



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ, ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗΣ ΚΑΙ ΨΥΧΟΛΟΓΙΑΣ

ΤΟΜΕΑΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ

ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΤΟΜΕΑΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ

ΔΙΔΡΥΜΑΤΙΚΟ ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ

ΣΠΟΥΔΩΝ

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ – ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ ΤΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΣΑΡΑΦΙΑΝΟΣ

**Ο Stanley Cavell και η συμβολή του στη φιλοσοφική θεμελίωση του αμερικανικού
κινηματογράφου: ερμηνευτικές προσεγγίσεις και κριτική**

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

**Ο Stanley Cavell και η συμβολή του στη φιλοσοφική θεμελίωση του αμερικανικού
κινηματογράφου: ερμηνευτικές προσεγγίσεις και κριτική**



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ, ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗΣ ΚΑΙ ΨΥΧΟΛΟΓΙΑΣ
ΤΟΜΕΑΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΟΜΕΑΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ

ΔΙΔΡΥΜΑΤΙΚΟ ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ
ΣΠΟΥΔΩΝ
ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ – ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ ΤΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΣΑΡΑΦΙΑΝΟΣ

**Ο Stanley Cavell και η συμβολή του στη φιλοσοφική θεμελίωση του αμερικανικού
κινηματογράφου: ερμηνευτικές προσεγγίσεις και κριτική**

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Τριμελής Συμβουλευτική Επιτροπή

1. Σακελλαριάδης Αθανάσιος, Επίκουρος Καθηγητής, Τμήμα Φιλοσοφίας, Παιδαγωγικής και Ψυχολογίας, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.
2. Δερμεντζόπουλος Χρήστος, Αναπληρωτής Καθηγητής, Τμήμα Πλαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων.
3. Λάζου Άννα, Επίκουρη Καθηγήτρια, Τμήμα Φιλοσοφίας, Παιδαγωγικής και Ψυχολογίας, Πανεπιστήμιο Αθηνών.

Επταμελής Εξεταστική Επιτροπή

1. Σακελλαριάδης Αθανάσιος, Επίκουρος Καθηγητής, Τμήμα Φιλοσοφίας, Παιδαγωγικής και Ψυχολογίας, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.
2. Δερμεντζόπουλος Χρήστος, Αναπληρωτής Καθηγητής, Τμήμα Πλαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων.
3. Λάζου Άννα, Επίκουρη Καθηγήτρια, Τμήμα Φιλοσοφίας, Παιδαγωγικής και Ψυχολογίας, Πανεπιστήμιο Αθηνών.
4. Πρελορέντζος Ιωάννης, Καθηγητής, Τμήμα Φιλοσοφίας, Παιδαγωγικής και Ψυχολογίας, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.
5. Στάθη Ειρήνη, Καθηγήτρια, Τμήμα Πολιτισμικής Τεχνολογίας και Επικοινωνίας του Πανεπιστημίου Αιγαίου.
6. Μαρκουλάτος Ιορδάνης, Επίκουρος Καθηγητής, Τμήμα Φιλοσοφίας, Παιδαγωγικής και Ψυχολογίας, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.
7. Λεοντσίνη Ελένη, Επίκουρη Καθηγήτρια, Τμήμα Φιλοσοφίας, Παιδαγωγικής και Ψυχολογίας, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.

«Η έγκρισις διδακτορικής διατριβής υπό τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἰωαννίνων δὲν ὑποδηλοῖ τὴν ἀποδοχὴ τῶν γνωμῶν τοῦ συγγραφέως». (Ν. 5343/32, ἄρθρο 202/2)

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

Πρόλογος	11-14
Εισαγωγή	15-42

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΩΣ ΑΠΟΥΣΙΑ ΤΗΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ ΚΑΙ Η ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΜΕΤΑΓΛΩΣΣΑ: Η ΣΥΝΕΙΣΦΟΡΑ ΤΩΝ CAVELL ΚΑΙ DERRIDA.....	43
--	----

1.1 Θεωρία και Φιλοσοφία του Κινηματογράφου: μια εισαγωγική θεώρηση	43-56
1.2 Η αναλυτική παράδοση της φιλοσοφίας του κινηματογράφου	57-65
1.3 Cavell και Derrida στον τόπο της συνεννόησης	65-66
1.4 Η απουσία της πραγματικότητας και η παρουσία του φαντάσματος	66-74
1.5 Η γλώσσα στον κινηματογράφο: ο «μεταδομισμός» και η «περιπέτεια» της φιλοσοφίας της καθημερινής γλώσσας	75-79
1.6 Τέχνη και απροσδιοριστία	80-89
1.7 Η απουσία της καλλιτεχνικής εικόνας	89-103

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

ΑΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΤΙΑ ΚΑΙ ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ: Η ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΚΗ ΤΩΝ QUINE ΚΑΙ CAVELL.....	104
--	-----

2.1 Ο Quine, η <i>απροσδιοριστία</i> της μετάφρασης και η <i>απροσδιοριστία</i> στην τέχνη: Το ζήτημα της πατρότητας του καλλιτεχνικού έργου	104-115
2.2. Επιστημολογικός και κινηματογραφικός ρεαλισμός: σχέσεις και αποκλίσεις	116-139
2.3 Ο οντολογικός ρεαλισμός του Cavell	139-143

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΕΠΑΝΑΓΝΩΡΙΣΗΣ (ACKNOWLEDGEMENT) ΤΟΥ CAVELL :
ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ *EYES WIDE SHUT* ΤΟΥ STANLEY
KUBRICK.....144

3.1 Η φιλοσοφική θεμελίωση του αμερικανικού κινηματογράφου 144-146

3.2 Το μυστικό στην τέχνη και η τέχνη του μυστικού:

Η βιτγκενσταϊνική οπτική 146-153

3.3 *Eyes Wide Shut*: η ιστορία πίσω από την ιστορία 154-163

3.4 Η περιπέτεια της προσαρμογής (adaptation) και η περιπέτεια του
κινηματογραφικού σκεπτικισμού 164-183

3.5 Στη μάχη των συμβόλων: “διαβάζοντας” τα σημεία και τα σύμβολα 183-197

3.6 Η επαναγνώριση (acknowledgement) στην ταινία *Eyes Wide Shut*
και στο Βασιλιά Ληρ 198-209

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

Η ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ ΤΗΣ ΓΛΩΣΣΑΣ ΩΣ ΘΕΜΕΛΙΑΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΗΣ
ΚΑΒΕΛΙΑΝΗΣ ΣΚΕΨΗΣ.....210

4.1. Τα γλωσσικά παίγνια και η γλωσσική μεταφορά στον κινηματογράφο 210-218

4.2 Austin: η επιτελεστικότητα της γλώσσας στον κινηματογράφο 218-221

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ

ΚΡΙΤΙΚΗ ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ CAVELL ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΙΣ ΝΕΕΣ
ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΕΣ..... 222

5.1 Στην εποχή των ολογραμμάτων ή βλέποντας το μέλλον σε όλες του τις
διαστάσεις 222-228

Συμπεράσματα 229-240

Βιβλιογραφία 241-253

Αρθρογραφία 254-256

Φιλμογραφία 257-258

Ηλεκτρονικές πηγές 258

Ο STANLEY CAVELL ΚΑΙ Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΟΥ ΣΤΗ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ
ΘΕΜΕΛΙΩΣΗ ΤΟΥ ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ: ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΕΣ
ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ ΚΑΙ ΚΡΙΤΙΚΗ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Δράττομαι της ευκαιρίας να ευχαριστήσω το τμήμα ΦΠΨ Ιωαννίνων και ιδιαίτερα τον τομέα της Φιλοσοφίας και την κυρία Σιούλα προσωπικά. Επίσης, τα μέλη της τριμελούς επιτροπής που άοκνα με κατεύθυναν κατά τη διάρκεια της έρευνάς μου: τον κύριο Αθανάσιο Σακελλαριάδη, την κυρία Άννα Λάζου, τον κύριο Χρήστο Δερμεντζόπουλο. Επίσης, οφείλω να ευχαριστήσω και τα υπόλοιπα μέλη της εφταμελούς για τις συμβουλές και τις παρατηρήσεις τους: την κυρία Λεοντσίνη, τον κύριο Μαρκουλάτο, τον κύριο Πρελορέντζο και την κυρία Στάθη. Οφείλω επίσης να κάνω ειδική μνεία στο συνάδελφο και φίλο Αθανάσιο Λάγιο για τις πολύτιμες συζητήσεις και ανταλλαγές απόψεων αλλά και στη σύντροφό μου Μαρία που μπόρεσε να είναι δίπλα μου, όταν εγώ πνευματικά απουσίαζα από αυτήν. Τέλος, οποιαδήποτε έργο μένει παρακαταθήκη στον Πέτρο και στην Μαριτίνα, τα δυο μου παιδιά.

Η παρούσα εργασία θα προσπαθήσει να προσπελάσει τον κινηματογράφο μέσα από τη φιλοσοφική οπτική, τόσο προσπαθώντας να ανιχνεύσει τις ενδεχομενικές ή μη φιλοσοφικές προεκτάσεις του, όσο και να κάνει χρήση των αναλυτικών εργαλείων του γνωστικού πεδίου της φιλοσοφίας του κινηματογράφου κατά την προσέγγισή του. Δεσπόζουσα μορφή του γνωστικού πεδίου αποτελεί ο Stanley Cavell, του οποίου τη σκέψη θα χρησιμοποιήσουμε, στην προσέγγισή μας.

Προγραμματικά θα προσπαθήσουμε να διερευνήσουμε τα εξής ερωτήματα:

α) Μπορεί ο κινηματογράφος να οριστεί φιλοσοφικά και αν ναι, μέσω ποιων φιλοσοφικών θεωριών με βάση τους Cavell και Derrida;

β) Ποια η σχέση του κινηματογράφου με την απροσδιοριστία - φιλοσοφική και καλλιτεχνική;

γ) Ποιος ο επιστημολογικός και ο κινηματογραφικός ρεαλισμός και με ποιον τρόπο σχετίζονται ή αποκλίνουν;

δ) Ποια η σχέση του *μυστικού* στην τέχνη και ιδιαίτερα στον κινηματογράφο, και στην αναλυτική προβληματική της φιλοσοφίας; Πώς αυτό δομείται στην ταινία

Eyes Wide Shut του Stanley Kubrick; Πώς αυτό συνδέεται με την έννοια της *επαναγνώρισης* (acknowledgement) του Cavell;

ε) Πώς λειτουργούν τα γλωσσικά παίγνια σε ταινίες που θεωρούνται σταθμός στον σύγχρονο κινηματογράφο, όπως ο *Κυνόδοντας* του Γιώργου Λάνθιμου;

στ) Πώς αλλάζει ο κινηματογράφος μέσα από τις νέες τεχνολογίες;

Τα παραπάνω ερωτήματα που αφορούν στις κινηματογραφικές σπουδές, σχετίζονται σχεδόν στο σύνολό τους με κατηγορίες και υποκατηγορίες της φιλοσοφικής σκέψης του Cavell. Στην προσπάθειά μας να ορίσουμε φιλοσοφικά τον κινηματογράφο, επιπρόσθετα, στην παρούσα εργασία, συγκρίνεται και αντιπαρατίθεται ο στοχασμός του Cavell με την αποδομιστική οπτική του Derrida.

Στη συνέχεια, και η *απροσδιοριστία* και η διερεύνησή της θα συσχετισθούν με την αντίληψη που έχει ο Cavell για τον κινηματογράφο, ως απουσία της πραγματικότητας και ως κινούμενη εικόνα του σκεπτικισμού, πράγμα, που, ως αντίληψη, συνδέεται και με τις νέες τεχνολογίες του ολογραμματικού κινηματογράφου και της έννοιας της *παρουσίας της εικόνας - απουσίας του υποκειμένου-αντικειμένου*. Στο ίδιο κεφάλαιο θα διερευνήσουμε και τον οντολογικό ρεαλισμό του Cavell σε σχέση με όψεις του ρεαλισμού στον κινηματογράφο.

Στο κεφάλαιο για το *μυστικό* στην τέχνη θα διερευνηθεί η έννοια της *επαναγνώρισης* κατά τον Cavell, σε σχέση τόσο με τα *Μάτια Ερμητικά Κλειστά* καθώς και όψεις ερμηνείας του *Βασιλιά Ληρ* του Σαίξπηρ.

Όσο για τον *Κυνόδοντα*, η ερμηνεία στηρίζεται στην οπτική του Austin και του Wittgenstein, φιλοσόφων που αποτελούν τα θεμέλια της σκέψης του Cavell. Ακολουθεί στα όρια ενός προλόγου, η συνοπτική παρουσίαση των κεφαλαίων της διατριβής, στα οποία καταλήξαμε αποσκοπώντας σε πλήρη και εξαντλητική εξέταση του θέματός μου:

Στο πρώτο, λοιπόν, κεφάλαιο θα εξετασθεί η δυνατότητα να ορίσουμε φιλοσοφικά τον κινηματογράφο μέσα από την οπτική των Cavell και Derrida. Στο δεύτερο κεφάλαιο θα ανιχνεύσουμε τη σχέση του κινηματογράφου με την *απροσδιοριστία* στο πεδίο της τέχνης όσο και στη σκέψη του Quine. Στο ίδιο κεφάλαιο θα προσεγγίσουμε τη σχέση επιστημολογικού και καλλιτεχνικού ρεαλισμού, όσο και την οπτική του οντολογικού ρεαλισμού του Cavell, σε σχέση με τον κινηματογράφο. Στο τρίτο κεφάλαιο θα διερευνηθεί η έννοια της *επαναγνώρισης* (acknowledgement) του Cavell, σε σχέση με το *μυστικό* στοιχείο στη φιλοσοφία του

Wittgenstein, αλλά και το πώς τα παραπάνω οπτικοποιούνται στην ταινία του Stanley Kubrick *Eyes Wide Shut*. Στο τέταρτο κεφάλαιο θα αναλύσουμε τη γλωσσική φιλοσοφία των Wittgenstein και Austin (γλωσσικά παίγνια και επιτελεστικότητα της γλώσσας) σε σχέση με τον κινηματογράφο και τη φιλοσοφία του Cavell. Στο πέμπτο κεφάλαιο, τέλος, θα μελετήσουμε την αντίληψη του Cavell για τον κινηματογράφο, μέσα από την εξέλιξη των νέων τεχνολογιών σε σχέση με την κινούμενη εικόνα.

Σε περίπτωση που προκύψουν απορίες για το κατά πόσον η φιλοσοφία του Cavell μπορεί να χρησιμοποιηθεί για την ερμηνεία και Ελλήνων κινηματογραφιστών, όπως προτείνεται από την παρούσα διατριβή, θα παρατηρήσουμε πως η οπτική του αμερικανού φιλοσόφου δεν περιορίστηκε ήδη από το 1971 μόνο στον αμερικανικό κινηματογράφο, αλλά ασχολήθηκε ο ίδιος και με τους Bergman,¹ Resnais,² Antonioni,³ όπως και με πολλές πτυχές της ευρωπαϊκής κουλτούρας είτε φιλοσοφικές είτε μη, με προεξάρχουσες τις αναλύσεις του πάνω στα έργα του Shakespeare.⁴

Επίσης, η χρήση συγκεκριμένων αναλύσεων που ερείδονται σε φαινομενικά αλλότριες κατηγορίες επιστημονικών πεδίων, δεν είναι μια παράδοξη τακτική στα επιστημονικά πράγματα. Ενδεικτικά, θα αναφέρουμε την ανάλυση που, εμπνεόμενη από την φιλοσοφία των Wittgenstein και Cavell, δείχνει πώς η ταινία *Fight Club* σχετίζεται με τον Καρτέσιο και τον Πλάτωνα⁵ ή πώς ο Deleuze αξιοποιείται στην ανάλυση του ιαπωνικού κινηματογράφου, υπό μια σύγχρονη μεταδομιστική προσέγγιση της τέχνης.⁶

Φυσικά, όλα τα παραπάνω δε σημαίνει πως δεν μπορούν να γίνουν αντικείμενο κριτικής, παρ' όλα αυτά οφείλουμε να υπογραμμίσουμε πως ο Cavell,

¹ St. Cavell, *The World Viewed*, Harvard University Press, 1971, σσ. Xix, 8, 49, 50, 67, 76, 95.

² *Op. cit.*, σσ. Xix, 76, 136, 137.

³ *Op. cit.*, σσ. xix, 25, 67, 76, 95, 96, 142, 143.

⁴ St. Cavell, *Disowning Knowledge in Seven Plays of Shakespeare*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987.

⁵ N. Bauer, "Cogito Ergo Film: Plato, Descartes and *Fight Club*", *Film as Philosophy: Essays in Cinema After Wittgenstein and Cavell*, επιμ. R. Read, J. Goodenough, Macmillan, New York, 2005, σσ. 39-56.

⁶ D. Deamer, *Deleuze, Japanese Cinema and the Atom Bomb: The Spectre of Impossibility*, Bloomsbury Academic, London, Oxford, 2016.

αλλά και αρκετοί άλλοι φιλόσοφοι, αποτελούν τη βάση ανάλυσης του κινηματογραφικού φαινομένου παγκοσμίως. Προφανώς, φυσικά, η φιλοσοφική θεμελίωση εκκινεί από τους αμερικανούς φιλοσόφους του κινηματογράφου και από την οικεία σε αυτούς φιλοσοφική θεμελίωση και ερμηνευτική προσέγγιση του κινηματογράφου της χώρας τους. Αυτό όμως δε σημαίνει πως τα ερμηνευτικά εργαλεία του Cavell δε δύνανται να καταστούν οικουμενικά και να θεμελιώνουν φιλοσοφικά αναλύσεις πολλών κινηματογραφικών παραδειγμάτων που δεν αποτελούν αποκλειστικά αμερικανικά προϊόντα. Αυτήν την ιστορική στιγμή, μπορούμε να πούμε πως η λαλιά του Cavell μοιάζει να ανέρχεται σε σχέση με τις κινηματογραφικές σπουδές. Βρισκόμαστε σε αυτό το μεταίχμιο, στο οποίο μπορούμε να πούμε πως η αναφορά σε κάτι που θα μπορούσε να ονομαστεί ως «τρόπος του Cavell» θα επηρεάσει συνολικά τον τρόπο που βλέπουμε και αναλύουμε την κινούμενη εικόνα. Όχι μόνο μιας χώρας ή μιας βιομηχανίας θεάματος, αλλά πολύ ευρύτερα. Το να δούμε και τον ελληνικό κινηματογράφο κάτω από το φακό του, αποδεικνύει την αξία αυτής της μετάβασης.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Σκοπός της παρούσας εργασίας δεν είναι αποκλειστικά να καταδειχθεί η σχέση της φιλοσοφίας με τον κινηματογράφο ή η σχέση του κινηματογράφου με τη φιλοσοφία. Ο σκοπός, κυρίως, είναι με βάση τη σχέση της φιλοσοφίας με τον κινηματογράφο, αλλά κυρίως με την εμπειρία των τελευταίων τριών δεκαετιών του γνωστικού πεδίου που ονομάζεται *φιλοσοφία του κινηματογράφου*, να προσπαθήσουμε να προτείνουμε μια κατά το δυνατόν ασφαλή μέθοδο ανάλυσης του σινεμά, μιας ανάλυσης που θα βασίζεται στον Stanley Cavell, αλλά και δευτερευόντως στους Wittgenstein, Austin, Quine και Derrida. Στόχος μας είναι να προσπαθήσουμε να προτείνουμε τη δημιουργία αυτών των επιστημολογικών κριτηρίων που θα μπορούσαν, όσο το δυνατόν, να ερμηνεύσουν και να αναλύσουν μια ταινία.

Επιλέγουμε να κάνουμε την κύρια αναφορά στον Cavell, γιατί συνδέει την μελέτη του κινηματογράφου με την αναλυτική φιλοσοφία και τη φιλοσοφία της γλώσσας, από την μια πλευρά, και με τον Καρτέσιο, από την άλλη. Η κύρια οπτική του, δηλαδή, βασίζεται στο πώς μέσω της φιλοσοφίας της επιστήμης μπορεί κάποιος να προσεγγίσει τον κινηματογράφο. Το παραπάνω κάνει την προσέγγισή του, πέρα από ιδιαίτερη, σημαντική. Σημαντική γιατί τα όρια της γλώσσας της επιστήμης δοκιμάζονται στην κινούμενη εικόνα, η οποία προσλαμβάνεται ως πλοκή, ως προβολή της πραγματικότητας, ως μίμηση της ομιλίας της καθημερινής γλώσσας. Το τελευταίο οδηγεί τον Cavell αλλά και τους φιλοσόφους του φιλμ στο να αξιοποιήσουν δύο φιλοσόφους της γλώσσας, τον ύστερο Wittgenstein αλλά και τον Austin. Από αυτήν την άποψη, η δική μας αναφορά στους παραπάνω φιλοσόφους σε σχέση με τον κινηματογράφο αποτελεί μονόδρομο αλλά και εξυπηρετεί στην ανάλυση της ομιλούμενης γλώσσας των ταινιών σε σχέση με την πλοκή. Ο Quine, εν μέρει, αξιοποιείται από εμάς για να προσδιορίσουμε καλύτερα την έννοια της απροσδιοριστίας στην τέχνη και στον κινηματογράφο η οποία πέρα από αισθητική/οπτική είναι εξόχως και εννοιακή. Αφορά, δηλαδή, στην απροσδιοριστία της καλλιτεχνικής πατρότητας (copyright) του κινηματογραφικού έργου. Ο Derrida, τέλος, αξιοποιείται, γιατί οι αναφορές του στην κινούμενη εικόνα και στη φωτογραφία σε σχέση με τη φασματική τους φύση θεωρούνται από εμάς άξιες προσοχής και συμπληρώνουν αλλά και αντιτίθενται στην καβελιανή αντίληψη του

κινηματογράφου ως προβολής της πραγματικότητας που απουσιάζει ενώπιον του θεατή.

Ο παραπάνω σκοπός προσφέρει στη βιβλιογραφία αλλά και στους μετέπειτα ερευνητές τον τρόπο ή τους τρόπους να προσεγγίζουν τον κινηματογράφο μέσω της φιλοσοφίας, όχι για να αναδείξουν την ίδια τη φιλοσοφία –σε αυτήν την περίπτωση ο κινηματογράφος θα μπορούσε να έχει τον ρόλο ενός παιδαγωγικού εργαλείου– ούτε για να αναδείξουν τις φιλοσοφικές προεκτάσεις του ίδιου του κινηματογράφου – προσδίδοντάς του, με αυτόν τον τρόπο, κάποιο «κύρος» – αλλά κυρίως για να μπορούν να ερμηνεύουν και να αναλύουν το κινηματογραφικό φαινόμενο με επιστημολογική τεκμηρίωση. Επίσης, η παρούσα έρευνα εντάσσεται στις οργανωμένες προσπάθειες στην Ελλάδα, στο γνωστικό πεδίο της φιλοσοφίας του κινηματογράφου.

Πέρα από μια σύντομη ιστορική αναδρομή που θα αφορά στη φιλοσοφία του κινηματογράφου αλλά και στη σχέση φιλοσοφίας και κινηματογράφου και για να μπορούμε να πούμε ότι μπορούμε να δημιουργήσουμε ένα ερμηνευτικό εργαλείο του κινηματογράφου που θα βασίζεται στη φιλοσοφία οφείλουμε, κατά πρώτον, να ορίσουμε τον κινηματογράφο με όρους φιλοσοφίας. Αυτό καταδεικνύει αν μπορούμε να συνεχίσουμε την έρευνά μας.

Για τον Cavell, συγκεκριμένα ο κινηματογράφος είναι η απουσία της πραγματικότητας που προβάλλεται:

«Ο κόσμος της κινούμενης εικόνας προβάλλεται σε οθόνη. Η οθόνη (screen) δεν παρέχει υποστήριξη όπως ο καμβάς· δεν υπάρχει τίποτε για να υποστηρίξει με αυτόν τον τρόπο. Περιέχει μια προβολή... Μια οθόνη είναι ένα σύνορο... Με προστατεύει από τον κόσμο τον οποίο περιέχει– δηλαδή, με κάνει αόρατο. Και προστατεύει εκείνον τον κόσμο από μένα– δηλαδή, προστατεύει την παρουσία του από μένα. Το γεγονός ότι ο προβαλλόμενος κόσμος δεν υπάρχει (τώρα) είναι η μόνη διαφοροποίησή του από την πραγματικότητα. (Δεν υπάρχει κανένα χαρακτηριστικό ή ομάδα χαρακτηριστικών με τα οποία αυτή να διαφέρει). Επειδή αυτό είναι το πεδίο της φωτογραφίας, η οθόνη δεν έχει πλαίσιο (frame). Δηλαδή, δεν έχει σύνορο... Η οθόνη είναι ένα πλαίσιο».⁷

⁷

St. Cavell, *The World Viewed*, op.cit., σσ. 24-25.

Επίσης, σε δική του υποσημείωση πάνω στο παραπάνω κείμενο λέει:

«...η ουσιώδης οντολογική διαφορά μεταξύ του κόσμου όπως είναι και του κόσμου που προβάλλεται είναι ότι ο προβαλλόμενος κόσμος δεν υπάρχει... μια εντελώς φανερή διαφορά μεταξύ τους είναι πως ο προβαλλόμενος κόσμος έχει δύο διαστάσεις... φαινομενολογικά η ιδέα των δύο διαστάσεων είναι μια ιδέα είτε της διαφάνειας ή του περιγράμματος/σκιαγραφήματος (outline). Οι προβαλλόμενες εικόνες δεν είναι ίσκιои (shadows)· περισσότερο, θα μπορούσε να πει κάποιος, είναι σκιώδεις μορφές (shades)».⁸

Για τον Derrida, από την άλλη πλευρά, ο κινηματογράφος είναι μια τέχνη που σχετίζεται με την έννοια του φαντάσματος. Συγκεκριμένα, σημειώνει:

«Από τη στιγμή που υπάρχει μια τεχνολογία της εικόνας, η ορατότητα (visibility) φέρνει τη νύχτα. Ενσαρκώνεται στο σώμα της νύχτας, εκπέμπει ένα νυχτερινό φως. Αυτή τη στιγμή σε αυτό δωμάτιο, η νύχτα πέφτει πάνω μας... είμαστε ήδη μέσα στη νύχτα, από τη στιγμή που έχουμε αιχμαλωτιστεί από τα οπτικά όργανα, που δεν έχουν ανάγκη από το φως της ημέρας. *Είμαστε ήδη φαντάσματα του “τηλεοπτικοποιημένου”*... φανταστείτε την εμπειρία που είχα..., όταν δύο ή τρία χρόνια αργότερα, αφού η Pascale Ogier είχε πεθάνει, παρακολούθησα πάλι το φιλμ (Gostdance, Ken McMullen, 1983),... ξαφνικά είδα το πρόσωπο της Pascale... στην οθόνη. Απάντησε στην ερώτησή μου “Πιστεύεις στα φαντάσματα;”... “Ναι, τώρα πιστεύω, ναι”. Ποιο τώρα; Χρόνια μετά στο Τέξας. Είχα την *αμήχανη αίσθηση της επιστροφής του φαντάσματος, του φαντάσματος του φαντάσματος της να επιστρέφει* και να μου λέει: “Τώρα... τώρα... τώρα... σε αυτό το σκοτεινό δωμάτιο, σε άλλην ήπειρο, σε άλλον κόσμο, εδώ, τώρα, πίστεψέ με, πιστεύω στα φαντάσματα”».⁹

Ας παρατηρήσουμε πως ο Derrida αποκαλεί εδώ την ηθοποιό φάντασμα –του φαντάσματος της, προφανώς, γιατί αυτή έχει φύγει από τη ζωή– της πραγματικής παρουσίας της στηριζόμενος προφανώς στην αντίληψη πως η κινηματογραφική

⁸ _____, *op.cit.*, σσ. 232-233.

⁹ J. Derrida, B. Stiegler, *Echographies of Television: Filmed Interviews*, (μετάφραση στα αγγλικά Jennifer Bajorek), Polity, Cambridge, 2002, σσ. 115-120.

εικόνα είναι φασματική. Επίσης, μιλώντας για τη φωτογραφική εικόνα τη συνδέει με την έννοια του θανάτου:

«Μα ποιος είναι ο θάνατος;... Ο άνθρωπος που έδωσε το χρόνο του, για να φωτογραφήσει αυτές τις εικόνες της Αθήνας... είδε συγχρόνως να εξαφανίζονται, καθώς περνούσε ο χρόνος, τα μέρη που φωτογράφησε... ζώντα (μέρη) που τώρα έχουν εξαφανιστεί, έχουν αναχωρήσει. Το υπαίθριο παζάρι στην Αδριανού, για παράδειγμα, το Neon Café, στην Ομόνοια, τα περισσότερα μουσικά όργανα του δρόμου και άλλα... μια πόλη που έχει πεθάνει πάνω από μια φορές, σε πολλές εποχές... Το να ζεις σήμερα στην Αθήνα σημαίνει να προσέχεις, να παραφυλάς, να παρατηρείς, να αντικατοπτρίζεις τους θανάτους της».¹⁰

Στο ανωτέρω ο Derrida ταυτίζει τη φωτογραφική εικόνα με την αποτύπωση όσων εξαφανίζονται, αναχωρούν, πεθαίνουν, ενώ νωρίτερα είδε το σινεμά ως μέσο που επιτρέπει στα φαντάσματα να επιστρέφουν ακόμα και από το θάνατο.

Οι δύο οπτικές αποκλίνουν σε αρκετά σημεία αλλά και συγκλίνουν σε κάτι: και οι δύο φιλόσοφοι προσπαθούν να ορίσουν, ο Cavell πιο συστηματικά, ο Derrida κατά περιόδους τη φύση της κινηματογραφικής εικόνας. Επίσης, και οι δύο προσπαθούν να ορίσουν τη σχέση της κινηματογραφικής εικόνας με την πραγματικότητα. Ως προς τούτο, στην παρούσα διατριβή θα αναλύσουμε από κοινού τις δύο οπτικές προσπαθώντας όμως να τις θεμελιώσουμε πάνω στην ίδια την κινηματογραφική πρακτική: υπάρχουν ταινίες που διερευνούν την ίδια την έννοια της κινηματογραφικής εικόνας ως απουσίας ή φαντάσματος; Πέρα δηλαδή από το να ορίσουμε φιλοσοφικά τι σημαίνει κινηματογράφος θα προσπαθήσουμε να ανιχνεύσουμε αν ο ίδιος ο κινηματογράφος μέσα από συγκεκριμένα έργα «μιλά» για τη φασματική του φύση ή τη φύση της πραγματικότητας που απουσιάζει, αν δηλαδή ο ίδιος ο κινηματογράφος μπορεί να μιλήσει για την ίδια του τη φύση. Το παραπάνω δε θα το κάνουμε, για να επιβεβαιώσουμε πως ο κινηματογράφος μπορεί να «κάνει φιλοσοφία» αλλά για να επεξεργαστούμε με ποιον τρόπο είναι στη φύση του σινεμά να θέτει τέτοιου είδους ζητήματα ασχέτως φιλοσοφικού ή μη προσανατολισμού των συντελεστών του, αν είναι στη φύση του σινεμά η φιλοσοφία.

¹⁰

J. Derrida, *Athens Still Remains: The Photographs of Jean-François Bonhomme*, (μετάφραση Pascale-Anne Brault, Michael Naas), Fordham University Press, New York, 2010, σ. 6.

Η έννοια του φαντάσματος, αλλά και η έννοια της απουσίας της πραγματικότητας, μας οδηγεί στο να δούμε κατά πόσον η κινηματογραφική εικόνα μπορεί να προσληφθεί ως απροσδιόριστη. Την απροσδιοριστία θα την εξετάσουμε διττώς. Πρώτον, από την άποψη της αισθητικής θα την εξετάσουμε κάτω από την οπτική των Dario Gamboni και Robert Pepperell. Ο πρώτος μάλιστα μιλά για τις δυνητικές εικόνες (potential images) οι οποίες μπορεί να είναι πολύσημες. Εν προκειμένω παρατηρεί τα εξής:

«Οι δυνητικές εικόνες... είναι αυτές που εξαρτώνται από την κατάσταση του μυαλού του θεατή και γίνονται απολύτως υπαρκτές σε σύμπνοια με τις προθέσεις του καλλιτέχνη μόνο μέσω της συμμετοχής του».¹¹

Με τη σειρά του, ο Robert Pepperell μιλώντας για την απροσδιοριστία στον κινηματογράφο θέτει υπόψη των ερευνητών νευροεπιστημονικά τεκμήρια, τα οποία αποδεικνύουν ότι «...νευροεπιστημονικά στοιχεία που συγκεντρώθηκαν κατά τις τελευταίες δεκαετίες έχουν δείξει ότι οι περιοχές του εγκεφάλου που εμπλέκονται στην άμεση αντίληψη των αντικειμένων του κόσμου συμπίπτουν με περιοχές του εγκεφάλου που εμπλέκονται στην απεικόνιση ή στην φαντασίωση αντικειμένων. Με άλλα λόγια, όσον αφορά στο μυαλό, δεν υπάρχουν χωριστά μέρη του που έχουν να κάνουν (αποκλειστικά) με το πραγματικό και το φανταστικό... Το εύρημα αυτό μπορεί να έχει σημαντικές συνέπειες για το πώς αντιλαμβανόμαστε τη σχέση μεταξύ του μυαλού μας και του κόσμου μας...».¹²

Από την άλλη πλευρά, προσπαθώντας να συνδέσουμε την απροσδιοριστία του κινηματογράφου με την απροσδιοριστία του Quine, παρατηρούμε πως η απροσδιοριστία του τελευταίου δεν αφορά μόνο τη γλώσσα αλλά και τον τρόπο που σχετιζόμαστε με τους ανθρώπους και τα πράγματα:

«Δύο άνθρωποι θα μπορούσαν να είναι όμοιοι στις γλωσσικές τους προδιαθέσεις, όσον αφορά στην λεκτική συμπεριφορά κάτω από όλες τις πιθανές αισθητηριακές διεγέρσεις, παρ' όλα αυτά τα νοήματα ή οι ιδέες που εκφράζονται στα πανομοιότυπως προκαλούμενα και πανομοιότυπως

¹¹ D. Gamboni, *Potential Images, Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, Reaktion Books, London, 2002, σ. 9.

¹² R. Pepperell, "Indeterminism and Realism in Cinema and Art", *Realism After the European Avant-Garde*, επιμελητές Ohlschlager, C., Perrone Capano and Borso, V., Verlag Transcript, Bielefeld, 2012.

εκφερόμενα λόγια, μπορούν να διαφοροποιούνται ριζικά για τους δύο αυτούς ανθρώπους σε μια πλατιά γκάμα περιπτώσεων... τα εγχειρίδια μετάφρασης μιας γλώσσας σε μια άλλη, μπορούν να στηθούν με αποκλίνοντες τρόπους, που θα είναι όλοι ταιριαστοί με το σύνολο των τάσεων του προφορικού λόγου, ακόμα όμως μη ταιριαστοί μεταξύ τους».¹³

Συνεχίζει, μάλιστα να διατυπώνει τη σκέψη του σε ύστερο χρόνο παρατηρώντας το εξής:

«Οι κριτικές έχουν πει ότι αυτή η θέση (περί απροσδιοριστίας της μετάφρασης) είναι αποτέλεσμα του συμπεριφορισμού μου... συμφωνώ... Και προχωρώ παραπέρα λέγοντας ότι η συμπεριφοριστική προσέγγιση είναι υποχρεωτική. Στην ψυχολογία κάποιος μπορεί να είναι ή να μην είναι συμπεριφοριστής αλλά στην γλωσσολογία δεν υπάρχει άλλη επιλογή. Ο καθένας από εμάς μαθαίνει τη γλώσσα του παρατηρώντας την γλωσσική (verbal) συμπεριφορά άλλων ανθρώπων αλλά και εκθέτοντας τη δική του αβέβαιη γλωσσική συμπεριφορά στην παρατήρηση τρίτων, οι οποίοι είτε την επιβεβαιώνουν, είτε τη διορθώνουν. Στηριζόμαστε αυστηρά στην ανοιχτή (overt) συμπεριφορά και σε περιστάσεις παρατηρήσιμες».¹⁴

Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε πως ο ομιλών κινηματογράφος μπορεί να γίνει ένα πεδίο, στο οποίο ο θεατής μπορεί εκτός των άλλων δύναται να παρατηρήσει τη γλωσσική συμπεριφορά άλλων ανθρώπων, να την αξιολογήσει, να την καταχωρήσει, να την κρίνει ή ακόμα και να μάθει από αυτήν κάτι για την ίδια τη γλώσσα.

Ακολουθώντας όμως τη σκέψη του Quine, σκεφτήκαμε να προχωρήσουμε από τη σχέση απροσδιοριστίας που μπορεί να έχει μια γλώσσα με μια άλλη, η οποία και επηρεάζει τους χρήστες δύο διαφορετικών γλωσσών, στη σχέση που μπορεί να έχει ένας δημιουργός με το ίδιο του το έργο και κατά πόσον και αυτή μπορεί να χαρακτηριστεί ως απροσδιόριστη. Συγκεκριμένα, διατυπώνεται η άποψη από τον Alan Durham πως η σχέση «πατρότητας» καλλιτέχνη και έργου είναι απροσδιόριστη:

¹³ W. v. O. Quine, *Word and Object (New Edition)*, Massachusetts Institute of Technology, Massachusetts, 2013, σσ. 23-24.

¹⁴ —, “Indeterminacy Of Translation Again”, *The Journal Of Philosophy*, 84 (1987), σ. 5.

«Σκεφτείτε ένα συγγραφέα που ετοιμάζει μια νέα μετάφραση στην αγγλική γλώσσα της Ιλιάδας, με υποσημειώσεις και εισαγωγή που βασίζεται στην ιστορική έρευνα του συγγραφέα. Ο συγγραφέας δεν μπορεί να απαιτήσει πνευματικό δικαίωμα από το πρωτότυπο έργο ή και σε κάθε πλευρά της μετάφρασης που το επίπεδο της ορθότητας επιβάλλει... Ακόμη και οι επιλογές (του μεταφραστή) αντανακλούν ζητήματα αισθητικής.. που έχουν επηρεαστεί... από μια ποικιλία από εξωτερικούς παράγοντες (factors): τα βιβλία που ο συγγραφέας έχει διαβάσει, τις διαλέξεις που έχει παρακολουθήσει... η διαδικασία (process) της καλλιτεχνικής πατρότητας (authorship) μπορεί να ιδωθεί λιγότερο ως μια συνειδητή και δημιουργική δράση και περισσότερο ως μια μηχανική συρροή δυνάμεων (mechanical confluence of forces)».¹⁵

Το ζήτημα του ποιος ή ποια μπορεί να επικαλεστεί την απόλυτη πνευματική ιδιοκτησία ενός κινηματογραφικού έργου είναι ακόμα κάτι πιο περίπλοκο από αυτό που περιγράφεται στο παραπάνω άρθρο, καθώς πολλές φορές, το σενάριο δεν είναι πρωτότυπο, αλλά δύναται να είναι διασκευή κάποιου μυθιστορήματος. Ακόμα πιο συχνό είναι το γεγονός να μην ταυτίζεται ο σκηνοθέτης με το σεναριογράφο, ενώ εκ φύσεως ο κινηματογράφος είναι αποτέλεσμα μιας ομαδικής συνεργασίας πάρα πολλών συνδημιουργών που θα έκανε ακόμα περισσότερο απροσδιόριστη τη φύση της «ιδιοκτησίας» της πνευματικής δημιουργίας. Ο κινηματογράφος, δηλαδή, μοιάζει περισσότερο με το αποτέλεσμα «μιας συρροής δυνάμεων».

Ανακεφαλαιώνοντας μέχρι εδώ, θα διατυπώναμε την άποψη ότι αρχικά προσπαθούμε να βρούμε έναν τρόπο ανάλυσης του κινηματογράφου που να βασίζεται στους Cavell, Wittgenstein, Austin, Derrida και Quine, αλλά και στη φιλοσοφία του κινηματογράφου έτσι όπως αυτή εμφανίστηκε στη δεκαετία του 1990 και συνεχίζεται μέχρι σήμερα έχοντας κυρίως σχέση με την αναλυτική φιλοσοφία. Αναζητούμε τον κατά δύναμη φιλοσοφικό ορισμό του κινηματογράφου μέσα από την οπτική του Cavell και του Derrida. Εξετάζουμε, λοιπόν, τον κινηματογράφο ως προβολή της πραγματικότητας που απουσιάζει και ως τέχνη των φαντασμάτων αντίστοιχα. Αυτό μας οδηγεί στο να εξετάσουμε τη σχέση του κινηματογράφου με τον πραγματικό κόσμο και τους άλλους. Αναρωτώμενοι αν μπορούμε να μιλήσουμε

¹⁵ A. R. Durham, "The Random Muse: Authorship and Indeterminacy", *William and Mary Law Review*, 44 (2002), σ. 571.

για μια εικόνα που μπορεί να περιέχει ένα και μόνο σημαινόμενο αντιλαμβανόμαστε πως, πολλές φορές, η κινηματογραφική εικόνα γίνεται απροσδιόριστη σημασιολογικά αφήνοντας ή επιτρέποντας στο θεατή να αποδώσει αυτός τη σημασία της. Το ίδιο απροσδιόριστη είναι και η σχέση του δημιουργού με το ίδιο του το έργο, ειδικά στον κινηματογράφο, όπως προείπαμε. Το θέμα που τίθεται σε πολλές παραλλαγές μέχρι εδώ είναι το εξής: ποια η σχέση της κινηματογραφικής εικόνας με την ίδια την πραγματικότητα; Αυτό το ζήτημα θα προσπαθήσουμε να προσεγγίσουμε μέσα από τη θεωρία του ρεαλισμού.

Εν προκειμένω, θα γίνει προσπάθεια από κοινού ανάλυσης του επιστημολογικού, του αισθητικού αλλά και του κινηματογραφικού ρεαλισμού. Σκοπός είναι να βρεθεί αυτός ο κοινός χώρος που να τα συνδέει όλα αυτά αλλά και να επισημανθούν οι αποκλίσεις μεταξύ τους. Θα γίνει ξεχωριστή μνεία, μάλιστα, στον οντολογικό ρεαλισμό του Cavell.

Το ερώτημα που θέτει με τα δικά του λόγια ο Έλληνας σκηνοθέτης Θεόδωρος Αγγελόπουλος είναι ένα από τα βασικά ερωτήματα που οφείλουμε και εμείς να απαντήσουμε και το οποίο θέτει από κοινού το ζήτημα της πραγματικότητας τόσο με κινηματογραφικά όσο και με επιστημονικά κριτήρια:

«Ο ίδιος ο κινηματογράφος είναι μια διαπραγμάτευση μεταξύ του πραγματικού και του φανταστικού... Η διήγηση ακολουθεί δρόμους που ανακόπτονται από μια κινηματογραφική πραγματικότητα αλλά οδηγεί σταθερά μέσα στο βασίλειο της φαντασίας, σαν η μυθοπλασία να είναι η μόνη πραγματικότητα στην ζωή. Σύμφωνα με ένα γνωστικό πεδίο της κβαντικής φυσικής καθετί που γευόμαστε εμπειρικά γύρω μας θα μπορούσε να ερμηνευτεί ως μια προβολή ενός σύμπαντος μέσα σε μια πραγματικότητα πολλών κόσμων». Και καταλήγει ο ίδιος στο ερώτημα: «Υπάρχει πραγματικά η πραγματικότητα;».¹⁶

Από την άλλη πλευρά, ο οντολογικός ρεαλισμός του Cavell εκφράζεται μέσα από το κάτωθι:

«Η φωτογραφία διατηρεί την παρουσία του κόσμου δεχόμενη την απουσία μας από αυτόν. Η πραγματικότητα μέσα στην φωτογραφία είναι παρούσα σε μένα, ενώ εγώ δεν είμαι παρών σε αυτήν· και ο κόσμος που

¹⁶ Th. Angelopoulos, "Synthesis in Cinema", *Scroope: Cambridge Architecture Journal*, 18 (2006), σ. 20.

γνωρίζω και βλέπω αλλά στον οποίον δεν είμαι εντούτοις παρών... είναι ένας κόσμος του παρελθόντος (world past)».¹⁷

Παρατηρούμε στο παραπάνω κείμενο πως ο τρόπος που ο Cavell προσλαμβάνει τον ρεαλισμό του κινηματογράφου και της φωτογραφίας δομείται αντιφατικά. Από την μια υπάρχει η βεβαιότητα πως η κινηματογραφική εικόνα, όπως προείπαμε, έχει σχέση με τον πραγματικό κόσμο, από την άλλη όμως υπάρχει η αμφιβολία του κατά πόσον σε αυτόν τον προβαλλόμενο κόσμο μπορεί να υπάρξει ο ίδιος ο θεατής του, μια αμφιβολία που καθίσταται βεβαιότητα. Για αυτό το λόγο, ο ίδιος καταλήγει στο συμπέρασμα πως ο κινηματογράφος είναι η κινούμενη εικόνα του σκεπτικισμού. Εν προκειμένω, παρατηρεί:

«Το φιλμ είναι η κινούμενη εικόνα του σκεπτικισμού: ... είναι γεγονός ότι εδώ οι συνήθεις αισθήσεις μας ικανοποιούνται από την πραγματικότητα ενώ η πραγματικότητα δεν υπάρχει... Η όρασή μας αναντίρρητα αλλιώς ικανοποιείται από το να βλέπει την πραγματικότητα. Αλλά το να αρνηθούμε, σε σκεπτικιστική βάση, απλά αυτήν την ικανοποίηση –το να αρνηθούμε πως αυτό δεν είναι ποτέ πραγματικότητα, αυτό το οποίο ο κινηματογράφος προβάλλει στην οθόνη– είναι μια φάρσα του σκεπτικισμού... Η αίσθηση της πραγματικότητας που ενδυναμώνεται στην κωμωδία και μέσω της θρησκείας, ή ερευνάται από τη φιλοσοφία και μέσα στην τραγωδία, ούτε ενδυναμώνεται ούτε δραπετεύει μέσω του φιλμ· κάποιος θα μπορούσε να πει πως διασκεδάζεται. Η ηθική της κινηματογραφικής εικόνας του σκεπτικισμού δεν είναι ότι η πραγματικότητα είναι ένα όνειρο και ούτε πως η πραγματικότητα περιορίζει τα όνειρά μας. Στην προβαλλόμενη πραγματικότητα... (το φιλμ) δεσμεύει την πραγματικότητα πριν από εμάς».¹⁸

Ο Cavell εδώ ευθέως ισχυρίζεται πως το σινεμά με έναν τρόπο λειτουργεί όπως η ανθρώπινη ματιά: διαμορφώνει τον τρόπο με τον οποίο βλέπει την πραγματικότητα ο θεατής λειτουργώντας ως ενδιάμεσος κρίκος που καθορίζει το περιεχόμενο της θέασης και του θεάματος του κόσμου μέσα από την κάμερα. Ο κινηματογράφος, δηλαδή, διαμορφώνει το βλέμμα μας για τον κόσμο («δεσμεύει την πραγματικότητα πριν από εμάς»).

¹⁷ St. Cavell, *The World Viewed*, op. cit., σ. 23.

¹⁸ St. Cavell, op. cit., σσ. 188-189.

Ο Cavell επίσης, σύμφωνα με τους Rothman και Keane, αρνείται πως η φωτογραφία και ο κινηματογράφος ικανοποιούν την εμμονή μας με τον ρεαλισμό, «γιατί η εμμονή μας δεν αφορούσε ποτέ τον ρεαλισμό αλλά την πραγματικότητα... Το να αποκαλείς τη φωτογραφία ρεαλιστική είναι σαν να αποκαλείς την πραγματικότητα ρεαλιστική... Η πραγματικότητα είναι πραγματική δεν είναι ρεαλιστική...».¹⁹ Από αυτήν την άποψη, θα προσπαθήσουμε να δούμε αν η πραγματικότητα υπάρχει ανεξάρτητα από εμάς ή όχι και αν κατ' επέκταση ο κινηματογράφος είναι προβολή της πραγματικότητας είτε δύναται να επηρεάσει την πραγματικότητά μας. Πολύ περισσότερο θα εξετάσουμε το πώς η κινηματογραφική εικόνα σχετίζεται με την πραγματικότητα και πώς η πραγματικότητα σχετίζεται με την κινηματογραφική εικόνα.

Ο κινηματογράφος όμως δεν είναι μόνο μια τέχνη που συχνά προβάλλει την πραγματικότητα αλλά και ένα μέσο προβολής για το πώς οι άνθρωποι σχετίζονται μεταξύ τους. Πέρα από ένα μέσο του σκεπτικισμού, κατά Cavell, το οποίο το είδαμε να αμφισβητεί, εν μέρει, τη σχέση μας με τον κόσμο μας, ο κινηματογράφος μπορεί να γεννήσει το σκεπτικισμό για την ίδια τη γνώση του άλλου ανθρώπου από εμάς. Η γνώση (knowledge) του άλλου αφορά, πολλές φορές, στη γνώση των συναισθημάτων του άλλου, της σκέψης του άλλου, της επιθυμίας του άλλου. Το αίτημα όμως για μια συνθήκη σχέσης που θα συναπαρτίζει κοινότητα με τον άλλον αφορά την έννοια της επαναγνώρισης (acknowledgment). Επιλέγω αυτή την μετάφραση του όρου, γιατί η έννοια της λέξης *acknowledgment* δεν αφορά σε αναγνώριση σε σχέση με τα εξωτερικά χαρακτηριστικά δύο ανθρώπων, ώστε να ομοιάζει με την ομηρική διαδικασία ανθρώπων που έχουν να ιδωθούν πολλά χρόνια, με αποτέλεσμα ο ένας από τους δύο είναι είτε αλλαγμένος, είτε μεταμφιεσμένος είτε μεταμορφωμένος. Το αντίθετο μάλιστα, μοιάζει η έννοια να είναι ζητούμενο των ανθρώπων που πρακτικά ζουν μαζί και διαβιούν στο περιβάλλον μιας καθημερινότητας που τους καθιστά ξένους μεταξύ τους, για παράδειγμα ένα ζευγάρι που νιώθει ότι έχει κρίση στη σχέση του, ή η ρήξη της σχέσης του Βασιλιά Ληρ με την κόρη του, που εκκινεί από κάτι που μοιάζει με επικοινωνιακή παρεξήγηση. Η επιστροφή μάλιστα από την κρίση που μπορεί να ενδεχομένως να επανασυνδέσει τα πρόσωπα μπορεί να θεωρηθεί μια

¹⁹ W. Rothman, M. Keane, *Reading Cavell's The World Viewed: A Philosophical Perspective on Film*, Wayne State University Press, Detroit, 2000, σ. 67.

επαναθεμελίωση του εαυτού εκάστου έναντι της κοινής ζωής τους, μια αναγνώριση εκ νέου πως ο ένας μπορεί να γνωρίζει τον άλλον, γνωρίζοντας έτσι τον εαυτόν του, τον πόνο του, το αίσθημα του, μια διαδικασία που καθιστά το ιδιωτικό κοινό, το μοναδικό και μοναχικό ως συλλογικό, μια τελικώς επαναγνώριση των δύο.

Συγκεκριμένα παρατηρεί ο Cavell:

«Γνωρίζοντας το δικό σου αίτημα επαναγνώρισής (acknowledgment) σου από μένα, μπορεί να μπερδευτώ από το αίτημά σου για κάποια προφορική έκφραση της επαναγνώρισης. Κάθε λέξη μου θα μπορούσε να κάνει την παρουσία μου γνωστή σε σένα. Η εμπειρία είναι κοινή. Γνωρίζω πως είμαι εδώ. Γνωρίζεις πως είμαι εδώ. Γνωρίζεις πως γνωρίζω ότι σου χρωστώ την επαναγνώριση. Γιατί αυτό δεν είναι αρκετό; Γιατί καλούμαι να κάνω κάτι, να πω συγκεκριμένα πράγματα που θα καταλήξουν σε μια ρητή αποκάλυψη; Επειδή αυτό που πρόκειται να επαναγνωριστεί είναι κάτι πάντοτε που γίνεται ή δε γίνεται συγκεκριμένα· η ακριβής περίπτωση της άρνησής σου από μένα. Ο συγκεκριμένος πόνος ή η συγκεκριμένη τραχύτητα ή ο εγωισμός ή η αναγκαιότητα ή το μίσος ή η επιθυμία που μας χωρίζει, πρέπει να της δοθεί χώρος να δηλώσει την απόστασή μας, άρα την πιθανότητα της σύνδεσής μας. Αυτό είναι βάλσαμο, αλλά (το βάλσαμο) πρώτα πρέπει να αγγίζει την πληγή».²⁰

Παρατηρούμε πως στο παραπάνω κείμενο η έννοια της επαναγνώρισης προϋποθέτει την απόσταση μεταξύ δύο ανθρώπων, ενώ η ίδια αποτελεί τη γέφυρα της όποιας απόστασης.

Σε άλλο κείμενο ο Cavell διατυπώνει τη σκέψη:

«Αλλά γιατί η συμπόνια εκφράζεται με αυτόν τον τρόπο; Γιατί το γεγονός πως υποφέρεις διατυπώνει ένα αίτημα σε μένα. Δεν είναι αρκετό ότι *γνωρίζω*... πως υποφέρεις –πρέπει να κάνω ή να αποκαλύψω κάτι (οτιδήποτε μπορεί να γίνει). Με μια λέξη, πρέπει να το *επαναγνωρίσω*, αλλιώς δε γνωρίζω τι σημαίνει το να πονάς ή το να πονά κάποιος... Αλλά... η συμπόνια μπορεί να μην παραστεί. Οπότε όταν λέω ότι εμείς πρέπει να επαναγνωρίσουμε αμοιβαία ότι υποφέρουμε και το κάνουμε απαντώντας στο αίτημά μας για συμπόνια, δεν εννοώ πως πάντοτε

²⁰

St. Cavell, *The World Viewed*, op. cit., σ. 128.

νιώθουμε συμπόνια ούτε πως πάντοτε πρέπει να νιώθουμε συμπόνια (sympathy). Το αίτημα μπορεί να μείνει αναπάντητο... Αν κάποιος πει ότι αυτό είναι μια αποτυχία να επαναγνωρίσεις ότι ο άλλος υποφέρει, θα μπορούσε βέβαια αυτό να σημαίνει ότι έχουμε αποτύχει, σε κάποιες περιπτώσεις, να γνωρίζουμε ότι υποφέρει; Μπορεί ναι ή μπορεί και όχι. Το νόημα, ωστόσο, είναι πως η έννοια της επαναγνώρισης μπορεί να αποδειχθεί το ίδιο, τόσο μέσα από την αποτυχία της όσο και μέσα από την επιτυχία της».²¹

Η κινηματογραφική αποτύπωση της επαναγνώρισης, τόσο της επιτυχίας της όσο και της αποτυχίας της θα διερευνηθεί μέσα από την ταινία *Eyes Wide Shut* του Stanley Kubrick. Η γαμήλια ζωή της Άλις και του Μπιλ θα αποτελέσει το πεδίο έρευνας της καβελιανής επαναγνώρισης. Συγχρόνως, θα γίνει μια πλήρης ανάλυση της ταινίας η οποία μοιάζει να θέτει από μόνη της μια σειρά από ζητήματα που αφορούν στο σκεπτικισμό, στην προσαρμογή λογοτεχνικού βιβλίου σε ταινία, στην έννοια του μυστικού και στο πώς αυτό δομείται τόσο σε επίπεδο πλοκής όσο και σε επίπεδο εικόνας, στην πολυσημία των εικόνων της.

Επιπρόσθετα, ο κινηματογράφος δεν θέτει μόνο το ζήτημα της γνώσης του άλλου αλλά και το ζήτημα της σχέσης του ανθρώπου με τα ίδια του τα λόγια. Κατά πόσον, εντός μιας κινηματογραφικής πλοκής, τα εκφερόμενα λόγια των ανθρώπων δύνανται να οδηγήσουν τους ήρωες σε μια συνθήκη που θα τους οδηγεί όλο και μακρύτερα από αυτό που ονομάζουμε πραγματικότητα είναι αυτό που καλούμαστε να διερευνήσουμε. Από αυτήν την άποψη και με εφιαλτήριο τον Wittgenstein, η σκέψη του οποίου έχει επηρεάσει καίρια τον Cavell, θα προσεγγίσουμε ζητήματα γλωσσικών παιγνίων έτσι όπως αυτά εμφανίζονται στην ταινία *Κυνόδοντας* του Λάνθιμου. Παρατηρώντας πως η όλη πλοκή βασίζεται στην ίδια τη χρήση της γλώσσας, η οποία εδράζεται στην υποχρεωτική αλλαγή της σημασίας των λέξεων και στην πλήρη διάρρηξη της σχέσης σημαίνοντος και σημαινόμενου, ανακαλύπτουμε πως γλωσσικά παίγνια όπως αυτά περιγράφονται από τον Wittgenstein, για παράδειγμα «κλύνω ένα πρόβλημα πρακτικής αριθμητικής», «παίζω θέατρο», «τραγουδώ στο χορό», στη συγκεκριμένη ταινία αποτελούν στοιχείο της πλοκής.

²¹ St. Cavell, "Knowing and Acknowledging", *The Cavell Reader*, επιμ. Stephen Mulhall, Blackwell, Cambridge, 1996, σσ. 68-69.

Τέλος, ο ίδιος ο κινηματογράφος θέτει το ζήτημα της σχέσης του κινηματογραφημένου ανθρώπου με την ίδια την ανθρώπινη υπόσταση. Θα μπορούσε ο κινηματογράφος να μας αποξενώσει από την ανθρώπινη υπόστασή μας; Με ποιον τρόπο οι ηθοποιοί μοιάζουν με ρομπότ που εκτελούν μια προγραμματισμένη συμπεριφορά; Κατά πόσον μοιάζουν με μαριονέτες; Η κινηματογραφική εικόνα του ανθρώπου αποτελεί λοιπόν μια ρομποτική εικόνα του πραγματικού ανθρώπου;

Επίσης, αν ένα από τα βασικότερα ζητήματα που έθεσε ο Cavell για την απουσία μας ως θεατών από την κινούμενη εικόνα είναι η δισδιάστατη φύση της, τότε με ποιον τρόπο οφείλουμε να προσεγγίσουμε εννοιολογικά το ολόγραμμα; Στην περίπτωση του ολογραμματικού κινηματογράφου –και εφόσον αυτό αποτελεί προτεραιότητα για το δημιουργό του– η αληθοφάνειά του ενδέχεται να είναι ολοκληρωτική. Σε αυτήν την περίπτωση, η σκέψη του Cavell είτε δεν επαρκεί, είτε χρειάζεται να εξελιχθεί από τους επιγόνους του. Αυτό όμως που έχει σημασία είναι πως (εφόσον υπάρξει) ο ολογραμματικός κινηματογράφος ενδέχεται να αλλάξει τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε την έννοια της παρουσίας και της απουσίας, την έννοια του ορίου του θανάτου αλλά και τη διαχείριση της απώλειας. Επίσης, στον ολογραμματικό κινηματογράφο θα λείπει ένα βασικό χαρακτηριστικό που ο Cavell διατυπώνει με τα εξής λόγια για τον κινηματογράφο: «... ένα από τα πράγματα που μπορούσες να πεις για τον κινηματογράφο είναι ο γιγαντισμός των εικόνων, που σε κάνουν να φαίνεσαι μικροσκοπικός, που σε κάνουν να φέρεσαι σαν μωρό, που σε αφήνουν άφωνο».²² Από αυτήν την άποψη, η έλευση του ολογράμματος ενδέχεται να μετατρέψει τον κινηματογράφο σε τέχνη του ανθρώπινου μέτρου και μεγέθους και σε ένα μέσο γνωριμίας του ανθρώπου με τον ίδιον του τον εαυτό.

Στα 1971, λοιπόν, ο μετα-αναλυτικός φιλόσοφος Stanley Cavell, αποφασίζει να γράψει ένα σύντομο εγχειρίδιο πάνω στο σινεμά με τίτλο *The World Viewed*. Σε αυτό το βιβλίο συνδέει τον Austin, τον Wittgenstein και τον Thoreau με την τέχνη της εικόνας. Ξεπερνώντας το σκόπελο της εξαντλητικής ανάλυσης των πλάνων, των τεχνικών, της κάμερας, της σημειολογικής προσέγγισης, περιορίζοντας αλλά όχι

²² H. Kreisler, *A philosopher goes to the movies: Conversation with Stanley Cavell*, 2002 (<http://globetrotter.berkeley.edu/people2/Cavell/cavell-con6.html>).

εξαλείφοντας το δρόμο της ψυχαναλυτικής ερμηνείας, περνά από την εικόνα στο κείμενο δίνοντας φιλοσοφική ερμηνεία στην πλοκή. Η προσέγγιση του είναι ανθρωποκεντρική και ηρωοκεντρική, καθώς αναλύει τη δράση των ηρώων εντός της πλοκής. Από τον Wittgenstein κάνει χρήση την έννοιας της ιδιωτικότητας ή μη, του πόνου και του αισθήματος. Μπορώ να πονέσω τον πόνο σου; Μπορώ να αισθανθώ το αίσθημά σου; Στηριζόμενος στην έννοια της ιδιωτικής γλώσσας και της ιδιωτικότητας ή μη του πόνου,²³ ερμηνεύει όχι την εικόνα από μόνη της αλλά δίνει φιλοσοφική ερμηνεία στην πλοκή του σεναρίου.²⁴ Στα σενάρια του κλασικού αμερικανικού κινηματογράφου διαβλέπει πιθανότητες φιλοσοφικής ερμηνείας. Ξεπερνώντας το εμπόδιο της σοβαροφάνειας, εξετάζει το γεγονός ότι φιλοσοφικά ζητήματα με εκλαϊκευμένο τρόπο ή μη, παρουσιάζονται στην κινούμενη εικόνα είτε με πρόθεση συνειδητή του δημιουργού είτε και τυχαία. Ας μην ξεχνούμε ότι ακόμα και σε επιστημονικά πειράματα, το τυχαίο και το απροσδόκητο μπορούν να αλλάξουν τον ρου της ίδιας της ιστορίας της σκέψης μας, πόσο μάλλον στη διαχείριση των δημιουργικών προθέσεων, όπου το υποκειμενικό στοιχείο είναι καίριας, πολλές φορές, σημασίας και καθιστά το στόχο του δημιουργού ρευστό και ανοικτό σε αλλαγές μέσω της αλληλεπίδρασής του με την πραγματικότητα και την παρέμβαση των άλλων, είτε κάνουμε λόγο για συντελεστές/συνεργάτες είτε για την ίδια την επικαιρότητα είτε για το τυχαίο εντύπωμα μια άλλης εκδοχής της κύριας ιδέας.

Οι ταινίες προσωπικών σχέσεων, συνηθέστερα ερωτικών διαπλοκών και περιπλοκών, διαχειρίζονται το χάσμα μεταξύ των φύλων. Ουσιαστικά όμως διαχειρίζονται το χάσμα που σχηματίζεται από τη χρήση μιας γλώσσας ή ενός συναισθήματος που θεωρείται από τους χρήστες τους ιδιωτική και άρα ακοινωνήτη περιουσία τους. Σχεδόν όλα τα κινηματογραφικά ειδύλλια διαχειρίζονται το ασύμπτωτο των οιονεί ιδιωτικοτήτων. Οι χωρισμοί και οι επαναπροσεγγίσεις δεν οφείλονται σε τίποτε άλλο παρά στον τρόπο διαχείρισης του λόγου και των

²³ “Δεν είναι αρκετό το γεγονός ότι γνωρίζω ότι υποφέρεις... Με λίγα λόγια, πρέπει να το επαναγνωρίσω, αλλιώς δε γνωρίζω τι σημαίνει το να πονάς”.
St. Cavell, *Must we mean what we say? A Book of Essays*, Cambridge University Press, Cambridge, 1976, σ. 263.

²⁴ _____, *Pursuits Of Happiness: The Hollywood Comedy Of Remarriage*, Film Studies, New York, Harvard, 1981, σσ. 1-42.

αισθημάτων, τα οποία λειτουργούν είτε ως μέσα γεφύρωσης του ζεύγους είτε ως τρόποι λεκτικής και ψυχικής απομάκρυνσής του.

Ως αποτέλεσμα του παραπάνω συλλογισμού, ο Cavell «αποκηρύσσει» τη γνώση (knowledge) φέρνοντας σε πρώτο πλάνο την έννοια της επαναγνώρισης²⁵ (acknowledgment). Γνωρίζω τον άλλον σημαίνει να πονώ τον πόνο του, να αισθάνομαι το αίσθημα του και συγχρόνως να αφήνω τον εαυτό μου ανοιχτό στο να με γνωρίσει ο άλλος με τον ίδιο τρόπο. Η σκεπτικιστική, κατά Cavell, διαδικασία θυμίζει την άμπωτη στο πεδίο των σχέσεων των κινηματογραφικών ηρώων, δηλαδή την ψυχική αυτή απομάκρυνση των ανθρώπων από τη γνώση του εαυτού τους αλλά και του άλλου, που ισοδυναμεί με ψυχική κενότητα/ψυχρότητα/απόσταση. Η επαναγνωριστική διαδικασία θυμίζει την παλίρροια, δηλαδή τη συνάντηση των ανθρώπων, το ξεπέρασμα των συνόρων της οιονεί ιδιωτικότητας και της μοναχικής διαχείρισης των αισθημάτων. Εδώ όμως παίζουν σημαντικό ρόλο οι όροι επικοινωνίας που έχουν τεθεί. Παρόλο που οι όροι επικοινωνίας βρίσκονται σε συνεχή αναδιαπραγμάτευση από τις δύο πλευρές, εντούτοις μόνο μέσα από αυτήν τη διαδικασία εξακρίβωσης ενός κοινού τύπου/τρόπου εκφοράς μηνυμάτων, μπορεί η επικοινωνία να πραγματοποιηθεί με αυθεντικό τρόπο.²⁶ Δεν είναι τίποτε άλλο από την εφαρμογή στην κινούμενη εικόνα, αλλά και σε ένα ικανοποιητικό αριθμό έργων του Shakespeare της θέσης του Wittgenstein, ο οποίος καταλήγει στο έργο του Φιλοσοφικές Έρευνες ότι η ιδιωτικότητα του πόνου και των αισθημάτων αποτελεί μια παρανόηση, που προκαλείται από την ίδια την παρα-νοητική και αποπροσανατολιστική χρήση της ανθρώπινης γλώσσας.

Η φιλοσοφία, από την άλλη πλευρά, της καθημερινής ομιλίας του Austin χρησιμοποιείται από τον Cavell ως διεισδυτικό εργαλείο ερμηνείας του

²⁵ Επιλέγω αυτή την μετάφραση του όρου, γιατί η έννοια της λέξης *acknowledgment* δεν αφορά σε αναγνώριση σε σχέση με τα εξωτερικά χαρακτηριστικά δύο ανθρώπων, ώστε να ομοιάζει με την ομηρική διαδικασία ανθρώπων που έχουν να ιδωθούν πολλά χρόνια, με αποτέλεσμα ο ένας από τους δύο είναι είτε αλλαγμένος, είτε μεταμφιεσμένος είτε μεταμορφωμένος. Το αντίθετο μάλιστα, μοιάζει η έννοια να είναι ζητούμενο των ανθρώπων που πρακτικά ζουν μαζί και έχουν δημιουργήσει μια οικειότητα που τους καθιστά ξένους ο ένας στον άλλον, για παράδειγμα ένα ζευγάρι που νιώθει ότι έχει κρίση στη σχέση του, ή η ρήξη της σχέσης του Βασιλιά Ληρ με την κόρη του, που εκκινεί από κάτι που μοιάζει με επικοινωνιακή παρεξήγηση. Η επιστροφή μάλιστα από την κρίση που μπορεί να ενδεχομένως να επανασυνδέσει τα πρόσωπα μπορεί να θεωρηθεί μια επαναθεμελίωση του εαυτού εκάστου έναντι της κοινής ζωής τους, μια αναγνώριση εκ νέου πως ο ένας μπορεί να γνωρίζει τον άλλον, γνωρίζοντας έτσι τον εαυτόν του, τον πόνο του, το αίσθημα του, μια διαδικασία που καθιστά το ιδιωτικό κοινό, το μοναδικό και μοναχικό ως συλλογικό, μια τελικώς επαναγνώριση των δύο.

²⁶ R. Butler, "Stanley Cavell", *Film, Theory and Philosophy: The Key Thinkers*, επιμ. Felicity Colman, Acumen, Durham, 2009, σ. 150.

δραματοποιημένου λόγου. Μπορεί ένα εκφώνημα (utterance) να αποτελέσει πράξη από μόνο του; Αυτή η διαχείριση της αβεβαιότητας πάνω στη βεβαιότητα του λόγου –προφορικού, επιστημονικού, δραματοποιημένου – συνεχίζει το σύνολο της ερμηνείας του Cavell. Ο Austin, κυρίως, και ο ύστερος Wittgenstein, δευτερευόντως, τον έχουν διδάξει ότι η επιστημονική πρόταση και το εκφώνημα δομούνται σε ένα καθεστώς βεβαιότητας και αβεβαιότητας συγχρόνως. Αν ο λόγος λοιπόν, με τα λιγότερο ή περισσότερο σκοτεινά κριτήρια του,²⁷ είναι ο κινητήριος μοχλός της πλοκής, τότε οι ήρωες ενεργούν σε ένα επικοινωνιακό πλαίσιο που θέτει διαρκώς εν αμφιβόλω τη βεβαιότητα των λόγων τους.²⁸ Επίσης, απαντώντας ο Cavell στο ερώτημα του τι είναι κινηματογράφος, απομακρύνεται πολύ από την αντίληψη ότι ο κινηματογράφος είναι αναπαράσταση της πραγματικότητας. Δεν μπαίνει καν στο δίλημμα αν ο κινηματογράφος αναπαριστά την πραγματικότητα ή αποτελεί μια αποτύπωση μυθοπλαστική. Και πολύ περισσότερο δεν αναφέρεται καθόλου στην αντίληψη που κατανοεί την εικόνα του κινηματογράφου ως διαφανή.²⁹ Όντας πιο συγκεκριμένος από άλλους φιλοσόφους που προχωρούν σε εξαντλητική ανάλυση των θεωρούμενων βασικών συστατικών στοιχείων του, όπως του χώρου και του χρόνου,³⁰ όπως ο Derrida που αφήνει αμφίσημες και αντικρουόμενες ερμηνείες,³¹ ο αμερικάνος φιλόσοφος λέει ότι όπως μια φωτιά σε μια φωτογραφία δεν μπορεί να σε κάψει,³² έτσι και ο κινηματογράφος, κατά την προβολή του, είναι η απουσία της

²⁷ St. Cavell, *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*, Oxford University Press, New York, Oxford, 1979, σσ. 1-37.

²⁸ R. Butler, *op. cit.*, σσ. 145-6.

²⁹ «Η κλασική ρεαλιστική ταινία καθίστατο διαφανής, προσπαθούσε δηλαδή να «σβήσει» κάθε ίχνος της «δουλειάς πάνω στο φιλμ», κάνοντάς το να φαίνεται «φυσικό», αναπαράγοντας έτσι τον αόριστο και μη θεωρητικοποιημένο κόσμο της κοινής λογικής, της κυρίαρχης ιδεολογίας, κατά την έννοια του Althusser». Στο R. Stam, R. Burgoyne, S. Flitterman-Lewis (επιμ.), *Νέες Προσεγγίσεις στη Σημειωτική του Κινηματογράφου*, (μετ. Ει. Σταματοπούλου), Μεταίχμιο, Αθήνα, 2010, σ. 209.

