.Gordon (επιμ): M. Foucault, *Power/knowledge*, Harvester Wheatsheaf, The Harvester press 1980, σ. 55-63.
9. Όπως σωστά παρατηρεί ο Μπωντριγιάρ στην καταναλωτική κοινωνία «η λατρεία του σώματος δεν έρχεται πια σε αντίφαση με τη λατρεία της ψυχής: την διαδέχεται και κληρονομεί την ιδεολογική της λειτουργία» Ζ. Μπωντριγιάρ, *ό.π.* σ. 163.
10. Ζ. Μπωντριγιάρ, *ό.π.*, σ.148-152, M. Perniola, *ό.π.*, σ.11-23.
11. Σε κάθε περίπτωση καταργεί την πλουραλιστική θεώρηση της δημόσιας σφαίρας ως «νεκρής ζώνης». Βλ. B. McNair: *Εισαγωγή στην πολιτική επικοινωνία*, Κατάρτι, Αθήνα 2002, σ. 42.
12. Ως προς αυτό είναι ενδιαφέρουσα η παρατήρηση του Ν. Πόστμαν ότι η σημερινή οπτικοκεντρική πραγματικότητα προσομοιάζει περισσότερο προς τις δυσσώωνες προβλέψεις του Χάξλεϊ παρά σε αυτές του Όργουελ. Βλ. Ν. Πόστμαν, *ό.π.*, σ. 169-177.
13. Μ. Φουκώ, *Επιτήρηση και Τιμωρία. Η Γέννηση της Φυλακής*, Ράππας, Αθήνα 1976, σ. 284-285.
14. Α. Μπαζέν, *Τι είναι ο κινηματογράφος II*, Αιγόκερως, Αθήνα 1989, σ. 11-14.
15. Κατά τη θεωρία του Metz, βλ. C. Metz, *The imaginary Signifier*, *Screen*, τ. 16 (2), 1975.
16. Π. Π. Παζολίνι: *Έξι κείμενα για τον κινηματογράφο*, Αιγόκερως, 1989, σ. 47, 52.

Ο Βασίλης Βαμβακάς διδάσκει στο Τμήμα Πολιτικών Επιστημών του ΑΠΘ.