³⁰ J. Mullarkey, “Gilles Deleuze”, *Film, Theory and Philosophy: The Key Thinkers*, επιμ. F. Colman, Acumen, Durham, 2009, σ. 179.

³¹ «Αυτό που η φωτογραφία πενθεί είναι συγχρόνως ο θάνατος και η επιβίωση, η απώλεια και η συνέχιση της ζωής...». Στο J. Derrida, *Copy, Archive, Signature: A Conversation on Photography*, Stanford University Press, Stanford, 2010, σ. xxxii.

³² St. Cavell, *The Claim of Reason*, *op. cit.*, σ. 335.

πραγματικότητας³³ που προβάλλεται. Αυτό που προβάλλεται δεν υπάρχει. Αν δεις τη φωτογραφία της γιαγιάς σου, ουσιαστικά σου υπενθυμίζεται η απουσία της από κοντά σου.

Πέντε χρόνια μετά την έκδοση του βιβλίου του Cavell, ο Ουμπέρτο Έκο βρίσκεται στην ίδια κατεύθυνση ανάλυσης με αυτήν του αμερικανού φιλοσόφου προχωρώντας όμως περισσότερο τη σκέψη του και καταλήγοντας σε μια διαφορετική διαπίστωση από αυτήν του Cavell:

«Ας εξετάσουμε μια διαφήμιση. Ένα απλωμένο χέρι που προσφέρει ένα ποτήρι που αφρίζει με φρεσκοσερβιρισμένη μύρα, ενώ ένα λεπτό στρώμα πάχνης σκεπάζει το γυαλί και μεταφέρει αμέσως μια αίσθηση δροσιάς... Δεν υπάρχει ούτε μύρα, ούτε ποτήρι στη σελίδα, ούτε καν το υγρό και παγωμένο επίστρωμα. Αισθάνομαι κάποια οπτικά ερεθίσματα, χρώματα, χωρικές σχέσεις, στιγμιότυπα φωτός και τα συντονίζω σε μια δεδομένη αντιληπτική δομή. Το ίδιο συμβαίνει και όταν κοιτάζω ένα πραγματικό ποτήρι μύρας· συνδέω κάποια ερεθίσματα που προέρχονται από ένα αδόμητο ακόμα πεδίο και παράγω ένα perceptum που βασίζεται σε μία προγενέστερη εμπειρία».³⁴

Για να κάνουμε εδώ ένα σχόλιο τόσο στη διαπίστωση του Cavell, όσο και σε αυτήν του Έκο, μπορούμε να παρατηρήσουμε πως ο Έκο εμμένει στο πώς φαίνεται μια φωτογραφία και με ποιους μηχανισμούς κάποιος την προσλαμβάνει, ενώ ο Cavell εμμένει στο αν κάποιος πέρα από το να βλέπει μια φωτογραφία δύναται να έχει την εμπειρία του εικονιζόμενου αντικειμένου. Κανείς άλλωστε δεν μπορεί να πιει μια μύρα από ένα τυπωμένο χαρτί.

Διαβαίνοντας τη γραμμική εξέλιξη των γεγονότων, στα 1997, οι Richard Allen και Murray Smith εκδίδουν το έργο με τίτλο “Film theory and Philosophy”, που αποτελείται από σειρά άρθρων. Το συγκεκριμένο βιβλίο θεωρείται ως ένας από τους γενέθλιους τόπους της φιλοσοφίας του κινηματογράφου. Ρηξικέλυθη σε αυτήν την έκδοση μπορεί να θεωρηθεί η εισαγωγή των εκδοτών, που με ευσύνοπτο τρόπο

³³ «...η φωτογραφία ενός σεισμού... δεν αναπαριστά ένα σεισμό να συμβαίνει (ευτυχώς)...». _____, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, Harvard University Press, New York, 1971, σ. 17.

³⁴ Ου. Έκο, *Θεωρία της Σημειωτικής*, μετ. Έ. Καλλιφατίδη, Γνώση, Αθήνα, 1988, σ. 295.

παρουσιάζουν τρόπους και εκδοχές της φιλοσοφικής προσέγγισης του κινηματογράφου.³⁵

Σύμφωνα με τον Warren Buckland,³⁶ η εισαγωγή τους παρουσιάζει την αναλυτική φιλοσοφία ως ένα μη δογματικό πεδίο γνώσης, το οποίο προσομοιάζει περισσότερο σε μια μέθοδο επιχειρηματολογίας και συλλογισμού παρά σε μια άτεγκτη ιδεολογία. Ο Buckland παρατηρεί ότι, με βάση αυτή την αναλυτική σκευή, στην εισαγωγή του συγκεκριμένου εγχειριδίου παρουσιάζεται η σχέση ηπειρωτικής φιλοσοφίας (ιδιαίτερος του Althusser) με τη θεωρία του κινηματογράφου. Να επισημάνουμε ότι σημαντική, ως προεργασία, υπήρξε η σύνδεση που έκαναν οι Bordwell και Carroll της θεωρίας του κινηματογράφου με την αναλυτική παράδοση και τη φιλοσοφία εν γένει, εγκαινιάζοντας την έννοια της μετα-θεωρίας, πράγμα που προλείανε το έδαφος για την άνθιση του κλάδου στα μέσα της δεκαετίας του '90.³⁷

Ένα από τα πρώτα ερωτήματα που τέθηκαν είναι πώς ο νέος κλάδος συνδιαλέγεται με τον προγενέστερο. Μιλάμε για μια συγκρουσιακή σχέση ή για μια γόνιμη αντιπαράθεση; Το συγκεκριμένο ερώτημα είναι δύσκολο να απαντηθεί ευθέως. Το μόνο σχόλιο που μπορούμε να κάνουμε είναι ότι ενώ η *φιλοσοφία του σινεμά* ξεκίνησε ως μια περιθωριακή φωνή της θεωρίας του κινηματογράφου, τα τελευταία χρόνια έχει αρχίσει να εδραιώνεται στο πέραν του Ατλαντικού ακαδημαϊκό χώρο αλλά και στη Βρετανία. Αυτήν την τάση την ενίσχυσε και ο Stanley Cavell, ο οποίος γεφύρωσε το χώρο της φιλοσοφίας με τον κινηματογράφο, ενώ οι Richard Allen και Murray Smith είκοσι έξι χρόνια μετά την έκδοση του “The World Viewed” του Cavell, γεφύρωσαν τη φιλοσοφία με τη θεωρία του κινηματογράφου και μάλιστα την αναλυτική παράδοση της φιλοσοφίας με το σινεμά. Δεν είναι τυχαίο

³⁵ R. Allen, M. Smith (επιμ.), *Film Theory and Philosophy*, Oxford University Press, Oxford, New York, 1997, σσ. 3-35.

³⁶ W. Buckland, “Problem Formation in the Analytic Philosophy of Film”, *Film-Philosophy Journal*, (5) 2001. www.film-philosophy.com/vol5-2001/n26buckland

³⁷ Και οι δύο τους, συνεκδίδοντας το έργο *Post-Theory*, κυρίως επέκριναν τους θεωρητικούς του φιλμ, για το γεγονός ότι χρησιμοποιούσαν θεωρίες που αποσκοπούσαν στην κατασκευή αυθαίρετων γενικεύσεων. Στο στόχαστρό τους βρέθηκε ο αλτουσεριανός μαρξισμός και η λακανική ψυχολογία. Αντιθέτως προσπάθησαν να προτείνουν απαντήσεις κάνοντας χρήση θεωριών περιορισμένης κλίμακας. Δεν σκοπεύουν να απαντήσουν κάθε ερώτηση για κάθε είδος κινηματογράφου. Ξεκινούν την έρευνα από συγκεκριμένα φιλμ με σκοπό να εξετάσουν την ισχύ των «μεγάλων» θεωριών. J. Frome, “Noel Carroll”, *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, επιμ. P. Livingston, C. Platina, Routledge, New York, σ. 334.

πως ο Murray Smith παρατηρεί πως «από την αρχή είχαμε συνειδητοποιήσει την προκατάληψη εναντίον της αναλυτικής φιλοσοφίας που υπήρχε στο χώρο του κινηματογράφου και των σχετιζόμενων με αυτόν πεδίων σπουδών».³⁸ Δεν είναι τυχαίο ότι για τους στοχαστές της τελευταίας γενιάς, ο Cavell θεωρείται κάτι παραπάνω από μια επιρροή.

Με αυτόν τον τρόπο ο κινηματογράφος συνδέεται με το φιλοσοφικό απόθεμα γνώσης, το οποίο όμως δε σχετίζεται πάντα με τη βεβαιωμένη και πειραματικά αποδεδειγμένη αρμονία και αισθητική, αλλά και με ένα στοχασμό που θέτει ερωτήματα, συσχετίζει και κινείται, όσο γρήγορα κινείται και η κινούμενη εικόνα. Αυτό συμβαίνει, γιατί ο κινηματογράφος, ιδιαίτερα στην παραδοσιακή του μορφή, πέρα από τεχνική, είναι γνώση· γνώση των ανθρώπινων σχέσεων, κατανόηση της ιδιοσυγκρασίας του άλλου, επαναγνώριση του εαυτού. Σπουδή μάλιστα της αποφυγής να γνωρίζει κάποιος ήρωας τους άλλους, να τους κατανοεί, με αποτέλεσμα να αποφεύγει τελικά να γνωρίσει τον ίδιο του τον εαυτό. Είναι πάνω από όλα τέχνη που σχετίζεται με την πραγματικότητα ή καλύτερα, τέχνη των ανθρώπινων σχέσεων στο πλαίσιο μιας πραγματικότητας οικείας για τους θεατές.

Το αξιοπερίεργο με τους φιλόσοφους του φιλμ είναι η προκατάληψή τους γι' αυτό που ονομάζουμε «πειραματικό» κινηματογράφο, όπως παρατηρεί και ο Daniel Barnett· αυτό ισχύει ιδιαιτέρως γι' αυτούς που ασχολούνται με το Wittgenstein και ιδιαίτερα για ταινίες που ως θέμα τους έχουν την ίδια τη φιλοσοφία. Για την ακρίβεια, παρατηρεί, κάνοντας κριτική στην παραπάνω τάση, λέγοντας τα εξής:

«Αυτή η προκατάληψη απέναντι σε ό,τι ονομάζεται πειραματικό... είναι ένα περίεργο χαρακτηριστικό αρκετών φιλοσόφων του κινηματογράφου και όσον αφορά για όσους είναι ακόλουθοι του Wittgenstein, αυτό με προβληματίζει ειδικότερα. Ο Wittgenstein εστίαζε στην γλώσσα, το μέσο της φιλοσοφίας per se. Γιατί θα έπρεπε η φιλοσοφία του κινηματογράφου να αγνοεί ρητά αυτά τα έργα που θεωρούνται πως ασχολούνται με το ίδιο το μέσο per se;»³⁹

³⁸ M. Smith, "Film Theory meets analytic philosophy, or film studies and l' affaire sokal", *Cinema: Journal of Philosophy and the moving image*, 1 (2010), σ. 112.

³⁹ D. Barnett, "If a Film Did Philosophy We Would n't Understand It", *Film-Philosophy*, (11) 2007, σ. 139.

Αν και φαίνεται ίσως παράδοξο, όπως διαπιστώνει και ο Barnett, η αναλυτική και μετα-αναλυτική παράδοση στη φιλοσοφία του κινηματογράφου μοιάζει να μην επιτρέπει τη φιλοσοφική προσέγγιση ενός φιλμ που μοιάζει με *ex cathedra* μάθημα φιλοσοφίας. Ίσως γιατί αυτή η αναλυτική και μετα-αναλυτική παράδοση απεχθάνεται το αβέβαιο, το ποιητικό και το αυθαίρετο στη φιλοσοφία, στα όρια πολλές φορές και της προκατάληψης, πράγμα που μπορεί να κριθεί και αρνητικά.⁴⁰ Με αυτόν τον τρόπο, ένας «αφιλοσόφητος», σε πρώτη προσέγγιση, κινηματογράφος έχει μια περισσότερο ορθολογική βάση για τη φιλοσοφική ερμηνεία, μια ισχυρή πρώτη ανάγνωση, καθώς εκφράζει κανονικότητες που θα έλεγε κανείς ότι μοιάζουν με «συνταγή», που είναι επαληθεύσιμη μέσω του κινηματογραφικού είδους της.

Μια «απλή» ιστορία, ένα αστυνομικό έργο, για παράδειγμα, έχει προαπαιτούμενες κανονικότητες, άμεσα αναγνωρίσιμες και από το θεατή και από το φιλόσοφο. Αντί για πειραματικό κινηματογράφο έχουμε κινηματογράφο παγιωμένης μορφής και ειδών που έχουν προκύψει από «πειράματα» δημιουργικά πολλών δεκαετιών, όσον αφορά στην εικόνα του και πολλών αιώνων, όσον αφορά στη σεναριακή πλοκή του, αν υποθέσουμε ότι η πλοκή του κινηματογράφου, δηλαδή το κείμενό του, είναι ιστορική συνέχεια του θεατρικού κειμένου. Μια φιλοσοφία που επιτυχημένα ή μη, αναζητά την ερμηνεία της τεκμηρίωσης σε ένα πολιτιστικό προϊόν ή τουλάχιστον αυτό διατείνεται ότι μπορεί να κάνει. Για να το κάνει όμως αυτό, έχει ανάγκη από μια σταθερή αφήγηση, μια ιστορία με αρχή, μέση και τέλος. Ένα στέρεο υπ-έδαφος ανάλυσης. Ένα μοντέλο «κλασικού» κινηματογράφου. Ο κινηματογράφος μέσα από την αναλυτική ματιά, οφείλει να «απαντήσει» στο ερώτημα αν προσφεύγει είτε στη λογική είτε στον κόσμο της εμπειρίας. Είναι ένα ερώτημα άλλωστε που έχει θέσει και ο Hume για τη λειτουργία της επαγωγής.⁴¹ Από τη άλλη πλευρά μπορεί να είναι ένα νοητικό/εικονικό εργαλείο που επηρεάζεται από ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες. Ο κινηματογράφος, επομένως, μπορεί να είναι η πολλαπλή περιγραφή της εμπειρικής πραγματικότητας. Μήπως ο κινηματογράφος μπορεί επίσης να συνδεθεί με τις προτάσεις του Schlick, που αποτυπώνουν το στιγμιαίο παρόν, ένα γεγονός της

⁴⁰ Ας μην ξεχνούμε ότι ο Κύκλος της Βιέννης ασχολήθηκε κυρίως με την αλήθεια των επιστημονικών προτάσεων, την επαληθευσιμότητά τους, τον κανόνα.

⁴¹ C. Howson, *Hume's Problem: Induction and The Justification of Belief*, Oxford University Press, Oxford, New York, 2003, σσ. 94-108.

αισθητηριακής μας αντίληψης και μόνο;⁴² Μήπως τελικά και ο κινηματογράφος, όπως και ο λογικός εμπειρισμός⁴³ κινούνται ανάμεσα στην αισθησιοκρατία⁴⁴ και το φορμαλισμό;⁴⁵ Ο κινηματογράφος απευθύνεται στις αισθήσεις μας, κυρίως σε δυο από αυτές, όραση και ακοή. Η πλοκή όμως προσλαμβάνεται μέσω της λογικής: «σήμερα είδα μια ταινία επιστημονικής φαντασίας» η παραπάνω φράση δεν είναι τίποτα άλλο από μια αναγνώριση της φόρμας, μια απλοϊκή επίκληση στη λογική ή μια λογική επεξεργασία όσων έχουν προσληφθεί από τις αισθήσεις μας, χωρίς να υπονοούμε ότι ο κινηματογράφος μπορεί να αναλυθεί μέσω προκαθορισμένων κριτηρίων απόλυτης ορθολογικότητας.

Κοντολογίς, αν ο Wittgenstein πιστεύει ότι η φιλοσοφία είναι μια κριτική της γλώσσας και ότι πρέπει να στραφεί στην ίδια την λειτουργία του γλωσσικού μέσου⁴⁶ που δύναται να προκαλέσει πλήθος παρεξηγήσεων στην επιστημονική τεκμηρίωση (να θυμίσουμε και όσα έχει πει ο Austin για τις επικοινωνιακές περιστάσεις που μπορούν να διαστρέψουν την πρόθεση των επικοινωνούντων μέσω της ομιλίας),⁴⁷ με τον ίδιο τρόπο ο Cavell εισάγει στην ανάλυση του κινηματογράφου, κυρίως την ομιλούμενη γλώσσα του,⁴⁸ το κείμενο, την πλοκή, την ικανότητα και την

⁴² Για την ανάκληση της εικόνας ως μεθόδου (εκ)μάθησης στο: M. Schlick, *General Theory of Knowledge*, μετ. στα αγγλικά από τον Al. E. Blumberg, Springer-Verlag, Wien, New York, 1974, σσ. 15-20.

⁴³ Ν. Αυγελής, *Εισαγωγή στη Φιλοσοφία της Επιστήμης*, Εκδοτικός Οίκος Αντ. Σταμούλη, Θεσσαλονίκη, 2010.

⁴⁴ M. Beugnet, *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression*, University Press, Edinburgh, 2007.

⁴⁵ Th. Botz-Bornstein, «Realism, Dream, and ‘Strangeness’ in Andrei Tarkovsky», *Film-Philosophy*, (8), 2004.

⁴⁶ Θ. Σακελλαριάδης, *Από το Tractatus στις Έρευνες: Η φιλοσοφική διαδρομή του L. Wittgenstein*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2006, σσ. 48-49.

⁴⁷ J. L. Austin, *How to Do Things With Word*, Oxford University Press, New York, 1962.

⁴⁸ «...ακόμα και εκείνοι που είναι πρόθυμοι να πιστέψουν ότι οι λεπτομέρειες κάθε κίνησης και θέσης της κάμερας μπορεί να είναι σημαντικές στον καθορισμό του τι είναι μια ταινία, ... ακόμα και ανάμεσα σε αυτούς είναι δύσκολο να βρεις κάποιον να πιστέψει ότι τα λόγια που λέγονται στην ταινία θα πρέπει να ελεγχθούν με την ίδια σοβαρότητα... τα λόγια της ταινίας ... δηλώνουν τη μίμηση των καθημερινών λέξεων, των λόγων στην καθημερινή συζήτηση. Η άρτια εκμάθηση της κινηματογραφίας και της κινηματογραφικής δημιουργίας απαιτεί, ακολούθως, ... μια άρτια εκμάθηση αυτού του τρόπου της μίμησης». St. Cavell, *Pursuits of happiness: The Hollywood comedy of remarriage*, op. cit., σ. 11.

ανικανότητα των ανθρώπων να επικοινωνούν μεταξύ τους, ως υπόθεση εργασίας που εκτυλίσσεται μπροστά στα μάτια μας. Ο Cavell είναι ο πλοηγός ενός ερευνητικού ταξιδιού από την αριστοτελική *ὄψιν* στον *λόγον* (στο γραπτό λόγο του σεναρίου και στον εκφωνούμενο λόγο της ομιλούσας ταινίας), από την εικόνα στο κείμενο, από το ανθρωπομορφικό στοιχείο στο νοητικό.

Επομένως, οι φιλόσοφοι του κινηματογράφου ή τουλάχιστον αυτοί που ισχυρίζονται ότι συγκροτούν ένα συγκεκριμένο ρεύμα (και όχι οι φιλόσοφοι που ασχολήθηκαν και με τον κινηματογράφο) έλκονται από τον ρεαλισμό και την ευθύνοπτη ιστορία που έχει αρχή, μέση, τέλος, καθώς κάτι τέτοιο απεικονίζει την πιθανότητα μιας κάποιας επιστημονικής επαληθευσιμότητας κατά την ερμηνεία του. Αυτό το ρεύμα είναι κυρίως αγγλοσαξονικό και αναλυτικής επιρροής. Μια δεύτερη κατηγορία έχει να κάνει με τους θεωρητικούς του κινηματογράφου που συγκροτούνται στη βάση των πολλών και διαφορετικών οπτικών, αλλά και των πολλών και διαφορετικών επιστημονικών πεδίων, που, όμως, σε αυτή την περίπτωση, εντάσσονται στη λογική της ερμηνείας της κινούμενης εικόνας και μόνο, εμπλέκοντας πολλά στοιχεία που σχετίζονται με την πολιτική πλευρά του κινηματογράφου, αλλά και την ίδια την πολιτική επιστήμη. Η τρίτη κατηγορία, δηλαδή οι φιλόσοφοι που ασχολήθηκαν και με τον κινηματογράφο, συνήθως συσχετίζουν τη φιλοσοφική παράδοση της ηπειρωτικής Ευρώπης με το σινεμά.⁴⁹ Η πρώτη ομάδα αναζητά τις ερμηνευτικές σταθερές, η δεύτερη την πολύμορφη αναφορά σε διαφορετικά πεδία επιστημονικής σκέψης και πρακτικής σε επίπεδο εργαλειακής χρήσης και η τρίτη προσαρμόζει τη φιλοσοφική παράδοση της κεντρικής Ευρώπης στην κινηματογραφική ερμηνεία και όχι το αντίθετο.⁵⁰

Ο Cavell, λοιπόν, ασχολείται και με τον κινηματογράφο. Ουσιαστικά όμως η αντικειμενικότητα με την οποία τον προσεγγίζει θυμίζει περισσότερο ένα

⁴⁹ Η περίπτωση του Ντελέζ είναι χαρακτηριστική και το έργο του μνημειώδες. Αναφέρομαι στο G. Deleuze, *Κινηματογράφος I. Η εικόνα-κίνηση*, μετ. Μ. Μάτσας, επίμ. Γ. Πρελορέντζος, Νήσος, Αθήνα, 2009 και στο G. Deleuze, *Κινηματογράφος II. Η χρονοεικόνα*, μετ. Μ. Μάτσας, Νήσος, Αθήνα, 2010. Παρόλο που στη γενική βιβλιογραφία του Ντελέζ υπάρχουν δύο εγγραφές του Cavell (*The World Viewed & Pursuits of Happiness*), εντούτοις οι προσεγγίσεις τους μοιάζουν πολύ διαφορετικές.

⁵⁰ Για την ιστορία των διαφορετικών προσεγγίσεων και μεθοδολογιών βλ. C. Platina, "Film Theory and Aesthetics: Notes on a Schism", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, (51)1993, σσ. 445-454.

διανοούμενο που αναζητά τις ερμηνευτικές σταθερές ενός πολιτιστικού προϊόντος. Οι Deleuze και ο Derrida, για παράδειγμα, προσπαθούν να προσαρμόσουν τη θεωρία τους, αλλά και τις εκάστοτε επιρροές τους, στον κινηματογράφο. Και εδώ βλέπουμε την οριζόντια αντίθεση. Φιλόσοφοι έναντι φιλοσόφων ή, αν θέλετε, η μεταφορά στην επιστήμη και στην επιστημονική ανάλυση.⁵¹ ερμηνεία του πολιτισμού με βάση τα προϋπάρχοντα επιστημονικά μοντέλα που ο καθείς χρησιμοποιεί ή περιγραφή και ανάλυση ενός κόσμου, έτσι όπως αυτός είναι, τουλάχιστον κατά προσέγγιση; Υπάρχει η πραγματικότητα ανεξάρτητα από εμάς, οπότε ο ρεαλιστής επιστήμονας απλώς και απλά την παρατηρεί και συλλέγει τα τεκμήρια ή ο επιστήμονας-ερευνητής διαμορφώνει την πραγματικότητα μέσω της δημιουργικής δύναμης της φαντασίας;⁵² Όπως παρατηρεί ο Cazeaux, «ο ρεαλιστής είναι αφιερωμένος στην αντίληψη πως η γνώση αποτελείται από την ανακάλυψη των αληθειών περί του κόσμου, ενώ ο αντιρρεαλιστής μιλά για τη δημιουργία των κόσμων».⁵³ Το ερώτημα που μπορεί να τεθεί, με βάση τα παραπάνω, είναι αν ο κινηματογράφος απεικονίζει τον κόσμο μας ή διαμορφώνει τον κόσμο μας, αντίστοιχα. Πρόκειται για σημαντικά ερωτήματα που πηγάζουν από την ίδια την προβληματική της ερμηνείας. Και ενδεχομένως άλυτα μέχρι τώρα. Διλήμματα που περιγράφουν με ακρίβεια όμως τις υπάρχουσες προσεγγίσεις. Με αφαιρετικό τρόπο εντούτοις, καθώς η πραγματικότητα είναι πιο σύνθετη, ευσύνοπτα όμως, για να μπορούν να έχουν θέση σε ένα εισαγωγικό σημείωμα. Η συνεισφορά του Cavell δείχνει να είναι μια τίμια προσπάθεια συσχέτισης των φιλοσοφικών επιρροών του με το σινεμά. Ο κινηματογράφος όμως δεν ασφυκτιά μέσα στη φόρμα της θεωρητικής σκευής του, αντιθέτως αφήνει την εικόνα να αναπνέει ελεύθερα, το νόημα του λόγου να εξέρχεται αβίαστα.

Αν η φιλοσοφία του Austin και του Wittgenstein, σύμφωνα με τον Cavell, εκφράζει την ίδια στιγμή την απόλυτη βεβαιότητα, αλλά και την απόλυτη αμφισβήτηση της σημασίας κάθε εκφοράς μέσα σε ένα επικοινωνιακό πλαίσιο, στο

⁵¹ Cl. Cazeaux, *Metaphor and Continental Philosophy: From Kant to Derrida*, Routledge, New York, 2007, σσ. 133-149.

⁵² *Ibid.*, σσ. 138-139.

⁵³ *Ibid.*, σ. 139.

οποίο ενδεχομένως ελλοχεύει η σύγχυση,⁵⁴ αν η φιλοσοφία έρχεται να απαντήσει και όχι να επιβάλλει, να περιγράψει και όχι να ερμηνεύσει, τότε δύναται να σχετιστεί με τον κινηματογράφο. Αν ακόμα στη σύγχρονη φιλοσοφία υπάρχει η τάση να διερευνηθεί το α-νόητο,⁵⁵ η κενότητα, η αστειότητα,⁵⁶ τότε ο κινηματογράφος αποτελεί ένα πεδίο δόξης λαμπρό για αυτήν. Η φιλοσοφία δύναται τότε να περιγράψει ακόμα και την αλήθεια του.

Ορισμένοι θεωρητικοί του κινηματογράφου έχουν ακριβώς την αντίθετη αντίληψη για αυτή τη σχέση. Δηλαδή, όταν κάποιος εκφράζουν την πεποίθηση ότι ο κινηματογράφος κάνει φιλοσοφία, κάποιος άλλος έχουν τη γνώμη ότι οι θιασώτες αυτής της σχολής εμφορούνται από προκαθορισμένες φιλοσοφικές σκέψεις που οι ίδιοι προβάλλουν στον κινηματογράφο. Τότε, κατά την άποψή τους, τα συμπεράσματα δεν είναι του δημιουργού, αλλά των ιδίων. Έχουμε δηλαδή να κάνουμε με μια προβολή της προβολής. Μάλιστα φτάνουν στο σημείο να πουν ότι αυτός ο τρόπος ερμηνείας θυμίζει περισσότερο λογοτεχνική κριτική. Βέβαια αναγνωρίζουν ότι στην τέχνη υπάρχει το στοιχείο της φιλοσοφίας, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι η τέχνη κάνει φιλοσοφία.⁵⁷

Όπως προείπαμε, πέρα από το ενδιαφέρον που μπορεί να προκαλέσει αυτή η διαμάχη στον ειδικό, το να την παρακολουθήσουμε εξαντλητικά και κυρίως το να πάρουμε θέση, δεν έχει κάποια προφανή άλλη χρησιμότητα πέρα από την γνώση των επιχειρημάτων των όποιων αντιμαχόμενων πλευρών. Στο ερώτημα αν επωφελείται περισσότερο η φιλοσοφία εισερχόμενη στο πεδίο του κινηματογράφου ή επωφελείται ο ίδιος ο κινηματογράφος, δεν έχει σημασία να απαντάμε. Σημασία έχει να χειριζόμαστε αποτελεσματικά ένα νέο εργαλείο προσέγγισης της κινούμενης εικόνας.

⁵⁴ R. Butler, *op. cit.*

⁵⁵ Για τις ψευδείς και α-νόητες δηλώσεις βλ. J. L. Austin, *op. cit.*, σσ. 2-11.

⁵⁶ M. Wicczorek, «The Ridiculous, Sublime Art Of Slavoj Zizek» στο S. Zizek, *The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway*, University of Washington Press, Washington, 2000, σσ. 2-7.

⁵⁷ «...αν δω την ταινία *Blade Runner* κάτω από την οπτική των Wittgenstein/ Dennett, τότε έχω περισσότερο φιλοσοφικές σκέψεις παρά κάνω φιλοσοφία... Είναι αλήθεια πως έχουμε έναν μηχανισμό που μπορεί να εξετάσει μια φιλοσοφική οπτική, αλλά αν φτάνουμε σε συμπεράσματα, τότε αυτά είναι δικά μας και όχι της ταινίας... Κατά την άποψή μου, η ιδέα της Ταινίας ως Φιλοσοφίας κινείται πολύ κοντά στη λογοτεχνική κριτική. Επομένως, σε αυτή την περίπτωση, ερχόμαστε αντιμέτωποι με το να αναλύσουμε τη διαφορά του τρόπου που η λογοτεχνία χειρίζεται τις φιλοσοφικές θεματικές και του τρόπου, με τον οποίο η φιλοσοφία κάνει φιλοσοφία». D. Barnett, *op. cit.*, σ. 140.

Αναφερθήκαμε πιο πάνω στο ότι η αναλυτική προσέγγιση του κινηματογράφου δίνει περισσότερο σημασία σε αυτό που αποκαλούμε «ρεαλισμό». Ο ίδιος όμως ο ρεαλισμός δεν μπορεί να ιδωθεί μονοδιάστατα. Μια επιφανειακή αντίληψη περί ρεαλισμού, θα έλεγε ότι το σινεμά είναι αναπαράσταση της πραγματικότητας. Εδώ έχουμε δύο ενστάσεις που αποδομούν το επιχείρημα: πρώτον, η αναπαράσταση δεν είναι απλά μια αναπαράσταση, δεν είναι καν κάποιο απείκασμα. Έχει συγκεκριμένους σκοπούς, ιδεολογικούς, αισθητικούς και συγκεκριμένη δομή και τεχνοτροπία. Επομένως υπάρχει πρόθεση που πολλές φορές εντάσσεται σε μια προγραμματική ακολουθία του έργου, είτε μιλάμε για *avant-garde* σινεμά είτε για διαφήμιση σαπουνιού. Ακόμα και η φράση «βασανίζομαι», όταν αυτή γράφεται ως γκράφιτι, γύρω από τους δρόμους της Ομόνοιας, αποκτά προγραμματική διάσταση αναφερόμενη ευθέως σε ένα συγκεκριμένο αστικό περιβάλλον, που δε σέβεται πολλές φορές την αξία της ανθρώπινης προσωπικότητας και ζωής.

Δεύτερον, κατά πόσον ο ρεαλισμός είναι «ρεαλιστικός» και κατά πόσον αποτυπώνει την πραγματικότητα, είναι ένα ζήτημα που οφείλουμε να επανεξετάσουμε. Ήδη ο ρεαλισμός που αφορά στον κινηματογράφο μπορεί να έχει πολλά επίθετα: διαφανής, αντιληπτικός, οντολογικός.⁵⁸ Ο κινηματογραφιστής επιλέγει και διαμορφώνει την πραγματικότητα που μας προβάλλει: ο φωτισμός, η κίνηση της κάμερας, ο ήχος, το ασπρόμαυρο ή έγχρωμο φιλμ αποτελούν μέσα αληθοφάνειας ή μη αλλά και ευθείας παρέμβασης στον τρόπο που προβάλλεται η πραγματικότητα.

Αυτός ο ρεαλισμός δεν παύει να απεικονίζει μια έντεχνη πραγματικότητα, στην οποία ο κινηματογραφιστής έχει άμεση παρέμβαση ως προς τη διαμόρφωσή της μέσω της ίδιας της οπτικής του. Όπως λέει και ο Matthew Potolsky, ανάμεσα σε άλλα, «ο ρεαλισμός είναι μια ερμηνευτική προσέγγιση της *μιμήσεως*», «εξαρτάται από την ψευδαίσθηση που περιέχει ένα έργο» και ότι μάλιστα «το ρεαλιστικό έργο είναι το πιο παραπλανητικό, (γιατί είναι) αυτό που μιμείται με το καλύτερο τρόπο το επιφανινόμενο».⁵⁹

⁵⁸ An. Kania, “Realism”, *The Routledge Companion to philosophy and film*, επιμ. P. Livingston, C. Plantinga, Routledge, London, 2009, σσ. 239-248.

⁵⁹ M. Potolsky, *Mimesis (The New Critical Idiom)*, Routledge, New York, London, 2006, σ. 95.

Προς επίρρωση των παραπάνω, θα υπενθυμίσω την περίπτωση της ρεαλιστικής και αντιρρεαλιστικής *μεταφοράς* στην επιστήμη: κατά τη ρεαλιστική μεταφορά, υπάρχει ένας αναλλοίωτος κόσμος ως προς εμάς, που τον παρατηρεί ο αστρονόμος/επιστήμονας και τον καταγράφει ο κινηματογραφιστής, θα προσέθετα εγώ, με ακρίβεια. Από την άλλη πλευρά υπάρχει η αντιρρεαλιστική μεταφορά κατά την οποία ο μαθηματικός «κατασκευάζει» έναν κόσμο και με τη χρήση της φαντασίας του, δηλαδή αυτού του ιδιαίτερου υποκειμενικού στοιχείου, κάνοντας λογικές υποθέσεις. Όμως αυτές οι δύο αφηγήσεις, δεν είναι βέβαιο ότι μπορούν να διαχωριστούν με απόλυτο τρόπο. Για παράδειγμα, στο επίπεδο της εικόνας ως αναπαράστασης έχουμε να επισημάνουμε ότι λίγα χρόνια μετά την ανακάλυψη της φωτογραφίας, εμφανίστηκε η τάση να χρησιμοποιείται αυτή όχι για την λεπτομερή αποτύπωση της πραγματικότητας αλλά για την ανάπλαση ενός νέου εικαστικού «υποκειμενικού» κόσμου:

«...οι «καλλιτέχνες-φωτογράφοι» εκείνων των χρόνων ακολουθούσαν μια τάση που μπορούμε να την ονομάσουμε «διαπλαστική», γιατί προερχόταν από την ανάγκη τους να συνθέτουν ελεύθερα ωραίες εικόνες, αντί να αποτυπώνουν τη φύση στην πρωτογενή μορφή της». ⁶⁰

Δηλαδή, πολλές φορές, οι ίδιες μεταφορές στον *πόλεμο των επιστημών* μπορούν να βρεθούν τόσο στο ρεαλιστικό όσο και στο αντιρρεαλιστικό πεδίο της επιστημολογικής ανάλυσης. Για παράδειγμα, ενώ η φωτογραφία ξεκίνησε ως ακριβής, και μάλιστα λεπτομερειακή, αποτύπωση της πραγματικότητας, πολύ σύντομα απέκτησε ένα περιεχόμενο που περισσότερο ελεγχόταν από τον υποκειμενισμό του φωτογράφου παρά από την «αντικειμενικότητα» του φυσικού περιβάλλοντος.⁶¹ Πολύ περισσότερο η φωτογραφία ταυτίστηκε, εκείνη την εποχή, με τον αντιρρεαλισμό παρά με τον ρεαλισμό, στου οποίου τη μήτρα υποθέτουμε ότι ανατράφηκε. Δηλαδή, σε γενικές γραμμές, είναι δύσκολο να ξεχωρίσουμε το ρεαλιστικό από το αντιρρεαλιστικό αφήγημα με μεγάλη ευκολία και βεβαιότητα,

⁶⁰ Στο S. Krakauer, *Θεωρία του κινηματογράφου: η απελευθέρωση της φυσικής πραγματικότητας*, μετ. Δ. Κούρτοβικ, Κάλβος, Αθήνα, 1983, σ. 27.

⁶¹ Cl. Cazeaux, *op. cit.*, σ. 139.

πράγμα που συμβαίνει και στις οπτικές αναπαραστάσεις που αφορούν στην επιστήμη αλλά και στα ίδια τα επιστημονικά μοντέλα.⁶²

Το να αντιμετωπίζουμε τον κινηματογράφο και τη φωτογραφία ως αναπαραστάσεις μας οδηγεί στην υποτίμηση αυτού που αναπαρίσταται. Το ταπεινό, το καθημερινό αποτελούν δυνάμει στοιχεία μιας υπερβατολογικής αποτύπωσης, καθώς και το απλό μπορεί να καταστεί υπερβατικό. Οι πολλαπλές δυνατότητες του σύγχρονου κινηματογράφου, που έχει ξεφύγει από το στατικό κάδρο του βωβού, από τον περιορισμό των χωρικών ορίων της φωτογραφίας και της ζωγραφικής, μπορούν να εισφέρουν ένα πλήθος παραδειγμάτων. Ο *Μικρόκοσμος*,⁶³ ντοκιμαντέρ που στηρίχθηκε στη ζωή των εντόμων δεν αποτάθηκε σε κάποια απομακρυσμένη και άφθαρτη αλήθεια αλλά στην μεγέθυνση ενός κόσμου που υπάρχει κάτω από τα πόδια μας, αποδεικνύοντας ότι το υπερβατικό μπορεί να είναι και κοντινό και ότι το κοντινό μπορεί να είναι μεγαλοπρεπές και εξεζητημένο κατά την μεγέθυνσή του. Όπως παρατηρεί ο Cavell:

«Αυτό που ο Emerson εννοεί με το κοινό, το οικείο και το άνευ κύρους είναι αυτό που εγώ έχω περιγράψει ... αναλύοντας τη φιλοσοφία της καθημερινής γλώσσας... Σημειώνω ότι όταν περιγράφει τον εαυτό του ως κάποιον που αποζητά όχι το περίφημο, το απομακρυσμένο, το ρομαντικό, προφανώς δεν σκέφτεται ότι η έμφαση στο άνευ κύρους και στο κοντινό είναι ακριβώς το αντίθετο του ρομαντικού... (είναι) αυτό που μπορούμε να αποκαλέσουμε ως φυσιογνωμία του καθημερινού, κάτι που ο Kierkegaard αποκαλεί ως αντίληψη του υψηλού (sublime) στην καθημερινότητα. Εδώ θα ήθελα να προσθέσω ότι χωρίς αυτό τον τρόπο αντίληψης που εμπνεύστηκε ο Emerson (και ο Thoreau), από το καθημερινό, το κοντινό, το άνευ κύρους, το οικείο, κάποιος θα ήταν δεσμευμένος να παραμένει τυφλός απέναντι σε κάποια από την καλύτερη

⁶² «Έχω υποστηρίξει ότι τα επιστημονικά μοντέλα έχουν κοινά σημεία με τη λογοτεχνική μυθοπλασία, και ότι επομένως οι θεωρίες της μυθοπλασίας μπορούν να αναφερθούν σε ζητήματα που σχετίζονται με τη μοντελοποίηση». R. Frigg, «Fiction and Scientific Representation», *Beyond Mimesis and Convention: Representation in Art and Science*, επιμ. R. Frigg και M. Hunter, Springer, Dordrecht, 2010, σ. 135.

⁶³ *Μικρόκοσμος*, Ντοκιμαντέρ, 1996, γαλλική παραγωγή, σκηνοθεσία Κλ. Νουριντζανί: Η εξερεύνηση του ζωικού μικρόκοσμου της χλόης, ιδωμένου σε κλίμακα εκατοστόμετρου.

ποίηση του κινηματογράφου, τυφλός απέναντι στην ίδια την μεγαλοπρέπειά του».⁶⁴

⁶⁴

Στο St. Cavell, *Pursuits Of Happiness*, *op. cit.*, σσ. 14-15.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΩΣ ΑΠΟΥΣΙΑ ΤΗΣ

ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ ΚΑΙ Η ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ

ΜΕΤΑΓΛΩΣΣΑ, Η ΣΥΝΕΙΣΦΟΡΑ ΤΩΝ CAVELL ΚΑΙ DERRIDA

ΚΑΙ Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ ΑΠΡΟΔΙΟΡΙΣΤΙΑΣ

1.1 Η θεωρία και η φιλοσοφία του Κινηματογράφου: μια εισαγωγική θεώρηση

Σε αυτό το υποκεφάλαιο θα προσπαθήσουμε να ανιχνεύσουμε τη σχέση της θεωρίας του κινηματογράφου με τη φιλοσοφία του κινηματογράφου, τόσο χρονικά όσο και από άποψης περιεχομένου. Είναι δύσκολο να αναφερθούμε στη θεωρία του Κινηματογράφου, αποκλείοντας τη φιλοσοφική διάσταση και ακόμα δυσκολότερο να αναφερθούμε στη φιλοσοφία του Κινηματογράφου, αποκλείοντας την προγενέστερη κληρονομιά της θεωρίας του Κινηματογράφου.

Δύο βασικές έννοιες οριοθετούν τη Θεωρία του Κινηματογράφου. Κατά πρώτον, Θεωρία του Κινηματογράφου είναι αυτή η διεπιστημονική, παραδοσιακά, προσέγγισή του με ακραιφνή στόχο την πολύπλευρη ερμηνευτική προσπέλαση του καλλιτεχνικού προϊόντος. Μπορούμε να μιλήσουμε για την ιστορία του, για τη φύση του ήρωα, για την πλοκή, για τη σημειωτική της εικόνας, για τη χρήση της κάμερας, για τεχνικές όπως το μοντάζ, για την τεχνική της διασκευής και της προσαρμογής, όσον αφορά στο σενάριο, για τη χρήση της μουσικής, σχεδόν για το σύνολο των πτυχών της κινούμενης εικόνας. Μοιάζει να δημιουργείται λοιπόν ένα συμπίλημα θεωρητικών και τεχνικών λεπτομερειών, το οποίο συνήθως αποβλέπει στην εκ των υστέρων κατασκευή της κατά το δυνατόν απόλυτης (;) ερμηνείας του σε σχέση με την αλήθεια, με τη φύση του μέσου, των τεχνικών του, της οπτικής αποτύπωσης. Η θεωρία του Κινηματογράφου δηλαδή καθιστά όλους αυτούς τους επιμέρους τομείς γνώσης θεράποντες στο κτήμα της τέχνης του Κινηματογράφου. Επίσης, παρεμβαίνει, πολλές φορές, στο χώρο της αποτίμησης της αισθητικής αξίας των έργων. Πιο συγκεκριμένα, η άνθιση, της θεωρίας του Κινηματογράφου έδειξε να

εστιάζει περισσότερο στην παραγωγή μεταξύ Βόλγα και Δουνάβεως.⁶⁵ Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να καλλιεργηθεί υπόρρητα ένας μύθος, ο οποίος τείνει να λειτουργεί και αποκλειστικά: η παραγωγή της γηραιάς ηπείρου αντιμετωπίστηκε ως το μοναδικό, με σφραγίδα προστατευόμενης –εκ των προτέρων– ποιότητας προϊόν κινούμενης εικόνας έναντι αυτού των Ηνωμένων Πολιτειών Αμερικής ή έναντι αυτού του κινηματογράφου που δε θεωρείται ότι έχει να επιδείξει κάποια «μνημειώδη» αριστουργήματα, πάντα με κάποιες εξαιρέσεις που επιβεβαιώνουν τον κανόνα. Συγκεκριμένα, αυτή η άποψη η οποία συχνά εκφράζεται ως δίκαιο ή και λιγότερο δίκαιο παράπονο των ανθρώπων των γραμμάτων που υποστηρίζουν τη φιλοσοφική διάσταση του «ψυχαγωγικού» κινηματογράφου αποτυπώνεται στα λόγια του Daniel Shaw: «Μια από τις πολλές ατυχείς συνέπειες της διαίρεσης της τέχνης σε υψηλή και μαζική ήταν το γεγονός ότι λογοτεχνικά έργα θεωρήθηκαν ικανά να έχουν φιλοσοφικές προεκτάσεις, ενώ (για το μεγαλύτερο μέρος του 20^{ου} αιώνα) ο κινηματογράφος σπανίως θεωρούταν κέντρισμα για τέτοιους σοβαρούς στόχους, με εξαίρεση τις καλλιτεχνικές ταινίες (art films), σκηνοθετημένες από τον Bergman και τον Godard».⁶⁶ Ο Stanley Cavell, αντιθέτως, δείχνει να αίρει το όποιο σύνορο που αφορά στον κινηματογράφο και στα διαφορετικά του είδη με βάση τη σοβαρότητα που αυτά αντιμετωπίζονται. Συγκεκριμένα παρατηρεί πως «το κινηματογραφικό μέσο είναι τέτοιο –από την εποχή των πρώτων του αριστουργημάτων μέχρι τη δεύτερη δεκαετία της τεχνολογικής του καθιέρωσης– που μπορούσε να αναμετρηθεί με τη σοβαρότητα του μοντέρνου, χωρίς να διαιρεί το κοινό του σε υψηλό και χαμηλό ή σε προχωρημένο και ακαλλιέργητο».⁶⁷ Από αυτήν την άποψη, ο Cavell κάνει μια πολύ σημαντική παρατήρηση που αφορά στον ίδιο τον τρόπο και στην εποχή κατά την οποία ιδρύθηκε ο κινηματογράφος και με έναν τρόπο αυτό αφορά και

⁶⁵ Η γερμανική, γαλλική και σοβιετική παράδοση στον κινηματογράφο, τόσο σε πρακτική όσο και σε θεωρία, τόσο σε ιστορική σημασία όσο και στο κοινά αποδεκτό ακαδημαϊσμό, στοιχειώνει και αυτό το έργο του διαμένοντος στις ΗΠΑ (Ηνωμένες Πολιτείες) S. Krakauer *Θεωρία Του Κινηματογράφου*, που παρόλο που αποδομεί το έργο του Bazin, εντούτοις εξαιρεί από τα αισθητικά παραδείγματα, τον κινηματογράφο της μαζικής κατανάλωσης της εποχής του (καμία αναφορά στα γουέστερν, καμία, σχεδόν, αναφορά στα κωμειδύλλια). Από τις 61 οπτικές αναφορές, 14 ανήκουν στην παραγωγή των ΗΠΑ (Ηνωμένες Πολιτείες), από τις οποίες απουσιάζει εντελώς οποιαδήποτε αναφορά σε ταινίες που έχει τύχει να αναλύσει, για παράδειγμα, ο Cavell.

⁶⁶ Dan. Shaw, "On Being Philosophical and Being John Malkovich", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, (64) 2006, σσ. 111-112.

⁶⁷ St. Cavell, *Philosophy: The Day After Tomorrow*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, 2005, σ. 14.

στην ίδια του τη φύση. Θα μπορούσαμε, λοιπόν, να συμπεράνουμε πως ο κινηματογράφος εισέρχεται στην μοντέρνα εποχή της τέχνης χωρίς να διαιρεί το κοινό, σε κοινό που αποζητά την εκζήτηση και σε κοινό που αποζητά την ψυχαγωγία.

Από την άλλη όμως πλευρά, αυτό που φαίνεται να μην αφορά το κοινό, ίσως τελικά αφορά τους ειδικούς που ασχολούνται με το κινηματογραφικό φαινόμενο. Πολύ περισσότερο, ένα είδος ψυχαγωγικού κινηματογράφου συμβαίνει να αντιμετωπίζεται από τους θεωρητικούς με έναν επιφανειακό τρόπο ανάλυσης ή απουσίας συστηματικής έρευνάς του. Όσο και αν ο διαχωρισμός του κινηματογράφου σε καλό και κακό (εμπορικό ή μη) φαίνεται έκφραση του συρμού, εντούτοις την συναντάμε σε σημαντικά εγχειρίδια με αρκετά πειστική τεκμηρίωση.⁶⁸ Συγκεκριμένα ο Deleuze υποστηρίζει το εξής διαχωρίζοντας τον κινηματογράφο σε κακό και σε πραγματικό: «Ο κινηματογράφος δεν κινεί μόνο την εικόνα αλλά και το μυαλό. Κάποιος, με φυσικό τρόπο, πηγαίνει από τη φιλοσοφία στο σινεμά και από το σινεμά στη φιλοσοφία... Ο κινηματογράφος... ποτέ δε σταματά να ανιχνεύει τα κυκλώματα του εγκεφάλου... Ο κακός κινηματογράφος πάντοτε ταξιδεύει μέσα από τα κυκλώματα που δημιουργούνται από το κατώτερο εγκέφαλο: η βία και η σεξουαλικότητα... –ένα μείγμα ανωφελούς σκληρότητας και οργανωμένης ανικανότητας. Ο πραγματικός κινηματογράφος επιτυγχάνει άλλο είδος βίας, άλλο είδος σεξουαλικότητας».⁶⁹ Παρατηρούμε εδώ πως ο Deleuze δε θεμελιώνει το διαχωρισμό των κινηματογραφικών εκφάνσεων με γεωγραφικά κριτήρια αλλά με κριτήρια ποιότητας που τα εδράζει σε νευροεπιστημονικά κατά το δυνατόν τεκμήρια. Βλέπει δηλαδή το πώς λειτουργεί η θέαση των ταινιών από τους ανθρώπους στην εγκεφαλική λειτουργία εκάστου και εκάστης και με βάση αυτό κάνει το διαχωρισμό του κινηματογράφου σε κακό και σε πραγματικό. Ο πρώτος αφορά στην λειτουργία του κατώτερου εγκεφάλου και των ενστίκτων. Είναι σημαντικό εδώ να πούμε πως

⁶⁸ Ο Deleuze, σε συνέντευξή του στο *Cahiers du Cinéma*, συνδέει τον κακό κινηματογράφο με τον κατώτερο εγκέφαλο, που σχετίζεται με τη βία και τη σεξουαλικότητα. Βλ. R. Bellour, “Deleuze: The Thinking of The Brain”, *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*, (1) 2010, σ. 82.

Στην ίδια συνέντευξη, προ(σ)βλέποντας μάλιστα στην αλματώδη ανάπτυξη των νευροεπιστημών δηλώνει: «Ο εγκέφαλος είναι ενότητα. Ο εγκέφαλος είναι οθόνη. Δεν πιστεύω πως η γλωσσολογία και η ψυχανάλυση μπορούν να προσφέρουν στον κινηματογράφο. Αντιθέτως, η βιολογία του εγκεφάλου – η μοριακή βιολογία– μπορεί. Η σκέψη είναι μοριακή». Gr. Flaxman (επιμ.), *The Brain Is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, σ. 366.

⁶⁹ Gregory Flaxman, *op. cit.*, σσ. 366-367.

αυτή η αντίληψη είναι πολύ σημαντική και αρκετά διαφορετική από αυτή του Cavell. Ουσιαστικά ο Deleuze διαπιστώνει πως υπάρχει χάσμα ανάμεσα στην υψηλή και στη χαμηλή τέχνη, άρα και ανάμεσα στον κακό και στον πραγματικό κινηματογράφο, ενώ ειδικά για τον Cavell ο κινηματογράφος αναφέρεται σε ένα ενιαίο κοινό χωρίς διαχωρισμούς παιδείας. Η άποψη του Cavell βασίζεται σε διαφορετικά κριτήρια έρευνας που δε σχετίζονται με την ποιότητα του μέσου αλλά με το μέγεθος της αποδοχής του από το κοινό και με την ελεύθερη ή λιγότερο ελεύθερη σχέση του με τη φιλοσοφία. Το τελευταίο δεν το αρνείται και ο Deleuze αλλά εκκινεί έχοντας στο νου του την ποιοτική στάθμιση του κινηματογραφικού έργου ως σημαντική πλευρά της εργασίας του.

Για να επιστρέψουμε όμως στο πρώτο μας ερώτημα, δεν είναι το γεγονός ότι η αμερικανική παραγωγή απουσιάζει, αλλά ότι η φιλοσοφική διάσταση του Hollywood και κάποιων ανεξάρτητων παραγωγών πέραν του Ατλαντικού μοιάζει να αγνοήθηκε συστηματικά.

Ο τρόπος που οι θεωρητικοί του κινηματογράφου διαχειρίστηκαν όλα τα παραπάνω έχει ιστορική σχέση με τα γεγονότα και τις εξελίξεις κατά τις δεκαετίες του '60 και του '70 και πολύ περισσότερο με τη θεσμοποίηση των κινηματογραφικών σπουδών (άρα και με την ακαδημαϊκή αποδοχή τους) κυρίως στη Γαλλία. Σημαντικότερα περιοδικά όπως το *Cahiers du Cinéma* επηρέασαν το ακαδημαϊκό βρέφος προς μια αρκετά συγκεκριμένη κατεύθυνση που θα αφορούσε και στην εποχή της ενηλικίωσής του. Η έντονη πολιτικοποίηση της εποχής δεν επηρέασε μόνο το ίδιο το περιεχόμενο των ταινιών αλλά και την οπτική της ανάλυσής τους. Με έναν τρόπο ο μαρξιστικός φορμαλισμός συνδέθηκε με την λακανική ψυχανάλυση, το δομισμό, το μεταδομισμό, τον υπαρξισμό αλλά και το ευρύτερο κοινωνικό και πολιτικό περιεχόμενο του Μάη του '68, το οποίο χρωμάτισε πολιτικά τον τρόπο ανάλυσης του φαινομένου του κινηματογράφου μέσω της θεωρίας του.⁷⁰ Αυτό είχε και έχει ως αποτέλεσμα με μεγάλη ευκολία η θεωρία του κινηματογράφου να κινείται στο περιβάλλον, για παράδειγμα, των φεμινιστικών σπουδών, όσον αφορά στη σύνδεσή του με ένα συγκεκριμένο ιδεολογικό περιεχόμενο, ή της σημειωτικής της εικόνας, όσον αφορά στη φορμαλιστική του θέαση.

⁷⁰ I. Jarvie, "Is Analytic Philosophy the Cure of Film Theory?", *The Philosophy of The Social Sciences*, (2) 1999, σσ. 416-419.

Η σημειωτική ανάλυση της κινούμενης εικόνας εδράζεται στη θεωρία περί Σημείου του Saussure για τη γλώσσα αλλά και στη σημειωτική του πραγματιστή Peirce.⁷¹ Κάθε σημείο στη γλώσσα συναποτελείται από το σημαίνον και το σημαινόμενό του. Το ίδιο συμβαίνει και στην κινούμενη ή φωτογραφική εικόνα. Η εικόνα έχει μια καταληπτή πλευρά που είναι το οπτικό και ακουστικό σήμα της, το σημαίνον της, το οποίο ενεργοποιεί μια διανοητική αναπαράσταση, το σημαινόμενό της. Κάνουμε, ουσιαστικά, λόγο για επέκταση της γλωσσολογικής έρευνας της λέξης στην εικόνα.⁷² Ο Barthes εξελίσσοντας αυτό το μοντέλο «διαίρεσης» έγραψε μια ενδιαφέρουσα πραγματεία σε σχέση με τη φωτογραφία η οποία και επηρέασε πολλούς. Τη φωτογραφία, σύμφωνα με αυτόν, μπορούμε να τη δούμε ως *studium*, δηλαδή ως μια αναφορά στον κόσμο της καθημερινής μας ζωής αλλά και στο επίπεδο αναφοράς μας σ' αυτήν, κάτι που μπορεί να μελετηθεί εξ αρχής. Από την άλλη πλευρά, μπορούμε να τη δούμε ως *punctum*. Σε αυτήν τη δεύτερη εκδοχή της η φωτογραφία «τραυματίζει» το θεατή της, καθώς αναφέρεται σε κάποιο έντονο βίωμά του. Το *studium* είναι κωδικοποιημένο, το *punctum* όχι. Το πρώτο αναφέρεται στη θεωρία, το δεύτερο στην προσωπική θέση, για παράδειγμα, του πένθους για τα απολεσθέντα πρόσωπα.⁷³

Το όλο όμως ζήτημα αφορά στην ίδια τη μεθοδολογία: πόσο θεμιτό είναι να χάνουν σε τέτοιο βαθμό την αυτονομία τους όλοι αυτοί οι διαφορετικοί τομείς, να κονιορτοποιούνται προς όφελος της συγκεκριμένης ερμηνευτικής προσέγγισης του Κινηματογράφου; Αυτό μπορεί να ερμηνεύεται ως μια συνθήκη εσωστρέφειας: όλοι και όλα αφιερώνονται στην ερμηνεία του μέσου και των προϊόντων του, αντί το μέσο και τα προϊόντα του να ερμηνεύουν τον κόσμο μας. Μήπως, δηλαδή, ο Κινηματογράφος έχει στραμμένο το οπτικό του διάφραγμα σε εμάς; Μήπως θα έπρεπε να στρέψουμε το βλέμμα μας στο πώς ο Κινηματογράφος βλέπει εμάς αντί να στρέφουμε το ερμηνευτικό βλέμμα μας κατά αποκλειστικότητα στο κινηματογραφικό προϊόν; Με το «εμάς» εννοώ τον άνθρωπο, το περιβάλλον του, αστικό ή μη, την κοινωνία, τη φύση, τη φύση μας, ακόμα και τα μυθικώς αναπάντητα ερωτήματά μας, εν τέλει το νου μας. Τι είναι η φιλοσοφία του Κινηματογράφου, από

⁷¹ J. Hoopes, (επιμ.), *Peirce on Signs: Writings on Semiotic*/by Charles Sanders Peirce, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1991.

⁷² R. Stam, R. Burgoyne, S. Flitterman-Lewis (επιμ.), *Νέες Προσεγγίσεις στη Σημειωτική του Κινηματογράφου*, (μετάφραση: Ειρήνη Σταματοπούλου, επιστ. επιμέλεια: Χρήστος Δεμερτζόπουλος), Αθήνα, Μεταίχμιο, 2009, σσ. 33-41.

⁷³ Gr. Allen, *Roland Barthes*, Routledge, London, 2003, σσ. 125-132.

την άλλη πλευρά; Έχει καταγωγική σχέση με τη Θεωρία του Κινηματογράφου; Εξήλθε εκ της μήτρας της; Υπάρχει σχέση γονεϊκή ή λειτουργούσε πάντα εκ παραλλήλου;

Ειδικότερα, στην αρχή σιωπηρά, μετά χωρίς αιδώ, η φιλοσοφία υπήρξε ένα πεδίο για τον Κινηματογράφο αλλά και ο ίδιος ο Κινηματογράφος υπήρξε ανοιχτός σε φιλοσοφικές ερμηνείες. Κατά πρώτον, υπάρχουν κινηματογραφικά φιλμ με θέμα τη φιλοσοφία ή τους φιλοσόφους (φιλμ για τον Wittgenstein⁷⁴ και τον Derrida⁷⁵) αλλά αυτή η σχέση είναι ευθέως εμφανής και δεν μας εξυπηρετεί εδώ.

Πέρα από την προσέγγιση ενός σκηνοθέτη ή σεναριογράφου ή ακόμα και ενός παραγωγού, (είτε μιλάμε για τρία διαφορετικά πρόσωπα είτε ακόμα και για ένα που συγκεντρώνει στο πρόσωπό του⁷⁶ και τις τρεις ιδιότητες)⁷⁷, σε θέματα φιλοσοφίας ή σε φιλοσόφους υπάρχει και η προσέγγιση των φιλοσόφων στον Κινηματογράφο. Έχουμε μια σειρά από φιλοσόφους που προσεγγίζουν τον Κινηματογράφο με σημαντικότερη περίπτωση, αλλά όχι μοναδική, τον Deleuze έως και κάποια σπαράγματα του Derrida. Σε αυτήν όμως την περίπτωση έχουμε το βάπτισμα της κινούμενης εικόνας στους γοητευτικούς βάλτους της μεταμοντέρνας προσέγγισης και της μπερζονικής αντίληψης αντίστοιχα. Πέρα από τις αξιοσέβαστες ερμηνείες τόσο του ενός όσο και του άλλου για την κινούμενη εικόνα, εν πολλοίς υπό το καθεστώς αυτής της οπτικής, το φιλμ εντέλλεται να χωρέσει στο σακάκι του Deleuze και να (απο)πλανηθεί στα φαρδιά πουκάμισα του Derrida. Σε αυτήν την περίπτωση βρισκόμαστε στο άλλο άκρο από αυτό της θεωρίας του Κινηματογράφου: από τη μονόφθαλμη στόχευση στον Κινηματογράφο ως αυτοσκοπό, περνάμε στην

⁷⁴ Κάνω λόγο για την ταινία του Derek Jarman (σκηνοθεσία), *Wittgenstein* (1993), Ken Butler, Terry Eagleton (σενάριο).

⁷⁵ Βλ. *D'ailleurs, Derrida*, ντοκυμαντέρ, 1999, σκηνοθεσία: Safaa Fathy, παραγωγή: Diane Thin αλλά και *Derrida*, ντοκυμαντέρ, 2002, σκηνοθεσία: Kirby Dick, Amy Ziering.

⁷⁶ Σύμφωνα με τη “γαλλική” θεωρία του Κινηματογράφου, ο σκηνοθέτης είναι ο μόνος και απόλυτος auteur/δημιουργός. Όπως έχουν παρατηρήσει οι Bordwell και Thompson: «Στις περισσότερες κινηματογραφικές βιομηχανίες, ο σκηνοθέτης θεωρείται ο μόνος που είναι υπεύθυνος για την όψη και τον ήχο του τελικού φιλμ». Στο D. Bordwell, Kr. Thompson, *Film Art: An Introduction*, McGraw-Hill, New York, 1993, σ. 13.

⁷⁷ Το ποιος είναι ο δημιουργός (author) του τελικού κινηματογραφικού προϊόντος είναι ένα ζήτημα που έχει απασχολήσει τους θεωρητικούς του κινηματογράφου. Μια ενδιαφέρουσα προσέγγιση τριών υποθέσεων δημιουργίας ενός κινηματογραφικού έργου, που δε στερείται θεωρητικής, πρακτικής αλλά και φιλοσοφικής βάσης, βλέπουμε στο P. Livingston, “Cinematic Authorship”, *Film Theory and Philosophy*, επιμελητές Richard Allen και Murray Smith, Oxford, Oxford University Press, 1997, σσ. 132-148.

σχεδόν υποχρεωτική εκφιλοσόφηση της κινούμενης εικόνας μέσω της συγκεκριμένης οπτικής εκάστου των φιλοσόφων.

Η φιλοσοφία του Κινηματογράφου, συνεπώς, δεν είναι αναγκαστικά ούτε η διεπιστημονική προσέγγισή του, δεν είναι ούτε οτιδήποτε έχουν γράψει οι εκάστοτε φιλόσοφοι για αυτόν ούτε η φιλοσοφική θεματολογία εκάστου έργου. Τόσο το ένα όσο και το άλλο αποτελούν ίσως ένα χρήσιμο υπό-βαθρο για τη φιλοσοφία του Κινηματογράφου. Από αυτήν την άποψη η φιλοσοφία του κινηματογράφου ενδέχεται να κάνει χρήση και των δύο παραδόσεων, όπως ένας λογοτέχνης κάνει χρήση των μύθων, αλλά μέχρις εκεί.

Έχει υποστηριχθεί ότι η ίδια η θεωρία του Κινηματογράφου έχει όμορες με τη φιλοσοφία πλευρές και ότι, ιδιαίτερα στη δεκαετία του '80, το πεδίο της ή τουλάχιστον το πεδίο που παραδοσιακά διερευνούσε, απασχολεί τη φιλοσοφία και τους φιλοσόφους.⁷⁸ Πέρα από τους Noel Carroll, Bordwell, Cavell, Smith και Allen που έχουν προαναφερθεί στην εισαγωγή, στις αρχές της δεκαετίας του 2000 ο Mulhall (*On Film*)⁷⁹ έστρεψε έτι περαιτέρω το ενδιαφέρον στη φιλοσοφία του κινηματογράφου. Σύμφωνα με την Ειρήνη Στάθη ήδη από τις απαρχές της γέννησης της θεωρίας του κινηματογράφου (1907) συμμετέχει καθοριστικά με τις αναλύσεις του και ο φιλόσοφος Bergson: «Αυτήν ακριβώς τη χρονιά, ένας φιλόσοφος (Henri Bergson), δύο συγγραφείς... και ένας σκηνοθέτης... μεταστρέφουν τη συζήτηση για τον κινηματογράφο... στους τρόπους και τα θέματα της ανάπτυξής της».⁸⁰ Φυσικά δεν πρέπει να αγνοούμε ότι το 1916 ένας από τους πρώτους –και κατά πάσα πιθανότητα ο πρώτος– που έγραψε αποκλειστικά μια μονογραφία για τον κινηματογράφο ήταν ο Hugo Münsterberg, ο οποίος, αν και ψυχολόγος, υπηρέτησε με τη γραφίδα του μια νεοκαντιανή αντίληψη περί αισθητικής, στο έργο του *The Photoplay: A Psychological Study*. Συγκεκριμένα, σύμφωνα με τον Don Fredericksen ο Münsterberg δεν ανέλυσε το ωραίο στον κινηματογράφο ως ωραίο για μένα που το

⁷⁸ «...στη διάρκεια της δεκαετίας του '80 και του '90, υπάρχει μια τριπλή αποκαθήλωση της θεωρίας, από την ιστορία, την επιστήμη, και τέλος, τη φιλοσοφία». Στο D.N. Rodowick, "An Elegy For Theory", *October*, (122) 2007, σ. 95.

⁷⁹ Το βιβλίο του Mulhall πέρα από την προφανή οριοθέτηση του κινηματογράφου ως φιλοσοφικού αντικειμένου, υποκειμένου ή μέσου είναι επαναστατικό κατά τούτο: με πειστικό τρόπο περιλαμβάνει ταινίες επιστημονικής φαντασίας με μεγάλη εμπορική απήχηση στη φιλοσοφική του ανάλυση. Η τετραλογία του *Alien* και το *Blade Runner* αποτελούν σταθμό για τη φιλοσοφική προσέγγιση του κινηματογράφου μέσα στο συγκεκριμένο βιβλίο. St. Mulhall, *On Film*, Routledge, London, New York, 2002.

⁸⁰ Ειρ. Στάθη, *Θεωρίες του Κινηματογράφου: Η διαμόρφωση του κινηματογραφικού θεωρητικού λόγου στην Ευρώπη (1895-1927)*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2002, σ. 30.

βλέπω αλλά ως το ωραίο για τον καθένα, πιστεύοντας πως το ωραίο σχετίζεται με «απόλυτες, καθολικές και αιώνιες αξίες» και πως «ο κόσμος των αξιών είναι ο μόνος πραγματικός κόσμος», διαχωρίζοντας αυτές τις αιώνιες αξίες σε αξίες της συνομιλίας, της συμφωνίας, της συνειδητοποίησης και της ολοκλήρωσης.⁸¹ Νωρίτερα από αυτόν, όπως προείπαμε, και ο Bergson στις αρχές του 20ου αιώνα (1907) διερεύννησε φιλοσοφικά το νέο καλλιτεχνικό είδος ή καλύτερα το νέο καλλιτεχνικό είδος επέκτεινε τις ίδιες τις δυνατότητες της έρευνάς του. Ο Bergson διαπιστώνει πως «ο ρόλος της διάνοιας είναι να εποπτεύει πράξεις» και πως μέσω μιας κινηματογραφικής ταινίας «κάθε ηθοποιός ανακτά την κινητικότητα του» αλλά και ότι η κινηματογραφική μέθοδος «εξάγει... μια απρόσωπη, αφηρημένη και απλή κίνηση..., την εισάγει στη συσκευή και έτσι ανασυγκροτεί την ατομικότητα κάθε ιδιαίτερης κίνησης δια της συνθέσεως αυτής της ανώνυμης κίνησης με τις προσωπικές στάσεις», συμπεραίνοντας εν τέλει πως «ο μηχανισμός της συνηθισμένης γνώσης μας έχει κινηματογραφική φύση».⁸² Ενώ όμως η φιλοσοφία, σχεδόν, από το ξεκίνημα της θεωρίας του κινηματογράφου είναι παρούσα, δεν εγκαθιδρύει αυτόνομο λόγο μέσα σε αυτήν. Το γεγονός πως είναι παρούσα μέσα από την παρουσία των Bergson και Münsterberg, δε σημαίνει αυτό που κατά την εξέλιξή της θα παγιωνόταν σαν γνωστικός κλάδος. Ο Deleuze, αυτό άλλωστε προσπαθεί να κάνει, να συνεχίσει το έργο του Bergson στον κινηματογράφο με τον τρόπο της μονογραφίας, εστιάζοντας σε αυτόν και προχωρώντας τη σκέψη του. Σαν να περίμενε το έργο του πρώτου, πολλές δεκαετίες, δύο παγκοσμίους πολέμους, την έλευση του μοντερνισμού και του μεταμοντερνισμού, για να εκταθεί στη νεωτερική εποχή μέσα από την ματιά του δεύτερου. Όμως, πέρα από την αναμφισβήτητη αξία της οπτικής και του έργου Deleuze και Bergson, αυτό δεν αποτελεί μια συνειδητή και συστηματική δημιουργία ή προσπάθεια δημιουργίας γνωστικού κλάδου, που θα ερευνά τη φιλοσοφική διάσταση του κινηματογράφου αλλά αξιοποιεί τον κινηματογράφο για να απαντήσει στο πώς γνωρίζουμε κάτι, για να απαντήσει στο ζήτημα της γνώσης και όχι στο τι μπορούμε να γνωρίσουμε μέσα από τον κινηματογράφο.

⁸¹ D. Fredericksen, «Hugo Münsterberg», *Film Theory and Philosophy*, επιμ. R. Allen και M. Smith, Oxford University Press, Oxford, 1997, σσ. 425-427.

⁸² Αν. Μπερζόν, *Η δημιουργική Εξέλιξη*, (μετάφραση: Κωστής Παπαγιώργης, Γιάννης Πρελορέντζος), Πόλις, Αθήνα, 2005, σσ. 285-289.

Θα έλεγε κάποιος, λοιπόν, πως παρ' όλα αυτά μόνο από τα τέλη της δεκαετίας του '70 έχουμε μια μετατόπιση της θεωρίας του κινηματογράφου προς τη φιλοσοφία, η οποία πρώτη, κάποιες φορές, εκτοπίζεται από τη δεύτερη.

Η φιλοσοφία του Κινηματογράφου υπόρρητα στην αρχή, και με κατηγορηματική σαφήνεια τελευταίως, συνέδεσε και συνδέει με επιστημονικό τρόπο τα «νάματα» του σκληρού πυρήνα της αναλυτικής φιλοσοφίας, για παράδειγμα των Russell, Moore και Quine, των φιλοσόφων της γλώσσας, του ύστερου Wittgenstein και του Austin, ακόμα γευόμενη ακροθιγώς τα πλούσια γεύματα του αμερικάνικου πραγματισμού και της ίδιας της πολύπαθης φιλοσοφίας της επιστήμης με την πιθανή ερμηνεία του κινηματογράφου.⁸³ Με τη φιλοσοφία του Κινηματογράφου, καθώς αυτή εδρεύει στα συγκεκριμένα τέσσερα πόδια (αναλυτική φιλοσοφία, πραγματισμός, φιλοσοφία της γλώσσας, φιλοσοφία της επιστήμης), ελπίζω να επιστρέφουμε στα απλά. Δηλαδή το κατά πόσον ο Κινηματογράφος μπορεί να ιδωθεί ως ένα πλέγμα κανονικοτήτων που επιτρέπουν την επιστημονική τεκμηρίωση,⁸⁴ την λειτουργικότητά (του)⁸⁵ που συναιρεί το ορθολογικό και το μεταφυσικό τοποθετώντας το σ' ένα πραγματιστικό επίπεδο,⁸⁶ τη γλωσσική του διάσταση, δηλαδή ο ομιλούμενος λόγος μέσα στο φιλμ⁸⁷ και τέλος η άρρητη σχέση του με την επιστήμη ως πλοκή και ως ουσία.⁸⁸ Η σχέση θεωρίας και φιλοσοφίας του Κινηματογράφου θυμίζει πολύ την ιστορία με το αυγό και την κότα. Ιστορικώς, η θεωρία του Κινηματογράφου προηγείται της φιλοσοφίας του Κινηματογράφου η οποία φιλοσοφία του κινηματογράφου μετράει κάτι περισσότερο από είκοσι χρόνια ως αυτόνομο γνωστικό πεδίο, εντόνως αμφισβητούμενο. Η γενεαλογία όμως των επιστημών μας έχει διδάξει ότι η χρονολογική προσέγγιση δεν είναι από μόνη της αρκετή. Η γενεαλογία αυτή μπορεί να μιλήσει για πολλά δάνεια. Άλλωστε η θεωρία του Κινηματογράφου, από την άλλη πλευρά, επηρεάστηκε ευθέως από τη ρωσική

⁸³ M. Smith, "Film Theory meets analytic philosophy, or film studies and l' affaire sokal", *Cinema: Journal of Philosophy and the moving image*, (1) 2010, σ. 112.

⁸⁴ Βλ. G. Wilson, *Seeing Fictions In Film: The Epistemology Of Movies*, Oxford University Press, Oxford, 2011.

⁸⁵ M. M. Santos, "Cinema and Pragmatism: a Reflection on the SignicGenesis in Cinematographic Art", *Signs*, (3) 2009, σσ. 30-40.

⁸⁶ Βλ. R. Carney, *The Films Of John Cassavetes: Pragmatism, Modernism and the Movies*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994.

⁸⁷ St. Cavell, *Pursuits of happiness: The Hollywood comedy of remarriage*, Harvard University Press, Cambridge, 1981, σ. 11.

⁸⁸ Βλ. Br. Bennett, M. Furstenu, A. Mackenzie (επιμ.), *Cinema and Technology: Cultures, Theories, Practises*, Macmillan, New York, 2008.

σκέψη, την ψυχανάλυση, την ποιητική του Αριστοτέλη, τον γαλλικό Υπαρξισμό, τον μαρξισμό του Αλτουσέρ και ποικίλες φιλοσοφικές διαστάσεις του ρεαλισμού.⁸⁹ Επομένως δεν μπορούμε να βάλουμε φραγμούς στη σκέψη, πόσω μάλλον στην ερμηνεία και στην ανάλυση.⁹⁰

Έχω την άποψη ότι η φιλοσοφία του Κινηματογράφου αποκόπηκε από την ίδια τη θεωρία του Κινηματογράφου ως αυτόνομο πεδίο γνώσης, όταν αναζητήθηκε μια πιο εξειδικευμένη προσέγγιση της κινούμενης εικόνας. Το ίδιο συνέβη τον 19^ο αιώνα στην πολιτική οικονομία, όταν αποκόπηκε από τη φιλοσοφία.

Η φιλοσοφική ματιά υπήρχε πάντοτε μ' έναν τρόπο μέσα στη θεωρία του κινηματογράφου, αλλά καταπιεζόταν και περιοριζόταν σ' έναν ρόλο υποβολέα. Στην Αμερική και γενικότερα στον αγγλοσαξονικό κόσμο διαμορφώθηκαν οι συνθήκες για μια αυτόνομη φωνή, με συγκεκριμένη στόχευση και αναλυτική επιρροή. Είναι η αντίληψη που ανακαλύπτει ότι ακόμα και ο πιο «εμπορικός» και σεσημασμένος ως ο εκ την πρώτης όψεως πιο αφιλοσόφητος κινηματογράφος του κόσμου, αφήνει περιθώριο φιλοσοφικών ερμηνειών, ακριβώς επειδή είναι κινηματογράφος με κανονικότητες επαναλαμβανόμενες, κινηματογράφος σταθερής τροχιάς.⁹¹ Ούτε ο τρόπος ερμηνείας, ούτε το αντικείμενο της Φιλοσοφίας του Κινηματογράφου δε συσκοτίζουν σκόπιμα την ουσία ενός κινηματογραφικού έργου. Πρόκειται για μια επιστροφή στην ερμηνεία των βασικών και εμφανών σημείων ενός κινηματογραφικού έργου, με πρώτη την ίδια την πλοκή.

⁸⁹ «...από τα τέλη της δεκαετίας του '60, η ακαδημαϊκή μελέτη του κινηματογράφου έχει μεταλλαχθεί μέσω της διαδοχής στο σώμα αυτής θεωριών και μεθοδολογιών που σχετίζονται με το στρουκτουραλισμό, τη σημειολογία, τον μαρξισμό του Αλτουσέρ, την λακανική ψυχανάλυση, την αποδόμηση του Derrida και της υπόλοιπης γνωστής, πια, λιτανείας θεωριών, της οποίας τα στοιχεία, πέρα από την αμοιβαία ασυμβατότητά τους, έχουν διασπαρεί, περισσότερο ή λιγότερο, μέσα σε μία ενότητα στο πεδίο της ακαδημαϊκής μελέτης του σινεμά, γνωστής και ως θεωρίας». Στο W. Rothman, "Cavell's Philosophy and What Film Studies Calls 'Theory': Must the Field of Film Studies Speak in One Voice?", *Philosophy and Film*, (2) 1994.

⁹⁰ «...η θεωρία του κινηματογράφου επικαλύπτει σημαντικά τη φιλοσοφία του κινηματογράφου, παρόλο που η πλειοψηφία των θιασωτών της ενεργεί με βάση σημαντικά διαφορετικές φιλοσοφικές υποθέσεις από αυτές των Άγγλων και Αμερικάνων φιλοσόφων του κινηματογράφου». Στο: Stanford Encyclopedia of Philosophy, *Philosophy of Film*, <http://plato.stanford.edu/entries/film/>.

⁹¹ Στο παρακάτω άρθρο εξεπλάγην που είδα φιλοσοφικές ερμηνείες κινηματογραφικών έργων όπως το *Total Recall* και *Blade Runner*, ταινιών που σχεδόν ποτέ δεν είχε διερευνηθεί το φιλοσοφικό υπόβαθρο. Το γεγονός ότι οι συγκεκριμένες ταινίες έχουν μια σαφή και συνεκτική πρώτη ανάγνωση, επιτρέπουν τις δευτερεύουσες ερμηνείες πάνω στα υποφώσκοντα χάσματά τους. J. Goodenough, "Introduction I: A Philosopher Goes to the Cinema", *Film as Philosophy, Essays in Cinema After Wittgenstein and Cavell*, επιμ. R. Read και J. Goodenough, Macmillan, New York, 2005, σσ. 1-28.

Σύμφωνα με τον Berys Gaut η φιλοσοφία του κινηματογράφου κινείται σε τρία επίπεδα σε σχέση με το κινηματογραφικό προϊόν.⁹² Στο πρώτο επίπεδο αναλύει τη φύση του κινηματογραφικού μέσου, στο δεύτερο επίπεδο τα κινηματογραφικά είδη, στο τρίτο επίπεδο ερμηνεύει λεπτομερώς συγκεκριμένες ταινίες. Ο Gaut είναι από τους λίγους που έστω και με συντομία δίνει μια ιστορική προσέγγιση του κλάδου αλλά και με σαφήνεια περιγράφει το περιεχόμενο του γνωστικού πεδίου. Κάνει λόγο για την πρώτη προσέγγιση φιλοσόφου πάνω στον κινηματογράφο, αναφέροντας τη μελέτη του Münsterberg, στα 1916, με τίτλο *The photoplay: A psychological study*, όπως είδαμε και προηγουμένως. Κάνοντας ένα άλμα χρονικό, το οποίο όμως προδίδει την οπτική του, θεωρεί την δεκαετία του '70 ως πρόδρομη της δημιουργίας της Φιλοσοφίας του Κινηματογράφου. Σε αυτήν τη δεκαετία ξεχωρίζει το έργο των Cavell, Sparshott, Sesonske. Ήδη στα 1994, παρατηρεί τη δημιουργία του περιοδικού *Film and Philosophy*. Ας παρατηρήσουμε ότι το άρθρο του Gaut γράφεται μόλις στα 1997, προδικάζοντας την έκρηξη που θα ακολουθούσε. Εδώ θα πρόσθετα δύο ακόμα κομβικής σημασίας περιοδικά, το *Film-Philosophy* και το *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*, το οποίο εδρεύει στην Πορτογαλία.

Ως προς αυτή την άποψη περί γενεαλογίας που διατυπώνω, ενδεχομένως να υπάρξει σειρά διαφορετικών εκτιμήσεων. Υπάρχει η καθιερωμένη αντίληψη, η οποία όμως διατυπώνεται εν θερμώ, κατά την οποία η εμφάνιση της Φιλοσοφίας του Κινηματογράφου δεν μετρά πολύ χρόνο στα ακαδημαϊκά πράγματα και πως η φιλοσοφία του σινεμά ξεπήδησε από τη Φιλοσοφία των τεχνών και τις επιστήμες της αισθητικής, ενώ η θεωρία του κινηματογράφου αποτελεί μία υποενότητα των κινηματογραφικών ακαδημαϊκών σπουδών.⁹³ Πέρα όμως από αυτή τη φορμαλιστική οπτική, αν κάποιος εξετάσει προσεκτικά την αντίστοιχη βιβλιογραφία, θα παρατηρήσει ότι, πολλές φορές, οι ίδιοι διανοητές που έχουν θέση σε ένα εγχειρίδιο φιλοσοφίας του κινηματογράφου, μπορούν να έχουν θέση και σε ένα εγχειρίδιο θεωρίας του κινηματογράφου. Πολλούς από αυτούς, επίσης, δεν μπορείς να τους αποκαλέσεις καν φιλοσόφους ούτε με την τυπική έννοια του όρου. Για παράδειγμα, οι Murray Smith και Richard Allen, που έδωσαν το εναρκτήριο λάκτισμα στη φιλοσοφία του κινηματογράφου, προέρχονται από το χώρο των Film Studies και σε

⁹² B. Gaut, "Analytic philosophy of Film: History, Issues, Prospects", *Analytic Philosophy*, (38) 1997, σσ. 145-6.

⁹³ Stanford Encyclopedia of Philosophy, op. cit.

καμιά περίπτωση δεν είναι καθηγητές Φιλοσοφίας, με την τυπική έννοια του όρου. Ο Noel Carroll, από την άλλη πλευρά, είναι καθηγητής της φιλοσοφίας των Τεχνών, χωρίς όμως αυτό από μόνο του να σημαίνει κάτι για τη γενεαλογία του είδους με οποίο ασχολείται. Ενώ ο Cavell υπήρξε πολύ σημαντικός καθηγητής φιλοσοφίας και ένας από τους σημαντικότερους εν ζωή φιλοσόφους.

Ουσιαστικά, δεν υπάρχει σαφής διαχωρισμός μεταξύ των δύο επιστημονικών πεδίων που μοιάζουν να γειτνιάζουν με τέτοιον τρόπο, που σου προξενεί εντύπωση η τόσο θρυλούμενη διαχωριστική «ιστορική» τους αφήγηση. Κατά την άποψή μου, λοιπόν, η Φιλοσοφία του Κινηματογράφου αποκολλήθηκε από τη Θεωρία του, ως επέκτασή του, ως υποβόσκουσα προϋπάρχουσα τάση του. Δεν είναι τυχαίο, μάλιστα, ότι στα πρώιμα βήματά τους τα φιλοσοφικά σκιρτήματα της κινηματογραφικής εικόνας επηρέαζαν εξόχως τη συνεκτικά δομημένη μέχρι εκείνο τον καιρό Θεωρία του Κινηματογράφου και πολύ λιγότερο τη Φιλοσοφία των Τεχνών εν γένει.⁹⁴ Θα πρόσθετα ότι ενώ ο κλάδος δεν είναι κυρίως διεπιστημονικός, με τη τυπική έννοια του όρου, εντούτοις οι εκπρόσωποί του έχουν μια διεπιστημονική εκπροσώπηση στα πλαίσια των ανθρωπιστικών επιστημών. Ο David Sorkin κάνοντας έναν απολογισμό της 20ετούς πορείας του αποκλειστικά ηλεκτρονικού περιοδικού με αρχεία ανοιχτής πρόσβασης για όλους, *Film-Philosophy* εξιστορεί πώς μια προσπάθεια που ξεκίνησε από μια συζήτηση στο ηλεκτρονικό ταχυδρομείο, το 1996, έφτασε να γίνει ένα ακαδημαϊκό περιοδικό το 2006 και το 2016 να ξεκινήσει η συνεργασία με το Πανεπιστήμιο του Εδιμβούργου και τις εκδόσεις του, χωρίς το περιοδικό να παύει μέχρι σήμερα να είναι ηλεκτρονικό και τα αρχεία του ανοιχτά στο κοινό.⁹⁵ Προσπαθώντας να ορίσει το περιοδικό αλλά και το περιεχόμενο της φιλοσοφίας του κινηματογράφου λέει: «Στο περιοδικό *Film-Philosophy* περιγράφουμε τους εαυτούς μας ως ένα ανοιχτής πρόσβασης αυτοαξιολογούμενο ακαδημαϊκό περιοδικό που είναι αφιερωμένο στη σχέση των σπουδών του κινηματογράφου με τη φιλοσοφία, πράγμα που μου φαίνεται καλό ως σύνοψη του τι θα έπρεπε να είναι η φιλοσοφία του κινηματογράφου ως γνωστικό πεδίο... ανάμεσα στα μέλη μας έχουμε έξοχους φιλοσόφους. Έχουμε την τάση να ευνοούμε τις ηπειρωτικές προσεγγίσεις, αλλά

⁹⁴ «Στα 1978, στο απόγειο της στρουκτουραλιστικής, σημειωτικής και ψυχαναλυτικής θεωρίας του κινηματογράφου, ο Dudley Andrew, δημοσίευσε το “The Neglected Tradition of Phenomenology in Film Theory”». V. Sobhach, “Phenomenology”, *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, επιμ. P. Livingston και C. Platina, Routledge, New York, 2009.

⁹⁵ D. Sorkin, “What is Film-Philosophy?”, *Film-Philosophy*, 20 (2016), σ. 1-2.

είμαστε το ίδιο ανοιχτοί στην αναλυτική φιλοσοφία. Η τελευταία, φυσικά, έχει μια μακρά παράδοση σε σχέση με το πεδίο της αισθητικής, η οποία αποτελεί το βασικό ενδιαφέρον του περιοδικού. Παρ' όλα αυτά, το περιοδικό υποστηρίζει ισχυρά πως ο κινηματογράφος μπορεί να κάνει φιλοσοφία... ο κινηματογράφος... είναι ο ίδιος φιλοσοφία. Αν αυτό ισχύει για όλα τα κινηματογραφικά έργα ή αν μόνο μερικά κάνουν φιλοσοφία, ή αν κάποια κινηματογραφικά έργα κάνουν κακή φιλοσοφία, όλα αυτά είναι μέρος της παρούσας έρευνάς μας. Φυσικά, τα παραπάνω θέτουν το ερώτημα τι είναι ο κινηματογράφος (και φυσικά τι είναι η φιλοσοφία), αλλά αυτές οι θεμελιώδεις ερωτήσεις αποτελούν μέλημα του περιοδικού».⁹⁶ Επίσης, επισημαίνει πως ο κινηματογράφος μας ενδιαφέρει και από την πλευρά της ηθικής φιλοσοφίας,⁹⁷ ή πως η ηθική φιλοσοφία θα έπρεπε να ενδιαφέρεται για τον κινηματογράφο. Διατυπώνει, επίσης, την άποψη πως τόσο οι σπουδές του κινηματογράφου όσο και η θεωρία του κινηματογράφου μαζί με τη φιλοσοφία του κινηματογράφου «έχουν νομιμοποιήσει» την τάση να παίρνει κάποιος τον κινηματογράφο στα σοβαρά.⁹⁸ Παρόλο που παρατηρεί, όπως και εμείς, πως η σχέση του κινηματογράφου με τη φιλοσοφία και της φιλοσοφίας με τον κινηματογράφο εκκινεί από τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα, κατά τον David Sorfa, τα πάντα ξεκινούν το 1971 με το έργο του Stanley Cavell *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Κατά την άποψή του, η φιλοσοφία του κινηματογράφου οφείλει στον Cavell αλλά και μέσω αυτού στον Wittgenstein τη σχέση της φιλοσοφίας του κινηματογράφου με το σκεπτικισμό.⁹⁹

Κατά την άποψή του, επίσης, του David Sorfa, υπάρχουν δύο φιλόσοφοι που πιστεύουν πως ο κινηματογράφος μπορεί να κάνει ή να είναι φιλοσοφία, ο Gilles Deleuze και Stanley Cavell, ο πρώτος μοιάζει να χρεώνεται στη θεωρία του κινηματογράφου, ενώ ο δεύτερος στη φιλοσοφία του κινηματογράφου.¹⁰⁰ Τέλος, παρατηρεί πως η φιλοσοφία του κινηματογράφου είναι το παρελθόν και το μέλλον της θεωρίας του κινηματογράφου αλλά και ως όρος είναι η εξέλιξη της ίδιας της θεωρίας του κινηματογράφου.¹⁰¹ Από μεθοδολογική άποψη, σε ένα πολύ ενδιαφέρον

⁹⁶ _____, *op. cit.*, σ. 3.

⁹⁷ _____, *op. cit.*, σ. 3.

⁹⁸ _____, *op. cit.*, σσ. 3-4.

⁹⁹ _____, *op. cit.*, σ. 4.

¹⁰⁰ _____, *op. cit.*, σ. 4.

¹⁰¹ *Ibid.*

του άρθρου, ο Warren Buckland, το 2001, κάνει κριτική στο βιβλίο που αποτέλεσε την πρώτη, ουσιαστικά, οργανωμένη κατάθεση της φιλοσοφικής διάστασης της θεωρίας του κινηματογράφου. Κάνουμε λόγο για το *Film Theory and Philosophy* που αποτελεί μια συλλογή άρθρων, εν είδει εγχειριδίου, το οποίο και εκδόθηκε από τους Richard Allen και Murray Smith,¹⁰² βιβλίο που έχουμε προαναφέρει και στην εισαγωγή. Ο Buckland κρίνει την όλη προσπάθεια σε σχέση με το αν πληροί αυτή τα τέσσερα κριτήρια του Botha περί επιστημονικής ερμηνείας των θεωρητικών προβλημάτων. Στο τέλος του άρθρου του καταλήγει¹⁰³ ότι σε γενικές γραμμές το περιεχόμενο συμφωνεί με τα κριτήρια του Botha και ότι οι αναγνώστες έρχονται αντιμέτωποι με ένα κείμενο που έχει ορθή τεκμηρίωση, συμπαγή ατζέντα θεμάτων και καλοσχεδιασμένη στρατηγική παρουσίασης των θεωρητικών ζητημάτων που τίγονται. Ο Buckland δεν κάνει τίποτε άλλο από το να ραίνει με δάφνες επιστημονικής μεθοδολογίας το νεότευκτο γνωστικό πεδίο. Ανάγκη που προκύπτει από τους θιασώτες του νέου γνωστικού πεδίου να επιβιώσουν και να επεκταθούν.

¹⁰² M. Smith, R. Allen (επιμ.), *op. cit.*

¹⁰³ W. Buckland, “Problem Formation in the Analytic Philosophy of Film”, *Film-Philosophy*, 5 (2001).

1.2 Η αναλυτική παράδοση της φιλοσοφίας του κινηματογράφου

Η σχέση της φιλοσοφίας του Κινηματογράφου με την αναλυτική παράδοσή του είναι εν πρώτοις παράδοξη και προβληματική. Η τέχνη δεν αποδεικνύει τις αλήθειες της. Και αν σε κάτι συναινούν όλες οι παράμετροι της αναλυτικής φιλοσοφίας –εξαιρώντας τον ύστερο Wittgenstein και ίσως τον Feyerabend¹⁰⁴ αλλά και τους εκπροσώπους της Νέας Φιλοσοφίας της Επιστήμης–¹⁰⁵ είναι αυτή η προσπάθεια αιτιοκρατικής ερμηνείας της επαληθευσιμότητας της γλώσσας της επιστήμης.

Από αυτήν την άποψη η τέχνη θεωρείται αμφίβολο επιστημονικής αξιοπιστίας πεδίο. Η γνωσιακή προσέγγιση επικεντρώνεται στο γεγονός ότι είναι δυνατόν να συλληχθούν βέβαιες ερμηνείες του κόσμου μας μέσω των μυθοπλαστικών αφηγήσεων. Τέχνες της αφήγησης είναι κατά πρώτον η λογοτεχνία και κατά δεύτερον ο κινηματογράφος. Μπορούμε να υποθέσουμε πως ό,τι ισχύει για τη λογοτεχνία μπορεί να ισχύει και για τον κινηματογράφο; Αν αποδεχθούμε την παραπάνω υπόθεση ως αληθή, επιστημονικά επαληθεύσιμος είναι μόνο ο αφηγηματικός κινηματογράφος και όχι ο πειραματικός ή το όποιο αποτέλεσμα ελεύθερου ή μη, οπτικού και δραματουργικού αυτοσχεδιασμού.

Υπάρχει, εντούτοις, η αντίληψη ότι οι μυθοπλαστικές αφηγήσεις μπορούν να λειτουργήσουν ως πειράματα σκέψεων (thought experiments). Αν στη φιλοσοφία χρησιμοποιούμε μικρές αφηγήσεις για να γίνει κατανοητό το αντικείμενό της μέσω υποθέσεων εργασίας, γιατί να μην μπορεί να λειτουργεί με τον ίδιο επιστημονικά επαληθεύσιμο τρόπο η λογοτεχνία και ο κινηματογράφος;¹⁰⁶ Η ίδια η φιλοσοφική λειτουργία της φαντασίας ως προσποίηση-υπόκριση (pretence) και ως εν μέρει προσποίηση-υπόκριση (semi-pretence) ενδυναμώνουν το επιχείρημα ότι ο κινηματογράφος ως ένα μυθοπλαστικό παιχνίδι φαντασίας είναι μια εκ των πραγμάτων εξάσκηση ρόλων που επεκτείνουν τη δυνατότητα να ανακαλύπτει ο

¹⁰⁴ Cl. Glymour, “Realism and The Nature of Theories”, *Introduction To The Philosophy Of Science*, επιμελητές M. H. Salmon και J. Earman, Hackett Publishing Company, Indianapolis/Cambridge, 1999, σσ. 119-123.

¹⁰⁵ N. Αυγελής, *op. cit.*, σσ. 110-124.

¹⁰⁶ Όλα αυτά τα αναλύει προσφυώς ο David Davies στο D. Davies, “Can Film be a Philosophical Medium?”, *Postgraduate Journal Of Aesthetics*, 5 (2008), σσ. 1-20.

άνθρωπος τις πολλαπλές εν δυνάμει δράσεις του.¹⁰⁷ Συγκεκριμένα, ο N. V. Leeuwen περιγράφει πώς ο ανθρώπινος νους οπτικοποιεί την απειλή, ακριβώς για να την αποφύγει. Πώς κάποιος διαβάτης αλλάζει δρόμο, όταν συναντήσει ένα άγριο σκυλί, ακριβώς γιατί οπτικοποιεί την επίθεση που μπορεί να δεχτεί από αυτό. Θα μπορούσε να λειτουργήσει ο κινηματογράφος με παρόμοιο τρόπο; Να αποτελεί εν τοις πράγμασι οπτικοποίηση των επιθυμιών και των φόβων μας; Να απαντά στη φαντασία εκάστου των θεατών αλλά και να αποτελεί ένα πεδίο πειραματικής εφαρμογής των ίδιων των δυνάμει πράξεών μας; Θα παρατηρούσαμε εδώ πως πολλές φορές οι θεατές ενός κινηματογραφικού έργου έχουν έντονες σωματικές αντιδράσεις: να κινούν το κεφάλι προς τα πίσω σε μια απειλητική εικόνα, να επιδοκιμάζουν ή να αποδοκιμάζουν λεκτικά μια επιλογή του ήρωα, να φαντασιώνουν μια διαφορετική επιλογή για την πλοκή. Μήπως όλες αυτές οι αντιδράσεις οφείλονται στην οπτικοποίηση μιας απειλής ή μιας επιθυμίας;¹⁰⁸

Ο Livingston¹⁰⁹ θεωρεί, και δεν είναι ο μόνος, ότι το ενδιαφέρον σε ένα κινηματογραφικό έργο ως κομμάτι τέχνης και το ενδιαφέρον του ως κομμάτι φιλοσοφίας ενδέχεται να βρεθούν σε σύγκρουση. Από την άλλη πλευρά, ο Murray Smith¹¹⁰ πιστεύει ότι οι στόχοι και οι σκοποί της κινηματογραφικής αφήγησης μειώνουν την ικανότητα του φιλμ να λειτουργήσει ως φιλοσοφία. Εδώ μπορούμε να αναφέρουμε δύο παραδείγματα από το Hollywood. Το *All of me*,¹¹¹ κωμωδία που βασίζεται σε νουβέλα του Edwin Davis, και το *Blade Runner*,¹¹² που βασίζεται σε βιβλίο του Philip Dick. Στην πρώτη περίπτωση, παρόλο που τίθεται το ζήτημα του προσώπου, της συνείδησης και της προσωπικής ταυτότητας (η ιστορία βασίζεται στην εισδοχή μιας ξένης συνείδησης σε άλλο σώμα), η αφηγηματική τεχνική

¹⁰⁷ N. V. Leeuwen, "Imagination is Where the Action is", *The Journal of Philosophy*, CVIII (2011), σσ. 55-77.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ Pr. Livingston, "Theses on Cinema as Philosophy", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64 (2006), σσ. 11-18.

¹¹⁰ M. Smith, "Film Art, Argument and Ambiguity", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64 (2006), σσ. 33-42.

¹¹¹ *All of me*, κωμωδία, 1984, σκηνοθεσία: Carl Reiner, συγγραφείς: Edwin Davis (μυθιστόρημα), Henry Olek (προσαρμογή), Phil Alden Robinson (σενάριο), παραγωγή: Stephen J. Friedman.

¹¹² *Blade Runner*, επιστημονική φαντασία, 1982, σκηνοθεσία: Ridley Scott, συγγραφείς: Philip K. Dick (μυθιστόρημα), Hampton Fancher (σενάριο), David Webb Peoples (σενάριο), παραγωγή: Charles de Lauzirika, Michael Deeley.

επικεντρώνεται περισσότερο στο να διασκεδάσει το θεατή αποτελώντας όχημα κωμωδίας και όχι φιλοσοφικής σκέψης. Αντιθέτως, η αφήγηση του *Blade Runner* δείχνει να πραγματεύεται περισσότερο τις φιλοσοφικές αναζητήσεις που σχετίζονται με την έννοια της ταυτότητας και του προσώπου, καθώς η ανθρωπότητα μάχεται εναντίον των τεχνητών αντιγράφων των ανθρώπων. Εδώ το φιλοσοφικό ζήτημα δεν είναι ένα απλοϊκό μέσο διασκέδασης, αλλά η οδηγούσα δύναμη στην κατασκευή μιας μυθοπλαστικής αφήγησης.

Το παραπάνω, όμως, αφορά στη θεματογραφία του φιλμ κι όχι στο κατά πόσο μπορούμε να επαληθεύσουμε με αναλυτικό τρόπο την αλήθεια του σινεμά. Μπορούν οι αφηγήσεις του φιλμ να έχουν την ίδια επιστημονική πιστότητα που περιέχουν οι φιλοσοφικές αφηγήσεις; Δυστυχώς για την άποψη που λέει ότι ο κινηματογράφος μπορεί να αποτελέσει κινηματογραφικό μέσο, στην αναλυτική παράδοση, κάποιος οφείλει να παρέχει τους ακριβείς λόγους για τα συμπεράσματά του.¹¹³

Ο Samuel Guttenplan,¹¹⁴ από την άλλη πλευρά, ρίχνει τα τείχη των διαχωρισμών. Κάνοντας κριτική στο γνωστό πια βιβλίο των Smith και Allen παρατηρεί ότι ο διαχωρισμός μεταξύ αναλυτικής και ηπειρωτικής φιλοσοφίας είναι δύσκολος. Είναι περισσότερο διαχωρισμός ιστορικός και θεσμικός παρά φιλοσοφικός. Επίσης, παρατηρεί ότι οι Smith και Allen είναι ρηξικέλευθοι ως προς τη χρήση της αναλυτικής παράδοσης στον κινηματογράφο, η οποία δεν λειτουργεί ως αυτοσκοπός αλλά ως μέσο, όχι ως αυτόνομη διερεύνηση των ορίων της φιλοσοφίας της επιστήμης αλλά ως μέθοδος διερεύνησης της τέχνης, εν προκειμένω του κινηματογράφου. Η χρήση της αναλυτικής παράδοσης δεν είναι αυτοσκοπός της φιλοσοφίας του κινηματογράφου αλλά μέσο. Η χρήση, όμως, της οποιασδήποτε φιλοσοφικής παράδοσης ως μέσου είναι ξένη για οποιοδήποτε φιλοσοφικό ρεύμα. Καταλήγει ο αρθρογράφος λέγοντας ότι η φιλοσοφία του κινηματογράφου απευθύνεται σε πρόσωπα κάθε φιλοσοφικού ρεύματος που νοιάζονται για την αλήθεια σε σχέση με το φιλμ.

¹¹³ «...το κοινό μπορεί να μην αντιληφθεί τη γενικότερη φιλοσοφική σημασία μιας κινηματογραφικής αφήγησης... Δεύτερον, ακόμα και ένας φιλοσοφικά πεπαιδευμένος θεατής μπορεί να δυσκολευτεί να σχηματοποιήσει ένα αιτιολογημένο επιχείρημα στη βάση της αφήγησης... (ένα ακαδημαϊκό κείμενο) ... όπως παρουσιάζει με ακρίβεια τη γενική ορθολογική χρήση ενός πειράματος σκέψης. Επίσης, ένα ακαδημαϊκό κείμενο δεν έχει στόχο να διασκεδάσει... οπότε κάθε αντιπαραγωγική απομάκρυνση της σκέψης του συγγραφέα συνήθως αποφεύγεται... Η έλλειψη που έχει η ταινία στον τομέα της εξαγωγής συμπερασμάτων με γενική ισχύ και ακρίβεια... προκαλεί πρόβλημα». Στο T. McClelland, "The Philosophy Of Film and Film Of Philosophy", *Cinema*, 2 (2009), σ. 24.

¹¹⁴ S. Guttenplan, *op. cit.*

Ο Morris Weitz,¹¹⁵ με τη σειρά του, πιστεύει ότι η ιδέα της τέχνης, γενικότερα, είναι ανοιχτή, καθώς δεν ελέγχεται από αναγκαίες και συνεκτικές συνθήκες. Ουσιαστικά, η δημιουργικότητά της θρέφει το ανοιχτό πεδίο της. Η επιστημονική αιτιοκρατία και το αντίστοιχο μοντέλο της είναι άστοχη για την αιτιολόγηση της αισθητικής αξίας των προϊόντων της τέχνης. Στην αισθητική, εν τέλει, ψάχνουμε για την εξήγηση που μας ικανοποιεί. Το κατά πόσον μέσω αυτής της θέσης ο Weitz, και όχι μόνον αυτός, εμπεριέχει τον υποκειμενισμό στη φιλοσοφική αποτίμηση της τέχνης είναι ένα ζήτημα που μάλλον προκαλεί απαισιοδοξία παρά αισιοδοξία για την «επιστημονική» πιστότητα της αισθητικής αξιολόγησης ενός έργου τέχνης, πράγμα που επιβεβαιώνει και ο Hopkins.¹¹⁶

Αν θεωρήσουμε, κατ' αρχήν, ότι η αναλυτική φιλοσοφία κάνει στροφή προς την μελέτη της ίδιας της γλώσσας της επιστήμης, τότε μπορούμε να πούμε ότι ανάμεσα σε άλλα **η φιλοσοφία του κινηματογράφου κάνει στροφή από την εικόνα στα γλωσσικά του στοιχεία**. Κι όταν λέμε γλώσσα του δεν εννοούμε την οπτική του γλώσσα, αλλά τον εκφερόμενο έναρθρο λόγο και την υπόθεση-σενάριο. Το παραπάνω είναι καθαρή επιρροή της αναλυτικής φιλοσοφίας πάνω στην επιστημονική μελέτη του κινηματογράφου, ουσιαστικά μια καβελιανή παρακαταθήκη στις σπουδές του κινηματογράφου η οποία όμως εκκινεί από την αναλυτική παράδοση.

Αν υποθέσουμε, λοιπόν, ότι το όνομα δε σημαίνει μόνο το αντικείμενο, αλλά ότι το νόημα μια έκφρασης είναι η χρήση της,¹¹⁷ ενδεχομένως η «γλώσσα» του κινηματογράφου (ως προφορική και εκφερόμενη, ως γραπτή και σεναριακή),¹¹⁸ να

¹¹⁵ M. Weitz, "The Role of Theory in Aesthetics", *Philosophy Looks at the Arts, Contemporary Readings in Aesthetics*, επιμ. J. Margolis, Temple University Press, Philadelphia, 1978, σ. 127.

¹¹⁶ R. Hopkins, "How to be a Pessimist about Aesthetic Testimony", *The Journal of Philosophy*, 3 (2011), σσ. 138-157.

¹¹⁷ «Το νόημα μιας έκφρασης είναι η χρήση της. Έτσι θα μπορούσε να συνοψιστεί η καινούρια θεωρία του νοήματος που αντιτίθεται στον *Tractatus*, σύμφωνα με τον οποίο η σχέση γλώσσας-κόσμου θεμελιωνόταν στην ονομασία: στα απλά στοιχεία της πραγματικότητας αντιστοιχούσαν τα απλά άτομα της γλώσσας· τα δεύτερα ονόμαζαν τα πρώτα... Αυτή η απεικονιστική θεωρία του νοήματος είναι τώρα για τον Wittgenstein ένα λάθος, ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα μεταφυσικού μύθου... η έννοια *νόημα* είναι όπως η έννοια *παιχνίδι*». Από το εισαγωγικό σημείωμα του Παύλου Χριστοδουλίδη στο L. Wittgenstein, *Φιλοσοφικές Έρευνες*, Παπαζήσης, Αθήνα, 1977, σ. 9.

¹¹⁸ Είναι καλό να γίνει κατανοητό ότι τμήμα του σεναρίου δε γράφεται για να λειτουργήσει ως προφορικός λόγος, αλλά υπηρετεί την μυθοπλαστική ανάγκη να περιγράψει το χρόνο, το χώρο, την έκφραση, τη συναισθηματική κατάσταση και απόληξη, τις σκηνοθετικές οδηγίες αλλά και αυτό που εν γένει ονομάζεται πλοκή. Ως τέτοιο το σενάριο είναι φορέας και ενός λόγου που δεν εκφωνείται αλλά δραματοποιείται μέσω της εικόνας και της υποκριτικής ερμηνείας. Αυτό το μέρος του λόγου, είναι γραπτό μνημείο αυτού που ονομάζεται απρόσεκτα «οπτική» γλώσσα. Κατά την άποψή μου, όμως το

δημιουργείται και να προχωρά μέσα από τις ομοιότητες και τις σχέσεις που την διέπουν. Τα παίγνια της δεν αποτελούν μια σαφή –και μόνο– απεικόνιση του ενιαίου κόσμου μας, αλλά περισσότερο λειτουργούν ως μια υπενθύμιση των διαφορετικών πραγμάτων που τον συνθέτουν. Η γλώσσα μέσα στον κινηματογράφο και η «γλώσσα» του κινηματογράφου δύνανται να αποτελούν μια σύνθεση και από γλωσσικά παίγνια, αλλά αυτό το τελευταίο θα αναλυθεί σε επόμενο κεφάλαιο της διατριβής.

Ο Cavell αποτελεί ή προσπαθεί να αποτελέσει το μεταίχμιο μεταξύ της ηπειρωτικής και της αγγλοσαξονικής φιλοσοφικής παράδοσης, καθώς προσπαθεί να είναι ένας παράδοξος γεφυροποιός των αντιφατικών πλευρών της φιλοσοφίας. Ο ίδιος μάλιστα υποστηρίζει:

«Όταν πρωτοδιάβασα την... περίληψη (του)... Emerson... και ειδικότερα το ρητό του “το μεγάλο μεσημέρι θα είναι η Αγγλία μου των αισθήσεων (senses) και της αντίληψης (αντίληψης)· η νύχτα θα είναι η Γερμανία μου της μυστικής φιλοσοφίας και των ονείρων”, ένιωσα πως είχα με μιας πάρει την απόφαση για το σκοπό της προσωπικής μου ζωής, να βάλω μαζί την μέρα με τη νύχτα, το σώμα με την ψυχή... σαν να θεραπεύω το χάσμα μεταξύ των φιλοσοφικών παραδόσεων της Αγγλίας και της Γερμανίας..., πράγμα το οποίο έγινε τι κίνητρο της γραφής μου από τα πρώιμα δείγματά της έως τα τελευταία».¹¹⁹

Στην αναλυτική παράδοση η γλώσσα στοχεύει στην εκφορά πληροφοριών ανθρώπων που συνεργάζονται κι έχουν απόλυτο έλεγχο των εκφορών (utterances) τους. Από την άλλη, στην ηπειρωτική παράδοση, η γλώσσα είναι περισσότερο μια περιοχή σύγκρουσης μεταξύ των ομιλητών, οι οποίοι αναφέρονται διαρκώς στην κοινή τους γλώσσα. Στην πρώτη περίπτωση η γλώσσα χάνει την κοινωνική της διάσταση μέσα από τις προθέσεις των συνομιλητών. Στη δεύτερη περίπτωση, ο συλλογικός της ρόλος είναι περισσότερο τονισμένος.¹²⁰ Ο Cavell συνδέει και τις δύο παραδόσεις αναλύοντας τον κινηματογράφο ως μέσο στο οποίο φανερώνεται η διπλή φύση και επισφάλεια της γλώσσας, από τη μια η προσδοκία από τη χρήση της, από την άλλη ο κίνδυνος από τη χρήση της. Στην πρώτη περίπτωση απηχεί την ορθή λειτουργία μιας

κείμενο προηγείται και σε αυτή την περίπτωση. Χωρίς κάποιο είδος κειμένου ή μιας έστω γραπτά αποτυπωμένης κεντρικής ιδέας, κινηματογράφος εν γένει δεν μπορεί να γίνει.

¹¹⁹ St. Cavell, *The Senses of Walden: An Expanded Edition*, University of Chicago Press, Chicago, 1992, σ. 149.

¹²⁰ L. Viefhues-Bailey, *Beyond The Philosophers Fear: A Cavellian Reading of Gender, Origin and Religion in Modern Scepticism*, Ashgate Publishing, London, New York, 2007, σσ. 3-4.

κοινότητας ανθρώπων, στη δεύτερη περίπτωση χωρίζει ανθρώπους ή εκφράζει την απόσχιση του ατόμου από το συλλογικό «είναι».

Η αναλυτική προσέγγιση του κινηματογράφου, η οποία ακριβώς επειδή έχει αναφορά στον Wittgenstein με έναν τρόπο αυτοαναιρείται,¹²¹ είναι από μόνη της προβληματική και ως προς τούτο. Το γεγονός ότι ο Wittgenstein αναιρεί την αισθητική αποτίμηση του προϊόντος αλλά κυρίως την ηθική πλευρά του,¹²² μέχρι τον ερχομό της ώριμης φιλοσοφικά ηλικίας του είναι κάτι που αδυνατίζει τη θέση της έναντι της θεωρίας του Κινηματογράφου. Ακόμα και όταν θα ασχοληθεί με την αισθητική, σύμφωνα με τον Κωβαίο, θα ακολουθήσει τη γενική δήλωση ότι η αισθητική είναι περιγραφική, πράγμα που αδυνατίζει την συνήθη παρεμβατικότητα του κλάδου πάνω στο περιεχόμενο¹²³ του καλλιτεχνήματος αλλά και στην αξιολόγησή του.¹²⁴

Και σε αυτόν τον τομέα ο Cavell αποτελεί γέφυρα των όποιων αντιμαχόμενων πλευρών. Όντας καθηγητής της αισθητικής, απέχει από την γαλλικής θεωρίας του *cinema*, ενώ την ίδια στιγμή δεν αποφεύγει να κάνει ηθικές κρίσεις στις αναλύσεις των κινηματογραφικών σεναρίων. Κάνοντας, άλλες φορές, γενικότερες και άλλες φορές, ειδικότερες αναφορές ηθικής φιλοσοφίας,¹²⁵ εντούτοις, και με όχημα τον πολυσήμαντο και πολυκύμαντο Wittgenstein, κρίνει τις συμπεριφορές των κινηματογραφικών ηρώων και με κριτήρια συμπεριφοράς αλλά και ηθικής αξίας ή απαξίας, πράγμα που δε συνηθίζουν οι αναλυτικοί φιλόσοφοι. Ενώ η αναλυτική προσέγγιση παραδοσιακά αγνοεί την ιστορική παράμετρο, ο Cavell δεν χάνει ευκαιρία να πει ότι οι ασπρόμαυρες ταινίες του '30 και του '40 που αγαπά,

¹²¹ Ο ύστερος Wittgenstein αμφισβητεί την επιστημονικοποίηση της φιλοσοφίας και αφήνει ανοιχτές διόδους στην αβεβαιότητα της επιστημονικής τεκμηρίωσης. «Δεν έχει προκαθοριστεί μία ιδανική ακρίβεια..., που να σε ικανοποιεί» (*ΦΕ*, 88).

¹²² «Για τα *Tagebücher* και το *Tractatus* αισθητική, ηθική, λογική είναι ένα και το αυτό...: αποτελούν *συνθήκες νοήματος* του κόσμου... Ο τρόπος με τον οποίον νοηματοδοτούν τις περί του κόσμου προτάσεις είναι άρρητος— δεν μπορεί να διατυπωθεί με προτάσεις. Τα γεγονότα του κόσμου είναι *αχρωμάτιστα*. Η σκοπιά από την οποία τα θεωρούμε τους προσδίδει ηθικό, αισθητικό χαρακτήρα». Από την εισαγωγή του Κωστή Κωβαίου στο L. Wittgenstein, *Περί Τέχνης Και Αισθητικής*, (επιλογή, εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια, επιμέλεια: Κωστής Κωβαίος), Εκδόσεις Ανδρέου, Λευκωσία, 2002, σ. 15.

¹²³ «Κι ο τρόπος με τον οποίο ο κινηματογράφος βελτιώνεται μπορεί να συγκριθεί με την τεχνολογική βελτίωση που βλέπουμε στα αυτοκίνητα... Εκείνο που διακρίνει όλες αυτές τις εξελίξεις από τη διαμόρφωση ενός *ύφους* είναι το ότι σε αυτές το πνεύμα δεν παίζει κανένα ρόλο». *Ibid.*, σ. 264.

¹²⁴ Για περισσότερα βλ. στο Κωστή Κωβαίο, *Όσα Κυοφορούνται στη Γλώσσα: Δοκίμες στη Φιλοσοφία του Wittgenstein*, Καρδαμίτσας, Αθήνα, 1996, σσ. 124-179.

¹²⁵ «Η δουλειά του Cavell είναι ένα παράδειγμα για τη φιλοσοφία και τις ανθρωπιστικές επιστήμες, ειδικότερα ως προς την προσπάθειά του να συνδυάσει την επιστημολογία με την ηθική». D. N. Rodowick, *op. cit.*, σ. 106.

εκφράζουν τη γυναικεία χειραφέτηση ως απότοκο των κοινωνικών εξελίξεων, του Κραχ και του φεμινισμού. Επίσης, ενώ οι φιλόσοφοι του κινηματογράφου αναλυτικής σκοπιάς θεωρούν την ψυχαναλυτική προσέγγιση γαλλικό κατάλοιπο περασμένων δεκαετιών, ο Cavell τείνει να την αποκαλέσει, τουλάχιστον τη φρουδική της πλευρά, ισότιμο συνομιλητή του Kant, του Descartes, του Nietzsche, του Kierkegaard.¹²⁶ Δεν είναι τυχαίο άλλωστε ότι το έργο του έχει αποτελέσει έναυσμα και για την ψυχαναλυτική θεώρηση¹²⁷ του κινηματογράφου αλλά και πλευρές της φιλοσοφίας του έχουν απασχολήσει και τη θεολογική επιστήμη.¹²⁸ Τέλος, ειδική μνεία έχουν κάνει και εκπρόσωποι της επιστήμης των φύλων στο καβελιανό έργο.¹²⁹ Η οικουμενικότητά του έργου του έχει κάτι να μας διδάξει. Αυτό το κάτι δεν είναι το δογματικό χaráκωμα αλλά η λειτουργικότητα και η πραγματιστική διαχείριση της σύνθεσης των τάσεων, χωρίς τίποτα να τον οδηγεί να απολέσει τον προσωπικό του λόγο και σκοπό.

Αξίζει να σημειώσουμε ότι η αναλυτική σκευή της φιλοσοφίας του κινηματογράφου και ιδιαίτερα η αγάπη που δείχνουν στον ύστερο Wittgenstein ιδίως οι αμερικάνοι ερευνητές του είδους –και του Cavell συμπεριλαμβανομένου– δεν είναι άδολη ούτε τυχαία. Μάλλον είναι η ιστορική ανταπόδοση που του οφείλουν για τα καλά του λόγια όσον αφορά στην αμερικανική κουλτούρα. Παρατηρώντας ο Wittgenstein την αλματώδη τεχνολογική ανάπτυξη του κινηματογράφου, κολακεύει τον αμερικάνικο πολιτισμό: «Το αμερικάνικο, γεμάτο αφέλεια και βλακεία, φιλμ μπορεί παρ' όλη του την αφέλεια, και μάλιστα μέσω αυτής της αφέλειας, κάτι να σε διδάξει. Το μη αφελές, αλλά εξίσου ηλίθιο, εγγλέζικο φιλμ δεν μπορεί να σε διδάξει τίποτε. Υπήρξαν πολλές φορές που αυτό το βλακώδες αμερικάνικο φιλμ μού έδωσε ένα μάθημα».¹³⁰ Ο ίδιος, σε άλλη ευκαιρία, συνεχίζει: «Δεν μπορώ να φανταστώ κάτι που να με γαληνεύει περισσότερο από ένα αμερικάνικο φιλμ... Γενικά, το φιλμ... μοιάζει πολύ με το όνειρο και οι σκέψεις του Freud μπορούν άμεσα να εφαρμοσθούν

¹²⁶ St. Cavell, *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, The University of Chicago Press, Chicago, 1996, σ. 81-113.

¹²⁷ Βλ. J. H. Smith, W. Kerrigan (επιμ.), *Images in Our Souls: Cavell, Psychoanalysis and Cinema*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, London, 1987.

¹²⁸ Ep. Dahl, "On Acknowledgement and Cavell's Unacknowledged Theological Voice", *The Heythrop Journal*, 51 (2012), σσ. 931-945.

¹²⁹ L. Viehues-Bailey, *op. cit.*

¹³⁰ L. Wittgenstein, *Περί Τέχνης και Αισθητικής: Επιλογές από το Corpus και τις σημειώσεις μαθητών και φίλων του Wittgenstein*, *op. cit.*, σ. 265.

σε αυτό».¹³¹ Σε άλλο σημείο, μνημονεύεται από μαθητές του πως ο Wittgenstein ήταν μανιώδης κινηματογραφόφιλος με εμμονή στις γκανγκστερικές και γουέστερν ταινίες.¹³² Επίσης, αναφέρεται να λέει πως η αποστροφή του στα ευρωπαϊκά φιλμ οφείλεται στο γεγονός πως «εκεί ο καμεραμάν παρεμβάλλεται συνεχώς, σαν να σου λέει: κοίτα τι έξυπνος που είμαι».¹³³ Τέλος, παρατηρεί ο Engelmann πως «σε αυτά τα φιλμ... η υπόθεση κορυφωνόταν πάντοτε με ένα άγριο κυνηγητό του κακοποιού, νίκη του καλού, απελευθέρωση του κοριτσιού που οι κακοί είχαν απαγάγει και “happy end”». Για τον Wittgenstein όλα αυτά είχαν μεγάλη ομοιότητα με το γνήσιο παραμύθι που δεν είναι άλλο από τη δραματοποίηση ενός ονείρου εκπλήρωσης επιθυμιών... Το να κάνεις μια ταινία δίχως ευτυχή κατάληξη σημαίνει πως παρανοείς τις θεμελιώδεις αρχές του κινηματογράφου».¹³⁴ Αρκετοί φιλόσοφοι του κινηματογράφου προσπαθούν να επεκτείνουν αλλά και να αναλύσουν αυτά τα ελάχιστα σπαράγματα, τα οποία εν πρώτοις αναιρούν την λογικοφανή άποψη πως κάτι αφελές και βλακώδες δεν έχει διδακτική αξία.

Διαχρονικά τόσο ο Cavell όσο και οι θιασώτες της φιλοσοφίας του κινηματογράφου αναλύουν με βάση τα παραπάνω σπαράγματα. Προφανώς δεν είναι οι μόνες πηγές στις οποίες αναφέρονται, αλλά αποτελούν ένα σημαντικό τμήμα της θεμελιώδους μεθοδολογίας τους. Για παράδειγμα, η αφέλεια των αμερικάνικων φιλμ πολλές φορές παρουσιάζεται ως προτέρημα που σχετίζεται με τη σχέση τους με τον κόσμο της καθημερινότητας. Επίσης, το γεγονός πως μια αμερικανική ταινία μπορεί να διδάξει κάποιον, έχει μετουσιωθεί στην έννοια του κινηματογράφου ως φιλοσοφία, του κινηματογράφου που ενδεχομένως μπορεί να διδάξει φιλοσοφία.¹³⁵ Επίσης, η σχέση του φιλμ με την ψυχανάλυση, που πολύ καθαρά διακρίνει ο Wittgenstein πως υπάρχει, έχει επηρεάσει, όπως είπαμε και νωρίτερα, τη φιλοσοφία του κινηματογράφου σε συνύπαρξη με παράλληλες θεματικές της καβελιανής σκέψης.¹³⁶

¹³¹ Ibid.

¹³² Ibid.

¹³³ L. Wittgenstein, *op. cit.*, σ. 267.

¹³⁴ L. Wittgenstein, *op. cit.*, σσ. 267-268.

¹³⁵ Όλο το τεύχος 3 του περιοδικού *Film-Philosophy* του 2003 ήταν αφιερωμένο στη θεματική «Οι ταινίες επιστημονικής φαντασίας ως Φιλοσοφία». Το ίδιο το βιβλίο του Stephen Mulhall *On Film* πραγματεύεται κάτι τέτοιο.

¹³⁶ A. Cooper, “America’s Representative Men: Moral Perfectionism, Masculinity and Psychoanalysis in *Good Will Hunting*”, *Film-Philosophy*, 19 (2015), σσ. 270-288.

Πέρα όμως από αυτήν την αδυναμία στη μυθοποιημένη εικόνα του Wittgenstein να βλέπει γουέστερν, η οποία υποβόσκει στον έκδηλο ναρκισσισμό ενός έθνους να παινεύεται για τον πολιτισμό των μαζών του, χτίστηκε μια φιλοσοφική θεώρηση των τεχνών, η οποία εκκινώντας από τον αμερικανικό κινηματογράφο θεμελιώνει μια «επιστημονικότερη» θέαση και ερμηνεία των πολιτιστικών προϊόντων για τις μάζες στην εποχή του μοντερνισμού και του μεταμοντερνισμού. Στο πρόσωπο λοιπόν του Cavell η σύνθεση των αντιθέσεων είναι αναγκαία για να επιτευχθεί ίσως το διεισδυτικότερο κράμα φιλοσοφικής ερμηνείας του κινηματογράφου. Ο ίδιος είναι η απάντηση στην ίδια τη δογματική αντίθεση αλλά και στην παραδοξότητα των εκ των προτέρων αντιθέσεων.

1.3 Cavell και Derrida στον τόπο της συνεννόησης

Ένα από τα πιο γοητευτικά debates που αφορούν στη φωτογραφία και στον κινηματογράφο είναι, πράγμα που ήδη θίξαμε στον πρόλογο, κατά πόσον κινούνται τα δύο μεγέθη μέσα στην περιοχή του ρεαλισμού ή της διαπλαστικότητας (formativeness). Κατά πόσον αυτό που βλέπουμε μέσα από το φιλμ ή μέσα από μια φωτογραφία είναι η πραγματικότητα ή μια επίπλαστη και κατασκευασμένη από τα υλικά του φανταστικού, εικόνα; Τι ουσιαστικά βλέπουμε σε μια φωτογραφία ή σε ένα φιλμ; Ποια η σχέση αυτού που βλέπουμε με την πραγματικότητα;

Φοβούμαι ότι, όταν μιλούμε για αυτό το ζήτημα, ουσιαστικά μιλούμε ή ουσιαστικά οδηγούμαστε στους Cavell και Derrida. Ο τρόπος που προσεγγίζουν τη φωτογραφία και τον κινηματογράφο είναι τίμιος, αιτιωδώς επαρκής και προσεγγίζων την ίδια την «οντολογία» τους. Με αφορμή το παραπάνω, θα περιδιαβούμε ένα μέρος της σκέψης ενός φιλοσόφου της καθημερινής γλώσσας, με την αναλυτική σκευή, και του πατέρα της αποδόμησης. Συμπληρωματικά να πω ότι οι δυο αυτές πλευρές της διανόησης, σε συνδυασμό αλλά και σε άπωση, συνιστούν την πορεία της ανθρώπινης σκέψης στο δεύτερο μισό του προηγούμενου αιώνα.

Η σχέση του Stanley Cavell και του Jacques Derrida είναι αυτή της απόστασης ή στην καλύτερη περίπτωση συζήτησης, από μέρους του πρώτου είναι αλήθεια, πάνω στα σημεία που ο Cavell νιώθει ότι και οι δύο γειτνιάζουν. Κυρίως,

λοιπόν, για τον Austin. Ο Cavell αφιέρωσε ένα ολόκληρο άρθρο του¹³⁷ πάνω στο *Limited Inc*¹³⁸ και ειδικότερα πάνω στο σημείο, όπου ο Derrida αμφισβητεί¹³⁹ μέρη της θεωρίας του Austin περί επιτελεστικότητας (performativeness) της γλώσσας, θεωρίας κατά τα άλλα που στοίχειωνε την ντεριντιανή έρευνα. Ο Derrida από πλευράς του δεν ανταπαντά ποτέ στον Cavell και κάπου εκεί φαίνεται να τελειώνει ο χρήσιμος, ενδεχομένως, διάλογός του με έναν εκπρόσωπο της φιλοσοφίας της καθημερινής γλώσσας.

Φοβούμαι, όμως, ότι τους δύο φιλοσόφους τους ενώνουν περισσότερα πράγματα από όσα τους χωρίζουν. Το παράλληλο ενδιαφέρον τους για την ψυχανάλυση, την οντολογία του Heidegger, τον Austin, την ιδέα του πλατωνικού ειδώλου, την ενασχόληση με ένα πλήθος καλλιτεχνικών εκφράσεων (και οι δύο έχουν αναλύσει θεατρικά κείμενα, λογοτεχνικά κείμενα, έχουν ασχοληθεί με τη φωτογραφία και τον κινηματογράφο), η χρήση και ο τρόπος της γραφής και της ομιλίας, είναι πολλά από τα κοινά τους πεδία. Και οι δύο άνοιξαν την ατζέντα της συνομιλίας της φιλοσοφίας με πολλές πτυχές της ανθρώπινης νόησης και δημιουργίας. Σε αυτό το πεδίο, μάλιστα, στο πεδίο, δηλαδή, της σύνθεσης και της αντιπαράθεσης, κινούνται και οι δύο μέσα από τον τρόπο που προσεγγίζουν τον κινηματογράφο. Συγκεκριμένα, έχουν τους πιο πειστικούς ορισμούς του κινηματογράφου, που ενώ εκκινούν από εκ διαμέτρου αντίθετες αφετηρίες, εντούτοις δείχνουν να συγκλίνουν «επικίνδυνα».

1.4 Η απουσία της πραγματικότητας και η παρουσία του φαντάσματος

Ο Cavell, ήδη από την πρώτη έκδοση του βιβλίου του, *The World Viewed*, αποκαλεί τον κινηματογράφο, ως απουσία της πραγματικότητας που προβάλλεται. Ο Cavell δεν πιστεύει ότι ο κινηματογράφος ή η φωτογραφία είναι *αναπαραστάσεις* της πραγματικότητας αλλά *προβολές* της.¹⁴⁰ Ο Derrida, από την πλευρά του, βλέπει τον

¹³⁷ St. Cavell, "Derrida's Austin and the Stake of Positivism". Στο St. Cavell, *A Pitch of Philosophy: Autobiographical Exercises*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1994, σσ. 77-86.

¹³⁸ J. Derrida, *Limited Inc*, (μετάφραση στα αγγλικά: Samuel Weber), Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1988.

¹³⁹ J. Derrida, *op. cit.*, σσ. 1-24.

¹⁴⁰ «Το ζήτημα της πραγματικότητας για τον κινηματογράφο, σε κάθε περίπτωση, επιβλήθηκε σε μένα από την εμπειρία των Panofsky και Bazin... Επομένως, ενδιαφέρθηκα να ανακαλύψω τι ήταν αυτό που λανθασμένα ειπώθηκε από αυτούς, ή ειπώθηκε χωρίς να είναι αναγκαίο, μιλώντας για τον κινηματογράφο ως "μια δραματουργία της Φύσης" και μιλώντας για "το μέσο των φιλμ ως καθαυτή

κινηματογράφο ως μια φαντασματική¹⁴¹ παρουσία/απουσία, ως κάτι που υπάρχει και δεν υπάρχει, ως ένα φάντασμα, για το οποίο μπορούμε να είμαστε το ίδιο βέβαιοι ή αβέβαιοι ότι είναι εκεί.¹⁴²

Κατά πρώτον, θα εξηγήσω γιατί βρίσκω ότι οι δύο θεωρήσεις μοιράζονται ένα κοινό φάσμα αντίληψης. Στην μακρά ιστορία της θεωρίας του κινηματογράφου, έχει χυθεί πολύ μελάνι, για να περιγράψει τη δυνατότητα του κινηματογράφου να αποτυπώνει με αληθοφάνεια την πραγματικότητα της ανθρώπινης ζωής, της κοινωνίας ή των τόπων. Από αυτή την άποψη, και οι δύο ελίσσονται στο ταξίδι της τέχνης, επικεντρώνοντας στο εξόχως ακριβές συμπέρασμα: η πραγματικότητα που μας προσφέρει μια προβαλλόμενη κινούμενη εικόνα αναφέρεται στη δυνατότητα απόλυτης αληθοφάνειας και επιτυχούς μίμησης του ανθρώπινου περιβάλλοντος, από

πραγματικότητα”... Αλλά σαφώς δεν είναι ακριβώς (η πραγματικότητα) παρούσα σε εμάς ακόμα ..., και όταν μας φανερώνεται στην οθόνη. Επομένως, οδηγήθηκα στο να σκεφτώ ότι αυτό που κάνει το φυσικό μέσο του κινηματογράφου να μην μοιάζει με κανένα άλλο στον κόσμο, βρίσκεται στην απουσία του πράγματος που προκαλεί την παρουσία του σε εμάς. Δηλαδή, στη φύση της απουσίας μας από αυτό. Στη μοίρα του να αποκαλύπτει την πραγματικότητα και τη φαντασία (όχι μέσα από την καθαυτή πραγματικότητα αλλά) μέσω προβολών της πραγματικότητας, προβολές, κατά τις οποίες... η πραγματικότητα είναι ελεύθερη να εκθέσει τον εαυτό της». Στο St. Cavell, *The World Viewed*, op. cit., σ. 166.

¹⁴¹ Εδώ οφείλουμε να αναφέρουμε το σχόλιο του Κωστή Παπαγιώργη στη μετάφραση του έργου του Derrida *Τα Φαντάσματα του Μαρξ*. Συγκεκριμένα αναφέρει: «Ο συγγραφέας εκμεταλλεύεται σε όλο το μάκρος του βιβλίου πολλές παραλλαγές της λέξης *φάντασμα* (fantasme, fantôme, fantomatique, spectre, spectral, revenant κτλ.) με μια ελευθερία και συχνά με μια αυθαιρεσία την οποία ακολούθησε πειθήνια ο μεταφραστής. Μόνο η λέξη *revenant* αποδόθηκε ως *ίσκιος* (του νεκρού) για να περιοριστεί κάπως η σύγχυση». Ο ίδιος ο Derrida δείχνει να διαχωρίζει μια σειρά από λέξεις που σημαίνουν το στοιχείωμα από τη λέξη *revenant*. Εδώ τον τελευταίο όρο τον αποκαλώ *φάσμα*, ενώ όλους τους άλλους *φάντασμα* και αντίστοιχα αντιπαραβάλλω το επίθετο φαντασματικό με το επίθετο φασματικό. Με τους υπόλοιπους όρους ο Derrida σημαίνει ότι η παρουσία του φαντάσματος εμπεριέχει μια παρουσία που δεν είναι με σάρκα και οστά, εξαιρώντας τον όρο *revenant* από αυτόν τον κανόνα. Η αλήθεια είναι ότι δεν το κάνει ξεκάθαρα, εντούτοις εξηγεί ότι η θέαση ενός πράγματος που γίνεται ορατό με την προϋπόθεση ότι αυτό δεν είναι ορατό με σάρκα και οστά, κατατάσσει την τεχνολογία της εικόνας σε μια θέαση της νύχτας. Στο Ζ. Ντεριντά, *Τα Φαντάσματα του Μαρξ: Το Κράτος του Χρέους, η Διεργασία Του Πένθους και η Νέα Διεθνής*, (μετ. Κωστής Παπαγιώργης), Εκκρεμές, Αθήνα, 1995, σ. 8 και στο J. Derrida, B. Stiegler, *Echographies of Television: Filmed Interviews*, (μετάφραση στα αγγλικά Jennifer Bajorek), Polity, Cambridge, 2002, σ. 115.

¹⁴² «Από τη στιγμή που υπάρχει μια τεχνολογία της εικόνας, η ορατότητα (visibility) φέρνει τη νύχτα. Ενσαρκώνεται στο σώμα της νύχτας, εκπέμπει ένα νυχτερινό φως. Αυτή τη στιγμή σε αυτό δωμάτιο, η νύχτα πέφτει πάνω μας... είμαστε ήδη μέσα στη νύχτα, από τη στιγμή που έχουμε αιχμαλωτιστεί από τα οπτικά όργανα, που δεν έχουν ανάγκη από το φως της ημέρας. Είμαστε ήδη φαντάσματα του “τηλεοπτικοποιημένου”... φανταστείτε την εμπειρία που είχα..., όταν δύο ή τρία χρόνια αργότερα, αφού η Pascale Ogier είχε πεθάνει, παρακολούθησα πάλι το φιλμ (*Gostdance*, Ken McMullen, 1983),... ξαφνικά είδα το πρόσωπο της Pascale... στην οθόνη. Απάντησε στην ερώτησή μου “Πιστεύεις στα φαντάσματα;”... “Ναι, τώρα πιστεύω, ναι”. Ποιο τώρα; Χρόνια μετά στο Τέξας. Είχα την αμήχανη αίσθηση της επιστροφής του φαντάσματος, του φαντάσματος του φαντάσματος της να επιστρέφει και να μου λέει: “Τώρα... τώρα... τώρα... σε αυτό το σκοτεινό δωμάτιο, σε άλλην ήπειρο, σε άλλον κόσμο, εδώ, τώρα, πίστεψέ με, πιστεύω στα φαντάσματα”». Στο J. Derrida, B. Stiegler, op. cit., σσ. 115-120.

τη μια πλευρά, από την άλλη όμως, στην αβεβαιότητα ότι αυτή συμβαίνει τώρα δίπλα μας.

Και οι δύο αντιλήφθηκαν, νωρίς, ότι ούτε ο φωτογραφικός φακός, ούτε η κινηματογραφική κάμερα, μπορεί να αντικαταστήσει την ανθρώπινη ματιά, δηλαδή τη δυνατότητα να υπάρχουν βλέποντας τον κόσμο έξω από την έννοια της καταγραφής ή της χειραγώγησης αυτής της οπτικής καταγραφής, για καλλιτεχνικούς και άλλους σκοπούς. Συνεπώς, υπήρξαν ακριβείς στην αποτύπωση της πραγματικότητας. Αποτύπωσαν με μεγάλη ακρίβεια την πραγματική αίσθηση της κινούμενης εικόνας: ορατή και μη ορατή συγχρόνως,¹⁴³ η εικόνα του κινηματογράφου ως απουσία αυτής από εμάς και ημών από αυτήν.¹⁴⁴

Πέρα όμως από τις ομοιότητες, τόσο τα συμφραζόμενα όσο και η εκκίνηση της σκέψης είναι αρκετά διαφορετικά αλλά και δημιουργούν διαφορετικά πεδία θέασης του κινηματογράφου. Για τον Derrida, η φωτογραφική εικόνα, στην ψηφιακή

¹⁴³ «Αυτό που συνεχώς με στοιχείωνε στη λογική του φαντάσματος (spectre) είναι αυτό που συνήθως υπερβαίνει όλες τις αντιθέσεις μεταξύ του ορατού και του αόρατου, του αισθητού και του μη αισθητού. Το φάντασμα είναι τόσο ορατό όσο και αόρατο, τόσο φαινομενικό όσο και μη, ένα ίχνος που σημειώνει το παρόν με την απουσία του προκαταβολικά. Η φασματική (spectral) λογική είναι de facto μια αποδομητική λογική. Είναι το στοιχείο του στοιχείου, που η αποδόμηση βρίσκει το μέρος που είναι πολύ φιλόξενο σε αυτήν, στην καρδιά του ζώντος παρόντος, στο ταχύτερο καρδιοχτύπι του φιλοσοφικού». Στο J. Derrida, B. Stiegler, *op. cit.*, σ. 117.

¹⁴⁴ Ο Cavell στέκεται και ισορροπεί (:) ανάμεσα στα δύο άκρα. Αρνείται εν μέρει αυτό που ο ίδιος ονομάζει ως μόδα που προέρχεται από την ιστορία της επιστημολογίας και την άνοδο της σύγχρονης επιστήμης, που οδηγούν στην αντίληψη ότι κανείς δεν μπορεί να δει την πραγματικότητα ως έχει, πράγμα που το θεωρεί ως ένα σκεπτικισμό που επιβάλλεται από τις θεωρίες της γνώσης, της επιστήμης, της τέχνης και του ρεαλισμού. Πιο συγκεκριμένα ο William Rothman και η Marian Keane σχολιάζουν πάνω σε αυτό: «Η Λακανική/Άλτουσεριανή θεωρητική δομή (framework), που για τόσο πολύ κυριάρχησε στις ακαδημαϊκές κινηματογραφικές σπουδές στην Αμερική, όπως και η σημειολογία, η αποδόμηση και η πολιτισμική θεωρία (cultural theory), είναι παραδείγματα των θεωριών που απορρίπτουν εν γένει την *πραγματικότητα*, επειδή πιστεύουν ότι είναι μια καθαρά ιδεολογική κατασκευή». Από την άλλη πλευρά, ο Cavell διαχωρίζει την έννοια της προβολής από την έννοια της αναπαράστασης της πραγματικότητας. Αποστρέφεται την κοινή άποψη ότι, όταν η ζωγραφική σταμάτησε να αναπαριστά πιστά την πραγματικότητα, η φωτογραφία και ο κινηματογράφος συνέχισε το έργο της. Αντιλαμβάνεται ότι η ζωγραφική αναπαριστά, ενώ η φωτογραφία προβάλλει. Η φύση του μέσου τους είναι εντελώς διαφορετική. Για αυτόν η φωτογραφία δεν είναι η ομοιότητα, η σκιά, το αντίγραφο, το φάντασμα. Σε αυτό το σημείο μάλιστα παρατηρούμε και την μεγαλύτερη δυνατή απόκλιση με την άποψη του Derrida. Το μυστηριώδες με τις φωτογραφίες αλλά και με τους ίδιους τους ανθρώπους –άρα σύμφωνα με αυτό και στον κινηματογράφο– είναι ότι κοιτούμε πράγματα στις φωτογραφίες που δεν είναι παρόντα. Και αυτό αποτελεί το βασικό μπέρδεμα. Η φωτογραφία δεν αναπαράγει την παρουσία ενός αντικειμένου αλλά ούτε αναπαριστά το ίδιο το αντικείμενο. «Το μυστήριο των φωτογραφιών είναι η ικανότητά τους να επιτρέπουν στα πρόσωπα και στα πράγματα του κόσμου, να παρουσιάζουν, να αποκαλύπτουν τον εαυτόν τους». Όλα τα παραπάνω στο W. Rothman, M. Keane, *Reading Cavell's The World Viewed: A Philosophical Perspective on Film*, Wayne State University Press, Detroit, 2000, σσ. 54-62.

εποχή, έχει ετερονομία¹⁴⁵ και ενδεχομένως επιτελεστικότητα,¹⁴⁶ με έναν τρόπο δημιουργεί ένα νέο κόσμο από μόνη της.

Από αυτή την άποψη η παρουσία της είναι η στιγμή που έχει αιχμαλωτίσει το διάφραγμα του φακού που τώρα δεν υπάρχει. Ουσιαστικά, το οπτικό υλικό είναι η απόδειξη της ανυπαρξίας του, το οπτικό αρχείο καταγράφει κάτι που τώρα δεν είναι εκεί. Αν θεωρήσουμε ότι ένα κινηματογραφικό έργο είναι από τον κόσμο μας, τότε αυτή η παρουσία της απουσίας δημιουργεί μια αβεβαιότητα όσον αφορά στη σχέση του ίδιου του κινηματογραφικού υλικού με τον κόσμο μας αλλά και μια υποβόσκουσα αβεβαιότητα για την ίδια την ύπαρξη του ίδιου του κόσμου μας, έτσι όπως τον βλέπουμε. Είναι όμως ένα κινηματογραφικό έργο, ένα απομεινάρι του κόσμου μας, του οποίου κόσμου μας πενθούμε καθημερινώς τη συνεχή απώλειά του; Ποια είναι αλήθεια η σχέση μας με τον κόσμο που βλέπουμε;

Ο Derrida δεν φοβάται να δηλώσει ότι ο κόσμος φανερώνεται μέσα από τον ίδιο το θάνατό του. «Ανήκουμε στο θάνατο» (Nous nous devons à la mort),¹⁴⁷ λέει και μπορεί να σημαίνει είτε ότι ανήκει ο ένας στον άλλον, είτε ότι ανήκει ο ένας στον άλλον στο θάνατο ή μέχρι θανάτου ή και όλα αυτά μαζί.¹⁴⁸ Και αυτό σημαίνει ότι ο

¹⁴⁵ «... όταν δίνω σε κάποιον το βλέμμα μου, την εικόνα μου, το φωτογραφημένο διπλότυπο/ αντίγραφο της εικόνας μου, του δίνω κάτι που βλέπω αλλά το οποίο εγώ ο ίδιος δεν μπορώ να δω. Αυτή είναι μια περίπτωση ετερονομίας: Δίνω τον εαυτό μου στον άλλον ακριβώς εκεί, όπου δεν μπορώ να δώσω τον εαυτό μου στον εαυτό μου, που δεν μπορώ να δω τον εαυτό μου να βλέπει... Μπορώ να δω τον εαυτό μου ως ιδωμένο (αντικείμενο), αλλά δεν μπορώ να δω τον εαυτό μου να βλέπει». J. Derrida, *Copy, Archive, Signature: A Conversation on Photography*, (εισαγωγή: Gerhard Richter, μετάφραση: Jeff Fort), Stanford University Press, Stanford, California, 2010, σσ. 31-32.

¹⁴⁶ Στην ψηφιακή εποχή, όπου η φωτογραφία μπορεί ανά πάσα στιγμή να παράγεται αλλά και να σβήνεται από τη μνήμη ενός μηχανήματος, ο Derrida δηλώνει, με κάποια επιφύλαξη, ότι το να καταγράφεις μια εικόνα γίνεται αδιαχώριστο από το να την παράγεις, καθώς χάνεται η αναφορά της φωτογραφικής εικόνας σε ένα εξωτερικό και μοναδικό αναφερόμενο αντικείμενο. Συγκεκριμένα υποστηρίζει: «Αν αυτό ήταν, ίσως, πάντοτε το ζήτημα, χωρίς να το έχουμε συνειδητοποιήσει, θα ερχόμασταν αντιμέτωποι με μια φωτογραφική επιτελεστικότητα, μια ιδέα που κάποιοι θα μπορούσαν να τη θεωρήσουν σκανδαλώδη και που... περιπλέκει, χωρίς να το λύνει, το πρόβλημα της αναφοράς (reference) και της αλήθειας... Συγκεκριμένοι κινηματογραφιστές, ο Wim Wenders ή ο Peter Greenaway για παράδειγμα, χρησιμοποιούν τεχνολογίες παραγωγής της εικόνας, των οποίων το βασικό υλικό δεν συνίσταται στο να “παίρνουν” μια εικόνα (prise d’ image)...». Στο J. Derrida, *op. cit.*, σσ. 5-7.

¹⁴⁷ «Μα ποιος είναι ο θάνατος;... Ο άνθρωπος που έδωσε το χρόνο του (15 χρόνια σ.τ.σ.), για να φωτογραφήσει αυτές τις εικόνες της Αθήνας... είδε συγχρόνως να εξαφανίζονται, καθώς περνούσε ο χρόνος, τα μέρη που φωτογράφησε... ζώντας (μέρη) που τώρα έχουν εξαφανιστεί, έχουν *αναχωρήσει*. Το υπαίθριο παζάρι στην Αδριανού, για παράδειγμα, το Neon Café, στην Ομόνοια, τα περισσότερα μουσικά όργανα του δρόμου και άλλα... μια πόλη που έχει πεθάνει πάνω από μια φορές, σε πολλές εποχές... Το να ζεις σήμερα στην Αθήνα σημαίνει να προσέχεις, να παραφυλάς, να παρατηρείς, να αντικατοπτρίζεις τους θανάτους της». Στο J. Derrida, *Athens Still Remains: The Photographs of Jean-François Bonhomme*, (μετάφραση Pascale-Anne Brault, Michael Naas), Fordham University Press, New York, 2010, σ. 6.

¹⁴⁸ Βλ. το πρώτο σχόλιο των μεταφραστών στα αγγλικά στο J. Derrida, *op. cit.*, σ. 73.

κινηματογράφος είναι η ίδια η μαρτυρία αυτής της παρουσίας ενός κόσμου που δηλώνει ότι πεθαίνει. Επίσης, στο έργο του *Τα Φαντάσματα του Μαρξ* κάνοντας μια συνολική επισκόπηση της λειτουργία των media παρατηρεί: «... το medium μέσα στο οποίο θεσπίζεται, ήτοι το medium των media (η πληροφόρηση, ο τύπος, η τηλεπικοινωνία, η τεχνο-τηλε-έκφραση, η τεχνο-τηλε-εικονικότητα, αυτό που διασφαλίζει και καθορίζει γενικά τη χωροποίηση του δημόσιου τομέα, η δυνατότητα της res publica και η φαινομενοκρατία του πολιτικού στοιχείου), αυτό το στοιχείο δεν είναι ποτέ ούτε ζωντανό ούτε νεκρό, ποτέ παρόν ούτε απόν, φασματοποιεί»,¹⁴⁹ ενώ σε άλλο σημείο λέει: «...η οθόνη κατά βάθος, στο βάθος που είναι, αποτελεί δομή της αφανιζόμενης εμφάνισης».¹⁵⁰

Σε αντίθεση με το παραπάνω, ο Cavell κάνοντας λόγο για την απουσία της προβαλλόμενης εικόνας, ουσιαστικά συνδέει τα αντικείμενα που βλέπουμε στην κινηματογραφική εικόνα με τα αντικείμενα του πραγματικού κόσμου.¹⁵¹ Κατά πρώτον, έχουμε την αναφορά σε κάτι που ευθέως υπάρχει, παρόλο που λείπει. Τα αντικείμενα υπήρξαν, η λήψη έγινε αλλά είναι πραγματική τότε που έγινε και αποτυπώνει την πραγματικότητα που εκεί έλαβε χώρα. Από αυτή την άποψη χαρακτηρίζεται από ενικότητα και δεν αφήνεται ανοικτή σε ποικίλες ερμηνείες ή ακόμα και να διεισδύσει στην ερμηνεία της κινηματογραφικής εικόνας η έννοια της διπλοτυπίας ή της ρέπλικας, όσον αφορά στην ύπαρξή της, ή πολύ περισσότερο η έννοια του φαντάσματος-στοιχειού-ίχνους του Derrida. Κατά την στιγμή της προβολής της, όμως, ο κόσμος της εικόνας δεν υπάρχει. Από αυτή την άποψη, ο κινηματογράφος είναι η συστηματική προβολή αυτού που δεν υπάρχει αλλά υπήρξε, που ήταν και είναι τμήμα του κόσμου μας, αναγνωρίσιμο από εμάς ως θεατές και εύκολα αναφερόμενο στα αντικείμενα ενός πραγματικού κόσμου ή έστω ενός κόσμου που αναγνωρίζεται ως πραγματικός. Από αυτή την άποψη, το κάδρο του πλάνου περιορίζει την ματιά μας μέσα στα όριά του, χωρίς να αποκλείει τον κόσμο που περιβάλλει το κάδρο.

¹⁴⁹ Z. Ντεριντά, *op. cit.*, σ. 70.

¹⁵⁰ _____, *op. cit.*, σ. 130.

¹⁵¹ «Τα αντικείμενα συμμετέχουν στη φωτογραφική παρουσία τους· συμμετέχουν στην επαναδημιουργία (re-creation) τους μέσα στο φιλμ· είναι ουσιώδη (απαραίτητα) για τη δημιουργία (making of) της παρουσίας τους. Τα προβαλλόμενα αντικείμενα σε μια οθόνη είναι από τη φύση τους αυτοπαθή (reflexive), υπάρχουν/ συμβαίνουν ως αυτοαναφορικά (self-referential), αντανακλώνοντας πάνω στα φυσικά πρότυπά τους (physical origins). Η παρουσία τους αναφέρεται στην απουσία τους, στη θέση τους σε έναν άλλο χώρο». Στο St. Cavell, *The World Viewed*, *op. cit.*, σ. xvi.

Αντιθέτως, ο Derrida είναι ξεκάθαρος. Δε βλέπει την τόσο ταυτόσημη σχέση των φωτογραφικών αντικειμένων με τα αντικείμενα του κόσμου μας. Πιστεύει ότι η φωτογραφία δεν μας δίνει να δούμε μόνο έναν κόσμο αλλά ουσιαστικά ότι τον επινοεί. Βλέπει μια διπλή λειτουργία. Από τη μια να υπάρχει μια σχέση με τον πραγματικό κόσμο, ενώ από την άλλη να κατασκευάζεται ένας κόσμος μέσω και μέσα από τη φωτογραφία.¹⁵²

Ο Cavell εκκινώντας από τη φιλοσοφία της καθημερινής γλώσσας¹⁵³ και δανειζόμενος από το Heidegger την ιδέα της κοσμοθέασης ή κοσμοθεώρησης (*Weltanschauung*),¹⁵⁴ μένει σε αυτό που φαίνεται, αντλεί δύναμη από την αυταξία του και δεν αποτείνεται στη «μεταφυσική» και καλά κρυμμένη από τα μάτια του μέσου ανθρώπου «αεριώδη» φύση του μέσου.¹⁵⁵ Αυτό που απουσιάζει, όμως, μπορεί να είναι το φάντασμα του πραγματικού κόσμου; Το φάντασμα, τουλάχιστον, δεν είναι εν δυνάμει η απουσία του φαινόμενου, είτε επειδή κρύβει, είτε επειδή αποκαλύπτει; Κατά πόσον οι έννοιες του φαντάσματος και της απουσίας συγκλίνουν;

Η πρώτη ενέχει το πένθος, η δεύτερη όχι. Το φάντασμα ταυτίζεται με το κακό, το κακέκτυπο της όποιας αλήθειας, της όποιας πραγματικότητας, του εξαπατητικού καθρέπτη κάθε έννοιας, της στρεβλής (;) αγαθότητας, του κενού.¹⁵⁶ Αν

¹⁵² «Είναι ένας τρόπος επινόησης που την ίδια στιγμή αλλάζει αλλά και υποκαθιστά το αποκαλούμενο ως *πραγματικό*». J. Derrida, *Copy, Archive, Signature: A Conversation on Photography*, op. cit., σ. 42.

¹⁵³ «Από μια άποψη, αυτό προσθέτει τον Cavell σε αυτούς τους ευάριθμους αμερικανούς φιλοσόφους των τελών του 20^{ου} αιώνα, που δούλευαν με την νεοπραγματιστική παράδοση, όπως ο Richard Rorty, που είχε επίσης προσπαθήσει μια αλλαγή στην αναλυτική φιλοσοφία από τα μέσα, αντικαθιστώντας τον τεχνικό της φορμαλισμό με εξεζητημένες περιγραφές καθημερινών πρακτικών, ιδιαίτερα γλωσσικών». Στο J. Mullarkey, *Refractions of Reality: Philosophy and the Moving Image*, Palgrave Macmillan, London, 2009, σ. 111.

¹⁵⁴ «Διαβάζοντας το *Είναι και ο Χρόνος*, για αρχή, οδήγησε τον Cavell να εμπιστευτεί τις πηγές της καθημερινής γλώσσας... Είναι πράγματι μια κρίσιμη εισαγωγή στην πραγματικότητα. Η ιδέα του Heidegger περί του *Weltanschauung*... είναι μια άλλη σημαντική... παρουσία πίσω από την ιδέα του Cavell ότι ο κινηματογράφος είναι ένας ιδωμένος κόσμος», *Ibid*.

¹⁵⁵ «Μια λέξη πρέπει να πω εδώ για τον τίτλο. Όταν έμαθα για το άρθρο του Heidegger *The Age of The World View*, οι ίδιες λέξεις πρότειναν σε μένα, από τη γνώση του *Είναι και ο Χρόνος* μια σειρά από ζητήματα—στην εποχή κατά την οποία η φιλοσοφική μας αντίληψη του κόσμου αποτυγχάνει, πέρα από το να παίρνουμε και να κρατάμε εικόνες του και να αποκαλούμε αυτές τις εικόνες μεταφυσική... Φυσικά θέλω την αίσθηση του στον τίτλο μου και συνεπώς ένιωσα ότι προέκυψε φυσικά στον τρόπο που σκεφτόμουν για τον κινηματογράφο και βοηθήθηκα σε αυτό από την αντίληψη του Heidegger». Στο S. Cavell, *The World Viewed*, op. cit., σ. xxiii.

¹⁵⁶ «Η επιθυμία να αγγίξεις, το απτικό αποτέλεσμα ή η απτική συγκίνηση, βίαια καλούν την επιστροφή (*revenir*), στα μέρη που έχουν στοιχειώσει από την απουσία του. Σε μια σειρά από περισσότερα ή λιγότερο ισοδύναμες λέξεις, που με ακρίβεια ορίζουν το στοίχειωμα, το φάντασμα (*spectre*), που είναι ευδιάκριτο από το φάσμα (*revenant*), μιλά για το θέαμα (*spectacle*). Το φάντασμα είναι πρώτα και κυρίως κάτι που είναι ορατό. Προέρχεται από το ορατό, αλλά από το αόρατο ορατό, είναι η ορατότητα του σώματος που δεν είναι παρούσα με σάρκα και οστά. Το φάντασμα (*fantôme*), διασώζει την ίδια αναφορά στο φαίνεσθαι, να εμφανίζεται για την όραση, στην λάμψη της ημέρας, στη φαινομενικότητα. Και αυτό που συμβαίνει με τη φαντασματικότητα (*spectrality, phantomality*) και όχι

αυτό το θεωρήσουμε σωστό, είναι σαν να μας υποδεικνύει ο γαλλοαλγερινός φιλόσοφος ότι η λειτουργία του κινηματογράφου είναι κυρίως απατηλή για τους θεατές. Έχει την έννοια της ταχυδακτυλουργίας και της έντεχνης εξαπάτησης.¹⁵⁷

Στον Cavell ο κινηματογράφος είναι μια άσκηση ανεύρεσης του υψηλού της καθημερινότητας (sublime of the ordinary), του απλού αλλά και του απλοϊκού που στέκουν δίπλα μας μεγαλειωδώς. Με έναν τρόπο η οπτική του είναι πιο περιγραφική, λιγότερο αναλυτική, και ανοικτή στο οπτικό ερέθισμα και στην ερμηνεία του, χωρίς να προκαταλάβει τον αναγνώστη με αμφίθυμες και αμφίσημες διαπιστώσεις περί απουσίας/παρουσίας, που όσο και στιβαρά να διατυπώνονται και να σχηματίζονται, στερούνται της σαφήνειας με την οποία δομεί τον ορισμό του κινηματογράφου ο Cavell, ο οποίος δε διατυπώνει σχέση αλήθειας με το κινηματογραφικό απείκασμα, δεν του συμπεριφέρεται όπως το είδωλο στην πλατωνική σπηλιά ή αφήνοντας έστω αυτό το ενδεχόμενο ανοικτό σε αντίθεση με τον Derrida που μιλώντας για τη φωτογραφία λέει το εξής: «Αναδρομικά... θα μπορούσαμε συνεπώς να επανασυνθέσουμε την ανάλυση ή την περιγραφή αυτού που υποτίθεται ότι είχε προηγηθεί ως... τεχνολογία της φωτογραφίας. Θα μπορούσαμε να πάμε πίσω όλο το δρόμο προς την πλατωνική *σκιαγραφία*..., πριν η σύγχρονη τεχνολογία το ονομάσει αυτό συνολικά ως φωτογραφία. Ό,τι έχει περιγραφεί ως ένα παιχνίδι της σκιάς και του φωτός είναι ήδη ένα τρόπος γραφής».¹⁵⁸

Στην απουσία του Cavell, τίποτα δεν θρηνείται ως χαμένο, απολεσθέν, αναχωρούν και εν δυνάμει νεκρό. Δεν υπάρχει πένθος. Στην αεριώδη φαντασματικότητα της κινηματογραφικής εικόνας του Γάλλου φιλοσόφου, τα πάντα φανερώνονται ως πένθος της παρουσίας/απουσίας, αυτού που είναι παρόν/απόν.¹⁵⁹ Στο πεδίο της παρουσίας/απουσίας, η απώλεια κερδίζει, καθώς είναι ήδη μια πιθανότητα. Στον Cavell ο κινηματογραφικός κόσμος υπάρχει αλλά όχι κατά την προβολή του, μια αντίληψη που μπορεί να ιδωθεί με μεγαλύτερη αισιοδοξία σε σχέση με την ντεριντιανή αλληλεπίδραση ζωής και θανάτου. Ο Cavell καταφάσκει

αναγκαστικά με τη φασματικότητα (reverance), είναι ότι κάτι γίνεται ορατό, που είναι ορατό μέχρι του σημείου που δεν είναι ορατό με σάρκα και οστά». Στο J. Derrida, B. Stiegler, *op. cit.*, σ. 115.

¹⁵⁷ D. Appelbaum, *Jacques Derrida's Ghost: A Conjuration*, State University of New York Press, Albany, New York, 2009, σ. 61.

¹⁵⁸ J. Derrida, *Copy, Archive, Signature: A Conversation on Photography*, *op. cit.*, σ. 15.

¹⁵⁹ «Αυτό που βλέπει κάποιος (σε μια φωτογραφία) χάθηκε και ό,τι βλέπει τώρα είναι το ξεψύχισμα αυτού που πρέπει να χαθεί». Βλ. _____, *op. cit.*, σ. 18.

την απουσία, ο Derrida στηρίζει την ερμηνεία του στην αποδόμηση ενός δίπολου αντιθετικών εννοιών.

Αλλά τι ανακαλύπτεται στον κινηματογράφο; Ποια η σχέση του με τον άλλον/ην; Στον αμερικάνο φιλόσοφο η θέαση του κινηματογράφου και της φωτογραφίας εδράζεται σε ό,τι είναι δυνατό. Πέρα από τον μετριοπαθή σχετικισμό του, όσον αφορά στην απουσία της κινούμενης εικόνας, η ανακάλυψη του άλλου¹⁶⁰ είναι η ίδια η ποθητή και εκπληρώσιμη ανακάλυψη της τέχνης ή μιας ανακάλυψης που λαμβάνει χώρα μέσω αυτής. Η ανακάλυψη του άλλου, το αίτημα του κοινού χώρου (communion) και της κοινότητας (community),¹⁶¹ δεν είναι μια μακρινή θεωρητική διαβούλευση των κανόνων της τέχνης του σινεμά αλλά μέρος και θέμα της σεναριακής γραφής αλλά και παρεπόμενό της. Στον Derrida η ανακάλυψη εστιάζεται στο χώρο του αδύνατου που είναι δυνατό να ανακαλυφθεί. Η εμπειρία του άλλου είναι η ανακάλυψη του αδύνατου της ίδιας του της ανακάλυψης (ή απλούστερα της ανακάλυψής του).

Συμπερασματικά, το κοινό τους σημείο είναι πως και οι δύο αρνούνται την άμεσα οντολογική σχέση της φωτογραφίας και της κινηματογραφικής εικόνας με την ίδια την πραγματικότητα, χωρίς να γίνονται έρμαια κάποιου «εναλλακτικού» ρεαλισμού ή κάποιας ιδιαίτερα γοητευτικής ψευδαισθητικής θεωρίας. Το ισχυρότερο φορτίο που φέρουν και οι δύο είναι η ίδια τους η αποδοχή της σχέσης της κινηματογραφικής εικόνας με τον κόσμο, ενός κόσμου που στην περίπτωση του Derrida επιστρέφει ως φάντασμα, στην περίπτωση του Cavell ενός κόσμου που υπήρξε μόνο κατά την κινηματογραφική καταγραφή του ως τέτοιος. Και στους δύο, όμως, η κινηματογραφική εικόνα υπάρχει εν τη απουσία της και μέσω αυτής. Και στους δύο, μέσο του κινηματογράφου δεν είναι η εικόνα του, αλλά η υπόμνηση της

¹⁶⁰ Η έννοια της επαναγνώρισης (acknowledgement) του άλλου/ης, αναφέρεται τόσο στην ανάλυση της πλοκής των έργων που ανήκουν σε αυτό που ονομάζει *Κωμωδία της Γαμήλιας Επανασύζευξης*, όσο και σε αυτά που ονομάζει *Μελόδραμα της Άγνωστης Γυναίκας*. Η επαναγνώριση βέβαια δεν αφορά μόνο στη σχέση ανθρώπου με άνθρωπο αλλά και στη σχέση του ανθρώπου με τον κόσμο του. Να υπενθυμίσω ότι έχει γίνει κάποια σύντομη αναφορά στον πρόλογο και ότι θα ακολουθήσει εξειδικευμένο κεφάλαιο.

¹⁶¹ «Το φιλοσοφικό αίτημα στο τι λέμε και η έρευνα για τα δικά μας κριτήρια στη βάση του τι εμείς λέμε, είναι διεκδικήσεις για την ύπαρξη κοινότητας. Και το αίτημα για την ύπαρξη κοινότητας είναι πάντοτε μια έρευνα για τη βάση πάνω στην οποία αυτή μπορεί ή έχει ήδη εγκαθιδρυθεί. Δεν μπορώ να πω τίποτα περισσότερο σχετικά με την πεποίθησή μου, την λογική η οποία μου βγάζει νόημα. Δύναται να αποδειχθεί πως έχω κάνει λάθος, πως η πεποίθησή μου με απομονώνει από όλους τους άλλους, από τον εαυτό μου. Πως δε θα είναι το ίδιο σαν ανακαλυφθεί πως είμαι δογματικός ή εγωμανής. Η επιθυμία και η έρευνα για κοινότητα είναι η έρευνα και η επιθυμία για λογική». Στο St. Cavell, *Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*, Oxford University Press, Oxford, 1979, σ. 20.

απουσίας της εικόνας αυτής. Και ίσως, όπως θα δούμε παρακάτω, αυτό είναι και το δραματουργικό κέντρο πολλών έργων μυθοπλασίας.

Υπάρχει όμως μια κοινή παράμετρος στην «προβολή μιας πραγματικότητας που απουσιάζει» και στο «παρερχόμενο φάντασμα» της κινηματογραφικής και φωτογραφικής εικόνας. Και αυτό είναι η έννοια του χρόνου. Όχι της χρονικότητας που δύναται να αποδώσει η ίδια η κινούμενη εικόνα, αλλά το ίδιο το βίωμα του θεατή που προσπαθεί να συγκρίνει κάτι που είχε υπάρξει με αυτό που υπάρχει τώρα στη θέση του. Για τον Cavell το κινηματογραφικό πλάνο στήθηκε ως τέτοιο, με τα αντικείμενα του πραγματικού μας κόσμου, με τους ηθοποιούς του, με τους φωτισμούς του. Υπήρξε ως πραγματικότητα κατά τη στιγμή της λήψης του. Το ίδιο και για τον Derrida· οι φωτογραφίες και ο κινηματογράφος αποδίδουν την πραγματικότητα της στιγμής που μαγνητοσκοπήθηκαν, ίσως το ίδιο και για τον Barthes.

Και οι τρεις «θρηνούν» το χρόνο που πέρασε, για τα πρόσωπα που χάθηκαν αλλά έμειναν ζωντανά ως απουσία κατά την προβολή τους, ή ως πένθιμες εικόνες όσων έσβησαν, ως απουσία και ως πένθος. Και είναι ο χρόνος που βιώνεται εκ μέρους του θεατή ως απόσταση μεταξύ της προβολής των τεκταινομένων και των ίδιων των τεκταινομένων, καθότι γνωρίζει την εξής απόλυτη αλήθεια: πως όσα βλέπει μπροστά του ως κινηματογραφική εικόνα είναι πεπερασμένα, από την άποψη πως η οπτική καταγραφή τους έγινε υποχρεωτικά σε παρελθόντα χρόνο από αυτόν στον οποίο αυτός τα βλέπει, σε χρόνο προτερόχρονο σε σχέση με το παρόν του. Η ίδια η εμπειρική αντίληψη όμως του κινηματογράφου, το να τον βλέπουμε δηλαδή, γίνεται σε χρόνο σύγχρονο του παρόντος μας. Αυτό είναι ένα από τα πιο σκοτεινά στοιχεία της κινηματογραφικής και φωτογραφικής εικόνας, πως ενώ η λήψη τους **συνέβη**, η θέασή τους πολλαπλασιάζεται στον ύστερο χρόνο μέσω της ίδιας της παροντικής εμπειρίας του κοινού. Μοιάζει μια παρελθοντική στιγμή να γίνεται διαστελλόμενη κατά βούληση του θεατή συγχρονική, διαχρονική, παροντική εμπειρία, πράγμα που προϋποθέτει την απουσία, πράγμα που προϋποθέτει το πένθος.

1.5 Η γλώσσα στον κινηματογράφο: ο «μεταδομισμός» και η «περιπέτεια» της φιλοσοφίας της καθημερινής γλώσσας

«Τώρα, το φιλμ είναι μια ειδική περίπτωση: πρώτον, επειδή το αποτέλεσμα της παρουσίας είναι περίπλοκο από το γεγονός της κίνησης, της κινητικότητας, της ακολουθίας, της χρονικότητας· δεύτερον, γιατί η σχέση του με το λόγο είναι πολύ περίπλοκη,... ακόμα και στο βωβό κινηματογράφο η σχέση του με την λέξη είναι πολύ περίπλοκη. Φανερά, αν υπάρχει μια ιδιαιτερότητα στο κινηματογραφικό μέσο, αυτή είναι ξένη προς τη λέξη. Αυτό σημαίνει ότι και ο πιο ομιλών κινηματογράφος υποθέτει επανεγγραφή της λέξης μέσα από το ιδιαίτερο κινηματογραφικό στοιχείο που δεν κυβερνάται από τη λέξη. Αν υπάρχει κάτι ιδιαίτερο στο σινεμά και στο βίντεο... είναι αυτή η φόρμα στην οποία ο λόγος τοποθετείται, εγγεγραμμένος ή τοποθετημένος, χωρίς κατ' αρχάς να κυβερνά το έργο. Επομένως, από αυτή την οπτική, μπορούμε να βρούμε στο φιλμ τα μέσα να ξανασκεφτούμε ή να επαναπροσδιορίσουμε όλες τις σχέσεις μεταξύ της λέξης και της βωβής τέχνης, έτσι όπως ήρθαν να παγιωθούν πριν από την παρουσία του κινηματογράφου».¹⁶²

«...ακόμα και εκείνοι που είναι πρόθυμοι να πιστέψουν ότι οι λεπτομέρειες κάθε κίνησης και θέσης της κάμερας μπορεί να είναι σημαντικές στον καθορισμό του τι είναι μια ταινία, ... ακόμα και ανάμεσα σε αυτούς είναι δύσκολο να βρεις κάποιον να πιστέψει ότι τα λόγια που λέγονται στην ταινία θα πρέπει να ελεγχθούν με την ίδια σοβαρότητα... τα λόγια της ταινίας ... δηλώνουν τη μίμηση των καθημερινών λέξεων, των λόγων στην καθημερινή συζήτηση. Η άρτια εκμάθηση της κινηματογραφίας και της κινηματογραφικής δημιουργίας απαιτεί, ακολούθως, ... μια άρτια εκμάθηση αυτού του τρόπου της μίμησης».¹⁶³

Οι δύο αντίθετες, σε πρώτη ανάγνωση, απόψεις πάνω στη σχέση της λέξης με την κινηματογραφημένη εικόνα συναποτελούν, με τον πιο απλό και περιεκτικό

¹⁶² P. Brunette, D. Wills, (επιμ.), *Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture*, Cambridge, Cambridge University Press, Cambridge, 1994, σσ. 13-14.

¹⁶³ St. Cavell, *Pursuits of happiness: The Hollywood Comedy Of Remarriage*, Harvard University Press, 1981, Cambridge, Massachussets, London, σ. 11.

τρόπο, την προβληματική για τη σχέση δύο διαφορετικών σχολών σκέψης για τη γλώσσα, αρχικά, αλλά και για τη σχέση της με την τέχνη, κατά δεύτερον. Το πρώτο παράθεμα αποτελεί μια απάντηση του Derrida από συνέντευξη που έδωσε στους Peter Brunette και David Wills για της «χωρικές» τέχνες (spatial arts). Οι ίδιοι, λίγα χρόνια νωρίτερα, είχαν συγγράψει το μοναδικό ίσως εγχειρίδιο που προσπάθησε να συνδέσει τον Γάλλο φιλόσοφο με τη θεωρία του κινηματογράφου.¹⁶⁴

Και οι δύο, οι Peter Brunette και David Wills, ξεκινούν το βιβλίο τους αντιπαραβάλλοντας τον κριτικό του κινηματογράφου με τον κριτικό της λογοτεχνίας, την εικόνα με το κείμενο, ένα ολέθριο λάθος, στο οποίο τους απαντάει με τον τρόπο του ο ίδιος ο Derrida σε αυτή τη συνέντευξη, παρόλο που και ο ίδιος στην αδυναμία του να εξηγήσει τον ομιλούντα κινηματογράφο, τον αντιπαραβάλλει με τη λογοτεχνία. Αλλά αυτό το τελευταίο αναφέρεται περισσότερο στην πλοκή του κινηματογραφικού έργου και όχι στη λειτουργία της λέξης.

Σε αυτό το σημείο, είναι σημαντικό να καταλάβουμε ότι ούτε ο Derrida, ούτε ο Cavell, δίνουν τα πρωτεία στο λόγο, στον εκφωνούμενο, στη γραφή. Σε καμιά περίπτωση.

Για τον πρώτο όμως, ο κινηματογράφος είναι ένα κυρίως οπτικό φαινόμενο. Και ως τέτοιο του αποκαλύπτεται. Και όσο δύσκολο είναι κάποιος να προσδώσει φωνή στη ζωγραφική άλλο τόσο δύσκολο είναι να εξηγήσει πώς προσδίδεται ο λόγος στην κινούμενη εικόνα. Ο ίδιος περισσότερο εκφράζει τον αιφνιδιασμό του έναντι του κινηματογράφου: «Πριν από την έλευση του κινηματογράφου, υπήρχε η ζωγραφική, η αρχιτεκτονική, η γλυπτική, και μέσα σε αυτές τις τέχνες κάποιος θα μπορούσε να βρει τις δομές που έχουν θεσμοποιήσει τη σχέση μεταξύ του λόγου και του μη-λόγου στην τέχνη. Αν η έλευση του κινηματογράφου επέτρεψε να συμβεί κάτι πραγματικά καινούριο, αυτή ήταν η πιθανότητα του σινεμά να παίζει με έναν άλλον τρόπο με τις ιεραρχίες».¹⁶⁵ Η οπτική του έχει σχέση με την όψη του κινηματογράφου, με την εικόνα του. Ως εικόνα υπάρχει ένας έμμεσος συσχετισμός του με τη φωτογραφία ή τη ζωγραφική, ως πλοκή με τη λογοτεχνία. Ακόμα όμως και αυτή η τελευταία διαπίστωση είναι υπόθεση δική μου, καθώς τα παραπάνω δε διευκρινίζονται από τον ίδιο.

¹⁶⁴ P. Brunette, D. Wills, *Screen/Play: Derrida and Film Theory*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1989.

¹⁶⁵ _____, _____, (επιμ.), *Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture*, op. cit., σ. 14.

Για τον Cavell, κινηματογράφος είναι και η πλοκή. Μπορεί να μην το έχει πει ρητά αλλά περισσότερο τα τρία βιβλία του για τον κινηματογράφο και το ένα για τα έξι έργα του Σαίξπηρ, θυμίζουν σημειώσεις δραματουργίας παρά αναλώνονται στην εικόνα, στην προέλευσή της, στη σχέση της με τη φωτογραφία και τη ζωγραφική. Ο Cavell δείχνει να εμμένει σε αυτό που ονομάζεται καθημερινός λόγος και στο πώς αυτός αποτυπώνεται στο φιλμ αλλά και στο ίδιο το καμίνι στο οποίο περιστρέφονται οι ήρωες του κινηματογράφου, που δεν είναι άλλο παρά αυτό της πλοκής. Μιας πλοκής που δεν χειραγωγείται από κάποιον παντογνώστη αφηγητή αλλά μοιάζει να είναι συνισταμένη των προθέσεων των ίδιων των ηρώων, σαν να γράφουν οι ίδιοι την πορεία της μοίρας τους, σαν να είναι οι ίδιοι οι συγγραφείς της ζωής τους, των λόγων τους και των έργων τους. Μέσα στις αναλύσεις του Cavell δεν γίνεται προσπάθεια να γίνει κατανοητή και περιγραφείσα η πρόθεση του Δημιουργού (πράγμα που βρίσκεται ενάντια στις προθέσεις του γαλλικού, και όχι μόνο, *auteurism*),¹⁶⁶ του οποίου η δύναμη και η απόλυτη ισχύς¹⁶⁷ συστηματικά αγνοείται, αλλά η ίδια γλώσσα του έργου, ως πλοκή και καθημερινός λόγος, λειτουργούν αυτόνομα από τις προθέσεις του δημιουργού.

Σημαντικά πρωτεία στον προφορικό λόγο του φιλμ αλλά και στη σχέση του κινηματογράφου με την καθημερινότητα έρχεται να δώσει και ο Pasolini με μια άποψη που γειτνιάζει με την αυτήν του Cavell: «Ολόκληρη η ζωή σε όλες τις δραστηριότητές της είναι ένας φυσικός και ζωντανός κινηματογράφος. Ως προς αυτό ισοδυναμεί γλωσσικά με την προφορική γλώσσα στη φυσική ή βιολογική της στιγμή».¹⁶⁸

Από αυτή την τελευταία άποψη, βλέπω μια γειτνιάζουσα οπτική μεταξύ της ντεριντιανής *διαφοράς* (*différance*) και της σκόπιμης αποσιώπησης, από πλευράς του Cavell των προθέσεων του δημιουργού κατά την ανάλυση του έργου του. Και οι δύο αποδέχονται, ο πρώτος στα κείμενα, ο δεύτερος ευρύτερα, τη δυνατότητα του έργου να μάς μιλήσει με έναν τρόπο αυτόνομο και μακριά από την εκπεφρασμένη

¹⁶⁶ «Ανάμεσα στις περισσότερες κινηματογραφικές βιομηχανίες, ο σκηνοθέτης θεωρείται το μοναδικό πρόσωπο που είναι το πιο υπεύθυνο για την όψη και τον ήχο του τελικού φιλμ». D. Bordwell, Kr. Thompson, *Film Art: An Introduction*, McGraw-Hill, New York, 2010, σ. 13.

¹⁶⁷ Υπάρχει η συνήθεια από πολλούς κριτικούς και θεωρητικούς να διατυπώνουν την άποψη ότι οι μείζονες σκηνοθέτες είναι δημιουργοί (*authors*). A. Meskin, "Authorship", *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, op. cit., σ. 13.

¹⁶⁸ M. H. Pault, *Ανθρωπολογία και κινηματογράφος: πέρασμα στην εικόνα, πέρασμα από την εικόνα*, (μετάφραση: Πελαγία Μαρκέτου, επιστημονική επιμέλεια: Χρήστος Δερμεντζόπουλος), Μεταίχμιο, Αθήνα, 2008, σ. 25.

πρόθεση του δημιουργού του. Το ίχνος στη γλώσσα που διαρκώς δημιουργεί ένα ρευστό σημασιολογικό φορτίο, που απομακρύνει το κείμενο από τις εκπεφρασμένες προθέσεις του συγγραφέα του, αλλά και ο τρόπος με τον οποίο ο Cavell προλείανε στην φιλοσοφική κονίστρα ότι τα κινηματογραφικά έργα μπορούν να φιλοσοφούν και να είναι φιλοσοφία από μόνα τους,¹⁶⁹ χωρίς αυτό να συνδέεται απαραίτητα με τις απόλυτες προθέσεις του δημιουργού/δημιουργών, είναι οι μόνες, ίσως, τόσο ρητά εκπεφρασμένες απόψεις, μετά από αυτές των Barthes και Foucault¹⁷⁰ που διαχωρίζουν τις προθέσεις του δημιουργού από τις προθέσεις του έργου του, τη δυνατότητα το πολιτιστικό προϊόν να φανερώνει τους πλάγιους τρόπους να εκφράσει κάποιος δημιουργός τις εν σιωπή προθέσεις του. Αυτό το κανάλι που παροχετεύει τις δογματικές βεβαιότητες στον κανόνα της δομής που δίνει κάποιο άλλο νόημα στις ευγενείς προθέσεις.

Κατά τη γνώμη μου, οι δύο δημιουργοί συναντώνται πρόσκαιρα, είναι η αλήθεια, ακολουθώντας διαφορετικούς δρόμους. Η Toril Moi,¹⁷¹ σε σχετικό άρθρο της, αναφέρεται στη σχέση του «μεταδομισμού» και της φιλοσοφίας της καθημερινής γλώσσας. Σύμφωνα με αυτήν, και οι δύο τάσεις έχουν απορρίψει τη μεταφυσική, βλέπουν τη φιλοσοφία ως γραφή, εξετάζουν τη σχέση λογοτεχνίας και φιλοσοφίας και οι δύο τάσεις έχουν καλωσορίσει την ψυχανάλυση. Εντούτοις ο Cavell απογοητεύεται από το γεγονός ότι ο Derrida αγνοεί την καθημερινή γλώσσα.

Οι απογοητεύσεις όμως, αυτές δεν έχουν νόημα. Ο Cavell δείχνει να μην αντιλαμβάνεται αυτό που η Toril Moi μπορεί να το δει πιο ψύχραιμα. Και οι δύο φιλόσοφοι αποδέχονται την ύπαρξη λαθών και παρερμηνειών στη χρήση των λέξεων. Για τον Derrida όμως η σημασία είναι ένα αποτέλεσμα ενός **συστήματος** (system) που στηρίζεται σε μια γενική θεωρία. Για τον Cavell η σημασία μια λέξεως είναι η χρήση της. Και η σημασία της και η χρήση της δε στηρίζονται από και σε καμιά γενική θεωρία.

Μέσα από αυτόν τον τρόπο, οι δύο φιλόσοφοι καταλήγουν στα δικά τους συμπεράσματα όπως:

¹⁶⁹ Ειδικότερα ο τρόπος που προχώρησε στη φιλοσοφική τεκμηρίωση στην ταινία του Frank Capra *It Happened One Night* (1934) ενδυνάμωσε την αντίληψη ότι ο κινηματογράφος κάνει φιλοσοφία. Βλ. St. Cavell, *Pursuits of happiness: The Hollywood Comedy Of Remarriage*, op. cit., σσ. 71-109.

¹⁷⁰ Βλ. To S. Burke, *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2008.

¹⁷¹ T. Moi, "They practice their trades in different worlds": Concepts in Poststructuralism and Ordinary Language Philosophy, *New Literary History*, 40 (2009), σσ. 801-824.

- Ποτέ δεν είμαστε σίγουροι για τη σημασία των λέξεων που εκφέρουμε, ο Derrida
- Λίγο ως πολύ είμαστε βέβαιοι για τη σημασία των εκφερόμενων λέξεων που χρησιμοποιούμε, πέρα από τα ατυχήματα και τις παρερμηνείες, ο Cavell.

Κατόπιν τούτου, είναι λογικό να αποστρέφεται ο Derrida την καθημερινή γλώσσα, καθώς αυτή δεν πληροί τις συνθήκες ενός περικειμένου που θα μας μείωνε αυτή την ανασφάλεια για τη σημασία των λέξεων που χρησιμοποιούμε. Ακολουθώντας τη δομιστική παράδοση, προσπαθεί να αποδώσει μια έννοια σε κάθε λέξη, ανευρίσκοντας μια ενική και αυστηρά ελέγξιμη σημασία για κάθε σημαίνον. Αυτό όμως είναι σπανίως δυνατό. Ο Derrida δείχνει να μπαίνει σε αυτή την περιπέτεια προς χάριν της επιστημονικής αρτιότητας της έρευνάς του, μια έρευνα που τον οδηγεί νωρίς να καταλάβει ότι η σημασία είναι πληθυντική και πολλαπλή, και για αυτό είναι ταυτόσημη με τη *διαφορά* και το *ίχνος*.

Για τον Cavell ενδεχομένως η *διαφορά* είναι η προσπάθεια μια έννοιας να εμπεριέχει όλες τις δυνατές, παρελθοντικές, παροντικές και μελλοντικές (χρονικά) λεκτικές πράξεις. Ο τελευταίος ανέχεται και προβάλλει την *διαφορά* ως μια φυσική λειτουργία του καθημερινού λόγου, πράγμα που για αυτόν είναι αρκετό. Ο Derrida ερμηνεύει μέσα από τον κανόνα, ο Cavell μέσω του παραδείγματος.

Συμπερασματικά, είναι απολύτως λογικό, ο Derrida να μη βλέπει την άμεση σχέση του κινηματογράφου με την λέξη ή ακόμα και όταν τα κάνει να το θεωρεί αυτό παράδοξο, ενώ ο Cavell σχεδόν να εμμένει σε αυτό. Ο πρώτος δείχνει να αγνοεί την αξία του καθημερινού λόγου, ο δεύτερος απογειώνει αυτή την αξία, ως πρωτεύουσα αξία του ίδιου του κινηματογράφου. Ο πρώτος εμμένει στο «κείμενο» της εικόνας, ενώ ο δεύτερος στη γλώσσα μέσα στην εικόνα. Είναι όμως σημαντικό να κατανοήσουμε ότι είτε με τον έναν τρόπο είτε με τον άλλον, και οι δύο αμφισβητούν τον απόλυτο έλεγχο που μπορεί να έχει ο δημιουργός πάνω στο έργο του. Και οι δύο διερευνούν τις άδηλες και υποβόσκουσες προεκτάσεις του καλλιτεχνικού προϊόντος, που δεν ελέγχονται από τις προθέσεις ενός και μόνου δημιουργού αλλά από κάθε πιθανή ερμηνεία που ενέχει η μετά τη δημιουργία «ανάγνωση» του καλλιτεχνικού έργου.

1.6 Τέχνη και απροσδιοριστία

Η απροσδιοριστία στην τέχνη έχει βρει τους σύγχρονους ερευνητές της στα ονόματα των Dario Gamboni και Robert Pepperell. Μάλιστα ο πρώτος με τη μονογραφία του *Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*¹⁷² και σχετικά σε σύντομο χώρο έγραψε ένα κείμενο που διατρέχει παράλληλα τόσο αυτό που θα ονομάζαμε ανεικονική/μη αναπαραστατική εικαστική τέχνη ή εικαστική τέχνη που έχει ως θέμα της μια εικόνα με έντεχνη αμφισημία ή και πολυσημία, από τον προϊστορικό άνθρωπο έως και τις αρχές του 20^{ου} αιώνα αλλά και τη φιλοσοφική, κυρίως, θεμελίωση της αμφίβολης και απροσδιόριστης εικόνας. Δε θα ήθελα να εισέλθω σε μια περίληψη της μονογραφίας, αλλά να εστιάσω σε δύο ή το πολύ τρεις επισημάνσεις του.

Κατά πρώτον, ίσως ο Gamboni εκφράζει την πιο θεμελιώδη έννοια του τι είναι απροσδιόριστο και τι όχι. Εν προκειμένω αυτό δεν ορίζεται από τον καλλιτέχνη αλλά από τον θεατή, τον αποκαλούμενο στα αγγλικά, onlooker.¹⁷³ Θα αξιοποιήσουμε από τα παραπάνω την κοινή πρακτική του Gamboni αλλά και των Quine και Cavell να δίνει σημαίνουσα σημασία στην έννοια της παρατήρησης. Επίσης, θα επισημάνουμε την κοινή του πρακτική με τους Barthes και Derrida να βλέπουν την ερμηνεία του έργου όχι από την πλευρά του δημιουργού αλλά από την πλευρά του θεατή, του παρατηρητή, του αναγνώστη.

Η παραπάνω μεθοδολογία μπορεί να υποστηριχθεί βιβλιογραφικά ποικιλοτρόπως, όμως αυτός ο δρόμος είναι καθολικά σωστός, γιατί όσο και αν μια εικόνα έχει δημιουργηθεί ως πολυσημη ή δυνητική να ενδυθεί πολλά σημανόμενα (potential) από τον ίδιο τον καλλιτέχνη, αν αυτό δεν γίνει αντιληπτό από το θεατή του έργου, είναι σαν να μη έχει υπάρξει ποτέ το ίδιο το έργο ως πολύσημο/αμφίσημο,

¹⁷² D. Gamboni, *Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, Reaktion Books, London, 2002.

¹⁷³ «Οι δυνητικές εικόνες... είναι αυτές που εξαρτώνται από την κατάσταση του μυαλού του θεατή και γίνονται απολύτως υπαρκτές σε σύμπνοια με τις προθέσεις του καλλιτέχνη μόνο μέσω της συμμετοχής του». Στο Dario Gamboni, *op. cit.*, σ. 9.

σαν να μην έχει γίνει αντιληπτή η ιδιοσυστασία του.¹⁷⁴ Αυτή την έννοια του έντονου υποκειμενισμού ερμηνείας του έργου θα την αναλύσουμε παρακάτω.

Ας συσχετίσουμε το παραπάνω με φιλοσοφικές και νευροεπιστημονικές έρευνες. Υποστηρίζεται από τους νευροεπιστήμονες πως με έναν τρόπο οι Kant και Schopenhauer επιβεβαιώνονται σε σχέση με τη θέση τους πως η γνώση είναι υποκειμενική. Στο ότι δηλαδή ο νους επιβάλλει μια έννοια (concept) στα εισερχόμενα σήματα-ερεθίσματα (signals), έναν τρόπο να τα ερμηνεύει εκ των προτέρων. Δηλώνεται πως η κατανόηση ουσιαστικά είναι μια εφαρμογή της ίδιας της εγκεφαλικής αντίληψης πάνω στα εισερχόμενα σήματα. Οι έννοιες λειτουργούν ως αλγόριθμοι τους οποίους χρησιμοποιεί ο εγκέφαλος για την ερμηνεία των εισερχομένων ερεθισμάτων. Διαφορετικοί αλγόριθμοι χρησιμοποιούνται για διαφορετικές οπτικές περιοχές, όπως για την αντίληψη «του χρώματος, της κίνησης, του βάθους, της γλώσσας».¹⁷⁵

Αν θεωρήσουμε το παραπάνω αληθές και πειστικό, τότε η ίδια πολύσημη εικόνα με τα πολλαπλά οπτικά σήματα, δοκιμάζει πάνω από μια έννοια-αλγόριθμο του εγκεφάλου τη φορά. Με έναν τρόπο, δύναται να «βραχυκυκλώνει» τον τρόπο αντίληψης του ίδιου του θεατή. Ακόμα περισσότερο, ο θεατής δύναται «να επιλέξει» αυτό που θα δει σε μιαν πολύσημη εικόνα με βάση τους διαμορφωμένους αλγορίθμους-έννοιες που κατέχει. Αν λάβουμε υπόψη μας πως κανείς νους δεν μοιάζει με κανέναν νου, τότε η ίδια η ερμηνεία της πολύσημης εικόνας βασίζεται στις νοητικές λειτουργίες του κάθε θεατή, που μπορεί να δει, να μην δει, να εστιάσει και να παραβλέψει με βάση την προηγούμενη αποδοχή ή μη, καλλιέργεια ή μη, αλγοριθμικών εννοιακών λειτουργιών πρόσληψης ενός οπτικού ερεθίσματος. Σε αυτήν την περίπτωση, η γνώση και ερμηνεία των καλλιτεχνικών έργων γίνεται κυρίως υποκειμενική, καθώς κέντρο της είναι το ίδιο το αντικείμενο της τέχνης, ο υποκειμενικός θεατής-παρατηρητής, αυτός ο *απρόβλεπτος νους*.

Ιστορικά μιλώντας, όλα ή σχεδόν όλα, κατά τον Gamboni, ιδιαίτερα όσον αφορά στο βασικό έρεισμα της δυτικής τέχνης ξεκινούν από την Αναγέννηση και

¹⁷⁴ «Εν ολίγοις πρέπει να πράξει ο συγγραφέας όπως ο ιμπρεσιονιστής ζωγράφος, που ρίχνει στον καμβά τα απολύτως απαραίτητα συστατικά για να δώ ένα μήλο, και αναθέτει σε **μένα** να προσδώσω εν τέλει σε αυτό το υλικό την ολοκληρωμένη μορφή του». J. Ortega Y Gasset, *Αισθητικό Τρίπτυχο*, (μετάφραση Αλίκη Βασώνη), Printa, Αθήνα, 2011, σ. 251.

¹⁷⁵ K. Friston, Chr. Frith, R. Dolan, C. Price, S. Zeki, J. Ashburner, W. Penny, *Human Brain Function*, Academic Press (2^η έκδοση), Cambridge, Massachusetts, 2003, σ. 172.

συγκεκριμένα από τον Leonardo Da Vinci.¹⁷⁶ Τα εντέχνως ατελή σχέδια του Ιταλού μύστη των τεχνών και επιστημών αλλά και οι μελέτες του πάνω στα σύννεφα, τόσο εικαστικές όσο και θεωρητικές, αποτελούν ίσως την πρώτη συνειδητή προσπάθεια της δυτικής τέχνης να μιλήσει για την απροσδιοριστία με όρους κυρίως εμπειρικούς.

Αν κάποιος λοιπόν παρατηρήσει τα σύννεφα που αλλάζουν σχήμα, χρώμα και θέση σχηματίζοντας εικόνες που μοιάζουν με απεικασματα αντικειμένων της πραγματικότητας, στην καλύτερη περίπτωση, ή τις περισσότερες φορές, αποτελούν έναν καμβά της όποιας πιθανής εικόνας ο παρατηρητής μπορεί να εικάσει, καθώς μπορεί να δει σε αυτά τη διαχρονική και απολύτως φυσική εκδήλωση της απροσδιοριστίας.

Εδώ όμως έχουμε να παρατηρήσουμε πάλι κάτι. Η όλη διαδικασία αποτελεί ουσιαστικά συναίρεση της υποκειμενικότητας και της αντικειμενικότητας. Όσον αφορά στην αντικειμενικότητα του φυσικού φαινομένου, κανείς δεν μπορεί να το αμφισβητήσει ως πραγματικό γεγονός και κατά φύση γενόμενο. Όσον αφορά όμως στην ερμηνεία του από το θεατή, εδώ εισέρχεται μια νέα παράμετρος. Η ίδια η υποκειμενική του ερμηνεία δίνει το περιεχόμενο της ερμηνείας της φυσικής εικόνας. Όμως η συναίρεση υποκειμενικού και αντικειμενικού κόσμου έτι περαιτέρω εμβαθύνεται, καθώς ο θεατής και μετέπειτα δυνάμει δημιουργικός αποτυπωτής/ερμηνευτής της εικόνας της απροσδιοριστίας, δημιουργεί νεφελώδη σημεία που τα συνδυάζει με σημαινόμενα του υλικού του κόσμου, δηλαδή του κόσμου της πραγματικότητάς του ή με σημαινόμενα του πνευματικού του βίου.

Άλλος «βλέπει» άλογα, άλλος πρόσωπα, άλλος θρησκευτικά σύμβολα. Όπως και να έχει, στην πλευρά του θεατή –για να μην το περιορίσουμε, ας σκεφτούμε τι είναι αυτό που «βλέπει» ο κάθε θεατής ενός κινηματογραφικού έργου– παρατηρούμε *εξορθολογισμό* του υποκειμενισμού του, δηλαδή ο υποκειμενισμός του θεμελιώνεται από τα αντικείμενα της πραγματικότητάς του, από τα κοινώς παραδεκτά στοιχεία της παιδείσεώς του, από τις εμπειρίες της ανατροφής του, από τα υλικά σημεία του καθημερινού του βίου.

Η περιώνυμη και τόσο μυθώδης φαντασία περιορίζεται σε όσα ο θεατής μπορεί να δει, σε όσα του επιτρέπει ο κόσμος των εμπειριών του να εικάσει. Θα

¹⁷⁶ D. Gamboni, op. cit., σσ. 29-31.

έλεγε κανείς πως μόνο όσοι υποφέρουν από οπτική αγνωσία¹⁷⁷ μπορούν να έχουν την πρώτη και πρωτεύκη εικόνα ενός κόσμου που αλλάζει, ή αυτό που λέει ο Αγγελόπουλος στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*, το πρώτο αθώο βλέμμα του καλλιτέχνη που **ανακαλύπτει** τον κόσμο (discovery of the world). Η ανακάλυψη ενός κόσμου που ήδη υπάρχει μέσα από την αθώα οπτική της πρώτης καλλιτεχνικής ματιάς είναι **και** εδώ το ζητούμενο όπως και η όποια δύναμι και πιθανή ταύτιση σημαίνοντος και σημαινομένου μέσα σε μια όμως οριοθετημένη φαντασία, όπως αυτή λειτουργεί, τον 16^ο αιώνα, τουλάχιστον για τους εικαστικούς καλλιτέχνες.

Ο Malcolm Turvey, με τη σειρά του, παρατηρεί πως οι Epstein, Vertov, Balázs, Kracauer, σύμφωνα με την οπτική του, πιστεύουν πως «συγκεκριμένες κινηματογραφικές τεχνικές –το κοντινό πλάνο, η αργή κίνηση, η λήψη σταθερών φωτογραφιών του ίδιου θέματος σε τακτά χρονικά διαστήματα, το μοντάζ– μπορούν να αποκαλύψουν χαρακτηριστικά της πραγματικότητας που είναι αόρατα με την έννοια πως είναι αδύνατο για το ανθρώπινο μάτι να τα δει χωρίς βοήθεια» πράγμα που κάνει τον κινηματογράφο να «είναι μια αποκαλυπτική οπτική τεχνολογία όπως είναι τα μικροσκόπια και τα τηλεσκόπια».¹⁷⁸ Με αυτήν την διαπίστωση ο Turvey επεκτείνει τα όρια της εικόνας του κόσμου μας, της εικόνας που έχουμε για την τέχνη, της καλλιτεχνικής εικόνας, έτσι όπως παράγεται από τις εικαστικές τέχνες αλλά και από τις τέχνες της φωτογραφίας και του κινηματογράφου. Κατά πρώτον, η ίδια η εικόνα του κόσμου μας είναι εν μέρει αόρατη, καθότι οι αισθήσεις μας είναι πεπερασμένες. Για παράδειγμα, δεν μπορούμε να δούμε πώς πετάει με λεπτομέρεια ένα χελιδονόψαρο έξω από το θαλάσσιο περιβάλλον του, παρά μόνο με τη χρήση της αργής κίνησης. Κατά δεύτερον, η εικόνα που παράγει η τέχνη, εικαστική ή άλλη, προσδοκά σε αυτήν την ακρίβεια ή μη των αισθήσεών μας να την προσλάβει. Δηλαδή, καθιστά τον παρατηρητή κρίσιμο κριτή ακόμα και της αμφιβολίας για το τι βλέπουμε και για το τι μπορεί να δει αυτός ο παρατηρητής με φυσικούς όρους και μέσα στα φυσικά όρια των δυνατοτήτων του. Σύμφωνα με τον Turvey, υποθέτουμε πως κάθε εικόνα της πραγματικότητάς μας δύναται να είναι αμφίβολη, πιθανή και προσληπτικά ανολοκλήρωτη από την πλευρά του παρατηρητή. Κατά την άποψή του, μόνο τα τεχνικά μέσα της επιστήμης και του κινηματογράφου μπορούν να

¹⁷⁷ Στην περίπτωση της οπτικής αγνωσίας ο ασθενής αδυνατεί να αναγνωρίζει αντικείμενα του καθημερινού κόσμου του. Στο M. Farah, *Visual Agnosia*, MA, MIT Press, Cambridge, 2004.

¹⁷⁸ M. Turvey, *Doubting Vision: Film and the Revelationist Tradition*, Oxford University Press, Oxford, 2008, σ. 5.

καταστήσουν την εικόνα αποκαλυπτική της πραγματικότητας. Διαφορετικά μοιάζουμε ως παρατηρητές να υποφέρουμε από οιονεί τυφλότητα.

Επιπροσθέτως, ο εικαστικός και ακαδημαϊκός ερευνητής Robert Pepperell σημειώνει: «Ιστορικά έχουμε την τάση να έχουμε δεχτεί την διάκριση ανάμεσα στην πραγματικότητα και στη φαντασία, με τον πραγματικό κόσμο να γίνεται αντιληπτός ως αυτός που είναι εκεί έξω και με τον φανταστικό κόσμο του νου να θεωρείται πως βρίσκεται εδώ μέσα, στο κεφάλι. Ωστόσο, νευροεπιστημονικά στοιχεία που συγκεντρώθηκαν κατά τις τελευταίες δεκαετίες έχουν δείξει ότι οι περιοχές του εγκεφάλου που εμπλέκονται στην άμεση αντίληψη των αντικειμένων του κόσμου συμπίπτουν με περιοχές του εγκεφάλου που εμπλέκονται στην απεικόνιση ή στην φαντασίωση αντικειμένων. Με άλλα λόγια, όσον αφορά στο μυαλό, δεν υπάρχουν χωριστά μέρη του που έχουν να κάνουν (αποκλειστικά) με το πραγματικό και το φανταστικό... Το εύρημα αυτό μπορεί να έχει σημαντικές συνέπειες για το πώς αντιλαμβανόμαστε τη σχέση μεταξύ του μυαλού μας και του κόσμου μας...».¹⁷⁹

Με βάση τα παραπάνω νευροεπιστημονικά τεκμήρια, θα προχωρήσουμε στις ακόλουθες παρατηρήσεις. Αν θεωρήσουμε πως ο Pepperell έχει τεκμηριωμένη θέση, τότε φύσει ο μηχανισμός της ανθρώπινης αντίληψης του «πραγματικού» και του «φανταστικού» είναι ο ίδιος ή τουλάχιστον, αν κάνουμε λόγο για δύο μηχανισμούς, τότε μεταξύ τους μοιράζονται ένα σημαντικό κοινό χώρο στον ανθρώπινο εγκέφαλο. Και όχι μόνο αυτό αλλά κατά πάσα πιθανότητα το ανθρώπινο μυαλό είναι ρυθμισμένο να μην τα διαχωρίζει, αλλά να τα διαπλάθει και να τα συνδέει. Να μπορεί δηλαδή να «δει» το απροσδιόριστο μέσα στο πραγματικό και το πραγματικό μέσα στο απροσδιόριστο, κάνοντας διαρκείς συνάψεις ανάμεσα στις δύο περιοχές, λογικές ή τυχαίες.

Στην αυγή μάλιστα αυτών των εξελίξεων που αφορούν στη νευροεπιστήμη, ο ερευνητής Κώστας Αναστασίου αναφέρει πως μέχρι τώρα ασχολούμασταν είτε στην απολύτως μικρή κλίμακα του εγκεφάλου, στο επίπεδο ενός νευρώνα, είτε στην απολύτως εκτεταμένη, που αφορά στη γνωσιακή και συμπεριφοριστική λειτουργία. Η ερευνητική ομάδα, στην οποία ανήκει ο Κώστας Αναστασίου, ανακάλυψε το πώς η λειτουργία ενός και μόνο νευρώνα επηρεάζει τη συνολική λειτουργία του εγκεφάλου, πώς το ειδικό επηρεάζει το γενικό στα περισσότερα θηλαστικά και στους

¹⁷⁹ R. Pepperell, “Indeterminism and Realism in Cinema and Art”, *Realism After the European Avant-Garde*, επιμ. C. Ohlschlager, P. Capano, V. Borso, Verlag Transcript, Bielefeld, 2012.

περισσότερους ανθρώπους, απεικονίζοντάς το μάλιστα προσομοιωτικά.¹⁸⁰ Συναιρώντας, κατά την άποψή μου, τόσο τον επαγωγικό όσο και τον παραγωγικό τρόπο σκέψης, καθότι το μοντέλο αυτό δέχεται συνεχώς πληροφορίες που κινούνται τόσο από το γενικό (συνολική λειτουργία εγκεφάλου) στο ειδικό (λειτουργία ενός νευρώνα) όσο και από το ειδικό στο γενικό συγχρόνως, μπορούμε να πούμε πως στο άμεσο μέλλον ενδέχεται να σπάσει και ο παραδοσιακός τρόπος επισκόπησης και ελέγχου της αλήθειας, ο παραγωγικός και ο επαγωγικός.

Μπροστά σε τέτοιες εξελίξεις δεν μπορούμε ακόμα να σταθμίσουμε τον τρόπο με τον οποίο προσλαμβάνουμε την πραγματικότητα και αντιλαμβανόμαστε το φανταστικό, πόσω μάλλον το απροσδιόριστο, πολύσημο, αμφίσημο και πιθανό, το οποίο μοιάζει να κινείται ανάμεσα στο φανταστικό και στο πραγματικό. Η σχέση του εξωτερικού κόσμου με τον εγκέφαλο και το νου είναι ακόμα κάτι που διερευνάται δυναμικά.

Οι πρώτες μάλιστα θεωρητικές προσεγγίσεις έγιναν από τον οικονομολόγο Friedrich Hayek, ήδη το 1953, στο έργο του *The Sensory Order: An Inquiry into the Foundations of Theoretical Psychology*, όπως επισημαίνουν οι Κώστας Αναστασίου και Adam S. Shai. Στο κείμενο μελετάται ο συσχετισμός της δόμησης της συνείδησης, της αντίληψης/πρόσληψης και της συνειδητής αντίληψης/πρόσληψης. Ειδικότερα, αν λάβουμε υπόψη πως η δομή του ανθρώπινου εγκεφάλου είναι ανομοιογενής (inhomogeneity), πράγμα που θέτει προβλήματα στους επιστήμονες και στα πειραματικά τους υποδείγματα και στα αποτελέσματα. Εντούτοις πιστεύεται πως η πειραματική νευροεπιστήμη και τα πορίσματά της μπορούν να απαντήσουν στα ερωτήματα της ψυχολογίας και της φιλοσοφίας, σε εύθετο χρόνο.¹⁸¹ Ακόμα όμως

¹⁸⁰ M. W. Reimann, C. A. Anastassiou, R. Perin, S. L. Hill, H. Markram, Chr. Koch, "A Biophysically Detailed Model of Neocortical Local Field Potentials Predicts the Critical Role of Active Membrane Currents", *Neuron* 79 (2013), σσ. 375-390.

¹⁸¹ «... η μελέτη της συνείδησης μπορεί να διαιρεθεί στην μελέτη των περιεχομένων (contents) και στη μελέτη του επιπέδου (level). Τα περιεχόμενα της συνείδησης αναφέρονται σε αυτά τα αντιληπτικά αντικείμενα που ένα υποκείμενο μπορεί να αντιληφθεί, για παράδειγμα, όταν ένα υποκείμενο αναφέρει πως αντιλαμβάνεται ένα δέντρο στο οπτικό του πεδίο. Το επίπεδο, όμως, αναφέρεται στη συνεχή σύνδεση από τον χωρίς όνειρα ύπνο στη φυσιολογική καθημερινή ζωή ενός ανθρώπου που περπατά... η νευροεπιστήμη βρίσκεται τώρα στο σημείο όπου οι βιοφυσικές και ανατομικές λεπτομέρειες μπορούν να χρησιμοποιηθούν, για να κλείσουν το χάσμα ανάμεσα στην πειραματική νευροεπιστήμη, την ψυχολογία και τις θεωρητικές αναζητήσεις... η μεγάλης εμβέλειας επικοινωνίας στο φλοιό ανάμεσα σε τουλάχιστον αρκετά εκατοστά του ανθρώπινου εγκεφάλου... είναι απαραίτητη συνθήκη για την αναπαράσταση μια συνειδητής αντίληψης... οι ηλεκτρικές πληροφορίες του εξωκυτταρικού μέσου σε ζώντες οργανισμούς ήταν ανισότροπες και εκ φύσεως ανομοιογενείς». C.A. Anastassiou, A.S. Shai, "Signals, Systems and Psyche", *Micro-, Meso- and Macro-dynamics of the Brain*, επιμ. G. Buzsaki & Y. Christen, Springer Verlag, 2016, σσ. 107-156.

και αν αυτό μελετηθεί επιτυχώς και ενδελεχώς, είναι πολύ σημαντικό να δούμε σε ύστερο χρόνο πώς λειτουργεί η συνείδησή μας και οι μηχανισμοί πρόσληψης στην τέχνη και ιδιαίτερα στον κινηματογράφο.

Από την άλλη πλευρά, το πιο ενδιαφέρον ζήτημα, έτσι όπως παρουσιάζεται από τον Gamboni, είναι η ίδια η ανεικονικότητα/μη αναπαραστατικότητα της εικόνας. Είτε μιλάμε για τα διακοσμητικά μοτίβα που προκύπτουν από τα «νερά» των μαρμάρων της Αγίας Σοφίας, είτε για τα μοτίβα των βιτρό ή των μοτίβων ενός τζαμιού του αρχιτέκτονα Σινάν, η ανεικονικότητα στους θρησκευτικούς χώρους πέρα από το γεγονός ότι μεταφέρει την ανάγκη του ανθρώπου να αποφύγει εικαστικές αποτυπώσεις του θεού ή να τις περιορίσει, ας μην ξεχνούμε και την εικονομαχία όσον αφορά στο ορθόδοξο χριστιανικό δόγμα,¹⁸² συγχρόνως αποδίδουν μια τέχνη που είτε αφήνεται στην τυχαιότητα (νερά του μαρμάρου βαλμένα όμως συμμετρικά από τους ρωμιούς τεχνίτες), είτε είναι αποτέλεσμα έντεχνης προσπάθειας (βιτρό, διάκοσμος στα τζαμιά) αποτελούν θαυμαστά έργα τέχνης που δεν μιμούνται αναγκαστικά τη φύση.¹⁸³

Για να γίνω πιο σαφής, η ίδια η ευθεία γραμμή που πολλοί ανεικονικοί διάκοσμοι έχουν, δεν υπάρχει στη φύση, καθώς η ευθεία γραμμή είναι ανακάλυψη της ευκλείδειας γεωμετρίας. Τι κερδίζει κάποιος με ένα έργο τέχνης που δεν μιμείται τη φύση; Μα ακριβώς αυτό. Το έργο του παύει να είναι μίμηση. Καταργεί τη βασική αριστοτελική οπτική περί εικαστικού έργου, την ίδια τη στιγμή που κανείς δεν μπορεί να αρνηθεί ότι μπροστά μας έχουμε ένα κάποιο εικαστικό έργο που χρησιμοποιεί όλες τις δυνατές τεχνικές απεικόνισης, χωρίς όμως να μιμείται κάποιο αντικείμενο του κόσμου μας. Αν απομονώναμε αυτές τις εικόνες τέχνης, τότε θα είχαμε ίσως τις μόνες τέχνες που πριν την επίσημη έλευση του μοντερνισμού επαναθέτουν το θέμα που έθιξε ο Πλάτων σε σχέση με την «εξορία» των τεχνών από την ιδανική πολιτεία του και εν προκειμένω των τεχνών που απεικονίζουν τα πραγματικά αντικείμενα και πρόσωπα του κόσμου μας.

Υπενθυμίζουμε εδώ ότι ο Πλάτων αρνείται την ωφέλεια των εικαστικών τεχνών, καθώς απέχουν τρεις βαθμίδες από την ιδέα, από το αγαθόν.¹⁸⁴ Η

¹⁸² Sp. Vryonis, "Byzantine Society and Civilization", *The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261*, επιμ. H.C. Evans, W.D. Wixom, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1997, σσ. 10-12.

¹⁸³ D. Gamboni, *op. cit.*, σσ. 29, 41.

¹⁸⁴ *Πολιτεία*, X 597-599.

ανεικονικότητα των εικαστικών τεχνών, όπου και όποτε αυτή παρουσιάζεται, θα μπορούσε να διατυπωθεί **και** με αυτό τον τρόπο, δηλαδή ως μια προσπάθεια που δε θα οδηγήσει στην αποτύπωση του κόσμου της αμάθειας, του κόσμου των σκιών αλλά που δημιουργεί ήδη έναν κόσμο που δεν υπάρχει, ένα κόσμο που θα μπορούσε να ανεχθεί η φιλοσοφική ορθότητα του Πλάτωνα. Αυτό που υποστηρίζω είναι ότι στη βάση της η ανεικονική/μη αναπαραστατική τέχνη είναι επιβεβαίωση αλλά και άμεσο αποτέλεσμα της πλατωνικής απόρριψης της καλλιτεχνικής μίμησης. Αν μάλιστα δούμε την ανεικονική/μη αναπαραστατική τέχνη ως ένα σύνολο γεωμετρικών σχημάτων, τότε δύσκολα θα μπορούσε ο Πλάτων να μην αποδεχτεί στην ιδανική του πολιτεία την έντεχνη αποτύπωση της γεωμετρικής τέχνης που τόσο ο ίδιος προήγαγε ως ιδανική εκπαίδευση τόσο σύμφωνα με τα γραπτά του όσο και σύμφωνα με την παράδοση.¹⁸⁵

Προς επίρρωση των παραπάνω ο Robert Pepperell υποστηρίζει: «...το φαινόμενο της οπτικής απροσδιοριστίας μπορεί να αποκαλύψει κάτι σχετικό με το αρχαίο πρόβλημα του πώς σχετιζόμαστε με την πραγματικότητα. Η οπτική απροσδιοριστία μάς δείχνει κάτι σε σχέση με τη φύση του κόσμου, όπως αυτός υπάρχει πριν από αλλά και στη διαδικασία που εννοιολογικά (conceptually) κατηγοριοποιείται... Μας λέει κάτι σε σχέση με το πώς η πραγματικότητα συγκροτείται για εμάς και πώς τα αντικείμενα στο κόσμο αποκτούν οντότητα για εμάς».¹⁸⁶ Προχωρώντας μάλιστα την σκέψη του Gamboni, υποστηρίζει πως η προσωπική εμπειρία γίνεται μέρος της αντικειμενικής πραγματικότητας.¹⁸⁷

Ο Deleuze επισημαίνει με την σειρά του για τον κινηματογράφο, θυμίζοντας τον «υποκειμενικό» παρατηρητή του Gamboni:

¹⁸⁵ *Πολιτεία*, X 521-542.

¹⁸⁶ R. Pepperell, *op. cit.*

¹⁸⁷ «Το φαινόμενο της οπτικής απροσδιοριστίας αφορά την κατά τα φαινόμενα ευθεία ή άμεση σχέση της εξωτερικής πραγματικότητας με το πώς αντιλαμβανόμαστε αυτήν και την αναπαριστούμε... Αυτός μας υπενθυμίζει πως όλη η εμπειρία της πραγματικότητας είναι ζήτημα ερμηνείας... περιστασιακά η γρήγορη σύλληψη μιας απεικόνισης είναι απογοητευτική και πιεζόμαστε να αγωνιστούμε να επαναφέρουμε ή να αισθανθούμε την πραγματικότητα του κόσμου που μας περιβάλλει... έτσι βιώνουμε την πραγματικότητα, όπως υπάρχει, πριν την καθορίσουμε... ο τρόπος που τα συστήματα της αντίληψής μας δουλεύουν, για να κατασκευάσουν μια παρουσία της πραγματικότητας, αυτό είναι κάτι περισσότερο υποκειμενικό παρά αντικειμενικό... Για αυτό πιστεύω πως η απροσδιοριστία είναι σημαντική... για την ίδια τη φύση της αντίληψης και της σχέσης μας με τον κόσμο. Σαν να μην μπορούμε πια να επιβάλουμε έναν εύκολο διαχωρισμό ανάμεσα στην αντίληψη για τον κόσμο και στις αποτυπώσεις μας για αυτόν. Σε αυτό το πλαίσιο, η υποκειμενική εμπειρία γίνεται μέρος της αντικειμενικής πραγματικότητας». R. Pepperell, *op. cit.*

«Το γεγονός ότι ο κινηματογράφος δεν έχει επ' ουδενί ως πρότυπο την υποκειμενική φυσική αντίληψη, οφείλεται στην κινητικότητα των κέντρων του και στην μεταβλητότητα των καδραρισμάτων του, μέσω των οποίων ανακατασκευάζει συνεχώς εκτενείς ζώνες, άκεντρες και αποκαδραρισμένες. Έτσι, τείνει να ξαναβρεί το πρώτο καθεστώς της εικόνας-κίνησης, την καθολική μεταβολή, την ολική αντικειμενική και διάχυτη αντίληψη. Στην πραγματικότητα, κινείται αμφίδρομα. Ως προς την σκοπιά που μας ενδιαφέρει προς το παρόν, πηγαίνουμε από την αντικειμενική ολική αντίληψη που συγχέεται με το πράγμα προς μία αντικειμενική αντίληψη που διακρίνεται από το πράγμα, μέσω μιας απλής απαλοιφής ή αφαίρεσης. Αυτήν ακριβώς την υποκειμενική μονοσήμαντη αντίληψη, αποκαλούμε αντίληψη με την κυριολεκτική έννοια. Και η εικόνα-κίνηση υφίσταται έτσι την πρώτη της μεταμόρφωση: όταν την αναγάγουμε σε ένα κέντρο απροσδιοριστίας, γίνεται εικόνα-αντίληψη».¹⁸⁸

Έστω και περιστασιακά, έστω και ως γενετική διαδικασία της ίδιας την κινηματογραφικής εικόνας, ο Deleuze θεωρεί αναγκαίο το πέρασμα της εικόνας από την υποκειμενική αντίληψη με την αντίστοιχη απροσδιοριστία που αυτή προκαλεί στον τρόπο που κοιτάμε τον κινηματογραφικό κόσμο. «Αυτήν ακριβώς την υποκειμενική μονόκεντρη αντίληψη, αποκαλούμε αντίληψη με την κυριολεκτική έννοια».¹⁸⁹

Καθότι αυτή η απροσδιοριστία είναι η ανθρώπινη δυνατότητα να αντιλαμβάνεται φύσει την κινούμενη εικόνα, αυτή η απροσδιοριστία αποτελεί την αντικειμενικότητα της ανθρώπινης ματιάς στα πράγματα της καθημερινότητας, στα καλλιτεχνικά θεάματα, στον κινηματογράφο, έναν κινηματογράφο που κινείται ασαφώς, αποκαδραριζόμενος, εξαρθούμενος, αεικίνητος, ακριβώς για να μοιάσει στον τρόπο που κοιτάμε, βλέπουμε, αντιλαμβανόμαστε, συνειδητοποιούμε. Τίποτε άλλο. Η πολυσημία άλλωστε σε ένα στατικό κάδρο δεν είναι τίποτε άλλο από το ξεδίπλωμα μιας ιστορίας, πολλών ιστοριών, πολλών ερμηνειών όχι στην εικόνα αλλά στο νου του θεατή, που δείχνει να προβάλλει αλγοριθμικά ξανά και ξανά εκδοχές της ίδιας (:) ιστορίας. Τότε το αμφίσημο/πολύσημο και αφύσικο κάδρο κάνει το νου να

¹⁸⁸ G. Deleuze, *Κινηματογράφος I: Η εικόνα-κίνηση*, (μετάφραση: Μιχάλης Μάτσας), Νήσος, 2009, Αθήνα, σσ. 86-87.

¹⁸⁹ *Ibid.*

λειτουργεί σαν έσω κάμερα που προβάλλει ενδεχόμενες ιστορίες, ερμηνείες του οπτικού ερεθίσματος. Αντιθέτως ο κινηματογράφος προβάλλει και προβάλλεται ως ο φύσει τρόπος να βλέπουμε... και αυτό τον κάνει υποκειμενικό και απροσδιόριστο, σαν την ίδια τη φύση της αντίληψής μας.

1.7 Η απουσία της καλλιτεχνικής εικόνας

Σε αυτό το υποκεφάλαιο θα επεξεργαστούμε δύο υποθέσεις εργασίας που σχετίζονται με δύο κινηματογραφικά ελληνικά έργα. Θα προσπαθήσουμε να αποδείξουμε ότι ενδεχομένως η έννοια της απουσίας και του φαντάσματος, όντας ενδεχομένως σύμφυτη με την ίδια τη φύση της τέχνης, πολλές φορές έχει υπάρξει το θεματικό κέντρο της κινηματογραφικής αφήγησης. Τι συμβαίνει, όταν η ίδια η βασική θεματική της ιστορίας στοιχειώνεται από το απουσιάζον ή φαντασματικό έργο τέχνης; Και πώς αυτό μπορεί να γίνει αντιληπτό από τον θεατή; Μήπως, τελικά, το γεγονός ότι η ίδια η φύση της τέχνης σχετίζεται με την ίδια την απουσία της, προβαλλόμενη μέσα από το ίδιο το δίπολο παρουσίας και απουσίας, με την μη ένυλη παρουσία της μπροστά μας, στην καλύτερη περίπτωση είναι κάτι που οι ίδιοι οι δημιουργοί έχουν κατανοήσει, με αποτέλεσμα να το διαπραγματεύονται στα ίδια τους τα έργα;

Πιο συγκεκριμένα, το έργο του Αγγελόπουλου *Το Βλέμμα του Οδυσσέα* ασχολείται στο σύνολό του με την ανεύρεση ενός χαμένου φιλμ των αδελφών Μανάκη, ενός φιλμ που δεν ανακτάται ποτέ, με την εμβληματική τελευταία σκηνή του έργου να στιγματίζεται από τα παράσιτα πάνω στο πανί ενός μισογκρεμισμένου κινηματογράφου στο μισοβομβαρδισμένο Σεράγεβο. Εδώ ο Αγγελόπουλος ηθελημένα ή μη κάνει ένα υπέροχο σχόλιο πάνω στην ίδια τη φύση της κινηματογραφικής εικόνας την οποία την πλαισιώνει και με το εξής σχόλιο: «Γιατί ονόμασα τον ήρωα ως Α; Ήταν μια αλφαβητική επιλογή. Κάθε κινηματογραφιστής θυμάται την πρώτη φορά που κοίταξε μέσα από το οπτικό διάφραγμα της κάμερας. Είναι μια στιγμή που δεν ταυτίζεται τόσο με την ανακάλυψη του κινηματογράφου αλλά με την ανακάλυψη του κόσμου. Αλλά έρχεται μια στιγμή, όπου ο

κινηματογραφιστής ξεκινά να αμφιβάλλει για τη δική του ικανότητα να βλέπει τα πράγματα, όταν δεν γνωρίζει πια αν το βλέμμα του είναι ορθό και αθώο».¹⁹⁰

Το παραπάνω κείμενο με διάφορες μεταλλαγές θα μπορούσαν να το συνυπογράψουν και οι δύο φιλόσοφοι. Η αμφιβολία του κινηματογραφιστή να βλέπει τα πράγματα εντάσσεται μέσα στο κοινό για τους δύο φιλοσόφους εκκρεμούς διπόλου παρουσίας-απουσίας της κινηματογραφικής εικόνας. Επίσης αποτελεί συχνή επιλογή η ίδια αυτή η θεματική για τον κινηματογράφο του Αγγελόπουλου. Συγκεκριμένα ο κριτικός Γιάννης Μπακογιαννόπουλος σχολιάζοντας το έργο του Αγγελόπουλου *Αναπαράσταση* (1970), υπογραμμίζει:

«Ο Αγγελόπουλος, όπως και άλλοι μοντέρνοι κινηματογραφιστές, απορρίπτει το μύθο του έργου τέχνης σαν εντελούς και ακέραιου προϊόντος... Η κριτική στάση του απέναντι στο ίδιο το έργο παίρνει την μορφή της **αμφιβολίας**... Όμως, η αμφιβολία του δεν αφορά στον κινηματογράφο αυτόν καθ' εαυτόν σαν γλώσσα, ούτε στην ικανότητά του να εκφράσει...».¹⁹¹

Ο Αγγελόπουλος, μετά από 25 χρόνια, από τότε που εξέδωσε την *Αναπαράσταση* αποφασίζει να κάνει το μοιραίο (;) βήμα και να αμφισβητήσει την ίδια του την τέχνη, την ίδια του την αντίληψη πως είναι βέβαιος για το τι βλέπει πίσω από την κάμερά του. Η αμφιβολία του δεν αφορά μόνον ένα καλλιτεχνικό προϊόν αλλά και την ίδια του την τέχνη στην ολότητά της, δηλαδή ουσιαστικά και αληθινά, τον ίδιο του το σκηνοθετικό του εαυτό. Ο Αγγελόπουλος αμφιβάλλει για τον Αγγελόπουλο θυμίζοντας αυτό που είπε ο Μωρίς Μερλώ-Ποντύ για τον Σεζάν: «Γερνώντας (ο Σεζάν), αναρωτιέται μήπως η καινοτομία της ζωγραφικής του οφείλεται απλώς και μόνο σε μια διαταραχή της όρασής του».¹⁹²

Το επόμενο παράδειγμα, ενώ αποτελεί ένα δείγμα εντελώς διαφορετικού κινηματογραφικού είδους,¹⁹³ σε σχέση με το παραπάνω, μια ασπρόμαυρη cult

¹⁹⁰ Το κείμενο αυτό συνόδευε την πρώτη έκδοση της ταινίας και περιγράφει την πλοκή του. Εντούτοις δεν μένει στην επιφάνεια της υπόθεσης, αλλά μέσα σε λίγες γραμμές αναλύει τη βασική σύλληψη του κειμένου, πάνω στο οποίο κινηματογράφησε ο Αγγελόπουλος.

¹⁹¹ Γ. Μπακογιαννόπουλος, «Υπονόμηση και απροσδιοριστία», *Οι δέκα καλύτερες του ελληνικού σινεμά είναι... ένδεκα, 30 χρόνια πανελλήνια ένωση κριτικών κινηματογράφου*, επιμ. ΠΕΚΚ, Αθήνα, 2007, σ. 22.

¹⁹² Μ. Μερλώ-Ποντύ, *Η αμφιβολία του Σεζάν: Το μάτι και το πνεύμα*, (μετ. Αλέκα Μουρίκη), Νεφέλη, Αθήνα, 1991, σ. 27.

¹⁹³ «Με άλλα λόγια, θα μπορούσε να ειπωθεί ότι ο νόμος του (κινηματογραφικού) είδους, που υπογραμμίζει την προσπάθεια να καθιερώσει κατηγορίες με υποτιθέμενες καθαρές τις γραμμές του διαχωρισμού τους, ουσιαστικά προκαλείται από το αντίθετό του, δηλαδή, την μη πιθανότητα να

κωμωδία του Ρένου Χαραλαμπίδη με τίτλο *No Budget Story*, εντούτοις –και αυτό το θεωρώ πολύ σημαντικό– πραγματεύεται περίπου το ίδιο ζήτημα. Ένας φιλόδοξος νέος κινηματογραφιστής προσπαθεί να γυρίσει το πρώτο του Art Film. Βρίσκει μια ομάδα μαφιόζων, που θέλοντας να ξεπλύνει μαύρο χρήμα, τον χρηματοδοτεί. Σε όλο το έργο η αδυναμία του νέου κινηματογραφιστή να μπορέσει να γυρίσει αλλά και να προβάλει το έργο του είναι παροιμιώδης, κάθε προσπάθειά του καταλήγει σε προβολή λευκών από τα παράσιτα εικόνων, στην καταστροφή του σεναρίου του και στην επίγνωση από μέρους του της αδυναμίας του να ακολουθήσει αλλά και να πραγματώσει μια μεγάλη αφήγηση. Η ίδια η θεματολογία της καλλιτεχνικής αδυναμίας της παραγωγής κάποιου συγκεκριμένου έργου πέρα από την ίδια τη λευκή εικόνα θυμίζει πολύ έντονα το σχόλιο του Αγγελόπουλου, που έχει να κάνει με την αμφιβολία για το αν μπορείς να βλέπεις τα πράγματα μέσα από το διάφραγμα της κάμερας. Κατά πόσον ο κινηματογράφος ανήκει στο σκοτάδι, στην ανυπαρξία και στην απουσία είναι θέματα που άθελά του θίγει ο Ρένος Χαραλαμπίδης.

Α) Το Βλέμμα του Οδυσσέα, η υπόρρητη σύνδεσή του με τα φαντάσματα του Μαρξ και η άδεια οθόνη που «αποτελεί δομή της αφανιζόμενης εμφάνισης».

*Για την ιδέα μου δεν ωρίμασε ο αιώνας μας.
Είμαι πολίτης πολιτείας που μέλλει να 'ρθει.¹⁹⁴*

Το *Βλέμμα του Οδυσσέα* άρχισε να γυρίζεται, στα 1993, ενώ βγήκε στις αίθουσες στα 1995. Θα πρέπει, εν πρώτοις, να πούμε ότι είναι μια ταινία που μιλά για την ιστορία του κινηματογράφου στα Βαλκάνια, ουσιαστικά για την ίδια τη «γλώσσα» του αλλά και τη φύση του κινηματογράφου. Η ανάκληση του βλέμματος του σκηνοθέτη ως κεντρικού παράγοντα της διαμόρφωσης της ίδιας της αντίληψης που έχουμε περί της σύνθετης πραγματικότητας, είναι κεντρικού ενδιαφέροντος στο έργο. Ας μην ξεχνάμε ότι στα 1995, που προβλήθηκε η ταινία, εορτάζονταν τα 100 χρόνια κινηματογράφου και ότι η ταινία ξεκινά με την πρώτη ταινία που γυρίστηκε

υπάρχουν σε μια απαράλλαχτη με τον εαυτό τους (self-identical) ενότητα. Για κάθε *ίχνος* θα διαιρούνται πάντοτε και θα τους λείπει η ολότητα που θα μπορούσε να γεννήσει ολόκληρες κατηγορίες και είδη». P. Brunette, D. Wills, *Screen/Play: Derrida and Film Theory*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1989, σ. 46.

¹⁹⁴ Αυτά είναι τα λόγια του Μαρκήσιου στο Βασιλιά, όταν ο τελευταίος γυρεύει από τον πρώτο να του προσφέρει υπηρεσίες και ο Μαρκήσιος αρνείται στο θεατρικό έργο του Φρ. Σίλλερ *Δον Κάρλος*. Φρ. Σίλλερ, *Δον Κάρλος*, (μετάφραση Βασίλη Ρώτα), Επικαιρότητα, Αθήνα, 2008, σ. 109.

ποτέ στα Βαλκάνια και ανήκει στους αδελφούς Μανάκη *Γυναίκες που γνέθουν μαλλί και υφαίνουν στον αργαλειό* (1905), ενενήντα χρόνια πριν από την προβολή της ταινίας του Αγγελόπουλου.

Προφανέστατα και πέρα από τις γενέθλιες για τον κινηματογράφο ημερομηνίες που σχετίζονται με τη θεματική της ταινίας, γενέθλιος είναι και ο τόπος διαδραμάτισης των γεγονότων. Τα Βαλκάνια αποτελούν το συμβολικό χώρο αναμόρφωσης της μετακομμουνιστικής Ευρώπης. Ο λεγόμενος *βαλκανισμός* εκπροσωπεί όχι μόνο τις ιστορικές θηριωδίες ενός εμφυλίου πολέμου αλλά κυρίως την τάση για τον ελεύθερο και άναρχο αυτοπροσδιορισμό εθνικών, πολιτισμικών και πολιτιστικών ταυτοτήτων.¹⁹⁵ Μέσα στον πολιτισμικό χώρο του βαλκανισμού, ο οποίος αναδύεται ως τάση στις τέχνες, στα τέλη της δεκαετίας του 1980, τουλάχιστον δύο ταινίες σημαίνουν και την θεμελίωσή του πια ως αναγνωρίσιμου ρεύματος των καλών τεχνών, το *Βλέμμα του Οδυσσέα* του Αγγελόπουλου¹⁹⁶ και το *Underground* του Εμίρ Κουστουρίτσα.¹⁹⁷ Η ίδια η πλοκή και δραματολογία καταδεικνύουν την ελευθερία αποτύπωσης και προσδιορισμού των Βαλκανίων¹⁹⁸ ως ενός χώρου, που λειτουργεί σαν λευκό χαρτί για τους δύο δημιουργούς. Ο πρώτος αποτυπώνει την ελληνική ματιά του βαλκανικού του ταξιδιού, ενώ ο δεύτερος τη σερβική ιδιοσυστασία του πολιτισμικού και πολιτιστικού αποτυπώματος. Δεν είναι τυχαίο μάλιστα πως και οι δύο ταινίες εκδόθηκαν το 1995 και «κονταροχτυπήθηκαν» για το χρυσό φοίνικα στο Φεστιβάλ των Κανών την ίδια χρονιά με «ηττημένο» τον Αγγελόπουλο.¹⁹⁹ Συνεπώς, λοιπόν, στο βλέμμα του Οδυσσέα, αντιλαμβανόμαστε το

¹⁹⁵ M. Todorova, "The Balkans: From Discovery to Invention", *Slavic Review*, 53 (1994), σσ. 453-482.

¹⁹⁶ *Το Βλέμμα του Οδυσσέα*, δράμα, 1995, σκηνοθεσία: Θεόδωρος Αγγελόπουλος, συγγραφείς: Θεόδωρος Αγγελόπουλος, Tonino Guerra, Πέτρος Μάρκαρης, Giorgio Silvagni, Kaii Tsitseli (μεταφράσεις διαλόγων), Όμηρος, παραγωγή: Θεόδωρος Αγγελόπουλος, Éric Heumann, Dragan Ivanovic, Herbert G. Kloiber, Saimir Kumburo, Piro Milkani, Ivan Milovanovic, Amedeo Pagani, Lucian Pricop, Giorgio Silvagni / Paradis Films.

¹⁹⁷ Kusturica, Emir, *Underground*. CiBY 2000 (Paris). Pandora Film (Frankfurt). Novo Film (Budapest). In collaboration with Komuna and RTS, Yugoslavia; Medirex/Etic, Czech Republic; Tchaplina Films, Bulgaria, 1995.

¹⁹⁸ M. Sluga, "Responses to Balkanism in Emir Kusturica's *Život je čudo/Life is a Miracle* 2004", *Studies in Eastern European Cinema*, 2 (2004), σσ. 37-48.

¹⁹⁹ "... ο Αγγελόπουλος, με *Το βλέμμα του Οδυσσέα*, μας δίνει μια οικουμενική, διαχρονική ματιά, «φιλοσοφικού μεγέθους». Αρχικά, το θέμα του δείχνει να μοιάζει μ' εκείνο του Κουστουρίτσα: ο διαμελισμός των Βαλκανίων. Στη συνέχεια, όμως, εξελίσσονται ερωτήματα γύρω από την κινηματογραφική αθωότητα, τη δυνατότητα ή την αδυναμία στην καταγραφή της φρίκης, την ουσία του «νόστου» και του ταξιδιού. Ο Χάρβεϊ Καϊτέλ είναι ένας σύγχρονος Οδυσσέας που αναζητά μια χαμένη κόπια της πρώτης ταινίας που γυρίστηκε στα Βαλκάνια... Απ' την Ελλάδα στην Αλβανία, κι

βλέμμα του Έλληνα που κινείται από το νότο προς το βορά, από τη δική του παράδοση στην παράδοση ενός τόπου που συνεχώς αλλάζει.

Το βλέμμα αυτό περιφέρεται σε έναν κόσμο που έχει πεθάνει πολλές φορές, στα χειμαζόμενα βαλκάνια του '90, για τα οποία με ευδιάκριτες ιστορικές αναδρομές, μέσα από το βλέμμα του ελληνοαμερικανού σκηνοθέτη κύριου Α, και υπό την μακέτα του Αγγελόπουλου, υπενθυμίζεται ότι το παιχνίδι της παρουσίας-απουσίας, είναι ένα παιχνίδι που συνέχει τόσο τον κόσμο της τέχνης όσο και την κατασκευή των εύθραυστων εθνικών συνειδήσεων των Βαλκανίων. Επειδή δεν είναι σκοπός μας να κάνουμε ή κυρίως να εμμείνουμε σε μια ιστορική ανάλυση της ταινίας, να υποσημειώσουμε μόνο δύο στιγμές που υποδηλώνουν τις συνέπειες των βίαιων βαλκανικών διαιρέσεων, οι οποίες διαιρέσεις θα μπορούσαν να βασίζονται και σε ένα φαντασιακό επίπεδο: η ηλικιωμένη που συνταξιδεύει με τον κύριο Α, για να βρει την αδελφή της στην Αλβανία που έχει να τη δει από τον εμφύλιο (έχουν μόλις «πέσει» τα σύνορα των κομμουνιστικών κρατών), ο εμφύλιος στη Γιουγκοσλαβία.

Η πρώτη σκηνή της ταινίας αποτελεί την πιο επιτυχή οπτικοποίηση της έννοιας της εξάρθρωσης του χρόνου, ή της παρουσίας αυτού εν εξαρθρώσει. Το πλάνο είναι ασπρόμαυρο, βλέπουμε τον Μανάκη να προσπαθεί να φωτογραφήσει ένα γαλάζιο πλοίο στο Θερμαϊκό κόλπο. Πριν προλάβει να το κάνει, πεθαίνει στα χέρια του ηλικιωμένου αφηγητή που λεκτικά εξιστορεί την ιστορία τους, ενώ στο πλάνο φαίνεται και ο κύριος Α που ακούει και βλέπει 60 χρόνια ιστορίας να περνούν μπροστά από τα μάτια του. Η παρουσία 3 γενεών, του κύριου Α, του ηλικιωμένου αφηγητή και του φαντάσματος του Μανάκη που βρίσκεται παρόν στο χρόνο του φιλμ, για να πεθάνει εκ νέου μπροστά μας, το πέρασμα από το ασπρόμαυρο φιλμ στο

από κει στη Ρουμανία, τη Βουλγαρία, το Βελιγράδι και, τέλος, το Σεράγεβο, –«εκεί όπου αρχίζει και τελειώνει ο αιώνας μας»–, ο Καϊτέλ ψαύει τα σημάδια της ιστορικής μνήμης κι ο Αγγελόπουλος αρπάζει την ευκαιρία και μιλά για τις απαρχές του σινεμά και την κοινή καταγωγή των βαλκανικών προβλημάτων– προβλημάτων, που εκτίθενται ως οικουμενικές και διαχρονικές αιχμές, ή ως πληγές στο σώμα της Ιστορίας. *Το Βλέμμα του Οδυσσέα* θεωρήθηκε, από πολλούς έγκυρους κριτικούς, η καλύτερη ταινία του Φεστιβάλ και το αδιαφιλονίκητο φαβορί για το Χρυσό Φοίνικα, η κριτική όμως επιτροπή του απένειμε το δεύτερο βραβείο. Τη βραδιά της απονομής... δεν ήταν λίγοι που γιουχάισαν τον Αγγελόπουλο, όταν τον είδαν, θυμωμένο και κατηφή, να λέει ξερά: «Είχα ετοιμάσει ένα λόγο για το Χρυσό Φοίνικα, αλλά τώρα τον ξέχασα. Ευχαριστώ για την υποδοχή!». Την επομένη, οι περισσότερες εφημερίδες υπογράμμιζαν τον **βαλκανικό θρίαμβο**, αλλά δεν έκρυβαν την ειρωνεία τους για τον Αγγελόπουλο «που πήρε το Μεγάλο Βραβείο με τις άκρες των δακτύλων του» ή «για το δημιουργό που δεν ξέρει να χάνει». Ορ. Ανδρεαδάκης, «Φεστιβάλ Καννών», *Κινηματογράφος* '95. *Ετήσιος οδηγός. Κινηματογράφος-Βίντεο-Τηλεόραση-Βιβλία-Δίσκοι*, επιμελητής Δημήτρης Κολιοδήμος, Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου, Αθήνα, 1995, σσ. 258-259.

έγχρωμο (ιστορική υποσημείωση για την εξέλιξή του, άλλωστε), είναι ίσως η πιο σύντομη σύνοψη της ιστορικής διάστασης του κινηματογράφου, από το απώτατο παρελθόν του στο ιστορικό παρόν του.²⁰⁰ Μέσα στα σύντομα λόγια του αφηγητή της πρώτης σκηνής τίθεται και το θεματικό κέντρο όλης της πλοκής: τα τρία ανεμφάνιστα φιλμ των αδελφών Μανάκη. Και ήδη με αυτό τον τρόπο το απουσιάζον καλλιτεχνικό βλέμμα, γίνεται και το θέμα της ταινίας.

Δεν υπάρχει καλύτερη στιγμή από όλο το Βλέμμα του Οδυσσέα, που να συνομιλεί τόσο με τον Derrida όσο και με τον Cavell. Ας θεωρήσουμε ότι η έννοια του φαντάσματος στον Derrida εμπεριέχει μια σημαντική αίσθηση μελλοντικότητας. Τα φαντάσματά του δεν έρχονται από το παρελθόν, ούτε είναι επικαιρικές διαστάσεις από το παρόν. Ο ίδιος, αναλύοντας διεξοδικά την έννοια του φαντάσματος στο Κομμουνιστικό Μανιφέστο, διαπίστωσε ότι το φάντασμα του Μαρξ αναφέρεται σε μια επερχόμενη έννοια, αυτή του κομμουνισμού.²⁰¹ Μιλούμε για ένα φάντασμα που έρχεται από το μέλλον.²⁰² Αν ο κινηματογράφος είναι μια συνεχής παρουσία φαντασμάτων, μήπως και αυτά είναι φαντάσματα του επερχόμενου κινηματογράφου; Μήπως η κινηματογραφική οθόνη αποτυπώνει το μέλλον; Δεν έχω την πρόθεση να αναφερθώ σε ταινίες, τεχνοτροπίες, θεματικές που έχουν την τάση ενός έντονου φουτουρισμού. Ούτε αναγκαστικά μιλούμε εδώ για μια τεχνολογικά εξελισσόμενη «επιστήμη» που συνεχώς μας ξαφνιάζει.

Ο κινηματογράφος θυμίζει την επανάσταση που ανήκει στο μέλλον που έρχεται. Όλα αυτά δε λέγονται τυχαία αλλά έχουν μια σχέση με μια διόλου ευεξήγητη φράση του Cavell, που αφορά στο πώς χαρακτηρίζει την προσθήκη χρώματος στα φιλμ. Πιστεύει ότι αυτή η προσθήκη αποτελεί ένα εγγύς μέλλον (immediate future)²⁰³ ή καλύτερα ένα κοντινό παρόν. Πιστεύει συγκεκριμένα, ότι το

²⁰⁰ Αυτή την τεχνική του Αγγελόπουλου, όσον αφορά στον κινηματογραφικό χρόνο σε σχέση με τον ιστορικό, την αποκαλεί ο Andrew Norton ως τεχνική της καταστρεφόμενου χρόνου (time-destroying). Βλ. A. Horton, *The Films of Theo Angelopoulos: A Cinema of Contemplation*, Princeton University Press, New Jersey, 1997, σ. 185.

²⁰¹ «Αλλά αυτό του οποίου ήταν το φάντασμα, ο κομμουνισμός, εξ ορισμού, δεν ήταν παρόν. Προκαλούσε ως επερχόμενος κομμουνισμός». J. Derrida, *Τα Φαντάσματα του Μαρξ*, *op. cit.*, σ. 53.

²⁰² «Εκεί όπου ένιωσα την πειρασμό να κατονομάσω την εμμονή ενός παρωχημένου παρόντος, την επιτροπή ενός νεκρού, μια φανταστική επανεμφάνιση... ο Μαρξ αναγγέλλει και και επικαλείται την επικείμενη παρουσία». _____, *op. cit.*, σ. 131.

²⁰³ «Τα έγχρωμα κινηματογραφικά έργα, όταν λειτουργούν πέρα από την αναγκαιότητα της πολυτέλειας ή της ψυχαγωγίας και γίνονται μια ξεκάθαρη συνθήκη του μέσου, επίσης επιτρέπουν στο χρώμα να δημιουργήσει έναν κόσμο. Αλλά αυτός ο κόσμος δεν είναι ούτε ο κόσμος του παρελθόντος ούτε ο κόσμος που γίνεται πειστικός ως πραγματικός (make-believe). Είναι ο κόσμος ενός εγγύς μέλλοντος». Αμέσως μετά ο Cavell δίνει κάποια κινηματογραφικά παραδείγματα που κατά την άποψή

χρώμα στο φιλμ δεν μεταδίδει μια εικόνα του παρελθόντος, ούτε μια πειστική εικόνα σε σχέση με την πραγματικότητα (make-believe). Είναι σαν να αποδίδει το άμεσο μέλλον που έρχεται. Ο Cavell αφήνει αυτή την έννοια της μελλοντικότητας κάπως αστήρικτη και αβέβαιη, σε αντίθεση με τον Derrida που αναλύει με μεγάλη προσοχή την έννοια του φαντάσματος ως ελευσόμενου-επερχόμενου.

Η συγκεκριμένη σκηνή του Αγγελόπουλου θέτει όλα αυτά τα ζητήματα επί τάπητος: ο εξαρθρωμένος χρόνος, η φωτογραφία που δεν βγαίνει ποτέ (καθότι το φάντασμα του Μανάκη πεθαίνει μπροστά μας), η χρήση του χρώματος για να υποδηλωθεί το χρονικό γεφύρωμα 60 ετών, δίνοντας με αυτό τον τρόπο στο χρώμα τη δυνατότητα να εκφράσει την μελλοντικότητά του, έτσι όπως την έχει περιγράψει ο Cavell, ο πολλαπλός θάνατος του Μανάκη πάνω στο σώμα μια πόλης που έχει υποφέρει πολλούς θανάτους, η ίδια η απουσία της αποτυπωμένης φωτογραφίας ως ένα παιχνίδι παρουσίας-απουσίας, ως μια βεβαιότητα ότι η κινηματογραφική εικόνα δεν είναι ποτέ παρούσα σε εμάς και εμείς ποτέ παρόντες σε αυτήν, όπως θα έλεγε ο Cavell. Ηθελημένα ή όχι, η συγκεκριμένη σκηνή των λίγων δευτερολέπτων συμυκνώνει όλη αυτή τη σύνθετη προβληματική.

Στο αμέσως επόμενο διάστημα, ο κύριος Α συναντά την Κάλι, που δεν είναι άλλη από την Καλυψώ του ομηρικού μύθου.²⁰⁴ Από αυτήν μαθαίνουμε τα εξής για τα αδέρφια Μανάκη: «Οι αδελφοί Μανάκη προσπαθούσαν να μαγνητοσκοπήσουν μια νέα εποχή, ένα νέο αιώνα. Για πάνω από 60 χρόνια, τράβηξαν σκηνές από πρόσωπα, περιστατικά, μέσα στην αναταραχή των Βαλκανίων. Δεν νοιάστηκαν για τα πολιτικά, εθνικά ζητήματα, τους φίλους ή τους εχθρούς. Ενδιαφέρθηκαν για τους ανθρώπους». Μέσα από αυτές τις γραμμές του σεναρίου βλέπουμε την ανάγκη της στροφής του κινηματογράφου στον άνθρωπο, στην καθημερινότητά του, στο καθημερινό του βλέμμα. Δε θα μπορούσε να συμφωνήσει περισσότερο ο Cavell με αυτό· η εμμονή του Cavell στο γεγονός ότι ό,τι έχει να μας προσφέρει ο κινηματογράφος είναι αυτό το άνοιγμά του στο κόσμο της καθημερινότητας, είναι πασίγνωστη. Το γεγονός ότι οι

του το χρώμα επιτελεί στην κατασκευή ενός κόσμου του μέλλοντος, ενός κόσμου στον οποίο εμπεριέχεται η ποιότητα της μελλοντικότητας. St. Cavell, *The World Viewed*, *op. cit.*, σ. 82.

²⁰⁴ Για τη δραματουργική αλλά και αφηγηματική ομοιότητα της συγκεκριμένης ταινίας του Αγγελόπουλου με την Οδύσσεια του Ομήρου, δες το Fr. Létoublon, "Theo Angelopoulos in the Underworld" Barbara Graziosi, Emily Greenwood, (επιμ.), *Homer in the Twentieth Century: Between World Literature and the Western Canon (Classical Presences)*, επιμ. Barbara Graziosi, Emily Greenwood, Oxford University Press, Oxford, New York, 2007, σσ. 210-227.

πρώτες ταινίες της ανθρωπότητας είναι απλές *actualités*,²⁰⁵ ότι ο ίδιος ο Cavell προσεγγίζει την ψυχαγωγική απλότητα με μεγάλη σοβαρότητα, μη διστάζοντας να αναλύσει το φαινόμενο του Fred Astaire κάνοντας λόγο για την αμερικανική κουλτούρα σε σχέση με τον Kant, τον Walter Benjamin και το Σωκράτη,²⁰⁶ για παράδειγμα, (αμφισβητώντας καίρια την έννοια του εκ των προτέρων μη σοβαρού κινηματογράφου στη φιλοσοφική του σκέψη), δεν θα μπορούσε να βρει καλύτερο δίδυμο αδελφό από τον Αγγελόπουλο, σε αυτά τα λόγια.

Η ίδια, όμως, η ταινία του Αγγελόπουλου δεν είναι μια απλή ταινία, και αυτό που διαφαίνεται από τα λόγια του σεναρίου διαφεύγει μέσω της φόρμας του. Τα λόγια του προδίδουν μια πρόθεση που δεν αποδεικνύεται από τη σχεδόν τρίωρη ταινία, με τη χαλαρή διαχείριση του ιστορικού χρόνου και της γραμμικότητας των γεγονότων. Ενώ ο κύριος Α., αναζητά την απλότητα, το πρώτο αθώο βλέμμα, η εικόνα την οποία περιέρχεται, προδίδει τον πραγματικό του χαώδη κόσμο και την πραγματική του πρόθεση: δεν μπορεί να διαφύγει, το πρώτο βλέμμα έχει για πάντα χαθεί. Και αυτό λειτουργεί ως διαφορά ή ίχνος, μόνο που αυτή τη φορά το ίδιο το κείμενο δεν προδίδει το δημιουργό του, αλλά η οπτική διαχείριση του υλικού του, ας πούμε η οπτική του γλώσσα προδίδει την ίδια την πρόθεση του δημιουργού να μιλήσει για το πρώτο **απλό** βλέμμα, χωρίς να είναι αυτός **απλός**.

Η δηλούσα πρόθεσή του, δε διαπιστώνεται από τη φόρμα του έργου του. Η απλότητα, την οποία ψάχνει να βρει, καθώς προσπαθεί να πραγματωθεί μέσα από ένα περίπλοκο και πολυδαίδαλο κινηματογραφικό ταξίδι, εξ ορισμού εκφεύγει. Η διακηρυγμένη θέση υπέρ της απλότητας του κινηματογράφου, *πληγώνεται* και αποδομείται από την ίδια τη μορφή του φιλμ. Ο Έλληνας σκηνοθέτης, αν κάποτε το γνώριζε, έχει ξεχάσει πώς να μιλάει απλά.²⁰⁷

²⁰⁵ Οι *actualités* είναι μη μυθοπλαστικές ταινίες, που μοιάζουν με τις ταινίες τεκμηρίωσης (ντοκιμαντέρ), με τη διαφορά ότι δεν έχουν μια αναφορά σε ένα γενικότερο στόχο και σκοπό που να ενοποιούν και να δημιουργούν μια κάποια αφήγηση. Θυμίζουν περισσότερο κινούμενες φωτογραφίες που με σταθερό κάδρο «παρατηρούν» και οπτικοποιούν ένα πολύ συγκεκριμένο γεγονός. Επί παραδείγματι, η πρώτη ταινία των αδελφών Μανάκη δείχνει τις υφάντριες της Αβδέλλας (ή Αβδελλας), χωριού των Γρεβενών. Ανάμεσα στις εικονιζόμενες γυναίκες είναι και η γιαγιά των αδελφών Μανάκη. Η ταινία μνημονεύεται με τον τίτλο *Γυναίκες που γνέθουν μαλλί και υφαίνουν στον αργαλειό*, 1905. Βλ. το Μ. Huret, *Ciné actualités : histoire de la presse filmée, 1895-1980*, H. Veyrier, Paris, 1984.

²⁰⁶ St. Cavell, *Philosophy The Day After Tomorrow*, op. cit., σ. 82.

²⁰⁷ Ο Δημηρούλης παρατηρεί πώς ο Σεφέρης στο ποίημα του *Ένας Γέροντας στην Ακροποταμιά*, ενώ αποζητά να μιλήσει απλά (Δε θέλω τίποτε άλλο παρά να μιλήσω απλά, να μου δοθεί/ ετούτη η χάρη), κάνοντας κριτική στα περίπλοκα εκφραστικά μέσα, εντούτοις καταφέρνει να γράψει ένα από τα πιο μεγάλα σε όγκο και πλούσια σε εκφραστικά μέσα ποιήματά του, αποδεικνύοντας πως το να μιλήσει

Η επίσκεψη του κύριου Α στο εμπόλεμο Σεράγεβο, η προσπάθειά του, σε συνεργασία με τον εβραϊκής καταγωγής υπεύθυνο του ερειπωμένου κέντρου κινηματογράφου της πόλης, να βρουν τη σωστή χημική φόρμουλα, που θα κάνει το χαμένο φιλμ των Μανάκη, το παλιότερο των Βαλκανίων, να ξαναπαιχτεί, η δολοφονία όλης της εβραϊκής οικογένειας από παραστρατιωτικούς μέσα στην ομίχλη (υπόμνηση του γεγονότος ότι ακόμα και ο Β΄ παγκόσμιος πόλεμος, δεν καθεύδει αναγκαστικά στο παρελθόν) και η τελευταία σκηνή, κατά την οποία στέκεται μπροστά σε μια λευκή οθόνη στο μισογκρεμισμένο κέντρο κινηματογράφου, οδηγεί τον κ. Α σε έναν μονόλογο εμπνευσμένο από την Οδύσσεια, ο οποίος μάλιστα μονόλογος καταλήγει με τη φράση: “This story never ends”.²⁰⁸ Ο Οδυσσεάς μιλά σε μια απύσχα Πηνελόπη, μπροστά από μια άδεια κινηματογραφική οθόνη, σε ένα φάντασμα από το μέλλον που του γεννά την ανάγκη για ένα νέο ταξίδι. Αυτή η τελευταία φράση πρέπει να τη διαβάσουμε στα ελληνικά. Στα ελληνικά λοιπόν μπορεί να έχει δύο δυνατές ερμηνείες, πρώτον ότι αυτή η ιστορία (ως πλοκή) ποτέ δεν τελειώνει, δεύτερον, ότι η Ιστορία ποτέ δεν τελειώνει. Ας αναλογιστούμε ότι *Τα φαντάσματα του Μαρξ* εκδόθηκαν στα 1993, τη χρονιά που ο Αγγελόπουλος ξεκινούσε τα γυρίσματα της ταινίας του. Η προσπάθεια του Derrida να απαντήσει στο περί τέλους της ιστορίας,²⁰⁹ σε ένα πολύ μεγάλο κομμάτι του βιβλίου του, έρχεται να συνταιριάζει με την ακροτελεύτια φράση του κύριου Α της ταινίας του Αγγελόπουλου. Δεν μπορούμε να πούμε μετά βεβαιότητας αν ο Αγγελόπουλος και οι λοιποί σεναριογράφοι είχαν διαβάσει το βιβλίο του Derrida ή το αντίστοιχο του Fukuyama,²¹⁰ πάντως η σύμπτωση καθίσταται εντυπωσιακή.

Κατόπιν τούτου, η σκηνή της αποκαθήλωσης του αγάλματος του Λένιν και η τοποθέτησή του σε φορτηγίδα που διαπλέει τον ποταμό, αποκτά άλλη διάσταση. Στη διάρκεια του ταξιδιού, μέσα στη φορτηγίδα με τον αποκαθλωμένο και εξαρθρωμένο

κάποιος απλά είναι το πιο δύσκολο πράγμα. Βλ. Δ. Δημηρούλης, «Η αποδόμηση του Derrida», *Η πολιτική και ηθική σκέψη του Jacques Derrida*, επιμ. Γεράσιμος Κακολύρης, Αθήνα, Πλέθρον, 2016.

²⁰⁸ Αυτός ο μονόλογος αποτελεί ένα ποίημα του ίδιου του Αγγελόπουλου. «Όταν γυρίσω, / θα γυρίσω με τα ρούχα και τ' όνομα ενός άλλου. / Κανείς δε θα με περιμένει. / Και αν δε με γνωρίσεις και πεις / “Δεν είσαι εσύ”, / θα σου δώσω σημάδια, να πιστέψεις, / Τη λεμονιά στον κήπο σου. / Το ακρινό παράθυρο που μπάζει το φεγγάρι. / Κι ακόμα σημάδια του κορμιού και της αγάπης. / Κι όταν ανέβουμε τρέμοντας στο παλιό δωμάτιο, / ανάμεσα σ' ένα αγκάλιασμα κι ένα άλλο, / ανάμεσα σ' ένα κάλεσμα κι ένα άλλο, / θα σου διηγούμαι το “ταξίδι” όλη νύχτα / κι όλες τις νύχτες που θα 'ρθουν. / Ανάμεσα σ' ένα αγκάλιασμα κι ένα άλλο, / ανάμεσα σ' ένα κάλεσμα κι ένα άλλο, / όλη την ανθρώπινη περιπέτεια, / την περιπέτεια που ποτέ δεν τελειώνει...». Γεώργιος Αρχιμανδρίτης, *Θόδωρος Αγγελόπουλος. Με γυμνή φωνή*, Αθήνα, Πατάκης, 2013, σσ. 93-94.

²⁰⁹ J. Derrida, *op. cit.*, σσ. 69-100.

²¹⁰ Fr. Fukuyama, *The End of History and The Last Man*, Free Press, New York, 1992.

σε κομμάτια Λένιν, ο ίδιος, πλάι στο πελώριο μαρμάρινο κεφάλι του επαναστάτη, πλάι στο φάντασμά του, τη νύχτα, διαβάζει την ιστορία των αδελφών Μανάκη, μια ιστορία που αρνείται να κοιμηθεί και αρνείται να κοιμίσει. Στον πολιτικό επαναστάτη μιλά για την κινηματογραφική επανάσταση σε μια σκηνή που είναι γεμάτη απουσία: οι αδελφοί Μανάκη υπάρχουν μόνο ως ανάμνηση, ο Λένιν ως εξαρθρωμένο άγαλμα, η έννοια της πατρίδας εξαρθρωμένη και αυτή, καθώς η διαδρομή μέσα από το ποτάμι διατρέχει πολλές χώρες· στην ερώτηση των συνοριοφυλάκων που εμφανίζονται με πλωτά μέσα, προς τον κυβερνήτη του ποταμοπλοίου αν μεταφέρουν κάποιον, η απάντηση σε τρεις γλώσσες είναι «Κανένα», μια σαφή αναφορά στο μύθο του Πολύφημου. Ούτε το Λένιν, ούτε τον Α., ούτε τους αδελφούς Μανάκη. Και οι τέσσερις αποτελούν 4 φαντάσματα (fantômes) χωρίς σάρκα και οστά, ανήκουν στη νύχτα, στο χρόνο της κινηματογραφικής αποτύπωσης. Πρόσωπα ενός κόσμου που υπάρχει μόνο ως εικόνα και δεν επηρεάζει πια την πραγματικότητα.²¹¹ Τέλος, πάνω στο λευκό από το χιόνι βουνό ο ταξιτζής μιλά για τον επερχόμενο θάνατο της Ελλάδας. Το ίδιο το τοπίο τοποθετείται μπροστά μας σαν το άγραφο λευκό χαρτί της ιστορίας μας, που ποτέ δεν τελειώνει. Ας θυμηθούμε αυτό που λέει για την Αθήνα ο Derrida: η Αθήνα έχει πεθάνει πάνω από μια φορές.²¹² Και η Ελλάδα επίσης. Και η λευκή οθόνη από παράσιτα, καθώς το χαμένο έργο των αδελφών Μανάκη δεν μπόρεσε να ανασυρθεί από το ιστορικό και φιλικό έρεβος, στην τελευταία σκηνή, είναι το πρώτο αθώο βλέμμα του κινηματογράφου που χάθηκε. Όλα αυτά δίνουν τη γραφίδα σε μας, για να γράψουμε την ιστορία που πάντα ελλείπει και πάντα διαφεύγει, όταν έχουμε το ρόλο του θεατή. Και από αυτή την άποψη, η κενή οθόνη του κινηματογράφου είναι το ίδιο το φάντασμά του, το οποίο παίρνει χρώμα και σχήμα μόνο από το ίδιο το μέλλον. Ο κύριος Α το ξέχασε, καθώς φρόντισε να χαθεί σε ένα ταξίδι στο παρελθόν

²¹¹ «Πράγματι, το έργο του χαρακτηρίζεται από έναν εκπληκτικό, σφύζοντα ρεαλισμό, στο πλαίσιο του οποίου... η παραδοσιακή αντίθεση μεταξύ μυθοπλασίας και πραγματικότητας ή ντοκιμαντέρ, έχει, ως φαίνεται, καταργηθεί ή αδρανοποιηθεί... Ίσως αυτή η ίδια η διεσταλμένη χρονικότητα των ταινιών του Αγγελόπουλου να δημιουργεί αυτόν τον ρεαλισμό, που ανοίγει ρωγμές στη σεναριακή αφηγηματική ακολουθία των γεγονότων... ο σκηνοθέτης επιδιώκει να αναγάγει, μακροπρόθεσμα, αυτή καθαυτή τη βραδύτητα και αυτή καθαυτή την κίνηση σε αυτόνομα γεγονότα». Φρ. Τζέιμσον, «Το παρελθόν ως Ιστορία, το μέλλον ως φόρμα», *Θεόδωρος Αγγελόπουλος: 53ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης*, επιμ. Ειρήνη Στάθη, Εκδόσεις Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2012, σ. 67.

²¹² J. Derrida, *Athens, Still Remains*, *op. cit.*, σσ. 6-7.

ως αμέτοχος ταξιδευτής. Αλλά για να γνωρίσει η ψυχή τον εαυτό της, πρέπει να δει τον εαυτό της.²¹³

Ο κ. Α το ξέχασε και τώρα βρίσκεται μπροστά σε ένα λευκό κάδρο. Δε μένει παρά να πιάσει το χρωστήρα του, σε κάποιο άλλο ταξίδι. Αυτή η ιστορία άλλωστε ποτέ δεν τελειώνει.²¹⁴

B) *No Budget Story*²¹⁵ και η διδαχή του απλού

Ένα εντελώς διαφορετικό κινηματογραφικό αποτύπωμα είναι αυτό του Ρένου Χαραλαμπίδη σε σχέση με το προηγούμενο υπόδειγμα. Εντούτοις, και αφήνοντας πίσω μας την κάπως παρωχημένη θέαση του κινηματογράφου μόνο από την πλευρά των αυστηρά διαφορετικών ειδών του,²¹⁶ αφήνοντας πίσω τις προκαταλήψεις περί υψηλού και «χαμηλού» κινηματογράφου, είναι δυνατόν να δούμε ότι η θεματική των δύο έργων είναι κοινή: η αναζήτηση ενός φιλμ που αρνείται να υπάρξει, μιας εικόνας που αρνείται να σχηματιστεί, μιας οθόνης που παραμένει κενή σε όλο το φιλμ,

²¹³ «Καὶ ψυχὴ εἰ μέλλει γνῶσεσθαι αὐτὴν εἰς ψυχὴν αὐτῇ βλέπτεον», Πλάτων, *Αλκιβιάδης*, 133 Β'. Η συγκεκριμένη ταινία ξεκινά με αυτήν τη γραπτή αναφορά.

²¹⁴ «Στο *Τοπίο στην ομίχλη* (1998), η Βούλα, ένα έφηβο κορίτσι, αφηγείται πριν κοιμηθούν στον μικρότερο αδελφό της, όταν τα βήματα της μητέρας τους που πλησιάζει τη διακόπτουν. Ο μικρός διαμαρτύρεται λέγοντας: “Αυτή η ιστορία δεν θα τελειώσει ποτέ!”. Πρόκειται για μια αθώα παρατήρηση, που όμως χαρακτηρίζει βαθιά το επικό και ιδιαίτερο ύφος του κινηματογράφου του Θ. Αγγελόπουλου. Η απουσία ενός συμβατικού «τέλους» με την ολοκλήρωση των ταινιών του και η διαρκής δια-πλοκή επεισοδίων θεματικών της μιας ταινίας του μέσα στην άλλη δημιουργούν τα αλληλένδετα κεφάλαια ενός συνεχούς, ανολοκλήρωτου έργου, ενός έργου βαθιά αυτοβιογραφικού και πολιτιστικά αλληγορικού, το οποίο ξεδιπλώνεται σε ένα μεταφυσικό επίπεδο, όπου το πραγματικό (η ιστορία) και το μυθικό (η φαντασία) διασταυρώνονται και διαμορφώνουν το γενικότερο, άνευ ορίων, τοπίο της Ελλάδας». Ειρ. Στάθης, «Ένα κινηματογράφος της ποίησης και της Ιστορίας», *Θεόδωρος Αγγελόπουλος: 53^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης*, επιμ. Ειρήνη Στάθης, Εκδόσεις Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2012, σ. 11.

²¹⁵ *No budget story*, κωμωδία, 1997, σκηνοθεσία: Ρένος Χαραλαμπίδης, συγγραφέας: Ρένος Χαραλαμπίδης, παραγωγή: Ρένος Χαραλαμπίδης, Νίκος Βεργέτης.

²¹⁶ «... ο νόμος του (κινηματογραφικού) είδους (the law of genre), που υπογραμμίζει την προσπάθεια να καθιερώσουμε κατηγορίες με υποτιθέμενες καθαρές γραμμές διαχωρισμού μεταξύ τους, ουσιαστικά κινητοποιείται από το αντίθετό του, δηλαδή την αδυναμία να υπάρχουν (τα είδη) σε τέτοια πανομοιότυπη (self-identical) ενότητα. Για κάθε ίχνος πάντοτε θα έχει ήδη διαιρεθεί και θα λείπει η ενότητα (wholeness) που μπορούσε να παράγει ολόκληρες κατηγορίες και είδη». Στο Peter Brunette, David Wills, *Screen/Play: Derrida and Film Theory*, *op. cit.*, σ. 46.

ενός κινηματογραφικού έργου που μιλά για το ίδιο τον κινηματογράφο, τη φύση του, την τεχνική του, το όραμά του, την ουσία του. Συγκεκριμένα παρατηρεί ο Andrew Horton:

«Ο Ρένος Χαραλαμπίδης εισέβαλε στο ελληνικό σινεμά το 1997 με μια ‘γιορτινή’ ταινία... Ως σεναριογράφος, πρωταγωνιστής, σκηνοθέτης και παραγωγός, ο Χαραλαμπίδης ‘παίζει’ τον εαυτόν του εκείνης της εποχής (1996): έναν απένταρο 26χρονο Έλληνα που, όμως, θέλει να κάνει καλλιτεχνική ταινία. Θολώνοντας τα όρια ανάμεσα στην πραγματικότητα και την άναρχη φαντασία, ο Χαραλαμπίδης διαμορφώνει ένα ασπρόμαυρο παραμύθι που καθλώνει, υπερβαίνει τους κανόνες δημιουργίας και παραδοσιακής αφήγησης ταινιών, ενώ παράλληλα αντανακλά διαφορετικές όψεις και δυνατότητες του ελληνικού ανδρικού προτύπου. Σαν αποτέλεσμα, εμφανίζεται ο Χαραλαμπίδης, αληθινός ριζοσπάστης... Αιχμαλωτίζοντας ένα ευρύ κοινό... το No Budget Story αντανακλά αυτό το πνεύμα. Στην πραγματικότητα, ελάχιστες ελληνικές ταινίες των τελευταίων ετών μπορούν να συγκριθούν μ’ αυτήν την ξαφνική αναγνώριση μέσα από το γιορτινό ύφος».²¹⁷

Το σχόλιο του Χαραλαμπίδη, ο οποίος υπογράφει και το σενάριο, είναι σαφές. Η προσπάθεια να γεννηθεί ένα μεγάλο art film με λεφτά που δεν υπάρχουν, με χρηματοδότηση που παράγεται από παρασιτικές εργασίες οδηγεί τον ήρωά μας σε μια συνθήκη που περιγράφει ο Derrida ως εξής: «Πρόκειται για μια φασματοποιούσα απενσάρκωση. Εμφάνιση του σώματος χωρίς σώμα του χρήματος... μιας ζωής χωρίς προσωπική ζωή και χωρίς ατομική ιδιοκτησία».²¹⁸ Οι αποτυχημένες προσπάθειες του νεαρού σκηνοθέτη να δείξει έστω και μια φορά μέρος του φιλμ, πέρα από την κωμική πλευρά του θέματος, θυμίζει τη φύση της κινηματογραφικής εικόνας, η οποία είναι σύμφυτη με την απουσία της, ακόμα και για τον ίδιο το δημιουργό της. Ο κόσμος του φιλμ υπάρχει μόνο κατά τη στιγμή της λήψης του από την κάμερα, μετά από αυτή τη στιγμή, η εικόνα αναφέρεται σε έναν πραγματικό κόσμο με πραγματικά αντικείμενα, ο οποίος δεν είναι παρών σε εμάς και εμείς δεν είμαστε παρόντες σε αυτόν. Από το έργο προκύπτει η εξής ταυτότητα: κινηματογράφος = η απουσία του

²¹⁷ A. Horton, *No Budget Story-Φτηνά Τσιγάρα*, Εκδόσεις Μαράθια, Αθήνα, 2005, σσ. 23, 26.

²¹⁸ J. Derrida, *op. cit.*, σ. 57.

(κινηματογράφου).²¹⁹ Πέρα από την ίδια την εικόνα, φανερό είναι σε όλη την ταινία η εκκρεμότητα της ίδιας της γραφής. Η γραφομηχανή του φερέλπιδος σκηνοθέτη λειτουργεί ως εκκρεμές πάνω από το άσπρο χαρτί αφήνοντάς το λευκό, δύστοκο αλλά διαρκώς επανεγγράψιμο.

Το σημαντικότερο μάθημα για το νεαρό σκηνοθέτη δεν έρχεται από τους άφαντους –και νεκρούς από χρόνια– δασκάλους του, αλλά από τρία πρόσωπα που του μαθαίνουν το πιο σημαντικό μάθημα, την ίδια την (επι-)κοινωνία με την καθημερινότητα. Ο χρηματοδότης της ταινίας, αυτός ο ρυπαρός έμπορος ναρκωτικών, δίνει στο νεαρό σκηνοθέτη το καλύτερο μάθημα. Αφού ανεβαίνουν στο ρετιρέ, σκίζουν το σενάριο και αφήνουν τα κομματιασμένα χαρτιά του να κινηθούν στη φορά του ανέμου, σαν να ήταν τα κομμάτια από ένα χαρταετό των εμμενών. Ο σκηνοθέτης εμβαπτίζεται μέσα στο νάμα της άρνησης της γνώσης.²²⁰ Κρυμμένος στην οιονεί ιδιωτικότητα των εμμενών και των αισθημάτων του, γράφει, όχι για να επικοινωνήσει, αλλά για να χωριστεί από τον άλλον, να περιφρουρήσει την ιδιωτικότητά του. Με ένα συμβολικό τρόπο, που θυμίζει ιεροτελεστία, ο ρυπαρός μαφιόζος ρίχνει τα τείχη αυτής την αυτοπαγίδευσης, διδάσκοντας τον νεαρό τι σημαίνει η επίγνωση του εαυτού και του άλλου.²²¹

Το δεύτερο πρόσωπο που «διδάσκει» το σκηνοθέτη είναι μια υπέργηρη κυρία, η οποία του διηγείται την κρυφή ερωτική της ιστορία. Ο σκηνοθέτης μαθαίνει να διαχειρίζεται την μνήμη των ανθρώπων ως σημαίνον φορτίο γνώσης και κυρίως να

²¹⁹ «Τα αντικείμενα και τα πρόσωπα που προβάλλονται στην κινηματογραφική οθόνη είναι πραγματικά. Όμως δεν υπάρχουν (τόρα). Ο ρόλος που παίζει η πραγματικότητα στον κινηματογράφο κάνει τον κόσμο του φιλμ μια κινούμενη εικόνα του σκεπτικισμού (a moving image of skepticism)..., αλλά η πιθανότητα του σκεπτικισμού είναι εγγενής μέσα στις συνθήκες της ανθρώπινης γνώσης. Το ότι δε γνωρίζουμε την πραγματικότητα με βεβαιότητα είναι ένα γεγονός που σχετίζεται με το τι είναι η γνώση για τους ανθρώπους. Αυτό δε σημαίνει ότι δεν μπορούμε να γνωρίσουμε τον κόσμο και τους εαυτούς μας μέσα σε αυτόν». W. Rothman, "The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film", *Stanley Cavell*, επιμελητής R. Eldridge, Cambridge University Press, Cambridge, 2003, σ. 207.

²²⁰ «Μια αποτυχία να γνωρίσεις (a failure to know) θα μπορούσε να σημαίνει ένα κομμάτι άγνοιας, μια απουσία κάποιου πράγματος, ένα λευκό χαρτί. Μια αποτυχία να επαναγνωρίσεις (failure to acknowledge) είναι η παρουσία κάποιου πράγματος, σύγχυση, αδιαφορία, αναλγησία, κούραση, ψυχρότητα. Η πνευματική κενότητα δεν είναι ένα λευκό χαρτί». St. Cavell, *Must We mean What We Say?*, Cambridge University Press, Cambridge, 1969, σ. 264.

²²¹ «Για τον Cavell... αυτές οι αντικρουόμενες βασικές τάσεις εμπεριέχουν τουλάχιστον την επιδίωξη του ανεξάρτητου εαυτού (selfhood) και της επιδίωξης της (επι-)κοινωνίας (communion), της κοινότητας (community), της αγάπης και του κοινού. Αναζητώντας και τα δύο, κάποιος αφήνεται μεταξύ της αποφυγής (avoidance) (των άλλων, του κοινού, με την ιδέα πως ό,τι είναι κοινό με τους άλλους και τον εαυτό είναι παρηκμασμένο, εκχυδαϊσμένο, περιοριστικό και κενό) και την επαναγνώριση (acknowledgement) (των άλλων, του κοινού, αυτού που είναι κενό με τους άλλους και τον εαυτό, που ενεργοποιεί τη σκέψη, την ανάκτηση, τη συζήτηση και την αποκατάσταση)». Στο R. Eldridge (επιμ.), *Stanley Cavell*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003, σ. 2.

μαθαίνει από τα πραγματικά και όχι από το εξω-πραγματικά, από τα κοντινά και όχι από τα απομακρυσμένα. Το βλέμμα του από τον ομιχλώδη ουρανό των σκέψεών του κατεβαίνει στη γη, στο υψηλό του καθημερινού. Είναι αυτό που απαιτεί ο Emerson να ξέρουν οι μαθητές του, το γεύμα στο βαρέλι, το γάλα μέσα στην κατσαρόλα, την μπαλάντα μέσα στο δρόμο, τα νέα της βάρκας, το βλέμμα του ματιού, το σχήμα και την περπατησιά του σώματος, «ό,τι μπορούμε να αποκαλέσουμε φυσιογνωμία του καθημερινού (ordinary), ένας τρόπος αυτού που ο Kierkegaard αποκαλεί ως την αντίληψη του υψηλού του καθημερινού (sublime of the ordinary)»²²² αλλά και αυτό που παρατηρεί και περιγράφει ο Cavell ως οικείο.²²³

Το τρίτο πρόσωπο, είναι μια νέα κοπέλα που μένει στο ρετιρέ, την οποία και ερωτεύεται, αφού πρώτα την κινηματογραφεί. Όταν, ευτυχώς, τα φιλόδοξα σχέδιά του καταρρέουν, εκπληρώνεται ο έρωας, ακριβώς γιατί έχει διδαχτεί τη γνώση και την επαναγνώριση του άλλου, όταν το art film παραπέμπεται στις καλένδες, το φιλμ της ερωτικής ιστορίας τους, που δεν είναι καθόλου μυθοπλαστική αλλά εξόχως βιωματική, προβάλλεται στην απλωμένη μπουγάδα, στο ρετιρέ. Ο νεαρός σκηνοθέτης ευτυχεί μέσα στην αυτάρκη λιτότητα της ζωής του. Απαλλάσσεται από το άγχος δημιουργίας ενός «μεγάλου» έργου. Σε αντίθεση με το προηγούμενο κινηματογραφικό υπόδειγμα, ο ίδιος μαθαίνει να μιλά απλά. Τα κινηματογραφικά σπαράγματα του έρωτός του έχουν δημιουργήσει την πρώτη του ταινία με τη μορφή ενός ελεύθερου ντοκιμαντέρ ζωής. Ως μια προβολή της αλήθειας, η οποία προήλθε από την αληθινή ζωή. Έχει απελευθερωθεί από ένα φορτίο γνώσεων, που πια δεν του χρειάζεται, μεταξύ της γνώσης και της επαναγνώρισης, επιλέγει το δεύτερο. Επιλέγει το ιδιωτικό του συναίσθημα να το κοινοποιήσει, να το μοιραστεί, καθώς μαθαίνει να τον μοιράζονται.²²⁴

Το απόν φιλμ του, ή καλύτερα το φάντασμα του φιλμ που δεν έρχεται ούτε από το παρελθόν ούτε από το μέλλον, είναι το βασικό δραματουργικό βάρος που

²²² St. Cavell, *Emerson's Transcendental Studies*, Stanford University Press, Stanford, 2003, σ. 25.

²²³ «Αυτό που ο Emerson εννοεί με το κοινό, το οικείο και το χαμηλό (low) είναι αυτό που εννοώ... με διάφορους τρόπους... υπερασπιζόμενος της φιλοσοφία από τη σκοπιά της καθημερινής γλώσσας, από τη σκοπιά των λέξεων της καθημερινής ζωής. Με το να στηρίζεται στο οικείο και στο χαμηλό, αυτός ο μαθητής της ανατολικής φιλοσοφίας (ο Emerson) πρέπει να εννοεί ότι αντιλαμβάνεται το οικείο, το χαμηλό όπως και την μελέτη του, τον γκουρού του. Ενώνει τη σκέψη του με τη νέα ποίηση και την τέχνη των καιρών του... τη λογοτεχνία του φτωχού, τα συναισθήματα του παιδιού, τη φιλοσοφία του δρόμου, το νόημα της ζωής του νοικοκυριού». Στο St. Cavell, *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1984, σ. 14.

²²⁴ R. Eldridge, op. cit.

αλλάζει τα ίδια τα πράγματα. Αυτή η απουσία, αυτό το φιλμ που ποτέ δεν προβάλλεται, είναι το θεματικό κέντρο όλης της αφήγησης. Αλλά εδώ αυτή η απουσία, αυτό το φάντασμα που κατατρύχει ως χαίνουσα έννοια το μυαλό και τις επιλογές του πρωταγωνιστή κλείνεται οριστικά στο παρελθόν. Καθότι ο Χαραλαμπίδης καταφάσκει αυτή την απουσία ή καλύτερα θυσιάζει αυτό το φάντασμα, για να κοινωνήσει με τον άλλον, για να τον κατανοήσει, να πονέσει τον πόνο του με αμοιβαιότητα,²²⁵ απομακρύνοντας αυτό το φάντασμα που τον καλούσε να γίνει αποκλειστικός ιδιοκτήτης των αισθημάτων του.

Ούτως ή άλλως, όπως λέει και ο Andrew Horton για το Βλέμμα του Οδυσσέα, πράγμα που ταιριάζει ανέλπιστα και σε αυτό το παράταιρο κινηματογραφικό παράδειγμα, η ταινία μπορεί να ιδωθεί ως μια ιστορία αγάπης, αγάπης για μια ταινία, ενός προσώπου για το άλλο, ενός άντρα για μια γυναίκα.²²⁶

²²⁵ «Το να γνωρίζω ότι πονάς είναι το να έχω επαναγνωρίσει ότι πονάς... Γνωρίζω τον πόνο σου με τον τρόπο που τον γνωρίζεις και εσύ». St. Cavell, *Must We mean What We Say?*, *op. cit.*, σ. 266.

²²⁶ A. Norton, *op. cit.*, σ. 189.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

ΑΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΤΙΑ ΚΑΙ ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ: Η ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΚΗ ΤΩΝ QUINE ΚΑΙ CAVELL

2.1 Ο Quine, η απροσδιοριστία της μετάφρασης και η απροσδιοριστία στην τέχνη: Το ζήτημα της πατρότητας του καλλιτεχνικού έργου

Η έννοια της απροσδιοριστίας στην τέχνη δείχνει να είναι μια υπόρρητη κοινή θεματική τόσο για τον Cavell όσο και για τον Derrida. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι τόσο η έννοια του φαντάσματος όσο και η έννοια της απουσίας με ένα πολύ συγκεκριμένο τρόπο τέμνουν την έννοια της απροσδιοριστίας.

Εκκινώντας αυτή τη συνοπτική παρουσίαση της απροσδιοριστίας θα διευκρινίσουμε κάτι. Η απροσδιοριστία κατά Quine δε σχετίζεται με την απροσδιοριστία στην Τέχνη, ερευνητικά αλλά και ουσιαστικά. Η απροσδιοριστία του νοήματος της μετάφρασης αλλά και της χρήσης της ίδιας γλώσσας από διαφορετικούς χρήστες²²⁷ παρουσιάζεται ως ένα δομικό στοιχείο τόσο του νοήματος όσο και της μετάφρασης, ενώ η απροσδιοριστία, ειδικότερα στις εικαστικές τέχνες αλλά και στο σινεμά είναι το αποτέλεσμα της σκόπιμης πρόθεσης του δημιουργού να αποδώσει μια εικόνα που ενέχει την αβεβαιότητα και ουσιαστικά την απροσδιοριστία της φόρμας που εντέλλεται να παρουσιάσει. Η θαμπή εικόνα με το αμφίσημο περίγραμμα που σε αφήνει να υποθέτεις πολλαπλώς και χωρίς βεβαιότητα το αντικείμενο ή τα αντικείμενα που εικονίζονται, ή οι πολύσημες ή δίσημες φιγούρες είναι η βασική «σχολή» απροσδιοριστίας στην τέχνη, θα λέγαμε. Το θέμα που θίγω εδώ δεν αφορά εν πρώτοις τη διαφορετική θεματολογία αλλά και φύση της απροσδιοριστίας –για παράδειγμα ότι ο Quine μιλά ως φιλόσοφος της γλώσσας, ενώ ένας ζωγράφος ως καλλιτέχνης, ο πρώτος εκκινώντας από τη γλώσσα ο δεύτερος

²²⁷ «Δύο άνθρωποι θα μπορούσαν να είναι όμοιοι στις γλωσσικές τους προδιαθέσεις, όσον αφορά στην λεκτική συμπεριφορά κάτω από όλες τις πιθανές αισθητηριακές διεγέρσεις, παρ' όλα αυτά τα νοήματα ή οι ιδέες που εκφράζονται στα πανομοιότυπως προκαλούμενα και πανομοιότυπως εκφερόμενα λόγια, μπορούν να διαφοροποιούνται ριζικά για τους δύο αυτούς ανθρώπους σε μια πλατιά γκάμα περιπτώσεων... τα εγχειρίδια μετάφρασης μιας γλώσσας σε μια άλλη, μπορούν να στηθούν με αποκλίνοντες τρόπους, όλοι ταιριαστοί με το σύνολο των τάσεων του προφορικού λόγου, ακόμα όμως μη ταιριαστοί μεταξύ τους». W.V.O. Quine, *Word and Object (New Edition)*, Massachusetts Institute of Technology, Massachusetts, 2013, σσ. 23-24.

καταλήγοντας στην εικόνα— αλλά κυρίως όσον αφορά στην ίδια τη μεθοδολογία ανάλυσης.

Ο Quine παρατηρεί τη γλώσσα, παρατηρεί τη διαδικασία της μετάφρασης, παρατηρεί τη δομή και τη δόμηση της έννοιας και ως αποτέλεσμα καταλήγει στο γεγονός ότι τόσο η μετάφραση όσο και η έννοια είναι απροσδιόριστες. Ο καλλιτέχνης, αντιθέτως, κινείται αντίστροφα από τον Quine, φτάνει στην απροσδιοριστία έχοντας ως πρόθεση αυτήν. Μπορεί, για παράδειγμα, στον ιμπρεσιονισμό, να καταργείται το περίγραμμα και η ακρίβεια της φόρμας αλλά και των χρωμάτων,²²⁸ στο όνομα της γρήγορης εντύπωσης που αιχμαλωτίζει φευγαλέα το ανθρώπινο μάτι, πάραυτα είναι πρόθεση του κινήματος να αποδώσει απροσδιόριστα τη φόρμα, μιμούμενο τον τρόπο που το ανθρώπινο μάτι καταγράφει τις εικόνες του κόσμου, την πραγματική δυνατότητα του ματιού να βλέπει την πραγματικότητα.

Οι δρόμοι των Quine και καλλιτέχνη κάπου και κάπως συναντώνται, όπως και με αυτούς των Derrida και Cavell, σχηματίζοντας μια ενδιαφέρουσα διασταύρωση. Όμως, πριν ξεκινήσουμε, οφείλουμε να επισημάνουμε αυτή τη διαφορά στην μέθοδο. Θα προσπαθήσουμε να μελετήσουμε αν υπάρχει κάτι που να συνδέει το σύνολο της καλλιτεχνικής έκφρασης με την απροσδιοριστία, κάτι που να βρίσκεται πέρα από τον δημιουργό και τις προθέσεις του και από τις προσλαμβάνουσες του θεατή.

Στη διαδρομή θα χρειαστούμε τη συνδρομή μια άλλης επιστήμης, της Νομικής επιστήμης. Σε άρθρο του Alan R. Durham²²⁹ βρίσκουμε την εξαιρετική ανάλυση που οδηγεί στο γεγονός ότι από τη φύση του αυτό που αποκαλούμε ως authorship στα αγγλικά, ως καλλιτεχνική πατρότητα-ιδιοκτησία στα ελληνικά είναι έννοια καταστατικά απροσδιόριστη. Εδώ έχει πολύ ενδιαφέρον αυτή η οπτική, γιατί αυτό μπορεί να εμπίπτει στην απροσδιοριστία της έννοιας, κατά πρώτον. Αν θεωρήσουμε ότι η καλλιτεχνική πατρότητα-ιδιοκτησία ενός έργου είναι έννοια κατά βάση απροσδιόριστη, ουσιαστικά εκκινούμε από μια θεμελιώδη παραδοχή ότι το ίδιο το αποτέλεσμα της δημιουργικής παρόρμησης και η σχέση του με το δημιουργό είναι απροσδιόριστο. Αν κάτι τέτοιο αληθεύει, τότε μιλούμε για μια απροσδιόριστη οντολογία της τέχνης ή για την οντολογία του απροσδιόριστου στην τέχνη. Αν δεν

²²⁸ «Οι καλλιτέχνες δεν προσπαθούσαν να αποτυπώσουν κάθε λεπτομέρεια των σκηνών που ζωγράφιζαν. Περισσότερο προσπαθούσαν να αιχμαλωτίσουν στιγμές του χρόνου... ήθελαν να αιχμαλωτίσουν συναισθήματα, διαθέσεις...». Kr. Hirschmann, *Impressionism*, Reference Point Press, San Diego, σσ. 6-7.

²²⁹ A. R. Durham, "The Random Muse: Authorship and Indeterminacy", *William and Mary Law Review*, 44 (2002), σσ. 571-634.

μπορούμε να αποκρυπτογραφήσουμε την καλλιτεχνική πατρότητα ενός έργου με βεβαιότητα, τότε δεν έχουμε πολλές πιθανότητες να διαβούμε κανέναν εύκολο δρόμο προς τη βεβαιότητα του τι είναι το ίδιο το καλλιτεχνικό προϊόν.

Εν προκειμένω, το ακόμα πιο εντυπωσιακό που κάνει ο Durham είναι το γεγονός ότι ήδη στην πρώτη αναφορά-παράδειγμα του πόσο δύσκολο είναι να προσδιορίσει κάποιος με βεβαιότητα την έννοια της καλλιτεχνικής πατρότητας αναφέρεται στην **μετάφραση**, ακολουθώντας, άθελά του ή ηθελημένα, τους δρόμους του Quine:

«Οι μεταφορές (για την καλλιτεχνική πατρότητα) όπως το “θεμέλιο” υποθέτουν μια έννοια της καλλιτεχνικής πατρότητας που είναι αναλλοίωτη, με ακρίβεια ορισμένη και απολύτως στερεή. Η καλλιτεχνική πατρότητα, παρ’ όλα αυτά, είναι τόσο συχνά χαρακτηρισμένη από αυτό που δεν είναι, που μερικές φορές είναι δύσκολο να πεις, θετικά (positively), τι είναι η καλλιτεχνική πατρότητα. Σκεφτείτε ένα συγγραφέα που ετοιμάζει μια νέα μετάφραση στην αγγλική γλώσσα της Ιλιάδας, με υποσημειώσεις και εισαγωγή που βασίζεται στην ιστορική έρευνα του συγγραφέα. Ο συγγραφέας δεν μπορεί να απαιτήσει πνευματικό δικαίωμα από το πρωτότυπο έργο ή και σε κάθε πλευρά της μετάφρασης που το επίπεδο της ορθότητας επιβάλλει... Ακόμη και οι επιλογές (του μεταφραστή) αντανakλούν ζητήματα αισθητικής.. που έχουν επηρεαστεί... από μια ποικιλία από εξωτερικούς παράγοντες (factors): τα βιβλία που ο συγγραφέας έχει διαβάσει, τις διαλέξεις που έχει παρακολουθήσει... η διαδικασία (process) της καλλιτεχνικής πατρότητας (authorship) μπορεί να ιδωθεί λιγότερο ως μια συνειδητή και δημιουργική δράση και περισσότερο ως μια μηχανική συρροή δυνάμεων (mechanical confluence of forces)».²³⁰

Και όμως το παραπάνω κείμενο δεν ακολουθείται από υποσημειώσεις και πλείστες όσες αναφορές στον Barthes, στον Derrida και στο Φουκώ, αλλά σε αποφάσεις αμερικανικών δικαστηρίων, σε νόμους, σε νομικά άρθρα, που κατά βάση δεν απασχολούν τη φιλοσοφία, τουλάχιστον σε πρώτο επίπεδο.

Διεπιστημονικώς, όσοι επέλεξαν το «θάνατο» του συγγραφέα ως οπτική ερμηνείας του λογοτεχνικού κειμένου, επιβεβαιώνονται ακόμη μια φορά. Και τους

²³⁰ _____, op. cit., σ. 571.

επιβεβαιώνουν, δυστυχώς ή ευτυχώς, κάποιες δικαστικές αποφάσεις στην άλλη πλευρά του Ατλαντικού. Για παράδειγμα, σημειώνει ένα δικαστήριο σε μια απόφασή του: «Τα γεγονότα δεν οφείλουν την καταγωγή τους (origin) σε μια πράξη πατρότητας. Η διάκριση είναι εδώ μεταξύ της δημιουργίας και της ανακάλυψης: Το πρώτο πρόσωπο που θα βρει και θα αναφέρει ένα συγκεκριμένο γεγονός, δεν έχει δημιουργήσει το γεγονός, έχει μόνο ανακαλύψει την ύπαρξή του...».²³¹ Βλέπουμε μια δικαστική απόφαση η οποία θέτει ζητήματα πνευματικών δικαιωμάτων, την ίδια στιγμή, που όμως κάνει λόγο, κατά πόσον αυτός ή αυτή που αντιγράφει από τον κόσμο, μπορεί να έχει το δικαίωμα να θεωρεί το πνευματικό της/του έργο ως δικό της/του. Μήπως το έργο αυτό ανήκει στον κόσμο; Άρα στο δημόσιο χώρο και όχι στον ιδιωτικό;

Αν επεκτείνουμε την παραπάνω νομική συλλογιστική, το πρώτο το οποίο αμφισβητεί είναι την ίδια την σκληρή έννοια της πατρότητας ενός έργου. Ανάμεσα σε αυτούς που περιγράφουν, χωρίς να ανακαλύπτουν και σε αυτούς που περιγράφουν κάτι που ανακαλύπτουν, η διαφορά είναι τόσο μικρή, που θα έλεγε κανείς ότι η συγκεκριμένη δικαστική απόφαση εν δυνάμει αίρει την ίδια την έννοια της καλλιτεχνικής πατρότητας, την οποία την καθιστά απροσδιόριστη –και κυρίως, αμφισβητήσιμη ανά πάσα στιγμή.

Μήπως όμως η ίδια η καλλιτεχνική πατρότητα, το copyright, ο auteur, είναι ένα ακόμα γλωσσικό παίγνιο; Αν φτιάξουμε τη φράση «Η Ιλιάδα είναι έργο του Ομήρου», τι ακριβώς εννοούμε και γιατί το εκφέρουμε αυτό; Πρώτα-πρώτα, ποιος ήταν ο Όμηρος; Ουσιαστικά δεν γνωρίζουμε τίποτε με βεβαιότητα για αυτόν, ούτε διεύθυνση, ούτε συμβολαιογραφική πράξη πνευματικής κατοχύρωσης του έργου του, πραγματικά γνωρίζουμε το τίποτε με απόλυτη βεβαιότητα. Άλλοι πιστεύουν πως ο Όμηρος ήταν ένας, άλλοι πως οι συγγραφείς ήταν πολλοί, άλλοι πως ήταν από τη Χίο, άλλοι από την Ιωνία. Πολλοί μάλιστα διαφωνούν και για τον ίδιο το χρόνο σύνθεσης των ομηρικών επών αλλά και για τον τρόπο σύνθεσής τους.²³² Το απόλυτο χάος.

Πολύ περισσότερο, αν αγγίζουμε τις θεματικές των ομηρικών επών, είναι δύσκολο να εστιάσουμε στην πρωτοτυπία των έργων. Τόσο οι επικοί ποιητές, όσο

²³¹ _____, op. cit., σ. 572.

²³² A. Lesky, *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, (μετάφρ. Α. Τσοπανάκη, 5^η έκδοση), Εκδόσεις Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη, 1990, σελ. 67-97.

και οι μεγάλοι τραγικοί, πήραν τα θέματά τους από λαϊκούς και θρησκευτικούς μύθους του δωδεκάθεου και της παράδοσης των ηρώων.

Ο Όμηρος διασκεύασε τις θεματικές του τρωικού κύκλου, τουλάχιστον στα σωζόμενα έπη, οι μεγάλοι τραγικοί τόσο του τρωικού κύκλου όσο και του θηβαϊκού κύκλου, κυρίως. Αν θέλουμε να είμαστε αυστηροί σε όσα και για όσα λέμε, όσον αφορά στο σε ποιον ή σε ποιαν ανήκει μια πρωτότυπη ιδέα, τότε το ίδιο το ξεκίνημα της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας δεν είναι καθόλου μα καθόλου συμβατό με την όψιμη έννοια της καλλιτεχνικής πατρότητας.

Οι αρχαίοι Έλληνες τραγωδοί υπήρξαν διασκευαστές ιστοριών που το κοινό γνώριζε εκ των προτέρων και επιδίωξαν αυτήν τη σχέση πρωτίστως, για να μην αποξενώνουν τον λαό τον ίδιο από το ακρόαμα και το θέαμά τους. Ιστορίες που ήταν μέρος της παράδοσης και μετέπειτα της εγκύκλιας παιδείας των ελευθέρων πολιτών των πόλεων κρατών ήταν οι βασικές θεματικές των κειμένων αυτών. Η σημαντική συμμετοχή στη συγγραφή δεν αφορούσε στην πρωτοτυπία, καθώς τα έργα αυτά προσπαθούσαν να τονίσουν τα κοινά διαχρονικά πολιτισμικά στοιχεία των ελληνικών πόλεων, αλλά κυρίως στη διαχείριση ως προς τη μορφή αλλά και την ίδια την εκδοχή του μύθου που επιλέγεται. Η διαφοροποιητική δύναμη μεταξύ των αρχαίων συγγραφέων δεν είναι στο **τι** αλλά στο **πώς**. Δεν είναι στην ουσία του περιεχομένου της αφήγησης αλλά στην μορφή, στην αισθητική, στο στυλ, στον τρόπο. Και αυτός ο τρόπος γίνεται η ουσία. Στην καλύτερη περίπτωση, οι αρχαίοι τραγωδοί διαφοροποιούνταν σε σχέση με την **εκδοχή** του μύθου που θα διάλεγαν ως δραματουργικό περιεχόμενο.

Για να απαντήσουμε στο ερώτημα που θέσαμε παραπάνω, τελικώς μοιάζει η φράση «Η Ιλιάδα είναι έργο του Ομήρου» να είναι γλωσσικό παίγνιο; Και αν ναι, σε ποιους κανόνες υπακούει; Γιατί άλλοι ήταν οι κανόνες επικοινωνίας στην Αθήνα των Πεισιστρατιδών και άλλοι οι κανόνες στην Αθήνα του σήμερα. Τι θα μπορούσαν να εννοούν οι αρχαίοι Αθηναίοι για την πατρότητα των ομηρικών επών; Σίγουρα κάτι πολύ διευρυμένο. Κάτι που σίγουρα αποτελούσε έναν συμφυρμό μύθου και λόγου και πολύ περισσότερο μια χαλαρή σχέση με την ίδια την έννοια της αφηγηματικής πρωτοτυπίας. Στο επικοινωνιακό πλαίσιο της αρχαίας Αθήνας, η οποία έδωσε και την πρώτη στερεότυπη γραπτή έκδοση των ομηρικών επών στην ανθρωπότητα κατά την περίοδο της τυραννίας του Πεισίστρατου, η φράση αυτή μπορεί να θεωρηθεί αληθής, λαμβάνοντας υπόψη πως λεπτομέρειες τεχνικής φύσης περί πνευματικών

δικαιωμάτων δεν υπήρχαν εκείνη την εποχή. Αντιθέτως, στη σύγχρονη Αθήνα, στην Αθήνα των συμβολαιογράφων και των ιδιωτών, η φράση αυτή δεν είναι καθόλου ακριβής, για τους λόγους που εξηγήσαμε παραπάνω. Για να τους πω συνοπτικά, δεν μπορούμε να είμαστε βέβαιοι για την αλήθεια της φράσης, α) γιατί δεν γνωρίζουμε με βεβαιότητα το συγγραφέα, β) δεν γνωρίζουμε τον χρόνο και τρόπο σύνθεσης των έργων του, γ) δεν έχουμε κάποια αντικειμενική και εξωτερική μαρτυρία πως συγκεκριμένος άνθρωπος έγραψε το συγκεκριμένο έργο, δ) γιατί ο ίδιος ο συγγραφέας δεν έχει καταγραφεί να δηλώνει ενώπιον τρίτων και του νόμου, εγγράφως ή προφορικά, πως συγκεκριμένο έργο είναι δικό του. Αμφιβάλλω μάλιστα αν μπορούμε να αποδεχτούμε τη φράση ακόμα και ως παίγνιο, γιατί αμφιβάλλω αν υπακούει στους νομικά και κοινωνικά αποδεκτούς κανόνες περί καλλιτεχνικής πατρότητας σήμερα. Ακόμα όμως και αν την αποδεχτούμε ως παίγνιο, η ίδια η φράση είναι εντελώς διαφορετική. Μοιάζει με ένα πούλι, το οποίο στην πρώτη περίπτωση βρίσκεται στο παιχνίδι του ταβλιού, στη δεύτερη περίπτωση στο παιχνίδι της ντάμας. Οι συνθήκες και οι κανόνες δύνανται να αλλάζουν δραματικά.

Αν το παραπάνω ισχύει όμως, τι είναι αυτό που συνέχει, συγκρατεί και διαιωνίζει τη φήμη τέτοιου είδους καλλιτεχνικών έργων έως σήμερα; Όχι ίσως το γλωσσικό παίγνιο αλλά η ίδια η μορφή ζωής που ενδέχεται να συνέχει ένα σύνολο γλωσσικών παιγνίων. Παρατηρείται λοιπόν πως «ο Ludwig Wittgenstein θα γράψει στη σελίδα 280 των *Φιλοσοφικών Ερευνών*: “Εκείνο που πρέπει να δεχτούμε το δοσμένο, είναι θα μπορούσε κανείς να πει –μορφές ζωής”. Το ζητούμενο όμως είναι πώς ορίζουμε αυτό το συμβάν ως δεδομένο. Μήπως δηλαδή υπάρχουν γλωσσικά παίγνια που επιτρέπουν τη διατύπωση ενός πλαισίου εμφάνισης μιας τέτοιας έννοιας; Μήπως και η ίδια η αφετηρία των παιγνίων να ανήκει στην ίδια τάξη και κατηγορία με αυτήν της μορφής ζωής;».²³³

Για να το διευρύνουμε, ποια είναι η αφετηρία κάθε επικοινωνίας; Είναι η ίδια η γλώσσα ή η γλώσσα είναι το αποτέλεσμα αυτής την ανάγκης; Σε κάθε περίπτωση, και αν δεχτούμε πως η γλώσσα είναι η χρήση της, το μόνο σταθερό σημείο της όποιας επικοινωνίας, του όποιου παιγνίου, είναι το ίδιο το γλωσσικό μέσο.

²³³ Θ. Σακελλαριάδης, «Κανονιστικότητα και μορφές ζωής. Ο ύστερος Wittgenstein». Ανακοίνωση στο συνέδριο που οργάνωσε ο τομέας Φιλοσοφίας του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης με θέμα «Φιλοσοφία των Επιστημών», Μάιος, 2006.

Σύμφωνα με την Κιντή, η μορφή ζωής μπορεί να είναι το ίδιο το γλωσσικό παιχνίδι, τα στοιχεία συμπεριφοράς, ένα πολιτιστικό μόρφωμα, ένας ζων οργανισμός (πρωτόγονες στάσεις και αντιδράσεις σε φαινόμενα και ερεθίσματα).²³⁴ Η Kathleen Emmet, με τη σειρά της μας υπενθυμίζει πως σύμφωνα με τον Stanley Cavell οι μορφές ζωής μπορεί να είναι εκφράσεις ενδιαφέροντος, συναισθήματος, τρόποι απάντησης, διαφορετικές χροιές/πτυχές του χιούμορ, της σπουδαιότητας (significance), του εξωφρενικού (outrageous), του τι είναι επίπληξη, συγχώρεση, ισχυρισμός, παράκληση, επεξήγηση.²³⁵ Σε κάθε περίπτωση είτε επιλέξουμε την πρώτη στενή ερμηνεία των μορφών ζωής της Κιντή είτε τη δεύτερη διασταλτική του Cavell, μπορούμε να πούμε πως οι μορφές ζωής είναι σε κάθε περίπτωση εκφάνσεις πολιτιστικών, πολιτισμικών, συναισθηματικών, λογικών, λογικοφανών συμπεριφορών, των οποίων η βάση είναι η ίδια η γλώσσα.

Ας μην μας ξενίσει η λέξη συμπεριφορά, καθότι πέρα από το γεγονός πως σε αυτή εστιάζει και η Kathleen Emmet, επιπροσθέτως ο Σακελλαριάδης παραθέτει:

«Η έννοια της πρακτικής είναι καθοριστική για την λειτουργία των γλωσσικών παιγνίων, καθώς ο τρόπος εκφορών μας αποτελεί μέρος της ανθρώπινης πρακτικής και υπόκειται στους ίδιους παράγοντες που καθορίζουν την πρακτική συνολικά. Εκείνο όμως που επιδιώκεται είναι η κατανόηση των πλαισίων εκφοράς. Η πρακτική ως συγκροτησιακό στοιχείο των γλωσσικών εκφορών συνδυάζεται με την ικανότητά μας να δίνουμε εξηγήσεις για την κατανόηση του νοήματος που δηλώνεται από τις παραπάνω εκφορές. Η έκκληση για “καλά ορισμένες” έννοιες αποτελεί αίτημα της αναλυτικής φιλοσοφίας. Οι ύστερες φιλοσοφικές απόψεις του Wittgenstein δείχνουν ότι το βάρος αποδίδεται στο πραξεολογικό στοιχείο».²³⁶

Στο επίπεδο της πράξης και επειδή στόχος μου εδώ δεν είναι να προσπελάσω την όντως δύσκολα οριζόμενη έννοια της μορφής ζωής— και στο επίπεδο του πολιτισμού, οι άνθρωποι συνηθίζουν να λένε ιστορίες. Μήπως το να λέω μια ιστορία, να αφηγούμαι, μάλιστα μια ιστορία μύθου, είναι το συνεχές επαναλαμβανόμενο μιας πρακτικής που βρίσκεται πριν από τα ίδια τα γλωσσικά παίγνια; Μήπως οι ίδιες οι

²³⁴ Β. Κιντή, *Kuhn & Wittgenstein: Φιλοσοφική Έρευνα της Δομής των Επιστημονικών Επαναστάσεων*, Σμίλη, Αθήνα, 1995, σ. 208.

²³⁵ K. Emmet, “Forms of life”, *Philosophical Investigations*, 13 (1990), σ. 213.

²³⁶ Θ. Σακελλαριάδης, *op. cit.*

αφηγήσεις αποτελούν μια μορφή ζωής; Μήπως αποτελούν ένα προγενέστερο στάδιο, ένα απόθεμα γλωσσικής ύλης που μετατρέπεται στην πράξη, σε γλωσσικό παίγνιο;

Σε κάθε περίπτωση οι αφηγήσεις ενός λαού, από τα λαϊκά παραμύθια έως τα γραπτά μνημεία του, δεν θα μπορούσαν να συγκροτηθούν παρά μόνο από το γεγονός πως αποτελούν μια κάποια μορφή ζωής, κάτι που επιπρόσθετα υποκύπτει σε μια αναγκαιότητα, σε κανόνες, δεσμεύσεις και υπευθυνότητες.²³⁷ Και αυτό δεν είναι τίποτε άλλο από την ίδια την αφηγηματική συνέχεια, μια ιστορία με αρχή, μέση, τέλος.

Δεν εννοούμε μια γραμμική αφήγηση χωρίς αναδρομές (flashbacks) και πρόδρομες παρεκβάσεις, κάτι τέτοιο μάλλον είναι αφύσικο και για την ίδια την διαπιστωμένη ανθρώπινη αφηγηματική πρακτική, αλλά εννοούμε μια αφήγηση κατανοητή, ευμεγέθη, με σαφή την τριμερή της διαίρεση (αρχή, μέση, τέλος).

Κάτι τόσο ισχυρά επαναλαμβανόμενο ως γλωσσικό γεγονός δεν θα μπορούσε παρά να είναι μια μορφή ζωής, ένα στοιχείο συμπεριφοράς, ένα πολιτιστικό μόρφωμα, μια πρωτόγονη ανάγκη, μια επεξηγηματική, σπουδαία, συναισθηματική, συγχωρητική, επεξηγηματική, παρακλητική, σοβαρή ή ιλαρή αφήγηση, μια κάποια μορφή ζωής. Γλωσσικά παίγνια αυτής της ζωής δύνανται να είναι το παραμύθι της γιαγιάς, ένα μυθιστόρημα, το σενάριο ενός κινηματογραφικού έργου.

Εν προκειμένω και όσον αφορά στον κινηματογράφο, υπενθυμίζουμε εδώ αυτό που είπε ο Cavell ότι η φωτογραφία, ως συστατικό στοιχείο του κινηματογράφου είναι από τον κόσμο μας,²³⁸ αποφεύγοντας βέβαια να μιλήσει για αντίγραφο αλλά περισσότερο για μια προβολή της εικόνας του κόσμου μας.

Εντούτοις, το αν κάποιες φορές ο κινηματογραφιστής «αντιγράφει» κάτι από τον κόσμο μας ή «δημιουργεί» κάτι που μπορεί να θεωρηθεί γνήσιο, είναι κάτι που τίθεται σε συνεχή διαβούλευση και φοβούμαι ότι υποσκάπτει κάθε έννοια στερεής και βέβαιης καλλιτεχνικής πατρότητας. Συγκεκριμένα οι William Rothman και Marian Keane σχολιάζοντας την καβελιανή σκέψη πάνω στο τι είναι ο κινηματογράφος, παρατηρούν περί του θέματος της καλλιτεχνικής πατρότητας της ταινίας: «Η έμφαση της θεωρίας περί του auteur, μας αναγκάζει να αναγνωρίσουμε ένα γεγονός σχετικό με τις κινηματογραφικές ταινίες, του οποίου η προφάνεια (obviousness) τού επέτρεψε να παραμείνει απαρατήρητο αλλά μας απομακρύνει από

²³⁷ *Ibid.*

²³⁸ W. Rothman, M. Keane, *op. cit.*, σ. 68.

το να αναγνωρίσουμε άλλη αισθητική πρόταση ακόμα πιο απαρατήρητη μέσα στη προφάνειά της –ότι δηλαδή μια ταινία προέρχεται από άλλες ταινίες. Το φιλμ όπως κάθε μορφή τέχνης, έχει μια εσωτερική (internal) ιστορία, τις δικές του παραδόσεις μέσα από τις οποίες οι σκηνοθέτες αντιλαμβάνονται την ιδιοσυστασία τους (individuality)».²³⁹

Εδώ παρατηρούμε έτι περαιτέρω την πολλαπλή απομάκρυνση από τον κόσμο μας. Όχι μόνο ο κινηματογράφος μπορεί να ανακαλύπτει τον κόσμο μας –οπότε αλήθεια ποια είναι η πνευματική ιδιοκτησία ενός κόσμου που ήδη υπάρχει;²⁴⁰ αλλά όπως προσφυώς περιγράφουν οι William Rothman και Marian Keane, ότι ο κόσμος μιας ταινίας είναι ακόμα περισσότερο ο κόσμος πολλών άλλων ταινιών, όλο αυτό το μείγμα επιρροών που συναποτελεί την ιδιαιτερότητα ενός καλλιτέχνη του κινηματογράφου. Εδώ δημιουργείται το εξής σχήμα:

πνευματική ιδιοκτησία κινηματογραφικού έργου > κινηματογραφικό έργο > περιεχόμενο κινηματογραφικού έργου > προβολή του καθημερινού κόσμου ως ανακάλυψή του > το κινηματογραφικό περιεχόμενο της μιας ταινίας έχει την προέλευσή και από άλλες ταινίες οι οποίες αποτελούν και αυτές με τη σειρά τους υπόρρητες προβολές του καθημερινού κόσμου από πολλά υποκείμενα-καλλιτέχνες.

Επομένως η καλλιτεχνική δημιουργία είναι από τη φύση της τόσο πολύ-υποκειμενική και στη ρεαλιστική της πλευρά τόσο δηλωτική της καθημερινότητας, ώστε το μόνο βέβαιο είναι πως η πατρότητα του ενός και μόνου έργου είναι κατά κανόνα το μόνο αβέβαιο πράγμα.

Δεν είναι τυχαίο άλλωστε ότι η εφεύρεση –και σε καμιά περίπτωση η ανακάλυψη– των πνευματικών δικαιωμάτων πάνω σε έργα τέχνης είναι εντελώς πρόσφατη. Στο μεσαίωνα οι καλλιτέχνες κατά κανόνα δεν υπογράφουν τα έργα τους, στην Αναγέννηση και στον πρώιμο και ύστερο κλασικισμό δεν συνιστά ντροπή κάποιος συνθέτης να δανειστεί ένα μουσικό θέμα από έναν άλλο συνθέτη.²⁴¹

²³⁹ W. Rothman, M. Keane, *op. cit.*, σ. 44.

²⁴⁰ Ιδιαίτερα σε αυτόν τον κινηματογράφο που αποκαλούμε «ρεαλιστικό».

²⁴¹ Αυτό πρέπει να το εντάξουμε στην επαναληπτικότητα της ίδιας της μουσικής, ως προς τις φόρμες, τις κλίμακες, τα παρόμοια θέματα. Βλ. E. H. Margulis, *On repeat: How music plays the music*, Oxford University Press, New York, 2014.

Είναι η εποχή, όπου υπάρχει ένα κοινόχρηστο υλικό για τους δημιουργούς, πράγμα που είναι απολύτως λογικό, χωρίς κάποιος να εγκαλεί τον άλλον για κλοπή πνευματικής περιουσίας. Σαν να υπάρχει ήδη από τότε μια διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στον καλλιτέχνη και στο έργο του. Κάτι που πολλούς αιώνες μετά, θεμελιώνεται και φιλοσοφικά: «Χωρίς αμφιβολία πάντα αυτό έτσι ήταν. Όσο συντομότερα ένα γεγονός γίνεται αντικείμενο αφήγησης χωρίς κάποια οπτική που να δρα απευθείας στην πραγματικότητα αλλά αμετάβατα... τελικά έξω από κάθε λειτουργία χρήσης του ίδιου του συμβόλου, αυτή η αποσύνδεση συμβαίνει, η φωνή χάνει την καταγωγή της, ο συγγραφέας εισάγεται στο δικό του θάνατο, η γραφή ξεκινά».²⁴²

Η αποσύνδεση κειμένου και συγγραφέα και μάλιστα της σχέσης καταγωγής (origin) κειμένου από το συγγραφέα είναι κάτι που αποτύπωσε ο Barthes με ριζοσπαστικότητα και επηρέασε τον Derrida αλλά και μια ολόκληρη γενιά διανοητών και μελετητών του κειμένου. Το παραπάνω απόσπασμα από το «Θάνατο του Συγγραφέα», άρθρο του 1967, έρχεται να συνομιλήσει τόσο με τη νομική εκδοχή της απροσδιοριστίας της καλλιτεχνικής πατρότητας όσο και με την εμπειρία ενός αναγνώστη/ερευνητή έναντι του ίδιου του λογοτεχνικού έργου. Κατά την άποψή μου, έναντι οποιουδήποτε καλλιτεχνικού έργου.²⁴³

Τόσο ο Barthes όσο και ο Alan R. Durham βλέπουν ένα έργο αποκομμένο από το δημιουργό του χρησιμοποιώντας την ίδια λέξη στην οποία οι ίδιοι δεν μπορούν να δουν κάποια σύνδεση μαζί του, την καταγωγή-origin. Άλλωστε, η άποψη περί πολιτιστικού προϊόντος ενέχει και τον ίδιο τον τρόπο που οι άνθρωποι το προσλαμβάνουν: έναν ανθρωποκεντρισμό και ανθρωπομορφισμό. Τα έργα τέχνης μοιάζουν με παιδιά των δημιουργών τους. Άρα έχουν μια καταγωγή η οποία δε συνδέεται μόνο με ένα πρόσωπο αλλά και με το βιογραφικό περιβάλλον του προσώπου, οπότε είναι παιδιά μια ιστορικής εποχής και μιας ιστορικής ανάγκης. Ταυτίζονται με την έννοια της γονεϊκότητας, ως παιδιά κάποιου γονιού. Αυτή την

²⁴² R. Barthes, *Image-Music-Text*, New York, Hill and Wang, New York, 1977, σ. 142.

²⁴³ Ο ίδιος ο Cavell παρατηρεί ότι υπάρχουν δύο τρόποι να θυμηθεί και να αναλύσει κάποιος μια ταινία, ο πρώτος τρόπος είναι εντελώς αποκομμένος από βιογραφικά και άλλα στοιχεία και ο άλλος καθαρά εξαρτημένος από αυτά. Ο αμερικανός φιλόσοφος πιστεύει ότι και οι δύο τρόποι είναι ισοδύναμοι: «...ο τρόπος να μελετήσεις τις ταινίες είναι κυρίως να τις θυμάσαι όπως τα όνειρα. Αντίθετα με τα όνειρα, υπάρχουν και άλλοι ισοδυνάμως θεμελιώδεις τρόποι να προσεγγίσεις τις ταινίες, όπως το να διαβάσεις τα σενάρια τους και να μάθεις την ευρύτερή (outer) τους ιστορία και βλέποντάς τες ξανά, μετρώντας και χρονομετρώντας τις σκηνές τους». D. Lackey, "Reflections on Cavell's Ontology of Film", *Journal Of Aesthetics And Art Criticism*, 32 (1973), σ. 273.

αντίληψη αίρει ο Barthes, όταν ανακαλύπτει πτυχές της λογοτεχνίας, όπου κάτι τέτοιο δεν ισχύει.

Δεν υπάρχει σημαντικότερη οπτική του έργου από αυτήν που την απομονώνει από τις προθέσεις του δημιουργού του. Ένα έργο με απροσδιόριστη καταγωγή, χωρίς πατρότητα, είναι ένα έργο που περισσότερο θυμίζει απότοκο μιας φυσικής διαδικασίας, αυτή που ονόμασε ο Alan R. Durham ως μηχανική συρροή δυνάμεων. Συγχρόνως εγείρεται ένα άλλο θεμελιώδες ζήτημα: κατά πόσον ο καλλιτέχνης ή ο φιλόσοφος, ή έστω αυτοί που πιστεύουν ότι είναι καλλιτέχνες και φιλόσοφοι, κατά πόσον, λοιπόν, είναι απλοί παρατηρητές ή δημιουργοί ενός πρωτότυπου έργου, σκέψης, έννοιας.

Συγκεκριμένα, ο Quine παρατηρεί για τον εαυτό του: «Οι κριτικές έχουν πει ότι αυτή η θέση (περί απροσδιοριστίας της μετάφρασης) είναι αποτέλεσμα του συμπεριφορισμού μου. Μερικοί έχουν πει ότι είναι μία *reductio ad absurdum* του συμπεριφορισμού μου. Διαφωνώ με τη δεύτερη άποψη, συμφωνώ με την πρώτη. Και προχωρώ παραπέρα λέγοντας ότι η συμπεριφοριστική προσέγγιση είναι υποχρεωτική. Στην ψυχολογία κάποιος μπορεί να είναι ή να μην είναι συμπεριφοριστής αλλά στην γλωσσολογία δεν υπάρχει άλλη επιλογή. Ο καθένας από εμάς μαθαίνει τη γλώσσα του παρατηρώντας την γλωσσική συμπεριφορά άλλων ανθρώπων αλλά και εκθέτοντας τη δική του αβέβαιη γλωσσική συμπεριφορά στην παρατήρηση τρίτων, οι οποίοι είτε την επιβεβαιώνουν, είτε τη διορθώνουν. Στηριζόμαστε αυστηρά στην ανοιχτή (*overt*) συμπεριφορά και σε περιστάσεις παρατηρήσιμες».²⁴⁴

Η παρατήρηση της περίπτωσης ελλοχεύει και στην καβελιανή αντίληψη του τι είναι φωτογραφία και κινηματογράφος. Εν προκειμένω μιλώντας για την μυστηριώδη φύση της φωτογραφίας, ως προς το γεγονός ότι προβάλλει αυτό που απουσιάζει την ίδια στιγμή που αυτό το συνδέουμε με τον αναγνωρίσιμο υλικό και ανθρώπινο κόσμο που μας περιβάλλει, κάνει τους William Rothman, Marian Keane να διατυπώσουν το εξής: «Όταν ξεχνούμε πόσο μυστηριώδεις είναι οι φωτογραφίες, πόσο διαφορετικές είναι από άλλα πράγματα, ξεχνούμε κάτι από την αξία τους. Όταν ξεχνούμε αυτό, ξεχνούμε πόσο μυστηριώδεις είμαστε (πόσο διαφορετικοί είναι οι άνθρωποι από άλλες ζώσες υπάρξεις, πόσο διαφορετικοί είμαστε μεταξύ μας). **Ξεχνούμε να**

²⁴⁴ W.V.O. Quine, "Indeterminacy Of Translation Again", *The Journal Of Philosophy*, 84 (1987), σ. 5.

αξιολογήσουμε (to value) τις ίδιες μας τις ζωές, **τη δική μας εμπειρία**. Ξεχνούμε κάτι από την αξία που αφορά στον άνθρωπο».²⁴⁵

Και οι τρεις στοχαστές (Quine, Rothman, Keane), από την πλευρά της φιλοσοφίας της γλώσσας, δίνουν εξαιρετική σημασία στην έννοια της παρατήρησης, στην πρακτική της ίδιας εμπειρίας της παρατήρησης. Τι αποκομίζουμε από την πρακτική της παρατήρησης, ποια είναι η εμπειρία της διαδικασίας της παρατήρησης (observation), πώς μπορούμε να περιγράψουμε το αποτέλεσμα της εμπειρίας αυτής; Τι αποκομίζουμε από την παρατήρηση της γλωσσικής συμπεριφοράς, τι αποκομίζουμε από την παρατήρηση μιας φωτογραφικής εικόνας; Και οι τρεις ακολουθούν την ίδια μεθοδολογία, προσαρμοσμένη στην γλώσσα και στην εικόνα αντίστοιχα. Και οι δύο βλέπουν τον εαυτόν τους ως παρατηρητή και μετέπειτα περιγράφοντα του αντικειμένου της έρευνάς τους. Και κυρίως δεν εθελοτυφλούν έναντι της ίδιας της εμπειρίας της παρατήρησης καθώς για τον Cavell, για παράδειγμα, «η θεωρία δεν πρέπει να χρησιμοποιείται για να αρνείται τη σύγχυση που μας προκαλεί η εμπειρία που έχουμε με τις φωτογραφίες...»²⁴⁶ και σε ελεύθερη μεταγραφή η θεωρία δεν πρέπει να χρησιμοποιείται ως υπεκφυγή της ενδεχόμενης σύγχυσης που μπορεί να μας προκαλέσει η ίδια η εμπειρία της παρατήρησης. Καταληκτικά, μπορούμε να πούμε ότι οι τέσσερις πια φιλόσοφοι (Quine, Cavell, Rothman, Keane), ενεργούν ως παρατηρητές κυρίως και λιγότερο ως δημιουργοί (authors) μιας θεωρίας. Περιγράφουν και δεν αναλύουν, φτάνοντας αυτή την περιγραφή της εμπειρίας στα όριά της: από την μια πλευρά ο Quine γυρεύει να βρει μέσω της παρατήρησης μια ριζική μετάφραση και μια σαφώς προσδιορισμένη έννοια που δεν μπορεί συνήθως να την επιβεβαιώσει η εμπειρία και από την άλλη πλευρά ο Cavell δεν προβαίνει σε «μυθοπλασίες» ρεαλιστικές ή άλλες περί του τι είναι η φωτογραφία και ο κινηματογράφος αλλά αποτείνεται στην ίδια την εμπειρία, όταν όλες οι «θεωρίες» «κηρύσσονται» έκπτωτες. «Ο Cavell είναι ένας φιλόσοφος που εξερευνά την πραγματικότητα εξερευνώντας τι λέμε, (εξερευνώντας) ποιες είναι οι εικόνες των φαινομένων μας».²⁴⁷ Τόσο ο Quine όσο και ο Cavell προσπαθούν να φωτίσουν την εμπειρία μας, οδηγώντας μας ενώπιον της.

²⁴⁵ W. Rothman, M. Keane, *op. cit.*, σσ. 59-60.

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ W. Rothman, M. Keane, *op. cit.*, σ. 66.

2.2. Επιστημολογικός και κινηματογραφικός ρεαλισμός: σχέσεις και αποκλίσεις.

Μιλώντας για ρεαλισμό, μιλώντας στον ρεαλισμό, μιλώντας στην πραγματικότητα ή για την πραγματικότητα, ο Αγγελόπουλος δείχνει να είναι ριζοσπαστικότερος από πολλούς θεωρητικούς του είδους: «Δεν υπάρχει τέτοιο πράγμα όπως η διχοτόμηση (του έργου) σε φόρμα και περιεχόμενο, τέτοια διλήμματα δεν υπάρχουν».²⁴⁸ Ουσιαστικά αναφερόμενος σε φόρμα και περιεχόμενο πлагίως κάνει κριτική σε όλη την ανάλυση της εικόνας ως γλώσσας, η οποία εικόνα και γλώσσα, σύμφωνα με αυτήν την οπτική, αποτελούνται από σημεία που αυτά με τη σειρά τους συναποτελούνται από σημαίνοντα και σημαινόμενα.

Αντιθέτως ισχυρίζεται πως η διάκριση του σημείου σε σημαίνον και σημαινόμενο, ουσιαστικά διχάζει, διχοτομεί κάτι που κατά την άποψή του υπάρχει εξ ολοκλήρου, αδιαίρετα εν τη γενέσει του. Αντιθέτως η φόρμα και το περιεχόμενο, αν κάποιος τουλάχιστον δει με αυτόν τον τρόπο την κινηματογραφική τέχνη, πιστεύει πως λειτουργούν ανταγωνιστικά μεταξύ τους, δημιουργώντας διλήμματα στον ίδιο τον δημιουργό. Θεατής και δημιουργός, έχοντας μπροστά τους αυτήν τη διαίρεση, μπορεί να βρεθούν σε σύγχυση: να προσέξουν τη σημασία ή τον καλλιτεχνικό τρόπο, την αριστοτελική *ὄψιν ἢ την διάνοιαν*. Ο Αγγελόπουλος διαβλέπει πως ὄψις και διάνοια δύνανται να είναι έννοιες και αξίες αδιαίρετες.

Ενώ, όμως, η δική του τέχνη μοιάζει αδιαίρετη, εντούτοις ο ίδιος αποκαλύπτει πως η τέχνη του προέρχεται από έναν πολυσχιδή εαυτό: «Τα δικά μου διαβάσματα ή οι εμπειρίες μου, τα οπτικά στιγμιότυπα που δέχομαι από το άμεσο περιβάλλον μου, οι ασυνείδητες επιλογές των οποίων τα κίνητρα ισχυρά αντιτίθενται σε μια ορθολογική εξήγηση, δημιουργούν ένα αμάλγαμα, ένα δίκτυο προταγμάτων που επιτάσσουν το τι εγώ θα πρότεινα ως ένα αποτέλεσμα σύνθεσης».²⁴⁹

Ήδη ο Αγγελόπουλος, με την τελευταία του φράση, έχει θέσει σχεδόν το σύνολο των ερμηνειών του ρεαλισμού επί τάπητος. Τα οπτικά στιγμιότυπα από το περιβάλλον του εντάσσονται σε μια εμπειριοκρατική θέαση του κόσμου του, τα διαβάσματα στην νοητική, οι ασυνείδητες επιλογές στην ψυχανάλυση.

²⁴⁸ Th. Angelopoulos, "Synthesis in Cinema", *Scroope: Cambridge Architecture Journal*, 18 (2006), σ. 14.

²⁴⁹ *Ibid.*

Ακόμα περισσότερο, αν δούμε τον ρεαλισμό στην επιστήμη, μπορούμε να θυμηθούμε αυτό που λέει ο Arda Denkel: «Μάλλον, αυτά που περιέχουν αλήθεια σύμφωνα με τον επιστημονικό ρεαλισμό, είναι γεγονότα που αφορούν στο κόσμο των μη παρατηρήσιμων, δηλαδή, των αδιόρατων μικρών οντοτήτων, που έχουν την διπλή υπόσταση σωματιδίου-κύματος και κινούνται άτακτα στο χώρο».²⁵⁰ Ή όπως το λέει ο Αναπολιτάνος, ανιχνεύοντας το αντικείμενο της φιλοσοφίας, η αντικειμενική πραγματικότητα κατά τον Καρτέσιο είναι αυτή των νοητικών εικόνων μας ή σύμφωνα με την άποψη του Berkeley ακόμα και όταν η αλήθεια ερείδεται σε εμπειρικά δεδομένα, τελικώς καθίσταται εσωτερικό συστατικό.²⁵¹

Με λίγα λόγια, η άρση της «διαίρεσης» ενός έργου σε φόρμα και περιεχόμενο δηλώνει εξόχως κάτι που αφορά στο πώς προσλαμβάνουμε τον κόσμο μας, το περιβάλλον μας, τα πράγματα και τα πρόσωπα του κόσμου μας. Αν την φόρμα την βλέπουμε και το περιεχόμενο το κατανοούμε και θεωρήσουμε πως αυτή η διαίρεση είναι επίπλαστη, τότε τόσο η εμπειρία όσο και η νόηση μοιάζουν να συμπλέκονται. Για να γίνει περισσότερο κατανοητό το παραπάνω, είναι δύσκολο να αποδείξουμε μέσω ενός πειράματος, ειδικά στην πρόσληψη της τέχνης, πώς ο θεατής, πόσω μάλλον ο δημιουργός, δημιουργεί ή προσλαμβάνει οπτικά σήματα με σαφή το διαχωρισμό σημαινόντων και σημαινομένων τους. Για το δημιουργό Θεόδωρο Αγγελόπουλο, μορφή και περιεχόμενο κινούνται ενιαία ως προς τη σύνθεσή τους.

Συγκεκριμένα, ο κόσμος των τεκμηρίων της εμπειρίας κατά Αγγελόπουλο δεν μπορεί να συγκριθεί με το φιλοσοφικό εύρος της έννοιας, καθώς μιλά κυρίως για οπτικά ερεθίσματα που κυρίως λειτουργούν ως εμμονές παρά ως ροή ανεξάντλητη γνώσης του κόσμου μας ή γνώσης από τον κόσμο μας. Για τον δημιουργό τέχνης, πολλές φορές, τα οπτικά σκιρτήματα είναι μέρος ενός επαναλαμβανόμενου σε τακτά χρονικά κινηματογραφικά διαστήματα μοτιβικού θέματος. Η όψη, δηλαδή, του κόσμου μέσα στον κινηματογράφο είναι μια νοητική επιλογή ή αφήνεται στην τυχαιότητα.

²⁵⁰ A. Denkel, «Το πρόβλημα της συμφιλίωσης», *Νεύσις*, 7 (1998), σ. 77.

²⁵¹ «Η, κατά Descartes, αντικειμενική πραγματικότητα είναι αυτή των νοητικών εικόνων μας, ενώ η μορφική πραγματικότητα αυτή των πραγμάτων πέρα και έξω από εμάς... Κατά τον Berkeley... τα εμπειρικά μας δεδομένα εκτυλίσσονται με μία νομοτέλεια, που μας εξασφαλίζει την εσωτερική συνέπεια των διαμειβομένων. Έτσι η αλήθεια καθίσταται εσωτερικό συστατικό, στοιχείο εσωτερικής συνοχής των εμπειρικών μας δεδομένων». Στο Δ. Αναπολιτάνος, «Το αντικείμενο της Φιλοσοφίας», *Νεύσις*, 20 (2011-2012), σσ. 121-122.

Επί παραδείγματι, το γεγονός πως οι περισσότερες ελληνικές ταινίες των τελευταίων δεκαετιών είναι λουσμένες από τον ήλιο του καλοκαιριού έχει να κάνει με τον τρόπο και το χρόνο χρηματοδότησης από τον Εθνικό Κέντρο Κινηματογράφου και από το γεγονός πως στον καιρό της πλούσιας τηλεοπτικής παραγωγής, οι τεχνικοί ήταν διαθέσιμοι, τους θερινούς μήνες. Το παραπάνω θα το ονομάζαμε καιροσκοπική-(επί-)καιρική τυχαιότητα.

Αντιθέτως, εμμονικά, ο Αγγελόπουλος, συνειδητά, δημιουργεί την πραγματικότητα μοτιβικά: ο συννεφιασμένος καιρός, η βροχή, το χιόνι, η ορεινή στέρφα γη, τα ορεινά χωριά είναι εικαστική του επιλογή, η οποία προέκυψε από τη νεανική του εμπειρία της εικόνας ενός ηπειρώτικου χωριού.²⁵² Με ένταση, προσήλωση και πάθος, αναμένοντας τις μεταβολές του καιρού, ο Αγγελόπουλος αντιστρέφει την τουριστική και κατά Ελύτη εικόνα της θερινής νησιωτικής Ελλάδας ακριβώς στο αντίθετό της. Όχι μόνο αυτό, αλλά κατά δήλωσή του, το συνεργείο του ξεχορταριάζει κάθε ίχνος χαμηλής βλάστησης του ορεινού τοπίου, χρωματίζοντας ακόμα το ίδιο το έδαφος με καφέ σκούρο χρώμα, για να αποδοθεί όσο το δυνατόν μια άτονη χρωματική παλέτα «φυσικού» χρώματος.²⁵³

Συναιρώντας όλες τις αντιφατικές τάσεις τέχνης, αποτείνεται στον κλασικισμό, ουσιαστικά στον πατέρα του ρεαλισμού, χρησιμοποιώντας όλες τις κλιμακώσεις του. Ανιχνεύει τις αρμονικές ισορροπίες της ελληνορωμαϊκής τέχνης, όπως αυτές έχουν περιγραφεί από τον Βιτρούβιο, κάνοντας χρήση της χρυσής τομής. Και ενώ ο Ικτίνος και ο Ντα Βίτσι και κυρίως η μεθοδολογία τους βρίσκονται στο θεμέλιο του έργου του, την ίδια στιγμή, όπως υποστηρίζει, αντιφατικά, σουρεαλιστικά στοιχεία εισάγονται, τα οποία για λίγο χρόνο διαρρηγνύουν την ισορροπία της οπτικής σύνθεσης, χωρίς όμως να την ανατρέπουν. Την ίδια στιγμή, ο Βιτρούβιος, συναιρείται με τον Μαγκρίτ και τον Νταλί, οι άνθρωποι με τις ομπρέλες άλλωστε, κοινότατο μοτίβο στις ταινίες του, κατά την άποψή μου έχουν αποκοπεί

²⁵² «Κάποτε πήγα σε ένα χωριό της Ηπείρου. Ήταν ένα βροχερό απόγευμα με ομίχλη. Οι πέτρες ήταν μαύρες, οι γυναίκες ήταν ντυμένες στα μαύρα κι ένα ερωτικό τραγούδι ακουγόταν από ένα καφενείο. Αυτή η εικόνα σημάδεψε τη δουλειά μου. Γύρω από αυτή τη σκηνή γυρίζω πάντα». Γ. Αρχιμανδρίτης, *Θεόδωρος Αγγελόπουλος: με γυμνή φωνή*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2013, σσ. 52-53.

²⁵³ «Και έτσι, έχουμε γη σε χρώμα γκρίζο βαθύ, γκρίζο ουρανό και γκριζόμαυρα σπίτια. Όλες αυτές οι συνθέσεις γίνονται μεν επιτόπου αλλά προϋπάρχουν. Δεν ξέρω γιατί το κάνω κάθε φορά, αλλά το κάνω». _____, *op. cit.*, σ. 70.

από τους πίνακες του πρώτου. Τελικώς, λοιπόν, η «αντικειμενική» πραγματικότητα συναιρείται με την «υποκειμενική».²⁵⁴

Συγκεκριμένα, ο Αγγελόπουλος λέει: «Ο ίδιος ο κινηματογράφος είναι μια διαπραγμάτευση μεταξύ του πραγματικού και του φανταστικού... Η διήγηση ακολουθεί δρόμους που ανακόπτονται από μια κινηματογραφική πραγματικότητα αλλά οδηγεί σταθερά μέσα στο βασίλειο της φαντασίας, σαν η μυθοπλασία να είναι η μόνη πραγματικότητα στην ζωή. Σύμφωνα με ένα γνωστικό πεδίο της κβαντικής φυσικής καθετί που γευόμαστε εμπειρικά γύρω μας θα μπορούσε να ερμηνευτεί ως μια προβολή ενός σύμπαντος μέσα σε μια πραγματικότητα πολλών κόσμων». Και καταλήγει στο ερώτημα που η ίδια η φιλοσοφία έχει θέσει πρώτη: «Υπάρχει πραγματικά η πραγματικότητα;».²⁵⁵ Και αυτό είναι το πιο δύσκολο απαντήσιμο αλλά και συγχρόνως κρίσιμο ερώτημα κάθε κινηματογραφικού δημιουργού και κάθε φιλοσόφου, άλλωστε...

Όσον αφορά στον κινηματογράφο, μπορούμε να αποδελτιώσουμε πλείστους όσους ρεαλισμούς με εντυπωσιακά επίθετα,²⁵⁶ οι οποίοι δεν ακολουθούν μόνο τον τρόπο με τον οποίον αλλάζει ο κινηματογράφος με τα χρόνια, αλλά κυρίως τον τρόπο που η φιλοσοφία και η επιστήμη από αιώνα σε αιώνα, από δεκαετία σε δεκαετία, αλλάζει τον τρόπο πρόσληψης την ίδιας της πραγματικότητας. Ακόμα και η βεβαιότητα πως ο Auerbach βρήκε στους κλασικούς συγγραφείς της αρχαιότητας εκείνο το ρήγμα που διαχωρίζει την μυθοπλασία από την πιστή απεικόνιση της πραγματικότητας –εκείνες τις ρεαλιστικές θεάσεις του αρχαίου κόσμου μέσα από την αρχαία ελληνορωμαϊκή λογοτεχνία– είναι περισσότερο φαντασιακές παρά αληθινές επιτεύξεις του. Αν θέλουμε να είμαστε ακριβολόγοι, ο Auerbach βρήκε τις δυνάμει αναπαραστατικές αλλά και αναπλαστικές οπτικές της πραγματικότητας.²⁵⁷

²⁵⁴ «Συχνά στη δουλειά μου, αυτή η κατανόηση της σύνθεσης εκφράζεται μέσα από την εξερεύνηση των αρμονικών ισορροπιών όπως η χρυσή τομή. Εδώ και εκεί... σχεδόν σουρρεαλιστικά στοιχεία εισάγονται, ένας άνθρωπος που κρατά την ανοιχτή ομπρέλα του σε ένα δωμάτιο ή η ξαφνική εμφάνιση μιας ομάδας ανθρώπων με κίτρινα αδιάβροχα σε μια μέρα χωρίς βροχή, στοιχεία που χρονικά ταράζουν την ισορροπία της σύνθεσης». Th. Angelopoulos, op. cit., σ. 18.

²⁵⁵ _____, op. cit., σ. 20.

²⁵⁶ Σύμφωνα με τον Andrew Kania, οι κινηματογραφικοί ρεαλισμοί είναι οι εξής: ο φωτογραφικός ρεαλισμός, ο οντολογικός ρεαλισμός, ο αντιληπτικός ρεαλισμός, ο ρεαλισμός της κινούμενης εικόνας κτλ. A. Kania, "Realism", *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, επιμ. Paisley Livingston και Carl Plantinga, Routledge, Abingdon, 2009, σ.σ. 237-248.

²⁵⁷ Ο ίδιος ο Auerbach διατυπώνει την εξής άποψη, για τον «ρεαλισμό» του Ομήρου, για παράδειγμα: «Η συνηθισμένη κατηγορία πως ο Όμηρος δεν λέει την αλήθεια, δεν αφαιρεί τίποτε από την αποτελεσματική επιτυχία του έργου του. Δε χρειάζεται να βασίσει την αφήγησή του στην ιστορική πραγματικότητα ή δικιά του πραγματικότητα έχει μεγάλη δύναμη από μόνη της: μας παγιδεύει,

Αν μάλιστα λάβουμε υπόψη μας και την οπτική του E.R. Dodds για την υπαρκτή σχέση των αρχαίων Ελλήνων με το παράλογο, τότε αυτό δείχνει πως η ίδια η πηγή του ορθού λόγου –που παγκοίνως θεωρείται ο αρχαίος ελληνικός πολιτισμός– αν δεν έχει επιμολυνθεί από ανορθολογικά σχήματα απ’ αρχής, εντούτοις εξήχθη μέσα από την αντιδιαστολή της με αυτά και κυρίως συνυπήρξε με αυτά. Ο Dodds επισημαίνει το (λογικό) παράδοξο της πλατωνικής-σωκρατικής αντίληψης που σχεδόν αποφθεγματικά εκφράζεται ως εξής στο Φαίδρο: «Τα μεγαλύτερα αγαθά μάς έρχονται διά της μανίας».²⁵⁸ Παράδοξη, καθώς για την αντίληψη της εποχής, η μανία ήταν κοινωνικά κατακριτέα σύμφωνα με τον Dodds. Ένα, μάλιστα, από τα τέσσερα είδη της μανίας ήταν και η προφητική που αφορούσε στο θεό Απόλλωνα.²⁵⁹ Αναφερόμαστε σε αυτήν, καθότι το να μας πείσει κάποιος ή κάποια πως σε κατάσταση ενθουσιασμού (κατοχής του/της από το πνεύμα του θεού) μπορεί να προβλέψει τα μελλούμενα, είναι κάτι θεμελιώδες για την δόμηση μιας θρησκευτικής παράδοσης σε κάθε πολιτισμό, ενώ καλείται να εκφράζεται όχι μόνο από προσωπικά δεδομένα (όπως συμβαίνει, για παράδειγμα, στην μανία του έρωτα ή της τέχνης) αλλά απρόσωπα, καθότι ο προφήτης καλείται να είναι ο ενδιάμεσος μέσα από τον οποίον μιλά ο θεός, άρα οφείλει πάνω από όλα να καταργεί το ίδιο του το πρόσωπο, τον ίδιο του τον εαυτό.

Υπάρχουν, επίσης, δύο μόνο εκδοχές: να δύναται κάποιος να πει τα μελλούμενα ή να μη δύναται να τα πει. Πάνω-κάτω, έχουμε και τον τρόπο απόδειξης της αληθείας των μελλουμένων, καθότι το ίδιο το μέλλον αποδεικνύει την αλήθεια του προφητεύειν. Επιπρόσθετα, τα μαντεία στην αρχαία Ελλάδα αποτελούσαν ένα σταθερό δίκτυο έκφανσης της πολιτισμικής ζωής χωρίς πολλές αλλοιώσεις κατά το πέρασμα του χρόνου. Μετά από μερικές σελίδες, λοιπόν, ο ίδιος ο Dodds καταλήγει εν προκειμένω σχετικά με τον «ενθουσιασμό» της Πυθίας: «Οι αποκρίσεις πρέπει συνεπώς να ήσαν προϊόντα μιας συνειδητής και σκόπιμης απάτης και το κύρος του Μαντείου πρέπει να στηριζόταν εν μέρει σε μια θαυμάσια υπηρεσία πληροφοριών

υφαίνοντας ολόγυρά της τον ιστό της κι αυτό είναι αρκετό. Ο πραγματικός κόσμος στον οποίο μας παρασέρνει με τη μαγεία του, στέκεται χωρίς καμιά βοήθεια, δε ζητάει τίποτε από τον εξωτερικό κόσμο». Στο D. Grant, (μετάφραση: Ιουλιέττα Ράλλη, Καίτη Χατζηδήμου), *Ρεαλισμός: Η Γλώσσα της Κριτικής*, Ερμής, Αθήνα, 1972, σ. 105.

²⁵⁸ E. R. Dodds, *Οι Έλληνες και το Παράλογο* (μετάφραση: Γιώργης Γιατρομανωλάκης), Ινστιτούτο του Βιβλίου - Α. Καρδαμίτσα, (Β' έκδοση αναθεωρημένη), Αθήνα, 1996, σ. 59.

²⁵⁹ *Ibid.*

και εν μέρει στη μαζική πλαστογραφία των χρησμών κατόπιν εορτής».²⁶⁰ Δηλαδή πίσω από την «ανορθολογική» εκστατική μανία των προφητών ουσιαστικά υπάρχει μια πρακτορεία πολλών επιπέδων, μια πολυσχιδής υπηρεσία πληροφοριών.

Ο H.W. Parke παρατηρεί, με τη σειρά του, ενσωματώνοντας απόψεις της κριτικής γραμματείας, σχετικά με τις προφητείες της Πυθίας σε σχέση με τους αποικισμούς των Ελλήνων: «...οι Δελφοί απέβησαν ένα είδος γραφείου πληροφοριών για την αποικιακή εξάπλωση. Από προηγούμενη προσφυγή ιδρυτών και τις διηγήσεις των ταξιδευτών στο ναό οι ιερείς, κατά τη θεωρία αυτή, συνέλεξαν και οργάνωναν τις πληροφορίες που έμπαιναν ύστερα στις απαντήσεις της Πυθίας».²⁶¹ Με λίγα λόγια, η ένθεη προφητική μανία ήταν προκάλυμμα μιας πολυσχιδούς εξωτερικής πολιτικής που ρύθμιζε το ίδιο το μαντείο σε συνεννόηση με τις μητροπόλεις.

Είναι σημαντικό όμως να εξετάσουμε όχι μόνο τον ρεαλισμό της αρχαίας ελληνικής τέχνης αλλά και το ποια πραγματικότητα εντέλλεται αυτός ο ρεαλισμός να αποτυπώσει. Και κυρίως αντιλαμβανόμαστε ότι βρισκόμαστε μπροστά στο παράδοξο μια μανιακή τέχνη όπως η προφητεία να είναι μανιακή ή να παρουσιάζεται ως τέτοια, για να σκεπαστεί η ορθολογική λειτουργία των μαντείων, ως φορέων εξωτερικής πολιτικής και διαχείρισης πληροφοριών; Αν υποθέσουμε πως μέσω αυτού του παραδείγματος τμήματα του παραλόγου ουσιαστικά αποκτούν ορθολογική ουσία, τότε μπορούμε να δούμε τις απαρχές του δυτικού ορθολογισμού, ως παράδοξες, αντιφατικές και ουσιαστικά δυσερμήνευτες. Γιατί αν υπάρχουν ρήγματα στο τι είναι λογικό και τι παράλογο στους αρχαίους Έλληνες, φανταστείτε με τι πλήγματα ανορθολογισμού έχει στολιστεί ο κλασικός «ρεαλισμός», δηλαδή ο ρεαλισμός της αρχαίας ελληνικής τέχνης. Και πολύ περισσότερο αν υποθέσουμε πως η μανία είναι το *φαίνεσθαι* και η λογική το *είναι* του ίδιου πράγματος.

Άλλωστε, αυτή η γείωση, η όσμωση με την καθημερινότητα της ζωής ενδεχομένως να εξαπατά τον αναγνώστη, ο οποίος νομίζει πως έχει μια εντύπωση της πραγματικότητας του αρχαίου κόσμου. Αυτή η εντύπωση πως κάποιος διαβάσει, βλέπει, αντιλαμβάνεται κάτι ως πραγματικό να είναι και η ίδια η ισχυρή εξαπατητική δύναμη των «ρεαλισμών».

²⁶⁰ _____, op. cit., σ. 67

²⁶¹ H.W. Parke, *Ελληνικά Μαντεία*, (μετάφραση Αντώνη Βοσκού), Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1979, σ. 57.

Οι θεωρίες του ρεαλισμού λειτουργούν όπως τα παραδείγματα στην επιστήμη. Η μία γυρεύει να αντικαταστήσει την άλλη, ενώ μάλλον συνυπάρχουν για πολύ καιρό, πριν η μία θεωρία να θεωρηθεί παλιομοδίτικη έναντι της άλλης. Και ενέχει όλο αυτό που η Βάσω Κιντή αποκαλεί ως τραύμα του ανορθολογισμού για το επιστημονικό παράδειγμα.²⁶²

Στο γνωστικό ναρκοπέδιο της αισθητικής το τραύμα του ανορθολογισμού μοιάζει με κανόνα, ενώ ο υποσκελισμός παλιότερης θεωρίας και η αντικατάστασή της με νεότερη μοιάζει να είναι έτι περαιτέρω δίχως πειστική αιτιολόγηση. Από τον ρεαλισμό του Auerbach έως τον ρεαλισμό του Potolsky, πέρα από την παρατήρηση της εξέλιξης των τεχνών, δεν έχουμε κάποια σαφή αιτιολόγηση (πολύ περισσότερο, αν αυτή υποστηριζόταν και πειραματικά), γιατί η μία θεωρία ρεαλισμού θεωρείται πιο ορθή από μια άλλη. Όλη αυτή η διαδικασία μοιάζει περισσότερο με αυτό που λέει για τον van Fraassen η Κιντή: «Η ρητορική αυτή εμπεριέχει την τακτική της άρνησης κάθε γνήσιας αλλαγής».²⁶³ Το πράγμα καθίσταται όλο και πιο περίπλοκο, όταν η Κιντή παραδέχεται πως «φιλοσοφικές ιδέες θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν μυστικιστικές ή υπό ένα ορισμένο πρίσμα ανορθόλογες, οι επιστήμονες θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι παρερμηνεύουν, διαστρεβλώνουν ή ότι εφαρμόζουν τις φιλοσοφικές ιδέες που δανείζονται σε ανορθόλογη προοπτική».²⁶⁴ Αν η φιλοσοφία δεν μπορεί να θεραπεύει το ανορθολογικό τραύμα της επιστήμης, μπορούμε να φανταστούμε πόσο διευρυμένα χαίνει το ανορθολογικό τραύμα της αισθητικής και της θεωρίας των τεχνών.

Πολύ περισσότερο αυτό διευρύνεται, αν κάποιος λάβει τοις μετρητοίς την παρακάτω άποψη:

«Οι Friedman και van Fraassen αισθάνονται την ανάγκη να παράσχουν μια ορθολογική δικαιολόγηση της μετάβασης από το ένα παράδειγμα στο άλλο... Σήμερα, όταν έχει μεσολαβήσει ο μοντερνισμός σε όλο λίγο-πολύ το εύρος της τέχνης και των γραμμάτων –στη μουσική, στα εικαστικά, στη λογοτεχνία, αλλά και στη φιλοσοφία ήδη από την εποχή του Kant– όταν έχει μεσολαβήσει δηλαδή η ρήξη με τις συνεκτικές, καθησυχαστικές εικόνες και

²⁶² Β. Κιντή, «Το τραύμα του ανορθολογισμού στην επιστημονική εξέλιξη και οι δυνατότητες επούλωσής του», *Νέυσις*, 20 (2011-2012), σσ. 189-205.

²⁶³ *Ibid.*

²⁶⁴ _____, *op. cit.*, σσ. 197-198.

αφηγήσεις τις οποίες κατασκεύαζε η παράδοση, γιατί πρέπει... η φιλοσοφία να θέσει στον εαυτό της ένα τέτοιο αίτημα;».²⁶⁵

Και εννοεί το αίτημα της ορθολογικής δικαιολόγησης της μετάβασης από το ένα παράδειγμα στο άλλο. Σαν να μολύνει η ίδια η τέχνη, με την μοντερνιστική της εκδοχή μάλιστα, το ευρύ σώμα της νόησης αλλά και την επιστήμη και τα παραδείγματά της με το ιό κάποιας «δύναμης» που εναντιώνεται στην λογική.

Ο Paul Feyerabend προχωρά ένα βήμα πιο πέρα παρατηρώντας πως οι τέχνες και οι επιστήμες μοιάζουν να χάνουν αμοιβαία την αυτονομία τους:

«Φαίνεται πως οι επιστήμες και οι τέχνες μοιάζουν να μην είναι τόσο αυστηρά διαχωρισμένες, όσο ήταν πριν από τριάντα χρόνια. Είναι πολύ της μόδας να μιλάμε για την επιστημονική δημιουργικότητα και για τη σκέψη που εισέρχεται μέσα σε ένα έργο τέχνης. Η τέχνη που παράγεται μέσα από τους υπολογιστές, τα μορφοκλάσματα (fractals), η ηλεκτρονική μουσική, ο **κινηματογράφος** θέτουν το ζήτημα της μεταφοράς και της εικόνας (imagery), ενώ όλο το εγχείρημα της αποδόμησης έχει μειώσει περισσότερο την τάση για ακριβείς ταξινομήσεις».²⁶⁶

Ο κινηματογράφος τοποθετείται μάλιστα, σύμφωνα με τον Paul Feyerabend, στις τέχνες που εμπλέκονται και συμπλέκονται με την επιστήμη, που γκρεμίζουν το όριο μεταξύ τέχνης και επιστήμης.

Στο κέντρο αυτού του μοντερνιστικού ανεμοστρόβιλου μοιάζει να επικρατεί ησυχία, όπως σε όλους τους ανεμοστρόβιλους άλλωστε. Η τέχνη και η «Τέχνη», ο κινηματογράφος και τα εικαστικά, δείχνουν να κινούνται ελεύθερα επιβεβαιώνοντας όλα τα υποδείγματα που προκύπτουν, τόσο από το παρελθόν όσο και από το μέλλον, τόσο από το καθημερινό όσο και από το μακρινό, τόσο από το χθες όσο και από το σήμερα. Κάτω από αυτό το πρίσμα, όλοι οι διαφορετικοί ρεαλισμοί του κινηματογράφου που ενίοτε αντιμάχονται ο ένας τον άλλον ως προς τη θεωρητική ορθότητά τους, μοιάζουν με μια μάταιη προσπάθεια επικράτησης της οπτικής του κάθε θεωρητικού και όχι της ουσίας του ζητήματος. Ουσία άλλωστε για τον κινηματογράφο είναι η ίδια η πραγμάτωσή του ή ίδια η επίνευση της τελικής προβολής του. Και εκεί, το τελικό προϊόν δύναται να επιβεβαιώσει την όποια σχέση

²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ P. Feyerabend, "Art as a product of nature, as a work of art", *Science, Mind and Art*, επιμ. K. Gavroglu, J. Stachel, M. Wartofsky, Kluwer Academic Publishers, Netherlands, 1995, σ. 1.

του με τον πραγματικό κόσμο, την όποια σχέση του με τον οποιονδήποτε «ρεαλισμό».

Υπενθυμίζοντας πως στο κέντρο του μοντερνιστικού ανεμοστρόβιλου όλα είναι ήσυχα, ο Frederic Jameson συμπληρώνει: «...χρειαζόμαστε την έννοια του μεταμοντερνισμού, όταν τόσα θεμελιώδη στοιχεία στην αισθητική του θεωρητικοποίηση καταλήγουν να είναι αντίγραφα του παλιομοδίτικου μοντερνισμού;»,²⁶⁷ θυμίζοντας και αυτός τον Paul Feyerabend και την άποψή του περί των επιστημονικών παραδειγμάτων και το θεωρητικό πλουραλισμό και κυρίως την ανάγκη για θεωρητικό πλουραλισμό.²⁶⁸ Η αναφορά εδώ γίνεται ακριβώς, για να απομυθοποιηθεί η έννοια του χρόνου και του νέου, το οποίο μπορεί να αποθεμελιώσει ριζοσπαστικά το χτεσινό θεωρητικό πρόταγμα.

Ουσιαστικά ο Jameson παρατηρεί πως η τέχνη δρα με πιο γενετικούς, θα λέγαμε, ρυθμούς, καθώς αφαιρετικά το ένα ρεύμα γεννιέται με θεμέλιο το προηγούμενο ή σε αντίθεση με το προηγούμενο. Με την ίδια λογική μας καλεί να απεκδύσουμε τον ρεαλισμό από την εσωτερική του ιστορική αντίφαση μεταξύ της επιστημολογικής και αισθητικής του έκφανσης, ιδίως δημιουργώντας και συμπληρώνοντας έναν κενό χώρο που σχηματίζουν οι δυο πλευρές του.²⁶⁹ Προτείνει την ανανέωση της έννοιας, αντιστρέφοντας τη στερεοτυπική αντίληψη πως ο μοντερνισμός είναι αντίθετη έννοια του ρεαλισμού. «Συμβατικά, ο ρεαλισμός συστάθηκε σε όρους παθητικού αντικατοπτρισμού και αντιγραφής, εξαρτώμενος από κάποια εξωτερική πραγματικότητα...».²⁷⁰ Ο ίδιος πιστεύει πως ο ρεαλισμός πρέπει να ιδωθεί ως *δημιουργική πράξη*, ως ένας παιγνιώδης και πειραματικός τρόπος

²⁶⁷ Fr. Jameson, *Signatures of the Visible*, Routledge, London, 1992, σ. 160.

²⁶⁸ «Κατά τη γνώμη του Feyerabend η επιτυχής επιστημονική πρακτική ποτέ δε διεκπεραιώνεται διεπόμενη από κάποια ορθολογική μέθοδο... Για τον Feyerabend η επιτυχία στα πλαίσια του επιστημονικού εγχειρήματος διασφαλίζεται με την πειθώ, την ρητορική, την προπαγάνδα ή την πρακτική, όχι όμως με ορθολογικά επιχειρήματα... Ο Feyerabend υπεραμύνεται ενός *θεωρητικού πλουραλισμού* επιτιθέμενος σε δύο ρητά δόγματα του ριζικού εμπειρισμού: τον ισχυρισμό (1) ότι πρέπει να υπάρχει *συνέπεια* μεταξύ προκατόχων και διαδόχων θεωριών –δηλαδή ότι οι νέες θεωρίες πρέπει ή να εμπεριέχουν ή να είναι συνεπής με τα αποτελέσματα και το περιεχόμενο των θεωριών που αντικαθιστούν... και (2) ότι υφίστανται *σταθερότητα νοήματος* κατά την αλλαγή θεωριών –επιτίθεται, δηλαδή, στην άποψη που ισχυρίζεται ότι το νόημα των επιστημονικών όρων πρέπει να παραμένει σταθερό στη διάρκεια της επιστημονικής εξέλιξης. Σύμφωνα με τον Feyerabend και οι δύο αυτές συνθήκες είναι περιοριστικές. Ενθαρρύνουν το θεωρητικό *μονισμό* και αποθαρρύνουν το θεωρητικό *πλουραλισμό*». M. Salmon, J. Earman, Cl. Clymour κ.ά. (επιμ.), *Εισαγωγή στη Φιλοσοφία της Επιστήμης*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2007, σσ. 216-217.

²⁶⁹ Fr. Jameson, *op. cit.*, σ. 161.

²⁷⁰ Fr. Jameson, *op. cit.*, σ. 162.

αντιγράφου της πραγματικότητας.²⁷¹ Πολύ περισσότερο για αυτούς τους λόγους, ο ρεαλισμός μπορεί να ιδωθεί ως «μια διαδικασία ανακάλυψης όπως η επιστήμη», «μια συστηματική πίστη σε κάτι, στη γλώσσα, στον άνθρωπο, στη συλλογική φαντασία».²⁷² Ο χώρος μεταξύ αισθητικής φαντασίας και στείρας αντιγραφής του εξωτερικού κόσμου είναι μάλλον ο κόσμος της ανακάλυψης και της «αναπαραγωγής αυτών των κρυφών κατηγοριών που μιλούν σε εμάς τη στιγμή στην οποία εμείς φανταζόμαστε πως εκφράζουμε τους εαυτούς μας ή τις αλήθειες μας».²⁷³

Ο Terry Eagleton, από την άλλη πλευρά, συμπυκνώνει όλη του την άποψη περί ρεαλισμού σε ένα άρθρο του που ουσιαστικά αποτελεί κριτική στο μνημειώδες έργο του Auerbach *Ρεαλισμός*. Φαίνεται πως το συγκεκριμένο έργο του Auerbach αποτελεί τη Βίβλο των απανταχού ρεαλισμών και ρεαλιστών, με αποτέλεσμα κάθε νέα ανάγνωσή σου ή επανέκδοσή του να αποτελεί και μια επανεκκίνηση συζητήσεων ή αντιπαραθέσεων. Με αφορμή αυτό το βιβλίο ο Terry Eagleton νιώθει ελεύθερος να εκφράσει ανοιχτά την άποψή του περί του ρεαλισμού. Αφού επισημάνει πως «ο ρεαλισμός είναι ένας από τους πιο απροσδιόριστους καλλιτεχνικούς όρους»,²⁷⁴ υπενθυμίζει πως σύμφωνα με τον Μπρεχτ «ο ρεαλισμός είναι η σχέση που έχει το έργο με το κοινό του».²⁷⁵ Διατυπώνει την άποψη πως ο ρεαλισμός «αναπαριστά τον κόσμο σε συμφωνία με τους συμβατικούς τρόπους της πραγματικής ζωής να αναπαρίσταται... αλλά υπάρχει μια ποικιλία τέτοιων τρόπων σε κάθε πολιτισμό».²⁷⁶ Καταλήγει μάλιστα, πως «δεν μπορούμε να συγκρίνουμε μια καλλιτεχνική αναπαράσταση με το πώς ο κόσμος είναι, καθώς το πώς ο κόσμος είναι, είναι ένα ζήτημα αναπαράστασης».²⁷⁷ Ο Eagleton μάλιστα, με εκπληκτικό τρόπο, συνδέει την απουσία του εαυτού από την αναπαράσταση του κόσμου:

«Αν η πηγή της αναπαράστασης είναι ο εαυτός, είναι αμφίβολο αν ο εαυτός μπορεί να αιχμαλωτιστεί μέσα στη δική του θέαση του κόσμου... ο εαυτός διακινδυνεύει να βρεθεί έξω από το κάδρο των δικών του αναπαραστάσεων... Το ανθρώπινο υποκείμενο γίνεται το τυφλό σημείο στο

²⁷¹ *Ibid.*

²⁷² Fr. Jameson, σ. 163.

²⁷³ *Ibid.*

²⁷⁴ T. Eagleton, "Pork Chops and Pineapples", *London Review of Books*, 25 (2003), σσ. 17-19.

²⁷⁵ *Ibid.*

²⁷⁶ *Ibid.*

²⁷⁷ *Ibid.*

κέντρο της εικόνας, η απύσχα αιτία ενός κόσμου που έρχεται να παρουσιαστεί».²⁷⁸

Κατά την άποψή μου ο ρεαλισμός στην τέχνη αποτελεί ένα πρόβλημα αυτογνωσίας, το οποίο πρόβλημα είναι ουσιαστικά και ο κεντρικός σκοπός της φιλοσοφίας, ο άνθρωπος να γνωρίσει τον εαυτόν του. Αν ο τρόπος που *βιολογικά* και *φυσιολογικά* βλέπουμε, είναι αυτός των οφθαλμών μας, αναδεικνύεται το εξής πρόβλημα: ενώ οι οφθαλμοί μπορούν να δουν τα πράγματα που βρίσκονται έξω από εμάς, τα έμψυχα, τα άψυχα, τους άλλους και επιμέρους κάποια τμήματα του σώματός μας, ουσιαστικά οι ίδιοι οι οφθαλμοί μας δεν μπορούν να δουν το πρόσωπό μας, το βασικό διαφοροποιητικό στοιχείο της ταυτότητάς μας, οι οφθαλμοί μας δεν μπορούν να δουν εμάς. Αυτό οδηγεί συνεπώς στη δημιουργία μιας «εαυτικής» οπτικής ταυτότητας που είναι κομμάτι της εικόνας που έχουν οι άλλοι για εμάς. Η εικόνα που έχουμε για τον εαυτόν μας είναι η εικόνα που έχουν οι άλλοι για εμάς, στην καλύτερη περίπτωση, ενώπιον ενός κατόπτρου, μπορούμε να δούμε ένα απείκασμα του εαυτού μας, ένα καθρέφτισμα και αυτό όχι ακριβές.

Εκεί η τέχνη έχει να παίζει αυτόν τον ρόλο της ψευδαίσθησης, πως μέσω αυτής βλέπουμε την πραγματικότητα και ακόμα χειρότερα τον εαυτόν μας. Αν ο κινηματογράφος και γενικά η κάμερα είναι η πιο «ρεαλιστική» πηγή θέασης της πραγματικότητας, αν υποθέσουμε πως ακόμα και εκεί μοιραζόμαστε την εικόνα ενός κόσμου και πολύ περισσότερο βλέπουμε στο κάδρο το πρόσωπό μας, σε αυτήν την τελευταία περίπτωση βλέπουμε με τα ίδια μας τα μάτια όχι τον εαυτόν μας αλλά κάποια αντανάκλαση αυτού.

Μοιάζει με τον καθρέφτη που τα αναπαριστά όλα ανεστραμμένα στον οριζόντιο άξονα, καθότι ανατομικά ο οφθαλμός δεν μπορεί να δει τον εαυτόν του και αυτό αποτελεί την εναρκτήρια πρόθεση του ανθρώπου να δει και να γνωρίσει εναγωνίως τον ίδιον του τον εαυτό. Το αίτημα, δηλαδή, για αυτογνωσία εκκινεί, ενδεχομένως, από τη βιολογική αδυναμία ο εαυτός να δει τον εαυτό του. Επειδή αποτυγχάνει η εικονιστική θέαση του εαυτού από τον εαυτόν, ουσιαστικά υποκαθιστούμε αυτήν την ανάγκη, ανά τους αιώνες, με την ανάγκη θέασης της ψυχής, του άλλου, του μεταφυσικού, του φυσικού κ.ε. Για αυτό «ο ρεαλισμός μπορεί να γίνει ένα τεχνικό, μορφικό, επιστημολογικό ή οντολογικό ζήτημα».²⁷⁹

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ *Ibid.*

Ο ρεαλισμός γοητεύει τα νοήμονα δίποδα της οικουμένης, τους ανθρώπους. Ο Eagleton συμπληρώνει: «Ο ρεαλισμός υποτίθεται πως είναι μια απάντηση στο μαγικό και στο μυστήριο, αλλά ενδέχεται να είναι ένα εξαιρετο παράδειγμά τους. Ίσως οι ρίζες του θαυμασμού μας για ομοιότητα, καθρέφτισμα, διπλοτυπία να στηρίζονται σε κάποια... ιεροτελεστία επικοινωνίας των ανθρώπων με το απείθαρχο περιβάλλον τους».²⁸⁰ Τι συμβαίνει όμως αν η ματιά μας πάσχει μην μπορώντας να πετύχει τη θέαση του εαυτού; Σε τι πράγμα τελικά τα μάτια και η τέχνη χρησιμεύουν πέρα από την παραπλάνηση ή αποπλάνηση από την όποια αλήθεια; Ή ακόμα χειρότερα από την καθοδήγηση να αποκαλούμε κάτι ως πραγματικό, ενώ απέχει παρασάγγας από αυτό; Τα πράγματα είναι απλά. Τα μάτια δεν βλέπουν μόνο. Ο Cavell λέει πως «τα μάτια είναι τόσο για να κλαίνει όσο και για να βλέπουν... να αναγνωρίζουν άλλους ανθρώπους, να αντιλαμβάνονται υλικά αντικείμενα».²⁸¹

Η τέχνη εμπλέκεται με αυτό το συστατικό της συγκίνησης. Η τέχνη προχωρά με τον έρωτα και η φιλοσοφία με την λογική. Όλα τα σωματικά υγρά, ο ιδρώτας, τα σάλια, τα δάκρυα, τα ερωτικά υγρά είναι αντικείμενα με τα οποία ασχολείται η τέχνη. Για αυτό αποτείνεται στην υγρασία των ματιών, στη συναισθηματική έγερση, στην έντεχνη παθοποιΐα του κοινού. Στο πάθος, στα πάθη. Ακόμα και όταν ο Οιδίποδας αυτοτυφλώνεται, μπορεί να θρηγεί, μπορεί να κλαίει. Και αυτό στο οποίο αποτείνεται ο καλλιτεχνικός ρεαλισμός δεν είναι στην πιστότητα της αντιγραφής, αναπαράστασης, πιστής προβολής του κόσμου αλλά στην επανάληψη των συναισθηματικών παραστάσεων, οι οποίες γεμίζουν τις εικόνες αυτές. Στην μίμηση των συναισθηματικών παραστάσεων και πορεία των γεγονότων της καθημερινής μας ζωής. Και εδώ το σενάριο του κινηματογράφου έχει να παίξει ένα σημαντικότερο ρόλο στην επιτυχία ή στην αποτυχία αυτής της μίμησης.

Ο ρεαλισμός μπορεί και να είναι αυτή η επανάληψη των συγκινήσεων της ελπίδας, της ζωής, της απώλειας, της ηθικής κάθαρσης. Όχι η εικόνα, αλλά η πλοκή και το κείμενο είναι φορείς αυτής της ψυχοσυναισθηματικής αναπαράστασης. Η εικόνα καταντά μέσο. Η τέχνη, σε τελευταία ανάλυση, αρκούντως ρεαλιστικά απαντά στους βασικούς φόβους του ανθρώπου, πως αμαρτάνει (σφάλλει), πως είναι θνητός. «Οι άνθρωποι οφείλουν να ζουν σε καθεστώς ειρωνείας. Να αποδέχονται το

²⁸⁰ *Ibid.*

²⁸¹ G. E. Bruns, *Tragic Thought At The End of Philosophy: Language, Literature and Ethical Theory*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1999, σ. 185.

ατεκμηρίωτο της ύπαρξής τους... ζώντας στη σκιά του θανάτου. Τίποτε δεν απεικονίζει πιο γλαφυρά το πόσο αχρείαστοι είμαστε, από την ίδια μας τη θνητότητα».²⁸²

Δεν έχει σημασία, λοιπόν, αν ο κινηματογράφος τελικά είναι «προϊόν ψευδαίσθησης» ή πολύ περισσότερο λειτουργεί ως «μια αναγκαστική ψευδαίσθηση» ή όπως υποστηρίζει ο Κουσέλοφ πως έχει ως υλικό «τη ζωή σε όλες τις εκδηλώσεις της, την αυθεντική της πραγματικότητα» που μετασχηματίζεται σε τέχνη μέσω του μοντάζ και των τεχνικών μεθόδων.²⁸³ Η σχέση με αυτό που ονομάζεται «ρεαλισμός» μοιάζει φυσική για τον κινηματογράφο, αν αναλογιστούμε πως «στις αρχές του 20^{ου} αιώνα ο κινηματογράφος λειτούργησε αποκλειστικά στο πλαίσιο του λαϊκού θεάματος για τα υποτελή κοινωνικά στρώματα... μέσα από το θέαμα ανακαλούσε για τους ξεριζωμένους κατοίκους των πόλεων, πρώην αγρότες, μνήμες των λαϊκών τους τελετουργιών και παραδόσεων (σινέ-βαριετέ)». Και πολύ περισσότερο, όταν το παραπάνω ακολουθήθηκε ιστορικά από «... μοντέλα θεάματος, τις ταινίες συνέχειας, την περιπέτεια, το γουέστερν και στο αστυνομικό φιλμ...».²⁸⁴ Και καμιά φορά το ιστορικά προφανές ρυθμίζει και την επικρατούσα θεωρητική αντίληψη και την ψυχολογία του κοινού και γίνεται εύκολα κανόνας ακόμα και στο ακαδημαϊκό ακροατήριο. Η τόσο εύκολη σύνδεση του κινηματογράφου με τον ρεαλισμό ήταν αναπόδραστη, τουλάχιστον για ιστορικούς λόγους.

Ο Cavell όμως, δείχνει να έχει μια πιο «ρεαλιστική» άποψη για τον ρεαλισμό του κινηματογράφου. Συγκεκριμένα, για τον Cavell, η βάση, όπως έχει προλεχθεί, του κινηματογραφικού μέσου είναι φωτογραφική. Μια φωτογραφία αλλά και μια κινηματογραφική εικόνα συνεπάγεται πάντοτε την παρουσία του υπόλοιπου κόσμου που δεν απεικονίζεται μέσα στο καρέ. Η ταινία «εκτοπίζει», λοιπόν, ανθρώπους και αντικείμενα που προβάλλονται στην οθόνη από τον κόσμο, από αυτό που οι φιλόσοφοι θα ονόμαζαν αντικειμενική πραγματικότητα. Αυτή όμως δεν είναι μόνο η απόδειξη για τον Cavell, της ύπαρξης του οντολογικού ρεαλισμού των ταινιών αλλά και η αρχή συμφιλίωσης του ανθρώπου με τον κόσμο.

Οι ταινίες μας επιτρέπουν να δούμε τον αθέατο κόσμο, ως τρίτα πρόσωπα, και αυτό θέτει σε κίνηση τη διανοητική διαδικασία που θα μας φέρει πίσω στον

²⁸² T. Eagleton, *After Theory*, Basic Books, New York, 2003, σ. 209.

²⁸³ B. Amengual, «Ο Κουσέλοφ δημιούργησε τον κινηματογράφο...», *Ουτοπία* 70, (2006), σ. 25.

²⁸⁴ Χρήστος Δερμεντζόπουλος, «Η 'ρεαλιστική' οπτική του σουρεαλιστικού κινηματογράφου», *Ουτοπία*, 70 (2006), σ. 60.

κόσμο και θα επιβεβαιώσει τη συμμετοχή μας σε αυτόν. Ο Cavell επιμένει πως ο θεμελιώδης ρεαλισμός της ταινίας κάνει την τέχνη του κινηματογράφου μια τέχνη στοχαστική, μια διανοητική και πνευματική άσκηση με στόχο να αποκαταστήσουμε τη σχέση μας με τον κόσμο. Ο αθέατος κόσμος των ταινιών δεν είναι τίποτε άλλο, σύμφωνα με τον David Macarthur,²⁸⁵ παρά η απίθανη είσοδός μας στο καθημερινό, αυτό που ο Wittgenstein αποκαλεί κρυμμένο και αθέατο, ακριβώς γιατί είναι απλό και οικείο. Συγκεκριμένα, ο Wittgenstein παρατηρεί στο έργο του *Φιλοσοφικές Έρευνες*:

«Οι απόψεις των πραγμάτων που για μας είναι οι πιο σπουδαίες, κρύβονται από την ίδια την απλότητα και την καθημερινότητά τους. (Αυτό δεν μπορεί κανείς να το προσέξει, – γιατί το έχει συνέχεια μπροστά του). Τα πραγματικά θεμέλια της έρευνάς του δεν τα προσέχει κανείς, εκτός αν κάποτε αυτό του έκανε εντύπωση. – Που σημαίνει: δεν μας κάνει εντύπωση εκείνο, που μια και το δει κανείς, είναι το πιο εκπληκτικό και το πιο εντυπωσιακό».²⁸⁶

Σύμφωνα μάλιστα με τον ίδιο τον Macarthur, τέσσερα πράγματα κάνουν τον κόσμο του καθημερινού, αθέατο: η συνήθεια, η οικειότητα, η έλλειψη προσοχής και η ανία.²⁸⁷ «Αυτό είναι το αόρατο που ο κινηματογράφος... το καθιστά ορατό».²⁸⁸ Όπως παρατηρεί αναφερόμενος σε παράθεμα του Wittgenstein, στο οποίο ο τελευταίος αναφέρεται στην θεατροποίηση²⁸⁹ της καθημερινής μας ζωής, καταλήγει πως αυτή είναι η δυνατότητα στην οποία ο κινηματογράφος μπορεί

²⁸⁵ D. Macarthur, "What Goes without Seeing: Marriage, Sex and the Ordinary in *The Awful Truth*", *Film-Philosophy* 18 (2014): Special Section on Stanley Cavell, σ. 92.

²⁸⁶ Φ.Ε., § 129.

²⁸⁷ D. Macarthur, *op. cit.*, σ. 93.

²⁸⁸ *Ibid.*

²⁸⁹ Ο Wittgenstein παρατηρεί: «Ας φανταστούμε ένα θέατρο, η αυλαία ανοίγει και εμείς βλέπουμε κάποιον μόνο του στο δωμάτιό του να περπατά πάνω κάτω, να ανάβει ένα τσιγάρο, να κάθεται κτλ., έτσι ώστε ξαφνικά να παρατηρούμε έναν άνθρωπο αποστασιοποιημένοι με έναν τρόπο, κατά τον οποίο εμείς δεν μπορούμε να παρατηρήσουμε τους εαυτούς μας· σαν να παρακολουθούμε ένα κεφάλαιο από μια βιογραφία με τα ίδια μας τα μάτια, – με την βεβαιότητα πως αυτό είναι μυστηριώδες και υπέροχο. Πιο υπέροχο από οτιδήποτε θα μπορούσε να μας προκαλέσει ένα έργο που θα παιζόταν ή θα το ακούγαμε επί σκηνής. Εμείς οι ίδιοι θα έπρεπε να βλέπουμε την ίδια τη ζωή. –Αλλά όμως εμείς το βλέπουμε αυτό κάθε μέρα και δεν μας κάνει την παραμικρή εντύπωση! Αρκετά αληθινό, αλλά δεν το βλέπουμε από εκείνη την οπτική». Στο L. Wittgenstein, *Culture and Value*, University of Chicago Press, Chicago, 1984, σ. 6.

σύμφωνα με τον Cavell, να μας δώσει αυτήν την «μυστηριώδη» και συγχρόνως «υπέροχη» συνθήκη θέασης της καθημερινότητας.²⁹⁰

Κατά την άποψή του η θέαση των εμψύχων και μη στοιχείων της πραγματικότητας μέσα από το φιλμ έχει την ποιήσή της ή τουλάχιστον τη διαύγειά της. Το κοινό για αυτόν, αντιλαμβάνεται/προσλαμβάνει την ποίηση του καθημερινού, μια πρόσληψη που λόγω της φύσης του κινηματογραφικού μέσου είναι ανοιχτή σε όλους. Η κινηματογραφική εικόνα εκδημοκρατίζει τη γνώση αυτής της πρόσληψης.²⁹¹ Και αυτή είναι η ορατή δύναμή της. Να προσεγγίζει την καθημερινή μη ορατή ποίηση της διαύγειας ενός κόσμου καθημερινού, του κόσμου μας που λόγω της φθοροποιού συνήθειας μένει αόρατος σε εμάς, στη διάρκεια της μέρας μας. Το φιλμ μάς καθίζει κάτω, ως τρίτους, μπροστά στην ίδια μας τη ζωή. Και έτσι μαθαίνουμε να την αναγνωρίζουμε, να τη γνωρίζουμε, να εκτιμούμε την ποιήσή της, να συμφιλωνόμαστε με το επέκεινα του τόσο κοντινού κόσμου μας και τέλος να την επαναγνωρίζουμε. Και εδώ διακρίνουμε τη διαλεκτική σχέση του ανθρώπου ανάμεσα στο καθημερινό κόσμο του και στον σκεπτικισμό. Την ίδια στιγμή που ο άνθρωπος με την φιλοσοφική και ηθική σκευή αιώνων νιώθει ικανός να κατανοήσει την πραγματικότητα, από την άλλη πλευρά, η σκεπτικιστική παράδοση, με ηγήτορα τον Καρτέσιο, σύμφωνα με τον Cavell, επιτίθεται «στην κοινή μας γλωσσική κατοικία και στα συνήθη κριτήρια που απασχολούν την έννοια της γνώσης». Συγκεκριμένα ο David Macarthur παρατηρεί:

«Σε όλο το εύρος της εργασίας (του Stanley Cavell) το θέμα της ανοικειότητας του οικείου –το μη ορατό μέσα στο ορατό– στοιχειοθετείται στο πλαίσιο της διττής μας σχέσης με το καθημερινό ως εικόνα τόσο της ψευδαίσθησης αλλά και της απελευθέρωσης από την ψευδαίσθηση όσο και της περίπλοκης διαλεκτικής σχέσης ανάμεσα στο καθημερινό και στο σκεπτικισμό. Ο Cavell ερμηνεύει τις παραδοσιακές απειλές του καρτεσιανού... σκεπτικισμού –που θέτει ριζοσπαστικές αμφιβολίες σε σχέση με το αν ο εξωτερικός κόσμος... είναι μη πραγματικός, παρά μόνο όνειρα και ψευδαισθήσεις– σε όρους μιας επίθεσης στην κοινή κατοικία της

²⁹⁰ David Macarthur, *op. cit.*

²⁹¹ St. Cavell, *Themes out of School: Effects and Causes*, North Point Press, San Francisco, 1984, σ. 14.

γλώσσας, συγκεκριμένα, στα συνήθη κριτήρια προς χρήση της έννοιας της γνώσης».²⁹²

Η καθημερινή γλώσσα είναι μια λειτουργούσα γλώσσα σε αντίθεση με την «μεταφυσική» κατά τον Wittgenstein γλώσσα όπου ο ίδιος προτείνει «να μην λέμε τίποτα εκτός από αυτό που μπορεί να ειπωθεί, δηλαδή προτάσεις των φυσικών επιστημών... και κάθε φορά που κάποιος άλλος θα ήθελε να πει κάτι μεταφυσικό, να του υποδείχνουμε πως άφησε ορισμένα σημεία στις προτάσεις του χωρίς να τους προσδώσει μια σημασία».²⁹³ Ο άνθρωπος, όπως διαπιστώνει ο Macarthur, βρίσκεται ανάμεσα στην πιθανότητα να εμπιστευτεί, να ακούσει, να κατανοήσει, να δει τον κόσμο και την γλώσσα της καθημερινότητάς του, ανακαλύπτοντας τον ίδιον τον κόσμο και ανάμεσα στη σκεπτική αντίληψη πως ο κόσμος της καθημερινότητάς του, η εικόνα του, ο ήχος του, οι λέξεις του δεν είναι αντιληπτά.²⁹⁴

Όπως παρατηρεί ο William Rothman, ο Cavell ερευνά φιλοσοφικά τι λέμε σχετικά με τα φαινόμενα μιας ταινίας, για το ποιες είναι οι δικές μας εικόνες από τις ταινίες και το πώς μπορούμε να κάνουμε αυτήν την εμπειρία φανερή σε εμάς τους ίδιους. Ο Cavell όμως, σύμφωνα με τους Rothman και Keane, αρνείται πως η φωτογραφία και ο κινηματογράφος ικανοποιούν την εμμονή μας με τον ρεαλισμό, «γιατί η εμμονή μας δεν αφορούσε ποτέ τον ρεαλισμό αλλά την πραγματικότητα... Το να αποκαλείς τη φωτογραφία ρεαλιστική είναι σαν να αποκαλείς την πραγματικότητα ρεαλιστική... Η πραγματικότητα είναι πραγματική δεν είναι ρεαλιστική... η πραγματικότητα είναι ακριβώς αυτή, για την οποία οι άνθρωποι έχουν την ικανότητα να αμφιβάλλουν. Η πιθανότητα του σκεπτικισμού, διαπλεκόμενη και διαλεγόμενη με την καθημερινή γλώσσα είναι εσωτερικό χαρακτηριστικό της ανθρώπινης γνώσης».²⁹⁵ Οι Rothman και Keane, ερμηνεύοντας τη σκέψη του Cavell, πιστεύουν πως ο κόσμος του κινηματογράφου δεν μπορεί να ξεχωρίσει από την πραγματικότητα λέγοντας πως «τα αντικείμενα και τα πρόσωπα της ταινίας εμφανίζονται αληθινά για τον απλό λόγο πως είναι αληθινά».²⁹⁶

²⁹² D. Macarthur, *op. cit.*, σ. 94.

²⁹³ T.L.P. 6.53.

²⁹⁴ D. Macarthur, *op. cit.*

²⁹⁵ W. Rothman, M. Keane, *op. cit.*, σ. 67.

²⁹⁶ *Ibid.*

Σε αντίθεση με την άποψη του Cavell, βρίσκεται ο Mario Sluga, ο οποίος θεωρεί πως το γεγονός πως ο αμερικανός φιλόσοφος εκκινεί την κινηματογραφική του έρευνα από την καθημερινή γλώσσα, ουσιαστικά τον οδηγεί στη σύνδεση της φωτογραφίας με το εικονιζόμενο πρόσωπο ή αντικείμενο, πράγμα που ο ίδιος το θεωρεί λανθασμένο για την ορθή ερμηνεία της κινηματογραφικής εικόνας. «Ενδεχομένως... δηλώσεις όπως ‘αυτή είναι η φωτογραφία της μητέρας σου’ συσκοτίζουν και παραπλανούν τον Cavell».²⁹⁷ Κατά τον Mario Sluga, η εικόνα που έχει συλληφθεί από την κάμερα δεν έχει οντολογική ή άλλη σχέση με το πραγματικό αντικείμενο, απλά ο Cavell δείχνει να αγνοεί στην ανάλυσή του, ή καλύτερα να υποτιμά, όπως θα έλεγα εγώ, το φυσικό μέσο της φωτογραφίας, δηλαδή την ίδια την εικόνα.²⁹⁸ Ο Sluga πιστεύει πως ο Cavell έχει υποτιμήσει τον Bazin λόγω της κύριας ενασχόλησής του με τη φιλοσοφία της γλώσσας, τον ύστερο Wittgenstein και τον Austin, τοποθετώντας τα κριτήρια του πώς είναι το να λέμε κάτι σε σχέση με τα κριτήρια του πώς είναι να το βλέπουμε. Ο Mario Sluga αποκαλύπτει κάτι που έχουμε ξεχάσει για τις απαρχές της οπτικής του Cavell, το οποίο το έχουμε αναφέρει και παραπάνω, αλλά εδώ μπορούμε να επιμείνουμε στην ανάλυσή του, πως ο Cavell μοιάζει να εκκινεί από τη γλώσσα και όχι από την εικόνα. Να παραδεχτούμε, επίσης, πως ο Mario Sluga έχει απολύτως δίκιο. Η μόνη διαφωνία μας είναι πως αυτό δεν είναι επιλήψιμο για τον ίδιο τον Cavell και την οπτική του για τον κινηματογράφο. Ο Mario Sluga παρατηρεί έμμεσα πως ο Cavell είναι «μολυσμένος» από την επιστημολογία και την αναλυτική φιλοσοφία. Από την εμμονή του να βρίσκεται στην πλευρά της γλώσσας και όχι στην πλευρά της εικόνας. Όσο και παράδοξος έως και ποιητικός, κάποιες φορές, είναι ο φιλοσοφικός του λόγος, εντούτοις είναι διεξοδικά αναλυόμενος αναζητώντας την επαλήθευση, την αληθοτιμή των λόγων του, την απόλυτη αλήθεια των όσων λέει. Τα κείμενά του είναι τόσο επώδυνα ελέγξιμα από τον ίδιο, με αποτέλεσμα να βλέπουμε τον έλεγχο των ιδίων των λεγομένων του με την μορφή ενός συνεχούς εξαντλητικού στοχαστικού κειμένου. Μόνο που αυτό ανανεώνει τη θέαση και της ίδιας εικόνας σε αντίθεση με ό,τι πιστεύει ο Sluga.

Θα ρισκινδύνευα τη θέση πως η άποψη του Bazin για τον ρεαλισμό, την οποία δείχνει να υπερασπίζεται ο Sluga, το γεγονός δηλαδή ότι «συνεπάγεται την

²⁹⁷ Mario Sluga, “Some Reflections on Bazin’s and Cavell’s Ontologies of Film”, *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, 5 (2013), σ. 425.

²⁹⁸ M. Sluga, op. cit., σσ. 426-427.

αυτόματη γένεση της εικόνας, που έχει ως στόχο να προσδώσει σε αυτήν την εικόνα ...ιδιότητες... που είναι παρόμοιες με την φυσική (ανθρώπινη) αντίληψη»²⁹⁹ και πως το αντικείμενο που κάποιος βλέπει στον κινηματογράφο, είναι σαν να βλέπει το ίδιο το πραγματικό αντικείμενο, αφορά μια πολύ πρώιμη θέαση της κινηματογραφικής θέασης. Απεικονίζει έναν ερευνητή που θαμπώνεται από το ίδιο το μέσο και όχι την ουσία του κινηματογράφου. Ενός θεατή που στέκεται ενεδός μπροστά στην κινούμενη εικόνα, στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Η έκπληξή του έγκειται ακριβώς σε αυτό, δηλαδή στο γεγονός πως μπροστά του βλέπει την πραγματικότητά του. Και μοιάζει με την αντίδραση ενός θεατή του μη ομιλούμενου κινηματογράφου.

Ο Cavell δεν μπορεί να μείνει σε αυτήν οπτική, ουσιαστικά προχωρεί στην ανάλυση του μέσου. Στην ανάγνωση ενός ομιλούμενου κινηματογράφου, ενός κινηματογράφου που ωριμάζει όσο ωριμάζει και η αναλυτική φιλοσοφία, ενός κινηματογράφου που σε αναγκάζει όπως και η φιλοσοφία να στραφείς και στο γλωσσικό μέσο. Και στην παραδοσιακή δραματολογία, και στην ερμηνεία των χαρακτήρων, και στην ανάλυση της πλοκής. Το μέσο της εικόνας έχει μια προφάνεια με μια διαύγεια που λαμπυρίζει, χωρίς αυτή από μόνη της να είναι όλη η ουσία του κινηματογράφου. Για έναν φιλόσοφο της γλώσσας ο κινηματογράφος αποτελεί μια δισδιάστατη απεικόνιση και της λεκτικής και εξωλεκτικής επικοινωνίας, ένα πεδίο ανθρώπινων επαφών κάτω από την οπτική των Austin, Wittgenstein και Quine. Ο ρεαλισμός του κινηματογράφου δεν είναι μονοδιάστατα η εικόνα του αλλά το σύνολο των επιμέρους στοιχείων που συνιστούν την αντίληψη που έχουμε για τον κόσμο μας, την αντίληψη που έχουμε για την τέχνη, την αντίληψη που έχουμε για την πραγματικότητα. Για παράδειγμα, ο κινηματογράφος αποτελεί, προχωρώντας τη σκέψη του Cavell, μίμηση και του τρόπου με τον οποίον οι άνθρωποι επικοινωνούν, μια μίμηση της ανθρώπινης επικοινωνίας.

Ποια όμως είναι η σχέση που μπορούν να έχουν οι ίδιοι οι κινηματογραφικοί ήρωες με την «πραγματικότητα»; Στην αναζήτηση των κινηματογραφικών ρεαλισμών ο Keith Dromm άθελά του εισφέρει στην όλη συζήτηση. Αναλύοντας τον ρόλο του ντετέκτιβ στα film noir τον κατηγοριοποιεί σε δύο είδη: α) στον ερευνητή εγκλήματος που χρησιμοποιεί την λογική του για την επίλυση του όποιου αινίγματος, χρησιμοποιώντας μάλιστα την επαγωγική μέθοδο αναζήτησης της αλήθειας, β) και

²⁹⁹ A. Dudley (επιμ., μετάφραση), *André Bazin's New Media*, University of California Press, Oakland, California, 2014, σ. 282.

σε αυτόν που χρησιμοποιεί καθαρή βία, για να φτάσει στο στόχο του.³⁰⁰ Ο ίδιος όμως, πέρα από αυτήν την τόσο σχηματική και αφαιρετική διαίρεση των αστυνομικών ερευνητών παρατήρησε πως συχνά οι χαρακτήρες των film noir υπερέβαιναν τόσο την λογική όσο και τη βία χρησιμοποιώντας την διαίσθηση, την εικασία, τα προαισθήματα. Συγκεκριμένα συνδέει αυτή τη χαρακτηριστική μέθοδο των ντετέκτιβ της κινηματογραφικής μυθοπλασίας με την ύστερη φιλοσοφία του Wittgenstein³⁰¹ που «κάνει λόγο για τον κεντρικό ρόλο των πρακτικών που σχετίζονται με τη διαίσθηση, το ένστικτο... τις πρωτόγονες αντιδράσεις».³⁰²

Επιπροσθέτως, θα μπορούσαμε όμως να δούμε τον τρόπο που κανείς αντιμετωπίζει την πραγματικότητα μέσα από την έννοια του γεγονότος έτσι όπως αυτή περιγράφεται στο *Tractatus* με την απόφαση: «Ο κόσμος είναι η ολότητα των γεγονότων, όχι των πραγμάτων».³⁰³ Στην εισαγωγή μάλιστα του έργου του Wittgenstein ο Russell διατυπώνει την άποψη πως τα γεγονότα είναι αυτά που κάνουν τις προτάσεις αληθείς ή ψευδείς.³⁰⁴ Θα ήταν ταιριαστό λοιπόν να δούμε τον αστυνομικό ερευνητή ως κάποιον που αναζητά την αλήθεια, στη θέση του θα μπορούσε να ήταν οποιοσδήποτε από εμάς, είτε με την ιδιότητα του επιστήμονα είτε με την ιδιότητα του φιλοσόφου είτε με την ιδιότητα του σκεπτόμενου ανθρώπου. Ο ερευνητής εδώ δεν προσπαθεί να κάνει τίποτε άλλο από το να αντιληφθεί και να ερμηνεύσει τμήμα του κόσμου μέσω των γεγονότων που στην περίπτωσή του συνήθως είναι ένα έγκλημα προς επίλυση. Μπορεί να κάνει όποια υπόθεση θέλει, εντούτοις στο τέλος η οποιαδήποτε πρόταση ή προτάσεις που θα έχει εκφέρει θα κριθούν ως αληθείς ή ψευδείς από τα ίδια τα πραγματικά γεγονότα που θα έρθουν να επιβεβαιώσουν ή να απορρίψουν τις διατυπωμένες προτάσεις. Η αλήθεια δε θα κριθεί από τα πράγματα και μόνο, ίσως στην αστυνομική λογοτεχνία και στον κινηματογράφο ένα πράγμα μπορεί να αποτελέσει ένα στοιχείο, όμως και εκεί η αλήθεια κρίνεται ως τέτοια από τα γεγονότα. Έτσι και αλλιώς το γεγονός πως η έρευνα του Cavell, ερείδεται εν πολλοίς στη φιλοσοφία της γλώσσας του Wittgenstein, οδήγησε μια σειρά από ερευνητές στη στοίχιση του κινηματογραφικού

³⁰⁰ K. Dromm, “The Facts Before Our Eyes: Wittgenstein and the Film Noir Investigator”, *Film-Philosophy*, 17.1 (2013), σ. 1.

³⁰¹ «...σύντομα οι λόγοι μου θα εξαντληθούν. Και τότε θα ενεργώ χωρίς λόγους». ΦΕ, §211.

³⁰² K. Dromm, *op. cit.*, σ. 2.

³⁰³ TLP, § 1.1.

³⁰⁴ Στο L. Wittgenstein, *Tractatus Logico Philosophicus*, (μετ. Θανάσης Κιτσόπουλος), Παπαζήσης, Αθήνα, 1978, σ. 29.

φαινομένου με τη φιλοσοφία του δεύτερου. Όμως, η τριμερής διαίρεση που άθελά του προτείνει ο Keith Dromm σε σχέση με τον χαρακτήρα των ντετέκτιβ και την προσέγγιση της αλήθειας, είναι αφαιρετικά και η διαίρεση που ανά τους αιώνες η ίδια η φιλοσοφική σκέψη προτείνει.

Από την μια πλευρά, η χρήση της λογικής, της επαγωγικής μάλιστα, θυμίζει την πλατωνική-σωκρατική μέθοδο ανακάλυψης της μιας και μοναδικής αλήθειας. Επίσης, μπορεί να θυμίζει το νου του έλλογου όντος και τους ρασιοναλιστές. Ο βίαιος αστυνομικός ερευνητής αφήνεται να προσλάβει την πραγματικότητα μέσω της ροής των εμπειριών, βασίζοντας την ανακάλυψη της αλήθειας στην *εμπειρία*, στις αισθήσεις και στη σωματική επαφή. Ο ερευνητής που βασίζεται στο ένστικτο μοιάζει με τον αντιρρεαλιστή, με αυτόν που δεν εμπιστεύεται σε καμιά περίπτωση ούτε το νου του και τις νοητικές του συνάψεις, ούτε τα φαινόμενα των αισθήσεών του. Αμφιβάλλει για όλα, καθοδηγείται από εσωτερικές παρορμήσεις, λειτουργεί αντίστροφα από την διαδικασία της απομάγευσης, μαγεύοντας τους θεατές-αναγνώστες. Η «μαγεία» αυξάνεται όσο περισσότερο αυξάνεται και η απόκλιση αιτίου και αιτιατού στις επιλύσεις των αινιγμάτων του. Λειτουργεί τότε ο ήρωας τελετουργικά ενώπιον του «κοινού» του, καθώς η υπόθεση του εγκλήματος λύνεται σχεδόν «μαγικά». Η όλη αυτή διαδικασία εκλαμβάνεται από το κοινό ως επίλυση αινίγματος σε λογικό κενό, σε αδιέξοδη επαγωγή χωρίς ορθή, αληθή και έγκυρη γενίκευση. Το τρικ τότε πιστεύεται πως έχει υπερνικήσει την λογική. Σαν ο πρωταγωνιστής να βρίσκει τη λύση μέσω κάποιου φωτισμού, επίνοιας και πρόνοιας θεϊκής. Σαν ο ίδιος να είναι ο από μηχανής θεός του εαυτού του, σαν να ταυτίζεται με κάποια εξω-ορθολογική δύναμη που σπρώχνει τα πράγματα προς τη λύση τους.

Σύμφωνα με τη νευροεπιστημονική οπτική, ο ντετέκτιβ που αποτείνεται στην λογική θυμίζει ένα άτομο με αριστερή εγκεφαλική πλευρίωση δεξιόχειρα, με έντονη την λογική λειτουργία του τρόπου σκέψης του (διανοητικό και αναλυτικό άτομο), ενώ αυτός που αποτείνεται στη διαίσθηση, θυμίζει ένα άτομο με δεξιά εγκεφαλική πλευρίωση, αριστερόχειρα, που στηρίζεται στο υποσυνείδητο και στη δημιουργικότητα.³⁰⁵ Άλλωστε, ο τρόπος πρόσληψης της πραγματικότητας ακόμα και από την επιστήμη ποικίλλει, πόσω μάλλον από τον κινηματογράφο. Ο Πέτρος Φαραντάκης παραθέτει απόψεις που διατυπώνουν την πίστη πως «η επιστήμη ξεκινά

³⁰⁵ Ph. Carter, *Test your EQ*, Kogan Page, London, Philadelphia, 2009, σ. 66.

χρησιμοποιώντας τις πρωτεύουσες ιδιότητες της συνηθισμένης αντίληψης και στη συνέχεια δανείζεται έννοιες –όπως π.χ. είναι το βάρος, η θερμότητα, το φως– από **την καθημερινή ομιλία**, υποβάλλοντάς τις σε βαθμιαία εκλέπτυνση... Επόμενο είναι, πολλές λεπτομέρειες αισθητηριακών λεπτομερειών... να απαλείφονται εντελώς. Η σύλληψη τέτοιων γνωρισμάτων είναι... δυνατόν να πραγματοποιηθεί κατόπιν εξειδικευμένης επεξεργασίας, με φιλοσοφικό αισθητήριο». ³⁰⁶ Ο κόσμος των αισθήσεων, το περίφημο φιλοσοφικό αισθητήριο, η εμπιστοσύνη στην λογική, στο νου, στην εμπειρία, στο ένστικτο, όλες αυτές είναι εκδοχές ενός τρόπου προσέγγισης της πραγματικότητας ή της γνώσης του κόσμου που εκ φύσεως ενέχει την αβεβαιότητα αλλά όχι την απόλυτη ανικανότητα να θεαθεί, από έναν ή πολλούς. Η προσπάθεια αλλά και τα μέσα γνώσης ενός κόσμου που εμπεριέχει εμάς, τους άλλους, τα αντικείμενα, η προσπάθεια γνώσης ημών, των άλλων, των αντικειμένων αλλά και εν γένει του κόσμου, συστήνεται από την παρουσία όλων των παραπάνω. Και κάθε μία από αυτές τις προσεγγίσεις μπορεί να δημιουργήσει και έναν άλλον «ρεαλισμό».

Σε τελική ανάλυση, ο John Searle παρατηρεί πως ο ρεαλισμός στην πρότερη μορφή του αφορά στην κεντρική άποψη πως ο κόσμος μας υπάρχει ανεξάρτητα από τις αναπαραστάσεις που έχουμε εμείς για αυτόν, από τη στιγμή που ό,τι και να πιστεύουμε για τον κόσμο μας, τα πιστεύω μας, αυτά θα τον αφήσουν ανεπηρέαστο εν τέλει. «Όταν όλοι πεθάνουμε και όλες οι αναπαραστάσεις (μας για τον κόσμο) πεθάνουν μαζί μας, οι περισσότερες πλευρές του κόσμου θα μείνουν εντελώς ανεπηρέαστες». ³⁰⁷ Σε αυτή την «ριζοσπαστική» αντίληψη ο εξωτερικός κόσμος υπάρχει ανεξάρτητα από τη γλώσσα, την πρόσληψη, τα πιστεύω, τη σκέψη. Η όλη αντίληψη του Searle έρχεται εν μέρει σε αντίθεση με αυτήν του Cavell και εν μέρει είναι σύμφωνη, όταν υποστηρίζει πως «ο ρεαλισμός ... δεν έχει σχέση με τη θεωρία της αλήθειας, με την επιστήμη, με τη γλώσσα. Ο ρεαλισμός είναι μία οντολογική θεωρία που λέει πως η πραγματικότητα είναι εξ ολοκλήρου ανεξάρτητη από τις αναπαραστάσεις μας». ³⁰⁸

Η στερεότυπη παραδοχή του Searle ομοιάζει με την αντίληψη του Cavell, όσον αφορά στην οντολογική σχέση κινηματογραφικών εικόνων με τα πράγματα ή

³⁰⁶ Π. Φαραντάκης, *op. cit.*, σσ. 37-38.

³⁰⁷ J. R. Searle, "Does the Real World Exist?", *Realism/antirealism and epistemology*, επιμ.

Christopher B. Kulp, Maryland, Rowman & Littlefield Publishers Inc., Maryland, 1997, σ. 18.

³⁰⁸ J. Searle, *op. cit.*, σ. 19.

τα πρόσωπα, τα οποία υπάρχουν ανεξάρτητα από τον κινηματογράφο και τις εικόνες τους, παρόλο που σχετίζονται ως τέτοια. Από την άλλη πλευρά, ρεαλισμός χωρίς επιστήμη και γλώσσα μοιάζει να ανθίσταται των επεκτάσεων αλλά και θεμελίων της καβελιανής σκέψης. Από τα παραπάνω, ας συγκρατήσουμε το εξής ερώτημα: Η κινηματογραφική εικόνα, ως προβολή της πραγματικότητας, την επηρεάζει και σε ποιον βαθμό; Επικαιρικά ή διαχρονικά; Με ποιο τρόπο λοιπόν, **η κινηματογραφική εικόνα μπορεί να επηρεάσει την πραγματικότητα;**

Στα παραπάνω θα μπορούσε κάποιος να απαντήσει πως ο ρεαλισμός στον κινηματογράφο δεν είναι ούτε πιστή αντιγραφή της πραγματικότητας ούτε είναι ψευδαίσθηση. Τι είναι λοιπόν; Μια *δημιουργική μίμηση*, η οποία μπορεί μετρίως να επηρεάσει και τον κόσμο μας. Και έτσι κανείς πιστεύει πως επιλύει το ζήτημα. Είναι όμως σαν να απαντάει πως είναι και τα δύο.

Υπάρχει όμως η στιγμή που πρέπει να παραδεχτούμε ένα σφάλμα αιώνων. Καλώς ή κακώς, τα αντίθετα δεν έχουν πάντοτε συμπληρωματική σχέση ούτε καν διαλεκτική. Πολλές φορές το ένα γυρεύει να εξοντώσει το άλλο. Η δημιουργική μίμηση της πραγματικότητας θυμίζει τη σκεπτική παράδοση και την άποψη της Μάργκαρετ Γουίλεϋ «ότι η σκεπτικιστική πρακτική, που δεν επικυρώνει κανένα από τα δύο αντίθετα, οδηγεί μέσω του δυισμού και του παραδόξου στη μυστικιστική θέση της επικύρωσης και των δύο... για αυτήν ο σκεπτικισμός είναι η προετοιμασία για τη μυστικιστική θρησκεία».³⁰⁹ Ο κινηματογράφος, δηλαδή, θα πρέπει να είναι είτε το ένα είτε το άλλο. Είτε θα είναι πιστή αποτύπωση της πραγματικότητας, είτε θα είναι προϊόν ψευδαίσθησης. Η δημιουργική μίμηση μοιάζει να συνθέτει τα δύο αντίθετα σε μιαν έννοια. Από την μια πλευρά, η μίμηση παραπέμπει στην πιστή αντιγραφή της πραγματικότητας από την τέχνη, ενώ το επίθετο *δημιουργική* μιλά για την έντεχνη επέμβαση πάνω στην πραγματικότητα που κάνει ο ίδιος ο καλλιτέχνης.

Ανακύπτει το ερώτημα, λοιπόν, αν η τέχνη και ο κινηματογράφος ενέχει μυστικισμό. Είναι αυτή η ανορθόλογη επικύρωση και των δύο ασύμπτωτων στοιχείων του, της αποτύπωσης της πραγματικότητας και της ψευδαίσθησης; Μήπως η σχέση του θεάτρου, για παράδειγμα, με τη θρησκεία δεν είναι μόνο ιστορική αλλά και ουσιαστική; Αν θεωρήσουμε πως ο κινηματογράφος μπορεί να είναι συγχρόνως

³⁰⁹ P. Suber, «Εισαγωγή στον αρχαίο Σκεπτικισμό», *Οι Σκεπτικοί: αναγνωστικό της αρχαίας σκεπτικής φιλοσοφίας- εισαγωγή στον κλασικό σκεπτικισμό*, επιμ. Γιάννης Αβραμίδης, Peter Suber, Θύραθεν Εκδόσεις, Θεσσαλονίκη, 2003, σ. 59.

και ψευδαίσθηση **και** αποτύπωση της πραγματικότητας, ουσιαστικά αποτεινόμεστε σε μια μεταφυσική της τέχνης, σαν τον αστυνομικό ερευνητή που χρησιμοποιεί αντί του νου, την πίστη του σε ενέργειες δίχως εμφανή λογική, σε αυτό που ονομάζει διαίσθηση.

Προς επίρρωση των ανωτέρω θα παραθέσουμε την άποψη του Χρήστου Δερμεντζόπουλου, η οποία και αναφέρεται στο τέλος του άρθρου του για τη ρεαλιστική οπτική του σουρεαλιστικού κινηματογράφου στη θέση του Geoffrey Hill: «Ο κινηματογράφος έχει γίνει για το μοντέρνο κόσμο ο συλλογικός καθεδρικός ναός μιας πρωτόγονης συμμετοχικής λατρείας... το φιλμ δεν είναι παρά μια προέκταση της πιο ενδόμυχης και αρχαϊκής μας συνείδησης... Το σκοτεινό σπήλαιο του κινηματογράφου θυμίζει την τελετουργική στοά, το υπόγειο της μύησης, τη σκοτεινή νύχτα της ψυχής, την κοιλιά του κήτους, τον αλχημικό τάφο ή την ερημιά του νυχτερινού ταξιδιού... Είναι η κρήνη της βάπτισης, όπου ο **σκεπτικισμός** μας καταποντίζεται σε μια μητρική θάλασσα **δέους** και **θαυμασμού**».³¹⁰ Ο ίδιος ισχυρίζεται πως «στον κινηματογράφο... δεν αναπλάθουμε μια εικόνα στη φαντασία κατά το δοκούν, η εικόνα είναι εκεί έτοιμη και είναι υποχρεωμένη να μοιάζει με την πραγματικότητα για να θεωρηθεί ως πραγματική... Ίσως λοιπόν για πολλούς ο κινηματογράφος να μην είναι απόδραση από την πραγματικότητα αλλά ακριβώς το αντίθετο».³¹¹ Με την υπόμνηση να μην την πάθουμε όπως ο Σεζάν, του οποίου «η ακραία προσήλωση του στη φύση και στο χρώμα... η αφοσίωσή του στον ορατό κόσμο θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως μια φυγή από τον ανθρώπινο κόσμο, ως αλλοτρίωση της ανθρώπινης υπόστασής του»³¹², να πούμε πως αυτή η εμμονή στον ορατό κόσμο είναι αυτό που μπορεί να εξαρθρώσει τον κινηματογράφο από το ανθρώπινο στοιχείο του, να το κάνει να χάσει τη χαρά της ανακάλυψης, να παύσει να μας εξοικειώνει με το ανοίκειο τον οικείων πραγμάτων.

Γυρεύουμε πάντα την πρώτη αθώα ματιά των πραγμάτων και όχι τα πράγματα τα ίδια, άλλωστε... Και τα πράγματα ενός περιβάλλοντος που «ρεαλιστικά» αποδίδει όλες τις πτυχές των συναισθημάτων, παθημάτων, σφαλμάτων του ανθρώπου, ως κεντρίσματα συναισθηματικά από την πραγματική ζωή για την πραγματική ζωή. Έναντι αυτής της επαναβίωσης του βιώματος η εικόνα είναι μόνο ένας καμβάς, ένα

³¹⁰ G. Hill, *Illuminating Shadows: The Mythic Power of Film*, Shambhala Publications, Boston, 1992, σ. 28.

³¹¹ Χρ. Δερμεντζόπουλος, *op. cit.*, σ. 65.

³¹² Μ. Μερλώ-Ποντύ, *op. cit.*, σ. 30.

άδειο πλάνο που καλούμαστε να γεμίσουμε. Ο κινηματογράφος δεν έχει στραμμένο μόνο το οπτικό του διάφραγμα σε μας, αλλά μας καλεί να γίνουμε οι σκηνοθέτες της δικής του ζωής, μέσω των ζωών μας.

Δεν είναι τυχαίο που η ηθική και η τέχνη προβληματίζει έντονα τους επιστημολόγους, γενικότερα, και τον Wittgenstein, ειδικότερα.³¹³ Είναι που η ηθική και η τέχνη κρίνεται από την ίδια την ανιστορική ταύτιση του ανθρώπου με τον αθανασία. Και αυτό η επιστήμη δεν το συγχωρεί εύκολα.

2.3 Ο οντολογικός ρεαλισμός του Cavell

Το πώς ο Cavell αντιλαμβάνεται την προβολή της πραγματικότητας μέσα από την κινηματογραφική εικόνα είναι κάτι που έχουμε αναφέρει και στο προηγούμενο κεφάλαιο. Εδώ θα υπενθυμίσουμε πως για τον Cavell ο κινηματογράφος αποτελεί την κινούμενη εικόνα του σκεπτικισμού, από την άποψη πως ενώ ο προβαλλόμενος κινηματογραφικός κόσμος δείχνει αντικείμενα και πρόσωπα του καθημερινού μας βίου, εντούτοις εμείς ως θεατές απουσιάζουμε από την προβαλλόμενη πραγματικότητα αλλά και ο προβαλλόμενος κόσμος απουσιάζει από εμάς που τον βλέπουμε. Το τελευταίο δε συμβαίνει μόσο σε όσους έχουν την τύχη της θέασης του προβαλλόμενου κόσμου αλλά και σε όσους έχουν την ευθύνη χειρισμού μιας κάμερας που κάνει λήψεις από τον κόσμο μας.

Σε κάθε περίπτωση, θα ξεκινήσουμε εδώ παραθέτοντας ένα κείμενο του ίδιου του Cavell που μοιάζει να επεκτείνει την παραπάνω θέση:

«Οτιδήποτε και κάποιος να εννοεί με την ‘ουσία’ ενός καλλιτεχνικού μέσου, η ουσία του μπορεί μόνο να εξειδικευτεί από τα επιτεύγματα του ίδιου του ... μέσου. Η δήλωση περί της ουσίας του σινεμά που ακούγεται συχνά είναι πως αυτή αποτελείται από ‘φως και κίνηση’... Εν προκειμένω, δεν έχω δει αντικείμενα να αποτελούνται ουσιωδώς από φως και κίνηση (και ουσιωδώς από τίποτε άλλο) που να με έχουν κεντρίσει, επειδή φέρουν τη δύναμη της τέχνης. Και καθώς τα αντικείμενα του σινεμά που έχω δει και τα οποία με έχουν κεντρίσει, καθώς φέρουν τη δύναμη της τέχνης, όλα αναντίρρητα χρησιμοποιούν τις κινούμενες εικόνες ζωντανών ανθρώπων και πραγματικών αντικειμένων σε αληθινούς χώρους, ξεκίνησα την έρευνά μου

³¹³ «Είναι φανερό πως την ηθική δεν μπορούμε να την εκφράσουμε με λέξεις. Η ηθική είναι υπερβατική. (Ηθική και αισθητική είναι ένα)». TLP § 6.421.

αναζητώντας ποιον ρόλο η πραγματικότητα παίζει σε αυτήν την τέχνη... υπάρχει μια, λίγο ή πολύ, ασαφής και διάχυτη διανοητική μόδα, προφανώς επικυρωμένη από την ιστορία της επιστημολογίας και την άνοδο της μοντέρνας επιστήμης, σύμφωνα με την οποία δεν... μπορούμε ποτέ να δούμε την πραγματικότητα όπως είναι· και υπάρχει μια ερμηνεία της ιστορίας των αναπαραστατικών τεχνών... πως με την επινόηση της φωτογραφίας και με τον ερχομό των κινούμενων εικόνων... η τέχνη έχει παραιτηθεί από την αναπαράσταση της πραγματικότητας... η γενική απόρριψη της πραγματικότητας βασίζεται σε θεωρίες (της γνώσης, της επιστήμης, της τέχνης, της πραγματικότητας, του ρεαλισμού) των οποίων η δύναμή τους να πείθουν είναι ισχυρότερη από την ίδια την πραγματικότητα. Γνώριζα πως η αντίστασή μου... χρωματίζεται από τις αναγνώσεις του Wittgenstein και του Heidegger... για να ορίσω το χώρο που ο σκεπτικισμός εμπνέει, σαν να πρόκειται η απειλή του να είναι το ίδιο αποκαλυπτική για την ανθρώπινη σκέψη όπως είναι από μόνη της η επιστήμη».³¹⁴

Στο παραπάνω κείμενο ο Cavell μοιάζει να εγκιβωτίζει όλη τη θεωρητική του ενασχόληση σε σχέση με τον ρεαλισμό –ή για να το διατυπώσουμε, όπως ο ίδιος το λέει– τη σχέση της πραγματικότητας με το καλλιτεχνικό μέσο. Η βασική του σκέψη, όπως παρατηρούμε, είναι η απόλυτη αμφισβήτηση πως η πραγματικότητα δεν μπορεί να ιδωθεί αντικαθιστώντας αυτήν την αμφισβήτηση με το σκεπτικισμό ο οποίος δεν αμφισβητεί αλλά αμφιβάλλει για τη σχέση μας με την πραγματικότητα και τους άλλους.

Ο σκεπτικισμός, λοιπόν, όσον αφορά στην κινηματογραφική εικόνα, εδράζεται στην λειτουργία της φωτογραφικής εικόνας, αρχικά, η οποία, σύμφωνα με τον Cavell, «ξεπέρασε την υποκειμενικότητα...: μέσω του αυτοματισμού, απομακρύνοντας τον ανθρώπινο παράγοντα από το καθήκον της αναπαραγωγής».³¹⁵ Από αυτήν την άποψη, ο Cavell αναγνωρίζει στη φωτογραφία και κατ' επέκταση στην κινηματογραφική εικόνα, τη δυνατότητα λειτουργίας της μέσω του αυτοματισμού της με τέτοιο τρόπο, ώστε να υποσκελίζει την υποκειμενικότητα αυτού που χειρίζεται την κάμερα και να καθιστά αντικειμενική την προβολή του κόσμου μας κατά αυτόν τον τρόπο. Κατά την άποψή του και

³¹⁴ St. Cavell, *The World Viewed*, op.cit., σσ. 164-166.

³¹⁵ _____, op. cit., σ. 23.

παραθέτοντας τον τρόπο που λειτουργεί η ζωγραφική και η φωτογραφία σε σχέση με την πραγματικότητα, παρατηρεί το εξής:

«...η φωτογραφία δεν ανταγωνιζόταν ποτέ τη ζωγραφική. Αυτό που συνέβη σε κάποια στιγμή ήταν πως η αναζήτηση της οπτικής πραγματικότητας (visual reality), ή της ‘μνήμης του παρόντος’ (όπως ο Baudelaire το διατυπώνει), διαχωρίστηκε. Για να διατηρήσουμε την πίστη της σχέσης μας με την πραγματικότητα, για να διατηρήσουμε την παρουσία μας, η ζωγραφική αποδέχεται την υποχώρηση του κόσμου (μας). Η φωτογραφία διατηρεί την παρουσία του κόσμου αποδεχόμενη την απουσία μας από αυτόν».³¹⁶

Το ενδιαφέρον με την παραπάνω θέση είναι πως όσο πιο «πιστή» και «αντικειμενική» είναι η λειτουργία του καλλιτεχνικού μέσου (της φωτογραφίας και της κινηματογραφικής κάμερας) τόσο περισσότερο η σχέση με τον κόσμο μας γίνεται μια σχέση έντονα σκεπτικιστική. Όσο πιο αδιαμεσολάβητη μπορεί να είναι η παρουσία του κόσμου μας στη φωτογραφική και στην κινηματογραφική εικόνα, τόσο περισσότερο η αδιαμεσολάβητη αυτή προβολή του κόσμου μας εδράζεται στην απουσία μας από αυτόν τον προβαλλόμενο κόσμο. Η απουσία μας αυτή συνίσταται, κατά την άποψή μας, στο γεγονός ότι ο άνθρωπος δε χρησιμοποιεί πια έναν χρωστήρα που ενεργητικά προσπαθεί να αναπαραστήσει την οπτική πραγματικότητα αλλά έναν μηχανισμό ο οποίος είναι μηχανισμός λήψης και προβολής της πραγματικότητας. Σε αυτήν την περίπτωση, ο άνθρωπος λειτουργεί ή δύναται να λειτουργήσει ως αντικειμενικός παρατηρητής της ίδιας της πραγματικότητας, χωρίς να παρεμβαίνει ενεργητικά στη διαμόρφωσή της. Παρατηρεί ο Cavell σχετικά:

«Οι φωτογραφίες δεν είναι χειροποίητες· είναι μηχανικά κατασκευασμένες. Και αυτό που έχει κατασκευαστεί μηχανικά είναι μια εικόνα του κόσμου. Το αναπόδραστο γεγονός του μηχανισμού ή του αυτοματισμού στη δημιουργία αυτών των εικόνων... είναι η εμμονή μας με τον ρεαλισμό... η φωτογραφία ικανοποίησε... την ανθρώπινη ευχή που ισχυροποιήθηκε στη Δύση από την εποχή της Μεταρρύθμισης, να αποδράσουμε από την υποκειμενικότητα και την μεταφυσική απομόνωση— μια ευχή, για να

³¹⁶ *Ibid.*

βρούμε τη δύναμη να προσεγγίσουμε αυτόν τον κόσμο..., για να εκφράσουμε την πίστη μας στον άλλον (other)».³¹⁷

Το ενδιαφέρον, σε αυτήν την περίπτωση, με τον τρόπο που λειτουργεί η φωτογραφία στον άνθρωπο είναι πως την ίδια στιγμή που η άρση της υποκειμενικότητας δημιουργεί μια διάσταση μεταξύ του ανθρώπου και του προβαλλόμενου κόσμου, την ίδια στιγμή η διάσταση αυτή δημιουργεί τις προϋποθέσεις για να εκφράσει ο άνθρωπος την πίστη του στον άλλον άνθρωπο. Σαν να είναι απαραίτητη αυτή η απόσταση, για να μπορέσει ο άνθρωπος να προσεγγίσει τον κόσμο του και τον άλλον. Η φωτογραφική και κινηματογραφική εικόνα λοιπόν δημιουργώντας συνθήκες σκεπτικισμού για τη σχέση μας με τον κόσμο μας και τους άλλους, αποτελεί εφελτήριο για μια νέα προσέγγισή τους.

Το παραπάνω το διαπιστώνει αλλά και το αναλύει περαιτέρω και η Temenuga Trifonova:

«Κοντολογίς, ο Cavell υποστηρίζει πως η απόσταση και ο διαχωρισμός μας από τον κόσμο, ακριβώς, συνιστά την απόλυτη απόδειξη της ύπαρξής του... *Παραδόξως, η αιτία του σκεπτικισμού μας, –η απόστασή μας ή ακόμα και η απουσία μας από τον κόσμο– συνιστούν την άριστη άρνηση του σκεπτικισμού.* Το φιλμ αυτόματα μας σώζει από το σκεπτικισμό... όχι μόνο επειδή ικανοποιεί τη συνθήκη πως ο κόσμος δεν είναι μονάχα μια υποκειμενική αναπαράσταση αλλά ‘επειδή το ικανοποιεί αυτό χωρίς να πρέπει εγώ να κάνω κάτι, επειδή το ικανοποιεί ευχόμενος. Με μια λέξη, μαγικά’. Ο αυτοματισμός της φωτογραφίας και του κινηματογράφου δεν ικανοποιεί την εμμονή μας με τον ρεαλισμό με την έννοια της ‘παραγωγής μιας απεικόνισης της πραγματικότητας’· περισσότερο, ο αυτοματισμός ικανοποιεί την επιθυμία μας για να αποδράσουμε από την υποκειμενικότητα... Η απόλυτη απόδειξη της πραγματικότητας του κόσμου απαιτεί για τον Cavell... την απουσία μας από αυτόν, μια απουσία που την εγγυάται η αυτόματη φύση της φωτογραφικής αναπαραγωγής».³¹⁸

Η αυτόματη φύση της φωτογραφικής και κινηματογραφικής αναπαραγωγής δεν εδράζεται μόνο στην απουσία μας από τον προβαλλόμενο κόσμο αλλά και στην

³¹⁷ _____, *op. cit.*, σσ. 20-21.

³¹⁸ Temenuga Trifonova, “Film and Skepticism: Stanley Cavell on the Ontology of Film”, *Ontologia del Cinema* (46), 2011, σ. 202.

απουσία της κάμερας από την ίδια την εικόνα, τις περισσότερες φορές: «Κάποιος μπορεί να νιώσει πως πάντοτε υπάρχει μια κάμερα που έχει μείνει έξω από την εικόνα».³¹⁹ Το μηχανικό αίτιο της λήψης της εικόνας απουσιάζει και αυτό κατά την προβολή της. Το τελευταίο μας οδηγεί στη διαπίστωση πως η παρουσία της κάμερας στην κινηματογραφική εικόνα δε συμβαίνει σε επίπεδο οπτικό αλλά σε επίπεδο επιλογών και τεχνικών λήψης. Ο ίδιος ο μηχανισμός της κάμερας δημιουργεί την απαραίτητη απόσταση τόσο από τον κόσμο μας όσο και του ίδιου του μηχανισμού της από την προβολή του. Μια απόσταση που μπορεί να δημιουργήσει τις συνθήκες προσέγγισης εκ νέου του κόσμου μας. Μια απόσταση απαραίτητη που θεραπεύει τη σχέση μας με τον κόσμο μας, ακριβώς επειδή μας καθιστά ενεργούς στην επαναπροσέγγισή του. Μια απόσταση που μας ενεργοποιεί να αρνηθούμε την ίδια την απόσταση και την απουσία μας από αυτόν.

Συνοψίζοντας, ο οντολογικός ρεαλισμός του Cavell εδράζεται στο αντιθετικό δίπολο παρουσίας-απουσίας. Ο κινηματογραφικός κόσμος είναι από τον κόσμο μας, έχει οντολογική σχέση μαζί του, καθώς κανείς δεν αρνείται τη σχέση της εικόνας του με αυτόν. Από την άλλη πλευρά, πρόκειται για έναν κόσμο περασμένο/παρωχημένο, καθώς κατά την προβολή του, εμείς ως θεατές απουσιάζουμε από αυτόν. Η απουσία και η απόστασή μας από τον προβαλλόμενο κόσμο είναι η συνεχής απόδειξη, το ακριβές τεκμήριο της ύπαρξής του.

³¹⁹ St. Cavell, *op. cit.*, σ. 126.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Γ΄

Το μυστικό στην Τέχνη και η τελευταία ταινία του Κιούμπρικ (Οι Wittgenstein, Pasolini, Cavell για όσα αποσιωπώνται)

3.1 Η φιλοσοφική θεμελίωση του αμερικανικού κινηματογράφου

Θα υπενθυμίσουμε εδώ πως η φιλοσοφία του κινηματογράφου θέτει το ζήτημα της σχέσης μας με τον κόσμο αλλά και το κατά πόσον ο κινηματογράφος θέτει φιλοσοφικά αιτήματα. Το ενδιαφέρον με τον Cavell και τους επιγόνους του είναι πως αυτό το διερευνούν ξεκινώντας κυρίως από τον αμερικανικό κινηματογράφο. Ταινίες όπως το *Matrix*, το *Fight Club*, το *Memento*³²⁰ αλλά και το *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* θεωρούνται πως έχουν πλούσια φιλοσοφική διάσταση και για αυτό τον λόγο, έχουν ερευνηθεί ποικιλοτρόπως από τους φιλοσόφους του κινηματογράφου.³²¹ Επίσης, ταινίες όπως το *Alien*,³²² το *Blade Runner* αλλά και το *Total Recall* έχουν και αυτές διερευνηθεί ως ταινίες που μπορούν να έχουν πλούσια φιλοσοφική ερμηνεία. Οι παραπάνω όμως ταινίες, στην πλειονότητά τους θέτουν το ζήτημα της σχέσης του ανθρώπου της καθημερινής ζωής με την ίδια του την πραγματικότητα, πράγμα που αποτελεί και αυτή βασική θεματική της φιλοσοφίας του Cavell. Πάντοτε όμως η σχέση του κινηματογράφου με την καθημερινότητα συμπλέκεται και με την ίδια τη φαντασία που εμπεριέχει το κινηματογραφικό μέσο που στην περίπτωση του Cavell αυτό μετασχηματίζεται στη δύναμη σχέση του μέσου με το υπερβατικό:

«Το σινεμά του Χόλγουντ, για παράδειγμα, έχει εμμονή με το να αντιπαραθέτει τον καθημερινό κόσμο στον κόσμο της φαντασίας όχι μόνο στα πιο προφανή παραδείγματα όπως του *Matrix* αλλά επίσης και στις ταινίες τρόμου, οι οποίες ασχολούνται με την μετατροπή/μεταλλαγή του εαυτού και του κόσμου, στις ταινίες της γαμήλιας επανασύζευξης,... και στα μιούζικαλ στα οποία υπάρχει θολή η διάκριση μεταξύ του καθημερινού κόσμου και ενός ιδανικού, αρμονικού κόσμου. Καθώς καταρρέει το

³²⁰ George Bragues, “Memory and Morals in *Memento*: Hume at the Movies”, *Film-Philosophy*, 12.2 (2008)

³²¹ Stanford Encyclopedia of Philosophy, *Philosophy of Film*, <http://plato.stanford.edu/entries/film/>.

³²² St. Mulhall, *On Film*, Routledge, London, New York, 2001, σσ. 13-119.

‘φανταστικό’ μέσα στο ‘υπερβατικό’ και στο ‘υπερφυσικό’, ο Cavell διαπιστώνει πως ο κινηματογράφος είναι φανταστικός από τη στιγμή που βασίζεται στη συνεχή αμφιβολία ανάμεσα στο εμπειρικό και στο υπερβατικό/υπερφυσικό, στη διαίρεση ανάμεσα στον κόσμο όπως είναι και στο τι θέλουν να γίνουν οι χαρακτήρες ενός φιλμ. Η φαντασία για τον Cavell... περιγράφει την ανθρώπινη επιθυμία η οποία εκ φύσεως υπερβαίνει τον κόσμο όπως είναι... Η φαντασία... έχει τη δύναμη να ανασύρει και επομένως να αποδεικνύει... την πραγματικότητα άλλων πιθανών κόσμων και άλλων πιθανών νοών».³²³

Όταν όμως ο Cavell γράφει μονογραφίες για τον κινηματογράφο εμμένει και σε κάτι άλλο: στο γεγονός πως ο κινηματογράφος θέτει το ζήτημα της σχέσης ενός/μιας με τον άλλον/ην, της γνώσης που μπορεί να έχει ένα πρόσωπο για ένα άλλο πρόσωπο. Συγκεκριμένα, για τον Cavell τόσο η κωμωδία της γαμήλιας επανασύζευξης όσο και το μελόδραμα της άγνωστης γυναίκας θέτουν στο κέντρο τους το ζήτημα της γνώσης. Αυτό που θέτει ο κινηματογράφος είναι το κατά πόσον ο άντρας μπορεί να γνωρίσει τη γυναίκα και το αντίθετο στα πλαίσια μιας συντροφικής σχέσης. Σε ένα αρκετά ευέλικτο γνωστικό πεδίο παρατηρούμε πώς το ζήτημα της γνώσης γίνεται κεντρικό από τον ίδιον τον αμερικανικό κινηματογράφο, ένα γεγονός που έρχονται οι ίδιοι οι φιλόσοφοι να το επισημάνουν και να το αναλύσουν.

Συγκεκριμένα οι αμερικανικές ταινίες των δεκαετιών του 1930 και του 1940 που αναλύονται στο έργο του Cavell *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage* είναι οι ακόλουθες: *Adam's Rib*, *The Awful Truth*, *Bringing Up Baby*, *His Girl Friday*, *It Happened One Night*, *The Lady Eve*, and *The Philadelphia Story*. Από την άλλη πλευρά, οι ταινίες που κυρίως αναλύονται στο έργο του *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman* είναι οι ακόλουθες: *Letter from an Unknown Woman*, *Now-Voyager*, *Stella Dallas*. Και εδώ οι ταινίες αυτές ανήκουν στην ίδια χρονική περίοδο (δεκαετία του 1930 και του 1940). Τα δύο αυτά έργα του Cavell που εκδόθηκαν στη δεκαετία του 1980 διερευνούν, κατά πρώτον, το παρελθόν του αμερικανικού κινηματογράφου, κατά δεύτερον, «ανακαλύπτουν» και συστήνουν στο αναγνωστικό κοινό δύο νέα κινηματογραφικά είδη. Το σημαντικότερο όμως είναι η προσπάθεια του να

³²³ T. Trifonova, *op. cit.*, σ. 204.

ερμηνεύσει τα δύο αυτά είδη μέσω της φιλοσοφίας. Κάτω από αυτήν την οπτική ο Cavell προσπαθεί να θεμελιώσει φιλοσοφικά, με συνειδητό τρόπο, τον αμερικανικό κινηματογράφο. Οι παραπάνω, λοιπόν, μονογραφίες του Cavell αλλάζουν τον τρόπο που οι διανοούμενοι και συγκεκριμένα οι φιλόσοφοι της Αμερικής βλέπουν τον κινηματογράφο. Ο Cavell δίνει το έναυσμα να συνδεθεί ο αμερικανικός κινηματογράφος και να ερμηνευθεί μέσα από τη φιλοσοφία. Θεωρούμε τη συμβολή του κομβικής σημασίας, καθώς χρονικά η τάση αυτή, όπως έχουμε πει και στην εισαγωγή, εκκινεί στη δεκαετία του 1990, ενώ μοιάζει να βιώνει κορύφωση στον 21^ο αιώνα.

Τα *Μάτια Ερμητικά Κλειστά*, λοιπόν, έχουν επιλεγεί με βάση τα παραπάνω κριτήρια. Πέρα από το γεγονός ότι η συγκεκριμένη ταινία μπορεί να χαρακτηριστεί μεταιχμιακή, καθώς εκδίδεται 2 έτη πριν τη δύση του 20^{ου} αιώνα (1999) και αποτελεί την τελευταία ταινία του Κιούμπρικ, πιστεύουμε πως εγκιβωτίζει από μόνη της όλες τις παραπάνω θεματικές που άγγιξε ο ίδιος ο Cavell κατά τη φιλοσοφική θεμελίωση του αμερικανικού κινηματογράφου: το ζήτημα του σκεπτικισμού, της αμφιβολίας δηλαδή που γεννιέται για τη σχέση του ανθρώπου με την πραγματικότητα, το ζήτημα της γνώσης του άνδρα για τη γυναίκα και το αντίθετο, στα πλαίσια μιας συντροφικής/γαμήλιας σχέσης και τέλος το ζήτημα της επιθυμίας, το οποίο καλεί τους ήρωες να συνδεθούν με έναν άλλον πιθανό κόσμο. Άρα, μέσα από τη συγκεκριμένη ταινία θα ανιχνεύσουμε τον τρόπο που βασικές θεματικές της φιλοσοφικής σκέψης του Cavell μπορούν να εξυπηρετήσουν σε μια όσο το δυνατόν στιβαρή ερμηνεία της ταινίας. Τέλος, θα αναλύσουμε διευρυμένα μια σημαντική ταινία της αμερικανικής παραγωγής προσπαθώντας και εμείς να εισφέρουμε στη συζήτηση της σχέσης του κινηματογράφου των ΗΠΑ με τη φιλοσοφία.

3.2 Το μυστικό στην τέχνη και η τέχνη του μυστικού: η βιτγκενσταϊνική οπτική

Υπάρχουν δύο είδη μυστικών, το μυστικό το οποίο γνωρίζουμε, συνειδητοποιούμε και για το οποίο επιλέγουμε να μην μιλήσουμε, και το μυστικό για το οποίο δεν μπορούμε να μιλήσουμε, γιατί δεν το γνωρίζουμε. Στην πρώτη περίπτωση, μιλούμε για μυστική γνώση, στη δεύτερη περίπτωση για την απουσία οποιασδήποτε γνώσης. Υπάρχει και μια άλλη, θρησκευτική αντίληψη του μυστικού, η οποία αφορά στο βίωμα το οποίο κάποιος δεν μπορεί να μεταδώσει με λόγια ή

διδασχί στους άλλους.³²⁴ Για την έννοια του μυστικού στη θρησκεία δε θα αναφερθούμε περισσότερο.

Αυτός ο απλός διαχωρισμός σκιαγραφεί και τη δραματική τρικλοποδιά που βάζει η ανθρωπότητα στο ίδιο της τον εαυτό. Αποκαλεί μυστικό είτε την ενοχή είτε την αδυναμία. Ο άνθρωπος δεν ανέχεται τον άνθρωπο να σφάλλει και κυρίως να μην γνωρίζει. Άλλωστε πόσους τέτοιους ελέγχους έχουμε στα εκπαιδευτικά και επαγγελματικά μας συστήματα, ελέγχους γνώσεων, στάδια που απορρίπτουν ή επιδοκιμάζουν ανθρώπους με κριτήριο την ίδια τη γνώση. Ο άνθρωπος στέκεται ενεδός και κάποιες φορές συμπλεγματικός μπροστά στο μυστικό, σε αυτό που γνωρίζει αλλά δεν επιλέγει να το εκφέρει και σε αυτό που δεν μπορεί ακόμα να γνωρίσει. Η άμεση λύση είναι η σιωπή, η ανάγκη για σιωπή, η επιβολή της σιωπής. Η σιωπή στη θρησκεία είναι τρόπος άσκησης, η ομιλία άλλωστε και η εκλογίκευση μπορεί να οδηγήσει εύκολα σε πειραματισμούς και αμφισβητήσεις και για αυτό το λόγο η σιωπή είναι η μόνη λύση. Σε κάποια εκπαιδευτικά μορφώματα απαγορεύεται να μιλήσεις σε δημόσιους χώρους, η τάξη, το δόγμα δεν δέχεται την οχλοβοή μιας πλατείας, το άκουσμα έστω μιας αγοράς. Η σιωπή, επίσης, της επιστήμης είναι επιλογή, όταν αυτή δεν έχει ηθικό έρεισμα, απόγνωσης. Όσο και «ποιητικά» και αλληγορικά να αποδίδεται από τον Wittgenstein, γνωρίζουμε πως ο επιστημολόγος «μύστης» του μυστικού βρίσκεται στριμωγμένος στα σκοινιά της απροσπέλαστης γνώσης. Το μυστικό στοιχείο του κόσμου μας είναι άλλωστε το ίδιο του γεγονός της ύπαρξής του.³²⁵ Το μυστικό στοιχείο, πάλι, δεν λέγεται με λόγια, αλλά δείχνεται,³²⁶ ενώ η σιωπή επέρχεται για όσα κανείς δεν μπορεί να μιλά.³²⁷ Γιατί ο Wittgenstein γνωρίζει πως είναι αδύνατο να χρησιμοποιούμε αποκλειστικά προτάσεις των φυσικών επιστημών αλλά και πολύ περισσότερο «ακόμα και αν δοθούν απαντήσεις σε όλες τις δυνατές επιστημονικές ερωτήσεις, τα προβλήματα της ζωής μας δε θα τα έχουμε καν αγγίξει».³²⁸ Όπως μάλιστα παρατηρεί η Άννα Λάζου «το κυριότερο εργαλείο με το οποίο εφοδίασε ο Wittgenstein τους καλλιτέχνες είναι η «νουθεσία» για το αναπόδραστο της μεταφοράς του ιδιωτικού ερεθίσματος στον πραγματικό

³²⁴ Βλ. το Γ. Υφαντής, *Οι μυστικοί της Ανατολής: Σούφι, Ινδοί, Τάο, Ζεν*, Πατάκης, Αθήνα, 2000.

³²⁵ *Tractatus Logico-Philosophicus*, § 6.44.

³²⁶ *Tractatus Logico-Philosophicus*, § 6.522.

³²⁷ *Tractatus Logico-Philosophicus*, § 7.

³²⁸ *Tractatus Logico-Philosophicus*, § 6.52.

κόσμο, ωστόσο, μαζί με μια προτροπή να σιωπούν αν δεν μπορούν να εκφράσουν με σαφήνεια αυτό που σκέφτονται ή αισθάνονται». ³²⁹

Γιατί όμως χρειαζόμαστε το μυστικό; Πώς το χρησιμοποιούμε; Ποια η σχέση του με την τέχνη; Το μυστικό είναι το αόρατο ή το μυστικιστικό; Εδώ, θα σηκώσουμε το γάντι και θα πούμε πως όχι, το μυστικό δεν έχει σχέση τόσο με το θρησκευτικό μυστικισμό. Γιατί ο θρησκευτικός μυστικισμός είναι το ζητούμενο κομμάτι κάθε θρησκείας που συνδέει τους πιστούς με ό,τι πιο ανορθόλογο θα μπορούσε να ταυτιστεί κανείς, για παράδειγμα, με την άμωμη σύλληψη, την μετενσάρκωση, τη θεανθρώπινη φύση, στην αποδοχή πως κάποιος μπορεί να κάνει υπερφυσικά θαύματα, να αναστηθεί κ.ο.κ. Όπως λέει χαρακτηριστικά ο Τερτυλλιανός: «Ο υιός του Θεού σταυρώθηκε· αυτό δε φέρνει όνειδος, επειδή είναι επονείδιστο. Και ο υιός του Θεού απέθανε· αυτό είναι άξιο πίστης, επειδή είναι παράλογο. Και μετά τον ενταφιασμό του αναστήθηκε· αυτό είναι βέβαιο, επειδή είναι αδύνατο». ³³⁰

Σε κάθε περίπτωση, και μέχρι τα παραπάνω να λάβουν επιστημονική τεκμηρίωση, πράγμα που ποτέ δεν πρέπει να το θεωρούμε εντελώς απίθανο, αυτό που συνδέει τους πιστούς στα παραπάνω δόγματα **δεν** είναι η λογική, αλλά ο ίδιος ο μυστικισμός και ο τρόπος που αυτός επιδρά στους ανθρώπους. Η διαφορά του μυστικού από τον μυστικισμό, είναι πως το πρώτο ενδεχομένως έχουμε πρόθεση να το προσπελάσουμε, ενώ το δεύτερο το θεωρούμε δεδομένα απροσπέλαστο, χωρίς να αποζητούμε τεκμηρίωση, παρά μόνο αυτή που προκύπτει από τα ίδια μας τα βιώματα. Το πρώτο μας κεντρίζει τη σκέψη, το δεύτερο μας λυτρώνει, καθώς μας καθησυχάζει πως η σκέψη δε χρειάζεται να τυραννιστεί, καθότι αυτό δεν είναι η λειτουργία του μυστικισμού, τον οποίο τον δέχεσαι βιωματικά και όχι λογικά, συναισθηματικά και όχι διερευνητικά.

Το μυστικό, λοιπόν, είναι αυτό που δύναται να ανιχνευθεί σε ύστερο χρόνο, σε παρόντα χρόνο όμως ταυτίζεται με τη σιωπή και το αόρατο. Ενώ ο Παζολίνι έχει συνομιλήσει εξόχως μέσω του έργου του με το θρησκευτικό μυστικισμό, μιλάει για το μυστικό στοιχείο της λογοτεχνίας και του σινεμά, χωρίς να το ορίζει ο ίδιος έτσι με το παρακάτω κείμενο:

³²⁹ Α. Λάζου, «Αντί επιλόγου: Η διδασκαλία της φιλοσοφίας μέσω της τέχνης. Παραδείγματα», *Τέχνη, Φιλοσοφία, Θεραπεία*, επιμ. Άννα Λάζου και Γεώργιος Πατιός, Αρναούτης, Αθήνα, 2016, σ. 124.

³³⁰ Λ. Σεστώφ, *Στους Αντίποδες του Ορθολογισμού: Απόπειρα για μια αδογματίστη σκέψη*, Printa, Αθήνα, 2005, σ. 27.

«Οι μορφές της λογοτεχνικής αφήγησης δεν είναι μόνο τεχνικο-γλωσσικές: η γραπτή σελίδα περιέχει επίσης ορισμένες μορφές που είναι **μη λεκτικές** και ως εκ τούτου **αόρατες**. Θα φέρω ως παράδειγμα την εξέλιξη της ανάπτυξης ενός χαρακτήρα, ή τα εξελισσόμενα χαρακτηριστικά της ψυχολογίας του... η στρουκτουραλιστική κριτική είναι δυνατόν να αποκαλύψει ακόμα και αυτά τα εσωτερικά δεδομένα, αν και μόνο με μια αφηρημένη ορατότητα ή στο πλαίσιο στατιστικής. Το ίδιο ισχύει και για την κινηματογραφική αφήγηση, επειδή ο δημιουργός της ταινίας επιλέγει και παρουσιάζει ορισμένες στιγμές από τη ζωή ενός χαρακτήρα, ενώ το υπόλοιπο μένει μέσα στο φιλμ, στις συρραφές και στις λήψεις του φιλμ. Μεταξύ ενός χαρακτήρα που εμφανίζεται να γελά στην πρώτη σεκάνς της ταινίας, και μετά εξαφανίζεται, για να επανεμφανιστεί μόνο να κλαίει στην τρίτη σεκάνς, υπάρχει μια ψυχολογική δίοδος που δεν έχει μια οπτικοακουστική μορφή, μολονότι είναι ωστόσο μια μορφή της ταινίας. Ωστόσο, ο θεατής δεν κατανοεί αυτό το πέρασμα από το γέλιο στα δάκρυα ως μια μορφή/φόρμα: αυτός (ο θεατής) σχετίζεται με αυτό ακριβώς σαν να ήταν ένα φαινόμενο της ζωής (του)... Ωστόσο, ο θεατής αντιμέτωπος με όσα αποκλείονται από την ταινία (δηλαδή, τις μορφές της ταινίας που είναι μη οπτικοακουστικές) (υιοθετεί)... το σύστημα που χρησιμοποιεί για να ερμηνεύσει τη συμπεριφορά ενός ατόμου στην πραγματικότητα... Ακριβώς όπως σε μια άπειρη ακολουθία λήψης εικόνας, που είναι η ίδια η πραγματικότητα, στο σινεμά η αφήγηση αποτελείται από μια ακολουθία **συμπεριλήψεων** (inclusions) και **αποκλεισμών** (exclusions)... πρέπει να συνάγουμε το συμπέρασμα πως η πρώτη αισθητική απόφαση για ένα σκηνοθέτη είναι τι θα συμπεριλάβει σε μια ταινία και τι θα αποκλείσει».³³¹

Ο κινηματογράφος, λοιπόν, σύμφωνα με τον Παζολίνι έχει στοιχεία φανερά και στοιχεία αόρατα. Σημεία προφανή και σημεία μυστικά. Το τι βγαίνει στην επιφάνεια και το τι κρύβεται το αποφασίζει ο σκηνοθέτης, ο δημιουργός, ο οποίος σύμφωνα με τον Παζολίνι είναι αυτός που έχει την πλήρη γνώση μιας ταινίας, και αυτών που οπτικοακουστικά φαίνονται και αυτών που δε φαίνονται. Βέβαια, αυτό το

³³¹ P.P. Pasolini, «Tetis» (άρθρο του Παζολίνι που γράφτηκε στα 1973), *Pier Paolo Pasolini: contemporary perspectives*, επιμ. Patrick Rumble και Bart Testa, University of Toronto Press, Toronto, 1994, σσ. 243-244.

τελευταίο θα μπορούσαμε να το αμφισβητήσουμε, καθότι μετά από εκατοντάδες ώρες μοντάζ και άρα μιας διαδικασίας αφαίρεσης και μεταβολής στοιχείων της ταινίας, αμφιβάλλουμε αν ο ίδιος ο σκηνοθέτης μπορεί να έχει πλήρη και απόλυτη συνείδηση του τι μένει οπτικοακουστικά και του τι αφήνεται να υπονοηθεί. Εντούτοις, ο ίδιος ο Παζολίνι πιστεύει στην απόλυτη δύναμη που έχει ένας δημιουργός για να ελέγξει ο ίδιος το έργο του.

Η λεγόμενη αισθητική επιλογή των αποκλεισμών έχει να κάνει με το γεγονός, για παράδειγμα, πως –πράγμα που επισημαίνει και ο Παζολίνι– πως μέχρι τη δεκαετία του 1950 ήταν σπάνιο το φαινόμενο οι ερωτικές σκηνές του κινηματογράφου να εμφανίζουν γυμνή σάρκα ή πολύ περισσότερο να δείχνουν την ίδια την ερωτική πράξη. Η αισθητική της εποχής έδειχνε τον έρωτα μέσω ενός φιλιού, ενώ τα υπόλοιπα αποκόπτονταν από την ταινία και αφήνονταν στη φαντασία του θεατή.³³² Η ταινία, λοιπόν, υπονοούσε μια ερωτική συνουσία, η οποία έλειπε από το τελικό φιλμ. Κάτι εντελώς φυσιολογικό στη φύση, γινόταν και γίνεται τις περισσότερες φορές απαγορευμένος καρπός, κάτι το μυστικό, κάτι το αποκλεισμένο στην ταινία.

Σε αυτήν την περίπτωση το μυστικό εδώ σε ποιον από τους δύο ορισμούς εμπίπτει; Προφανώς αναφέρεται στον ορισμό περί κρυφής γνώσης, περί ενοχικής γνώσης, περί μυστικού ελέω αιδούς. Αυτό με «επιστημολογικά» κριτήρια. Με καλλιτεχνικά κριτήρια κάτι έλειπε από την ταινία. Ή ακόμα περισσότερο, το παραπάνω αποδεικνύει πως ο κινηματογράφος είναι από τη ζωή και όχι η ζωή η ίδια. Ο θεατής, αναλόγως του θέματος και του θεάματος, μπορεί να προβάλλει διαφορετικές υποθέσεις ή συμπεράσματα για τα κομμάτια που έχουν αποκλειστεί ή και ακόμα να μην τα λάβει καθόλου υπόψη του. Σε καμιά περίπτωση όμως ο κινηματογράφος αλλά και συνολικά η τέχνη δεν μοιάζει με μια διάφανη αρένα, όπου όλοι μπορούν να τα δουν όλα. Και ίσως όλοι δεν μπορούν να τα δείξουν όλα. Ας επισημάνουμε εδώ τα οπτικοακουστικά σήματα του κινηματογράφου που επισημαίνει ο Παζολίνι και ας αποκαλέσουμε τα μη οπτικοακουστικά σήματα του κινηματογράφου ως μυστικά ή ως το μυστικό μέρος του κινηματογράφου.

³³² P.P. Pasolini, *op. cit.*, σσ. 244-245.

Ο Cavell, επίσης, με τη σειρά του, θεωρεί το διάβασμα και το γράψιμο ως τρόπο να σχετίζεσαι με τον κόσμο σου.³³³ Για αυτόν τα παραπάνω είναι πνευματικές διαδικασίες που σχετίζουν τη λέξη με τον κόσμο (word-world),³³⁴ τη σιωπή με την αναχώρηση όχι από τον κόσμο αλλά από την ατελέσφορη προσπάθεια να τον κατανοήσεις μέσα από τη γλώσσα με στόχο την επιστροφή και την εκφορά νέων λέξεων που θα επεκτείνουν τη σχέση σου με τον κόσμο. Η καθημερινή γλώσσα εν τέλει ίσως δεν μας χωρίζει αλλά μας ενώνει με τον κόσμο και τους άλλους. Είναι δυνατόν όμως οι λέξεις να μας παγιδεύουν; Σε αυτήν την περίπτωση σιωπούμε, για να ακούσουμε τον κόσμο και νέες λέξεις να έρθουν στη ζωή. Μια διαδικασία αναχωρήσεων και επιστροφών, αυτή είναι η γνώση του κόσμου, θυμίζοντας έντονα τις επιλογές και τους αποκλεισμούς του Παζολίνι. Οι επιστροφές του Cavell πραγματώνονται λεκτικά, καθώς εκφέρονται, οι αποσιωπήσεις δεν εκφέρονται, ελλείπουν, προετοιμάζουν τις νέες λέξεις, την απαραίτητη σιωπή για την ομιλία που μας συνδέει με τους άλλους και τον κόσμο μας, με την κοινότητα των πραγμάτων.³³⁵ Αν δεν υπήρχαν αυτές οι σιωπές, οι αφαιρέσεις, θα νόμιζε κανείς πως ο συνεχής λόγος, η συνεχής κινηματογραφική εικόνα θα υπερτόνιζαν την προσωπική απόκλιση, τις ιδιαιτερότητες του εαυτού έναντι του κοινού κόσμου. Αφαιρέστε, σιωπήστε, για να ενωθούμε ξανά επαναβεβαιώνοντας τη σχέση με τον κόσμο και τους άλλους. Για αυτό άλλωστε χρειάζονται οι νοηματικές παύσεις πλοκής στις ταινίες, για αυτό οι φιλόσοφοι οφείλουν να σιωπούν, για να μπορούν να ακούνε, όπως το κοινό που του επιτρέπεται να υποθέτει και να σκέφτεται, να επανιδρύει συνεχώς τη σχέση του με την ταινία. Για τη δημιουργία μέσω των σιωπών και των αποσιωπήσεων ενός κόσμου δικού μας, ενός κόσμου κοινού. Σιωπάτε, για να μην χαθούμε στις λέξεις, για να αφήσουμε τις νέες λέξεις και εικόνες να επανασυνδεθούν με την πραγματικότητα, με τον κόσμο μας.

Ο Cavell πάει ένα βήμα παρακάτω τη σιωπή και το μυστικό, έτσι όπως αυτό εκφράζεται στο τέλος του *Tractatus Logico-Philosophicus*, βλέποντας τη σιωπή ως άνω τελεία, ως προετοιμασία για την εκφορά πλήθους νέων λέξεων που θα

³³³ R. Eldridge, B. Rhei, *Stanley Cavell and Literary Studies: Consequences of Skepticism*, Continuum, New York, 2011, σσ. 177-178.

³³⁴ D. Macarthur, "Cavell on Skepticism and the Importance of Not-Knowing", *Conversations: The Journal of Cavellian Studies*, 2 (2014), σ. 3.

³³⁵ T.T. Roberts, *Contesting Spirit : Nietzsche, Affirmation, Religion*, Princeton University Press, New Jersey, 1998, σσ. 118-128.

προβάλλουν τον κόσμο μας και προβάλλονται στον κόσμο μας εκ νέου. Απαντά ευθέως στο γιατί πρέπει κάποιος να σωπαίνει: μα για να επιστρέφει στο λόγο. Ο Cavell μιλώντας για τη σιωπή στον κινηματογράφο, παρατηρεί πως ο βωβός κινηματογράφος προέβαλλε έναν κόσμο σιωπής, έναν κόσμο όμως άμεσης κατανόησης από τους θεατές.³³⁶ Για αυτόν η ομιλούσα ταινία μιμείται έτι περαιτέρω τον κόσμο μας, γιατί περιέχει και σκηνές χωρίς διαλόγους, όχι εξαιτίας της αδυναμίας των ηρώων να πουν κάτι, αλλά γιατί αυτοί επιλέγουν να σιωπήσουν πια.³³⁷ Εδώ η σιωπή είναι κάτι παραπάνω από μια άνω τελεία, είναι μια επιλογή έκφρασης. Η σιωπή και ο λόγος μοιάζουν να κινούνται αντιθετικά αλλά και να αλληλοσυμπληρώνονται. Ειδικά ο πρώτος στοχεύει στην ανάδειξη του ανείπωτου μέσω μιας εμπειρίας που ανέρχεται της ανάγκης του εκφερόμενου και ειπωμένου λόγου.³³⁸

Το ιδιαίτερο στοιχείο της ομιλούσας ταινίας είναι ακριβώς αυτό, πως οι σιωπές της δεν αφορούν στη σφυρηλάτηση αναγκαστικά κάποιου μυστικού αλλά στην επιλογή των οπτικών μέσων της να δείχνουν τις πράξεις, δηλαδή «το οντολογικό γεγονός ότι οι δράσεις που κινούνται (μέσα από την)... πρόθεση και τη συνέπεια, ότι τα όριά τους είναι τα δικά μας, ότι η ατομική σημασία της πράξης (όπως αυτή μιας λέξης) τίθεται στο ότι είναι αυτό το ένα και όχι όλα τα άλλα που θα μπορούσαν να έχουν ειπωθεί ή γίνει εδώ και τώρα, ότι η μοίρα τους (όπως και η τύχη των λέξεων) πρέπει να λαμβάνονται έξω από τον έλεγχό μας, αυτό είναι το φυσικό όραμα της ταινίας».³³⁹

Αυτή η γνώση του ανείπωτου³⁴⁰ είναι η γνώση της σιωπής του κινηματογράφου, ο οποίος αποτυπώνει τον κόσμο της σιωπής, όταν θέλει, τον κόσμο της ενότητας δράσης και ομιλίας, όταν το επιλέγει. Μια ομιλούσα εικόνα που μας ομιλεί μέσω της δράσης και της αφηγηματικής της ελευθερίας, χωρίς να ομιλεί, παρά μόνο δείχνοντας αυτή τη δράση –πόσο προσφυώς εδώ η σιωπή του Wittgenstein μετατρέπεται σε επιλογή– αποτελεί για τον Cavell αυτοσχεδιασμό του νοήματος.³⁴¹ Αλλά και πόσο εντυπωσιακός ο συγχρονισμός δράσης και ομιλίας, η έννοια ενός χρόνου που ως θεατής δεν συγχρονίζεται με το παρόν σου, εντούτοις το αναγνωρίζει

³³⁶ S. Cavell, *The World Viewed*, *op. cit.*, σ. 150.

³³⁷ _____, *op. cit.*, σ. 151.

³³⁸ _____, *op. cit.*, σ. 152.

³³⁹ _____, *op. cit.*, σ. 153.

³⁴⁰ _____, *op. cit.*, σ. 157.

³⁴¹ _____, *op. cit.*, σ. 153.

ως παρόν των δρώντων προσώπων της προβαλλόμενης εικόνας. Και η σχέση σου μαζί τους να είναι το κορυφαίο μυστικό που δεν μπορεί να αποτυπωθεί με λόγια, γιατί είναι η προβολή εν τέλει της σχέσης σου με τον ίδιο τον κόσμο σου.

Τέλος, είναι σημαντικό να αναφέρουμε πως η ίδια η συγκρότηση του μυστικού σχετίζεται με την ίδια την πολλαπλότητα της ερμηνείας ενός πεπερασμένου κόσμου:

«Στην πρώιμη δουλειά του, ο Wittgenstein ανέπτυξε την πρώτη εμπειρία, ότι ο κόσμος υπάρχει μέσα από τη δυναμική ιδέα πως το μυστικό είναι η αίσθηση ενός κόσμου που αποτελεί ένα περιορισμένο σύνολο, μια αίσθηση ενός κόσμου που κλείνεται μέσα από όλες τις πιθανές φόρμες των αληθινών δηλώσεων... (στο ύστερο έργο του) ο κόσμος τότε πρέπει κάποιος να αποδεχτεί... πως αποτελείται από μια άπειρη σειρά πιθανών σημαντικών διατάξεων της εμπειρίας».³⁴²

Σε κάθε περίπτωση, περνάμε από τον λόγο, στην πρώιμη φάση, στην εμπειρία, στην ύστερη φάση, θυμίζοντας την διπλή φύση του κινηματογράφου, που μπορεί να αποτείνεται όποτε θέλει στο χώρο των εμπειριών και στο χώρο της ομιλούσας εικόνας, αξιοποιώντας της αίσθηση του μυστικού λόγω της αισθητικής και καλλιτεχνικής του πολλαπλότητας.

³⁴² Ch. Altieri, "Wittgenstein on consciousness and language: a challenge to Derridean literary theory", *Wittgenstein, Theory and the Arts*, επιμ. Richard Allen και Malcolm Turvey, Routledge, London, New York, 2001, σ. 246.

3.3 Eyes Wide Shut (Μάτια Ερμητικά Κλειστά), η ιστορία πίσω από την ιστορία

Η συγκεκριμένη ταινία δεν είναι μονάχα μια ταινία ερωτικής κρίσης και απόκρισης σε αυτήν την κρίση ενός ζευγαριού που ζει στο Μανχάταν. Δεν είναι από μόνη της η κινηματογραφική ενασχόληση με την πτώση της μεγαλοαστικής τάξης της Αμερικής σε παράδοξη σήψη. Και κυρίως, δεν είναι ακόμα μια ταινία για τον ερωτισμό και τις κρυφές του γαργαλιστικές απωθημένες μας ανάγκες και μόνο. Είναι κυρίως μια προσαρμογή (adaptation) μιας νουβέλας που δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά, το 1926 στη γερμανική γλώσσα, στη Βιέννη, σε σενάριο ενός κινηματογραφικού έργου που πραγματεύεται την υπόθεση του βιβλίου στην πραγματικότητα του τέλους του 20^{ου} στη Νέα Υόρκη, στα αγγλικά για μια αμερικανική παραγωγή, που αποτελεί και την τελευταία ταινία του Στάνλεϋ Κιούμπρικ. Άλλωστε σε όλες της προσαρμογές των βιβλίων που κάνει ο συγκεκριμένος σκηνοθέτης στον κινηματογράφο, παρατηρούμε πως δεν τον ενδιαφέρει καθόλου η υποδοχή που είχε από το κοινό το βιβλίο, την εποχή που αυτό εκδόθηκε, ούτε ο ιστορικός χρόνος στον οποίο το βιβλίο αναφέρεται, ούτε σε ποιο είδος ανήκει.³⁴³

Όπως παρατηρεί ο Θοδωρής Σούμας «το παντρεμένο ζευγάρι της ταινίας... ζει στη ρουτίνα του έγγαμου βίου. Οι δύο σύζυγοι βλέπουν με αδιαφορία ο ένας τον άλλον. Στο πάρτυ του πολυεκατομμυριούχου Σίντεϋ Πόλακ... φλερτάρουν από εδώ και από 'κει, ο καθένας από την μεριά του... Όταν γυρνούν σπίτι τους, προφανώς κάπως ερεθισμένοι από τα φλερτ, κάνουν έρωτα, όμως η γυναίκα, όπως προδίδει **το βλέμμα** της, παραμένει αποστασιοποιημένη».³⁴⁴ Αυτή η απόσταση μεταξύ του ζεύγους είναι που σμιλεύει την όλη δραματουργία. Αυτή η απόσταση, ουσιαστικά, είναι και το θέμα της ταινίας, η απόσταση μεταξύ άνδρα και γυναίκας, το μυστήριο της ένωσης αλλά και της απομάκρυνσής τους μέσα στα πλαίσια της μυθοπλασίας, μέσα στο πλαίσιο της ίδιας της ζωής.

Ο Arthur Schnitzler, 73 χρόνια πριν την έμπνευση του Κιούμπρικ να μεταφέρει έργο του στη μεγάλη οθόνη, έγραψε το μυθιστόρημα με τίτλο *Traum Novel* (στα αγγλικά το έργο ονομάζεται *Dream Story*, ενώ στα ελληνικά *Όνειρο-*

³⁴³ E. Pezzotta, *Stanley Kubrick: Adapting the Sublime*, University Press of Mississippi / Jackson, 2013, σ. 23.

³⁴⁴ Θ. Σούμας, *Κινηματογράφος και Έρωτας*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2005, σ. 268.

Ιστορία). Η προσαρμογή ενός λογοτεχνικού έργου σε σενάριο δεν είναι μια απλή υπόθεση, η περίφημη διαδικασία του *adaptation* είναι μια επίπονη αλλά και συνήθης διαχείριση του αμερικανικού κινηματογράφου, ανεξάρτητου ή μη.³⁴⁵

Δεν θα μπορέσουμε να κατανοήσουμε τις προθέσεις των δημιουργών της ταινίας, αν δεν μπορέσουμε να αντιληφθούμε τις προθέσεις του συγγραφέα του πρωτότυπου έργου. Ο εβραίο-αυστριακός συγγραφέας, κάτοικος της Βιέννης, ενώ ξεκίνησε μια φιλόδοξη καριέρα ιατρού σε νοσοκομεία, την εγκατέλειψε σε βραχύ χρόνο, μετά το θάνατο του πατέρα του, για να γίνει συγγραφέας δεχόμενος πελάτες, σε περιορισμένο αριθμό, μόνο στο ιδιωτικό του ιατρείο, ως λαρυγγολόγος. Η επιρροή που του ασκεί η συγγραφή αλλά και ο Φρόυντ, πριν από όλα, αλλάζει τον ίδιο του τον επαγγελματικό προσανατολισμό. Τον αλλάζει εκ θεμελίων, καθότι το κοινωνικό και φιλοσοφικό του *είναι* αλλάζει δραματικά. Ο ίδιος δεν είναι πια ο ίδιος. Ακόμα και στην περίοδο που ασκεί την τυπική ιατρική εμφανίζει έντονο ενδιαφέρον για την ψυχιατρική, την ίδια στιγμή που τα ιατρικά του κείμενα ασχολούνται έντονα και με το ζήτημα της ύπνωσης.³⁴⁶ Πλάι σε αυτή την αλλαγή εμφανίζεται και η παρεμπίπτουσα ταυτότητα του συγγραφέα. Γράφει μια σειρά από βιβλία που προκαλούν τη συντηρητική κοινωνία της Βιέννης. Άλλα απαγορεύονται, άλλα λογοκρίνονται.

Όταν ο Schnitzler γράφει το συγκεκριμένο έργο, αφήνει στοιχεία του βιογραφικού του διάχυτα μέσα σε αυτό. Ο βασικός ήρωας είναι γιατρός, που εργάζεται στο ιδιωτικό του ιατρείο όπως και ο ίδιος και περιοδικά σε κρατικό νοσοκομείο, ενώ ο φίλος του μουσικός έχει εγκαταλείψει τις σπουδές του στην ιατρική. Ο Schnitzler μοιάζει να βρίσκεται διάχυτα διαιρεμένος ανάμεσα σε αυτές τις δύο προσωπικότητες, στην επαγγελματική ετοιμότητα του ιατρού, στη διαισθητική και ριψοκίνδυνη φύση του μουσικού, όπως τουλάχιστον παρουσιάζονται έτσι από τη

³⁴⁵ Είναι σημαντικό να αναφέρουμε πως η τεχνική της προσαρμογής λογοτεχνικού έργου σε ταινία είναι συνηθέστατη διαδικασία, ήδη από τις απαρχές του κινηματογράφου. Για παράδειγμα, στα 1900, μετρούμε ήδη τέσσερις ταινίες, ανάμεσά τους, για παράδειγμα, την προσαρμογή του θεατρικού αριστουργήματος του Σαίξπηρ, *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, όπως επισημαίνει η Deborah Cartmell. (Βλ. D. Cartmell (επιμ.), *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*, Blackwell Publishing, 2012, σ. 2). Επίσης, σύμφωνα με τον Stephen Follows μεταξύ των ετών 1994 και 2013, οι περισσότερες ταινίες δεν στηρίζονται σε πρωτότυπα σενάρια στην Αμερική. Το 51% των ταινιών αποτελούν προσαρμογή μυθιστορημάτων, κυρίως, άρα, η πλειοψηφία των προτιμήσεων των παραγωγών οδηγεί στο δρόμο της προσαρμογής ενός λογοτεχνικού έργου αντί για ένα πρωτότυπο σενάριο. (Βλ. <https://stephenfollows.com/highest-grossing-movie-adaptations/>).

³⁴⁶ H.H. Herzog, «“Medizin ist eine Weltanschauung”: On Schnitzler’s Medical Writings», *A companion to the works of Arthur Schnitzler*, επιμέλεια D.C.G. Lorenz, Camden House, 2003, σ. 233-234.

γραφίδα του. Άλλωστε και ο ίδιος εγκατέλειψε την συστηματική εξάσκηση της ιατρικής χάριν της συγγραφής.

Διάχυτη είναι και η επιρροή του από τον Φρόντ. Για παράδειγμα, ο τίτλος του συγκεκριμένου έργου παραπέμπει σε αυτό. Η ιστορία του είναι μια έρευνα πάνω στο όνειρο, στο υποσυνείδητο, στις κρυφές και μυστικές ορμές της σεξουαλικότητας. Άλλωστε, όλα ξεκινούν από το όνειρο και τη φαντασίωση του ζεύγους και από αυτήν την αμοιβαία αποκάλυψη, τουλάχιστον στο βιβλίο, των καλά κρυμμένων ερωτικών επιθυμιών τους για τρίτα πρόσωπα. Όπως διαπιστώνει και η Elizabeth Loentz «ο Φρόντ αναγνωρίζει στον Arthur Schnitzler την αδελφή ψυχή του», καθώς «ο Φρόντ έγραψε στον Schnitzler, στις 14 Μάη 1922, ότι αισθάνθηκε σαν να γνώριζε ο Schnitzler διαισθητικά, τι ο ίδιος είχε ανακαλύψει μόνο μέσω της επίπονης κλινικής μελέτης: τις αρχές της ψυχανάλυσης».³⁴⁷

Το υποσυνείδητο χτυπά δυνατά και ρυθμικά στον παλμό της πλοκής. Χωρίς την παραπάνω αναφορά, τίποτε δεν μπορεί να ιδωθεί στο μέτρο που του αναλογεί. Ακόμα και στο τελικό φιλμ, πίσω από τον Τομ Κρουζ, βρίσκεται ο καρχασμός του Σνίτζλερ και του Φρόντ για ένα από τα μεγαλύτερα μυστήρια του ανθρώπινου μυαλού, αυτό των επιθυμιών, των ονειρώξεων, του καθ' ημάς ερωτικού άλγους. Επίσης, το μυθιστόρημα διερευνά τις σχέσεις ανδρός και γυναικός, τις συνθήκες της έγγαμης ζωής, την επιτόπια ανακάλυψη και αποκάλυψη των απόκρυφων ερωτικών έλξεων σε ένα περιβάλλον, όπου ο γαμήλιος όρκος εισέρχεται στην περιοχή της διακινδύνευσής του, εκεί όπου ελλοχεύουν οι επιθυμούντες την ξένη σάρκα. Μια ιστορία για το τραύμα των σχέσεων. Ο Frederic Raphael, ο άνθρωπος που προσάρμοσε το βιβλίο σε σενάριο μαζί με τον Κιούμπρικ, παραλληλίζει τη γερμανική λέξη Traum με την αρχαία ελληνική *τραῦμα*, σαν ένα όνειρο να μπορεί να μας μιλήσει για ένα τραύμα.³⁴⁸

Αν δεν αντιμετωπίσουμε την τελική ταινία ως ένα προϊόν του συγκεκριμένου βιβλίου, είναι σαν να ακρωτηριάζουμε την ίδια την προσπάθεια ερμηνείας της. Δυστυχώς, πολλοί κριτικοί τέχνης δείχνουν μια δυσανεξία στο να περιηγηθούν στο λαβύρινθο της σκέψης και της ερευνητικής πορείας ενός δημιουργού, λαμβάνοντας ως δεδομένο το απολύτως τελικό προϊόν. Σε κάθε περίπτωση όμως, εδώ ακόμα

³⁴⁷ E. Loentz, "The Problem and Challenge of Jewishness in the City of Schnitzler and Anna O.", *A companion to the works of Arthur Schnitzler*, επιμ. D.C.G. Lorenz, Camden House, 2003, σ. 79.

³⁴⁸ Fr. Raphael, εισαγωγή στην αγγλική μετάφραση της νουβέλας Arth. Schnitzler, *Dream Story*, Penguin Books, 1999, σσ. v-vi.

περισσότερο, το μυθιστόρημα του Schnitzler αποτελεί την υπόρρητη διήγηση πίσω από την ταινία, που αν κάποιος δεν ακούσει τη διήγηση αυτή ως ψίθυρο και ως υποβολέα έχει απολέσει ένα κύριο κομμάτι της σημασίας του τελικού προϊόντος. Βλέποντας κάποιος την ταινία αυτή χωρίς να είναι υποψιασμένος για το παρασκήνιο της, είναι εύκολο να αντιληφθεί τη σχέση με την τραγωδία. Θα μπορούσαμε να την ονομάσουμε κινηματογραφική τραγωδία για τον παρακάτω λόγο. Ενώ μέχρι περίπου το ήμισυ της ταινίας μάλλον έχουμε να κάνουμε με μια ελαφριά ταινία ανθρωπίνων σχέσεων, τουλάχιστον επιφανειακά, (ένας γάμος που βρίσκεται σε κρίση, οι άνθρωποι που κινούνται σε επικοινωνιακή χασμωδία, η επιθυμία, το φλερτ, με μια πλοκή απλή και ρέουσα), ξαφνικά όλα αλλάζουν, όταν ο ήρωας εισέρχεται στο μυσταγωγικό σπίτι.

Το πρώτο μισό της ταινίας ακολουθεί την εξής διάταξη πλοκής: όταν οι άνθρωποι απομακρύνονται ερωτικά, αναζητούν τον έρωτα μεταξύ αγνώστων. Αυτό μοιάζει να είναι μια αιτιώδης ακολουθία γεγονότων που μπορεί να σχηματιστεί ως εξής:

Πίστη → κλονισμός της πίστης → παράλληλες ερωτικές ιστορίες με άλλα πρόσωπα του μέχρι πρότινος έγγαμου ζεύγους → απιστία (ως πραγματικότητα ή ως πιθανότητα).

Κάθε ταινία ερωτικού περιεχομένου θα μπορούσε να ακολουθεί αυτή την διαδικασία απόκλισης: ερωτική σύγκλιση του ζεύγους → κρίση της σχέσης → απόκλιση του ζεύγους. Αν η ταινία είναι μια ταινία χωρισμού, η απόκλιση εδραιώνεται, αν είναι μια ταινία επανασύζευξης, η πλοκή δείχνει σε αυτήν την περίπτωση να λειτουργεί σαν φουσαρμόνικα: Σύγκλιση → Απόκλιση → Σύγκλιση (μετά συγχώρεσης ή μέσω μιας αναβαπτισμένης σχέσης).³⁴⁹ Οφείλουμε να προσέξουμε όμως το εξής: η γαμήλια ή μη σύζευξη του ζεύγους στην αρχή ενέχει εν σπέρματι όλες τις αιτίες της μετέπειτα απόκλισης του ζεύγους, ενώ η σύγκλιση στο τέλος, ας την πούμε σύγκλιση 2, δεν είναι μόνο μια επαναφορά του συστήματος σχέσεων στην πρότερη μορφή αλλά μια διαπραγματευόμενη επαναπροσέγγιση, μια

³⁴⁹ St. Cavell, *Pursuits of happiness*, *op. cit.*

ανά(σ)ταση σχέσεως, μια αμοιβαίως συνειδητή επιλογή. Ειδικά σε αυτήν την ταινία, το υποσυνείδητο, στο τέλος, μοιάζει να κάνει υπερχειλίσσεις στο συνειδητό κόσμο.

Τα παραπάνω με ένα τρόπο μπορούν να βρεθούν και στη συγκεκριμένη ταινία. Όμως, σε σχέση με μια οποιαδήποτε ταινία αυτού του είδους υπάρχει ένα εύρημα στο σενάριο, το οποίο λειτουργεί ως τομή στην ίδια την αφήγηση. Η επίσκεψη στη σκοτεινή γιορτή, στο σπίτι με τους μεταμφιεσμένους επιβήτορες και τις μεταμφιεσμένες ερωμένες λειτουργεί ως αριστοτελική *περιπέτεια*, αλλάζει την ερμηνεία των όσων έχουν συμβεί έως τώρα, προκαλούν το ενδιαφέρον του θεατή για αυτό που έπεται. Τίποτε δεν είναι όπως πριν. Το ίδιο τέχνασμα χρησιμοποιεί και το ίδιο το βιβλίο. Συγκεκριμένα ο Αριστοτέλης υποστηρίζει πως «περιπέτεια είναι η μεταβολή των όσων γίνονται μέσα στο έργο στο ακριβώς αντίθετό τους».³⁵⁰ Ο ήρωας, μπαίνοντας λοιπόν στο σπίτι των οργίων πιστεύει πως θα έχει μια εύκολη εμπειρία απιστίας, εντούτοις εισέρχεται «παράνομα» σε μια οργάνωση που έχει την εξωτερική εμφάνιση παραθρησκευτικής ομάδας, αναγνωρίζεται σύντομα ως ξένο στοιχείο, απομονώνεται, αποκαλύπτεται, απειλείται και εκδιώκεται. Από τη στιγμή αυτή και μετά η ταινία δεν μοιάζει πια με ένα ελαφρό ειδύλλιο αλλά μετατρέπεται σε μια ταινία αγωνίας (θρίλερ;), η χαρά και προσδοκία που έδινε στον πληγωμένο πρωταγωνιστή το ερωτικό παιχνίδισμα με την απιστία μετατρέπεται σε προσωπικό του εφιάλτη. Ο ίδιος ο έρωτας αντί για ελπίδα γίνεται ενοχή και πολλαπλασιάζει την αγωνία του για τη συζυγική του σχέση, την οποία τη νιώθει ήδη κλονισμένη, πρώτα γιατί είναι ο ίδιος κλονισμένος. Με σύνορο αυτό το «αφηγηματικό» ρήγμα, η ταινία μοιάζει να χωρίζεται σε δύο διαφορετικές ταινίες. Ανάμεσα σε άλλα, το σημείο τομής αλλάζει πλήρως τη δυνατότητά μας να εντάξουμε το κινηματογραφικό έργο σε συγκεκριμένο είδος. Θα μπορούσε κάποιος να το πει ερωτικό θρίλερ; Προχείρως άλλοι το έχουν εντάξει στο δράμα, άλλοι στην ταινία μυστηρίου, άλλοι στο θρίλερ. Ή είναι ακόμα μια δυστοπική ταινία του Κιούμπρικ;³⁵¹ Όμως μια τόσο καλά

³⁵⁰ «Ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἢ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή».

Αριστοτέλης, *Ποιητική* 1452a (πηγή: *Αριστοτέλους Ποιητική*, εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια Δημητρίου Λυπουρλή, γεν. επιμ. έκδ. Μαρίνα Λυπουρλή, Ζήτρος, Θεσσαλονίκη 2008).

³⁵¹ Η Elisa Pezzotta παρατηρεί τα πολλά διαφορετικά είδη κινηματογράφου με τα οποία έχει ασχοληθεί ο Κιούμπρικ: επιστημονική φαντασία, δυστοπικό φιλμ, ταινίες εποχής, ταινίες τρόμου, μεταμοντέρνες ταινίες για το Βιετνάμ, θρίλερ. Επίσης παρατηρεί πως η διήγησή του δεν ακολουθεί τη συνήθη αλυσίδα αιτίου-αποτελέσματος όπως συμβαίνει στις περισσότερες ταινίες του Hollywood. Το τελευταίο πιστεύω πως συσκοτίζει ακόμα περισσότερο την προσπάθειά μας να μπορέσουμε να εντάξουμε τη συγκεκριμένη ταινία σε συγκεκριμένο είδος. Σε κάθε περίπτωση το είδος δεν μοιάζει να είναι ένα και μόνο, τα MEK έχουν έντονα στοιχεία θρίλερ, δυστοπίας, ερωτικού φιλμ, χωρίς να λείπει και μακρινή αναφορά από άποψη αισθητικής στις ταινίες εποχής. El. Pezzotta, *op. cit.*, σσ. 153-154.

δομημένη αριστοτελική περιπέτεια που βάζει σε διακινδύνευση κυρίως το δραματικό είδος του εγχειρήματος, μόνο ένας κλασικός νους μπορεί να το έχει φτιάξει.

Κοιτώντας τα βιογραφικά των συντελεστών και δημιουργών κανείς ανακαλύπτει το υπόστρωμα κλασικής παιδείας σε κάποιους από αυτούς. Ο Schnitzler έχει αποφοιτήσει από το Ακαδημαϊκό Γυμνάσιο της Βιέννης (Akademiegymnasium), με την πασίγνωστη ανθρωπιστική του κατεύθυνση, ενώ στην εποχή του συγγραφέα έχει για μαθητές όλους τους γόνους της ακμάζουσας αστικής εβραϊκής τάξης της πόλης,³⁵² ενώ ακόμα περισσότερο, ο συγγραφέας μαζί με τον Κιούμπρικ το σενάριο της ταινίας Frederic Raphael έχει φιλολογικές σπουδές, ο οποίος Raphael ανάμεσα σε άλλα (μυθιστοριογράφος, σεναριογράφος), έχει μεταφράσει την Ορέστεια³⁵³ αλλά και τις Βάκχες³⁵⁴ και την Μήδεια στα αγγλικά,³⁵⁵ ενώ μοιάζει να γνωρίζει αρκετά καλά και την νέα Ελλάδα, όπως αποδεικνύει και το μυθιστόρημά του *A Double Life*.³⁵⁶ Η έντονη μάλιστα παρουσία της μάσκας σε όλο το κείμενο αλλά και στην ταινία ενέχει, ούτως ή άλλως, αυτήν την έντονη σχέση με το διονυσιακό στοιχείο τουλάχιστον σε επίπεδο οπτικό. Είναι επίσης σημαντικό να επισημάνουμε πως ο Κιούμπρικ θέλει να μεταφέρει αυτή τη νουβέλα στον κινηματογράφο ήδη από το 1971!³⁵⁷ Μάλιστα, στην πρώτη προσέγγιση Κιούμπρικ και Ράφαελ, ο τελευταίος φανερώνει την επιθυμία του να γράψει ένα σενάριο με θέμα παρμένο από τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό και μάλιστα την Ηλέκτρα,³⁵⁸ έτσι όπως την έχει σκιαγραφήσει στο βιβλίο του ο Henry Treece.³⁵⁹ Πολύ περισσότερο όμως, οι δύο βασικοί ήρωες της ταινίας και η μοίρα τους βρίσκονται στα χέρια των «θεών». Ο τρόπος που βλέπουν τα πράγματα μοιάζει να είναι ιδιαίτερα εξαπατητικός όσον αφορά στην ουσία των πραγμάτων, γεγονός που αποτελεί την πρώτη ύλη των τραγικών ηρώων, του στοιχείου της πλάνης τους. Αυτό που διαρκώς εκφεύγει από το βλέμμα τους είναι η ίδια η πραγματικότητα που γίνεται το αίτημά τους. Πότε ξεκινά το όνειρο, πού

³⁵² Βλ. D.C.G. Lorenz, *op. cit.*

³⁵³ Fr. Raphael και K. McLeish (μετάφραση), *The serpent son : Oresteia, Aeschylus*, Cambridge University Press, New York, 1979.

³⁵⁴ _____ (μετάφραση), Euripides, *Bacchae*, Nick Hern Books, London, 1998.

³⁵⁵ _____ (μετάφραση), Euripides, *Medea*, Nick Hern Books, London, 2000.

³⁵⁶ Για παράδειγμα, αναφέρει στο κεφάλαιο 19 μυθιστορήματός του την επίσκεψή του στην Ελλάδα της δικτατορίας, λεπτομέρειες που αφορούν στην τοπική αγορά ρούχων και φαγητών (μεζές, λουκούμια), στην ανερχόμενη τουριστικά Μύκονο αλλά και στην απώλεια της πολιτικής ελευθερίας στην Ελλάδα της εποχής. Fr. Raphael, *A Double Life*, Catbird Press, North Haven, 1993, σσ. 140-148.

³⁵⁷ El. Pezzotta, *op. cit.*, σ. 22.

³⁵⁸ Fr. Raphael, *Eyes Wide Open: A Memoir of Stanley Kubrick*, Ballantine Books, New York, σ. 14.

³⁵⁹ H. Treece, *Electra*, The Bodley Head, 1963.

αρχίζει ο κόσμος της πραγματικότητας; Να δεχόμαστε τα φαινόμενα ή να αμφιβάλλουμε για αυτά; Μπορούμε να εμπιστευόμαστε τόσο τις αισθήσεις όσο και το μυαλό μας; Να εμπιστευόμαστε τους άλλους ή όχι;

Όλα αυτά δημιουργούν έντονα την επιθυμία στο ζευγάρι να ανακαλύψει την πραγματικότητα που κρύβεται πίσω από τα φαινόμενα. Μόνο που όσον αφορά στον ιατρό, όταν την αποκαλύπτει, δείχνει να φορά και αυτή μάσκα. Η μόνη πραγματικότητα που ανακαλύπτει είναι πως η ευπρεπής κοινωνία μοιάζει να κρύβει καλά τις πομπές της. Τότε, το αίτημα για μια αλήθεια, για κάποια αλήθεια, για μια αληθινή σχέση με τα πράγματα και τα πρόσωπα γίνεται το αληθινό αίτημα, ειδικά όταν κάποιος/α αντιλαμβάνεται ότι ο πιο ξένος/η είναι ο/η διπλανός/ή του. Επιπλέον, η συγκεκριμένη ταινία δομήθηκε σε ένα περιβάλλον ακριτομυθιών, είτε σε καθεστώς αναζήτησης τεχνικών, είτε σε καθεστώς καλλιτεχνικής πρόθεσης, με τέτοιον τρόπο, ώστε να αποπνέει την έννοια μυστικού, την έννοια των σκοτεινών σημείων του βίου μας. Η έννοια του μυστικού δομείται πολλαπλώς: μέσα από την επικράτεια του ονείρου και της ερωτικής φαντασίωσης, μέσα από την ενδόμυχη θέληση του ίδιου του σκηνοθέτη να θέλει να προσαρμόσει το συγκεκριμένο βιβλίο σε κινηματογραφικό σενάριο πολλές δεκαετίες πριν από την πραγμάτωσή του, πράγμα που προφανέστατα δημιούργησε ένα συνεχή εξελικτικό εσωτερικό δρόμο και όσμωση του Κιούμπρικ με το συγκεκριμένο μυθιστόρημα, αποκαλύπτοντας την πρόθεσή του σε πολύ λίγους ανθρώπους, μέσα, τέλος, από την μυστικότητα με την οποία χειρίστηκε ο ίδιος την όλη αυτή τελευταία δουλειά του ειδικότερα σε επίπεδο σεναρίου.

Το βιβλίο του Frederic Raphael³⁶⁰ που περιγράφει την συνεργασία με τον Κιούμπρικ για τη συγκεκριμένη ταινία, βρίθει από την καλλιεργούμενη μυστικοπάθεια του ίδιου του σκηνοθέτη προς τους πιο στενούς συνεργάτες του. Το βιβλίο ξεκινά με τη φράση πως στα 1994 η Warner Bros έψαχνε το σεναριογράφο και συγγραφέα F. Raphael για **κάτι** που δεν του αποκαλυπτόταν.³⁶¹ Όταν πια έγινε καθαρό πως θα συνεργαζόταν με τον Κιούμπρικ, αυτός του έστειλε χωρίς να τον προειδοποιήσει ούτε καν για την μορφή του κειμένου που θα έφτανε στα χέρια του, ένα μυθιστόρημα στην αγγλική γλώσσα, από το οποίο όμως είχαν αφαιρεθεί επίτηδες

³⁶⁰ Frederic Raphael, *Eyes Wide Open: A Memoir of Stanley Kubrick*, Ballantine Books, New York, 1999.

³⁶¹ _____, *op. cit.*, σ. 1.

οποιαδήποτε στοιχεία που θα παρέπεμπαν στον τίτλο και στο συγγραφέα.³⁶² Μάλιστα οργίζεται, όταν ανακαλύπτει ο Raphael το συγγραφέα του κειμένου, στην πορεία των συζητήσεών τους.³⁶³ Όσο μάλιστα συνομιλούσαν για την μορφή και το είδος του έργου, ο σκηνοθέτης ένιωθε να μην έχει καμιά συγκεκριμένη άποψη για τίποτε από τα δύο, ή τουλάχιστον δεν την αποκάλυπτε. Δεν είπε ούτε στιγμή πως θα ανέβαζε ένα αστυνομικό, για παράδειγμα, έργο ή μια ταινία περιπέτειας, δεν τον προϋδέαζε για την αισθητική ή την εικόνα που φανταζόταν και όταν κάτι δεν του άρεσε, έμοιαζε να μη γίνεται σαφές για το τι ήταν αυτό και με τι ήθελε αυτό να αντικατασταθεί.³⁶⁴ Για το μόνο που ήταν σίγουρος ήταν ο χρόνος: η Βιέννη του μεσοπολέμου έπρεπε να αντικατασταθεί με τη Νέα Υόρκη των τελών του 20^{ου} αιώνα. Για τον τρόπο όμως δε γνώριζε ή έδειχνε πως δεν γνώριζε τίποτε. Πέρα από την έννοια του μυστικού, λοιπόν, ήταν σαφώς απροσδιόριστο το τι ήθελε ο σκηνοθέτης από τον ίδιο του τον εαυτό και από το σεναριογράφο ή τουλάχιστον έτσι παρουσιαζόταν ενώπιον του συνεργάτη του. Το παραπάνω οδηγούσε τους δύο άνδρες σε μια συνεχή επανεγγραφή του σεναρίου, το οποίο αν και στην τελική του μορφή δεν έχει πάνω από ενενήντα σελίδες, τελικώς είχαν γραφτεί κατά την πορεία εκατοντάδες σελίδες, από τις οποίες προέκυψε το τελικό κείμενο. Σαν να είχε υποβάλει ο Κιούμπρικ το συγγραφέα του, όπως έκανε συχνά και με τους ηθοποιούς, σε ένα συνεχή αυτοσχεδιασμό, σε κάποιο βασανιστικό γλωσσικό παίγνιο. Ο Raphael, αξιοποιώντας την κλασική του παιδεία, παρομοίαζε, μάλιστα, τον εαυτόν του με το Σίσυφο, ενώ ο ίδιος αποκαλεί τον Κιούμπρικ ως έναν Πρωτέα που «εμμονικά αποφεύγει να είναι ο εαυτός του».³⁶⁵ Όμως η κρυψίνοια αλλά και η έλλειψη συναισθηματικής γενναιοδωρίας του Κιούμπρικ έναντι του σεναριογράφου του ήταν παροιμιώδης, αν πιστέψουμε τον Raphael. Τόσο πολύ ώστε και σε ανθρώπινο επίπεδο έμοιαζε να χειρίζεται πράγματα και ανθρώπους με την απαραίτητη για αυτόν διαχείριση του ίδιου του καλλιτεχνικού δημιουργήματος ως μυστικού και απροσδιόριστου από τον ίδιο το δημιουργό του, τον ίδιον δηλαδή. Μάλιστα, αυτό δεν εκφραζόταν μόνο μέσα από την έκφραση διαρκών αδιεξόδων και άγνοιας αλλά και καταφατικά και εμφατικά: για παράδειγμα, ήταν για αυτόν πάρα πολύ σημαντικό να υπάρχει από πλευράς του σεναριογράφου κάποια ύφανση ενός κάποιου μυστικού που να συνδέεται με τα όργια στο σπίτι. Η

³⁶² _____, *op. cit.*, σ. 16.

³⁶³ _____, *op. cit.*, σ. 34.

³⁶⁴ «Ποτέ δεν εξηγεί γιατί δεν του αρέσει μια σκηνή...». Στο _____, *op. cit.*, σ. 162.

³⁶⁵ _____, *op. cit.*, σ. 161.

ύφανση του μυστικού στη συγκεκριμένη ταινία, είναι δομικό στοιχείο του έργου, όπως και η αμφιβολία για βασικές πτυχές του έργου, όπως για τον αν αυτό που φαίνεται ως υπόθεση και εικόνα είναι πραγματικό ή ονειρικό, ανθρώπινο ή εξωανθρώπινο, προϊόν φαντασίας ή πραγματικής νοσηρότητας ηδονικών ανθρώπων. Ακόμα και η δυνατότητα που έδινε ο ίδιος ο σκηνοθέτης στους συνεργάτες του να αμφιβάλλουν για αυτόν, τις προθέσεις του, τις γνώσεις του. Αλλά και σε επίπεδο μορφής, όταν ο Frederic ρωτάει τον Κιούμπρικ τι είδους ταινία θέλει να κάνει, λαμβάνει την αποστομωτική απάντηση: «Έχεις δει την τελευταία μου ταινία;». Εννοούσε το *Full Metal Jacket*. Και ο σεναριογράφος, ως πολύ καλός κλασικός φιλόλογος που είναι, του απαντά πως η συγκεκριμένη ταινία είναι φτιαγμένη, ώστε να μην ανήκει σε κανένα είδος, ούτε τραγωδία, ούτε κωμωδία, ενδεχομένως μια ταινία εξόχως κυνική απροσδιορίστου είδους. Απευθυνόμενος στον Κιούμπρικ λέει πως «το συνολικό της σχήμα (φόρμα) συνίστατο στο γεγονός ότι αρνείται να έχει ένα συνολικό σχήμα... αρνήθηκες στο θεατή την παραμικρή ελπίδα να έχει μια δεύτερη ευκαιρία να υποθέσει τις προθέσεις σου. Ούτε τραγωδία, ούτε κωμωδία. Ούτε κλάματα, ούτε γέλια. Ταινία που αψηφά τις κατηγορίες. Ο Αριστοτέλης θα το μισούσε αυτό».³⁶⁶ Ο Κιούμπρικ ηθελημένα κατηγοριοποιείται ως κινηματογραφιστής δυστοπικών ταινιών, καθώς υπερτονίζει τα αρνητικά στοιχεία των υπάρχουσών κοινωνιών, δίχως να προτείνει μια λύση, είτε άλλες ταινίες του αναφέρονται σε ένα ζοφερό μέλλον, το οποίο επικινδύνως μέλλεται να έρθει. Αυτό το καλλιτεχνικό υπόδειγμα τον βοηθά να μη σταθεροποιεί την αφηγηματική του φόρμα πάνω σε συγκεκριμένες ράγες και πολύ περισσότερο να εκτροχιάζει την αφήγησή του, όταν και όποτε αυτός το θελήσει σε παράταιρες κινηματογραφικές εκφάνσεις. Για παράδειγμα στη συγκεκριμένη ταινία που εξετάζουμε, από την αρχή, και πολύ ορθά όσον αφορά στην ακαδημαϊκή του κατάρτιση αλλά και την κοινή λογική, ο Frederic Raphael του επισημαίνει πως το συγκεκριμένο βιβλίο είτε θα πρέπει να ιδωθεί ως μια φροϋδική έρευνα πάνω στο όνειρο, οπότε η κινηματογραφική του αποτύπωση θα πρέπει να μοιάζει με την αφήγηση ενός ονείρου και με τις ελευθερίες που αυτό επιτρέπει, είτε θα πρέπει να ιδωθεί ως απολύτως ρεαλιστική ταινία χωρίς καμιά νύξη στο όνειρο.³⁶⁷ Ο σκηνοθέτης μοιάζει να μη συγκινείται από τον παραπάνω διαχωρισμό. Μάλιστα, επιλέγει να αναφερθεί οπτικά και λεκτικά τόσο στο όνειρο

³⁶⁶ _____, *op. cit.*, σ. 42.

³⁶⁷ _____, *op. cit.*, σ. 39.

όσο και στην πραγματικότητα, δημιουργώντας μια συνθήκη εγκιβωτισμένου ονείρου ή ονείρων μέσα στο πλαίσιο μιας ρεαλιστικής, κατά το δυνατόν, αφήγησης. Ο Κιούμπρικ μοιάζει να προσπαθεί να καταρρίψει κάθε κανόνα που του προσφέρεται ως ασφαλής λύση. Δεν τον ενδιαφέρει, άλλωστε, η ίδια η έννοια της ασφάλειας μέσω της δημιουργίας, δεν ερεθίζεται από αυτήν. Επίσης, δεν τον ενδιαφέρει, για ακόμα μια φορά στην κινηματογραφική του ζωή, να φτιάξει μια ταινία που να θυμίζει με ευκολία το είδος μιας άλλης ταινίας. Δεν ακολουθεί φόρμες, νόρμες, ευκολίες. Τις σπάει εξ αρχής, και για αυτό το λόγο οι ταινίες του μοιάζουν να είναι συγκερασμός διαφορετικών φορμών στην καλύτερη περίπτωση.

Για παράδειγμα, στο *Μάτια Ερμητικά Κλειστά*, είναι σαφές ποιος είναι ο τόπος και ο χρόνος της ταινίας. Όμως δεν είναι καθόλου σαφές πως αυτή η ταινία αποτυπώνει μια οποιαδήποτε αμερικανική κοινωνία, ή έστω την αστική τάξη της Νέας Υόρκης, ή και ακόμα την αισθητική της. Αντιθέτως δομείται σε μια κοινωνία που θυμίζει μια κάποια σύγχρονη κοινωνία, της οποίας όμως οι καταβολές είναι αβέβαιες και πολυποίκιλες. Δομούνται όλα μέσω των αντιφάσεων: από τη μια πλευρά, τολμηρές, ευγενικές και υπομονετικές γυναίκες, ανεξαρτήτως επαγγέλματος, κοινωνικής και μορφωτικής διαστρωμάτωσης, με αυτοπεποίθηση και πρωτοβουλίες, από την άλλη πλευρά, άνδρες με αμφιβολίες και μυστικά, ιδιωτικοί γιατροί με υψηλές αμοιβές με διάθεση για νυχτοπερπατήματα και αμέτρητα χρήματα για ξόδεμα, η αποψίλωση την ίδια στιγμή της οικογένειας (ελάχιστες αναφορές στα τέκνα), η αποθέωση του ερωτισμού του ζεύγους, ενώ την ίδια στιγμή ελλοχεύει η μέγιστη ντροπή για την αποκάλυψη αυτού του αμοιβαίου ερωτισμού, η αποκάλυψη του προσώπου του εαυτού και του άλλου αλλά και η τόσο αναγκαία χρήση της μάσκας αλλά και της ίδιας της έννοιας του ονείρου που μασκαρεύει κάθε είδος υπόρρητης επιθυμίας σε ένα επίπεδο παραβολής και συνειρμικού προσωπικού παραμυθιού. Άλλωστε η ίδια η ταινία στο τέλος της αποτελεί πρόταση άρσης του ανθρώπου πάνω και πέρα από το όνειρο, πέρα και πάνω από τη μάσκα. Η επιθυμία να γίνει πράξη (fuck!).³⁶⁸ Όχι στα όνειρα, όχι στις μυστικές εταιρείες και στα όργιά τους αλλά εδώ και τώρα στην εντός γάμου ερωτική συνεύρεση.

³⁶⁸ Η ακροτελεύτια λέξη της ταινίας, του σεναρίου, του ίδιου του Κιούμπρικ, πριν αυτός πεθάνει, προς την ίδια την ανθρωπότητα, είναι η παράκλησή του να σπάσουμε τους παραπλανητικούς καθρέπτες της προσποίησης, των ονείρων (συνειδητών, υποσυνειδητών, ασυνειδητών), των ρόλων της κοινωνίας (της πόρνης, της συζύγου, του γιατρού κτλ.), των βολικών παραμυθιών που εκλογικεύουν την αμοιβαία στέρηση, τις ορμεμφυτικές απαγορεύσεις. Αυτές οι τελευταίες ως ανάγκες, μάλιστα, αν δεν

3.4 Η περιπέτεια της προσαρμογής (adaptation) και η περιπέτεια του κινηματογραφικού σκεπτικισμού

<i>Βιβλίο «Όνειρο Ιστορία»</i>		<i>Ταινία «Μάτια ερμητικά κλειστά»</i>
Γεωγραφικός χώρος	Βιέννη	Νέα Υόρκη
Ιστορικός χρόνος	Μεσοπόλεμος	Τέλη 20ου αιώνα
Εποχικός χρόνος	Βιεννέζικο καρναβάλι	Χριστούγεννα

Όπως λέμε στο μοντέρνο μυθιστόρημα αλλά και στο σινεμά, ό,τι οφείλει να είναι αντικείμενο δράσης, είναι καλό να μη γίνεται αντικείμενο της αφήγησης. Ακολουθώντας αυτήν την αρχή ο Κιούμπρικ αλλά και το σενάριο της ταινίας, το προλογικό κομμάτι του διηγήματος το οποίο αποτελεί αντικείμενο διαλεκτικής αφήγησης μεταξύ του ήρωα και της ηρωίδας του διηγήματος, του αντίστοιχου μυθιστορηματικού ανδρόγυνου δηλαδή, ουσιαστικά στην εκδοχή του κινηματογραφικού έργου, το βλέπουμε μπροστά στην οθόνη μας. Σε αντίθεση με το βιβλίο, εντός περίπου 10 λεπτών από την αρχή της προβολής έχουν εμφανιστεί σχεδόν όλοι οι βασικοί ήρωες ενώπιόν μας, πράγμα που περιγράφεται ως προσήκον στον κινηματογράφο,³⁶⁹ κάτι που στο βιβλίο δε συμβαίνει σε καμιά περίπτωση.

Πρακτικά, ο χορός και η αμοιβαία ερωτική εξομολόγηση του ζεύγους που στο βιβλίο αποτελούν ένα ενιαίο κεφάλαιο, στο κινηματογραφικό έργο συναρμολογείται από δύο διακριτές σκηνές, αυτήν στην αίθουσα χορού και αυτήν εντός της κρεβατοκάμαρας. Να σημειωθεί πως εδώ, κατά την άποψή μου, η σκηνή στην αίθουσα χορού, έχει άμεση σχέση με την αρχή μια άλλης ταινίας του Κιούμπρικ που αποτελεί πάλι μεταφορά βιβλίου σε κινηματογραφικό έργο, συγκεκριμένα της Λολίτας του Ναμπούκοφ, η οποία ξεκινά με έναν σχολικό χορό. Ουσιαστικά, μιλούμε για μια εσωτερική «διακειμενικότητα» μεταξύ των δύο ταινιών. Όπως παρατηρεί η Elisa Pezzota, στις ταινίες του Κιούμπρικ, «η μεταφορά του χορού»

εκφραστούν πρώτες ή κατά καιρούς συνεχίζουν να αναστέλλονται, αποστερούν τον άνθρωπο από την ίδια τη νοητή, ιδεαλιστική και ιδανική σχέση του με την αγάπη, καθότι αγάπη χωρίς σεξουαλική επικαιροποίηση αυτής δε δύναται να μακροημερεύσει μεταξύ δύο. Και αυτή η συνουσιαστική επικαιροποίηση μοιάζει να είναι το θεμέλιο κάθε μονογαμίας.

³⁶⁹ Σύμφωνα με το Syd Field, μέσα στα πρώτα 10 λεπτά μιας ταινίας, πρέπει να έχει γίνει ξεκάθαρο το ποιος είναι ο βασικός της ήρωας, το θέμα της, η περιρρέουσα δραματική κατάσταση του μύθου. Βλ. S. Field, *Το σενάριο: η τέχνη και η τεχνική*, Κάλβος, Αθήνα, 1986, σ. 75.

αλλά και η παρουσία του είναι σημαίνουσα σε αρκετές ταινίες του δημιουργού.³⁷⁰ Συγκεκριμένα, για το *Eyes Wide Shut* παρατηρεί πως «...πως η Άλις (Νικόλ Κίντμαν) χορεύει βαλς με έναν Ούγγρο που δε γνωρίζει, ενώ δύο μοντέλα... προσπαθούν να τυλίξουν τον άντρα της μέσα σε ένα χορό ξεμυαλιστικό... (ενώ) στο σπίτι των οργίων η μεταφορά του χορού κυριαρχεί σε όλες τις σκηνές... (σ)το περίεργο τελετουργικό με τις... έντεκα γυναίκες...».³⁷¹ Επίσης, η προβολή του χορού δίνει τη δυνατότητα στο σκηνοθέτη να συνδέσει μουσικά τις δύο εποχές και περιοχές που διαπραγματεύεται, από την μια τη Βιέννη του 19ου αιώνα, από την άλλη την Νέα Υόρκη του 20ου αιώνα. Μουσική σύνδεση γίνεται μέσω ενός κομματιού γραμμένου σε $\frac{3}{4}$, όπως ακριβώς μετράται το βιεννέζικο βαλς, μόνο που αποτελεί κομμάτι του Σοστακόβιτς, το οποίο αποτελεί μέρος της περίφημης *Jazz Suite* για ορχήστρα ποικίλης μουσικής, το οποίο το ονομάζει ο ίδιος ο συνθέτης ως *Βαλς αρ. 2*. Ο Κιούμπρικ χρησιμοποιεί ένα κομμάτι ύστερο της εποχής που γράφτηκε το βιβλίο αλλά πρότερο της εποχής που γυρίστηκε η ταινία ακριβώς για να γεφυρώσει το όποιο χρονικό και πολιτισμικό χάσμα. Άλλωστε, με έναν τρόπο, η πολυπολιτισμική αναφορά του έργου βρίσκει στο συγκεκριμένο μουσικό έργο τον ορισμό της. Ένας Ρώσος, ο Σοστακόβιτς, γράφει «αυστριακό» βαλς με ένα σύνολο οργάνων που δύναται να παραπέμπει σε οργανικό σύνολο της τζαζ. Η Νέα Υόρκη, με τον ίδιο τρόπο, αποτελεί την επέκταση **και** της κεντροευρωπαϊκής κουλτούρας πέραν το ατλαντικού, όπως ακριβώς το βαλς γράφεται από έναν γόνιο της περιφέρειας της Ευρώπης, έναν αλλόκοσμο Ρώσο. Η ευρωπαϊκή κουλτούρα βρίσκεται σε συνεχή αναπαραγωγή, προσαρμογή, αλλαγή από τους αλλότριους επιγόνους της, με τον Κιούμπρικ να κινεί την μπαρέτα στο νέο αστικό κέντρο που ακτινοβολεί, που δεν είναι πια η Βιέννη του Μεσοπολέμου, αλλά η Νέα Υόρκη των ΗΠΑ, ένα κέντρο όμως στο οποίο ελλοχεύει ένα κυρίαρχο πρόβλημα: πώς πραγματεύεται κάποιος τα ένοχα μυστικά του; Πολύ περισσότερο, ενώ στο βιβλίο υπάρχει η αμοιβαία αποκάλυψη του ζεύγους για το πόθο τους προς τρίτα πρόσωπα, στην κινηματογραφική προσαρμογή, ο σύζυγος ακούει άφωνος, ευνουχισμένος, σε κατάσταση αφασίας και σοκ την ιστορία της συζύγου του που αποτελεί μιαν ονειρώξη (;) ή μια πραγματική ιστορία, κατά τον χρόνο των κοινών τους διακοπών. Ενώ στο βιβλίο ο γιατρός περιγράφει και αυτός μια δική του απωθημένη επιθυμία,

³⁷⁰ El. Pezzotta, *op. cit.*, σ. 3.

³⁷¹ El. Pezzotta, *op. cit.*, σ. 97.

στην κινηματογραφική εκδοχή, το «ισχυρό» φύλο μοιάζει εντελώς ανίσχυρο. Ίσως, αυτός είναι ο τρόπος για να δικαιολογήσει ο Κιούμπρικ εντέχνως τις νυχτοδιαβάσεις του ήρωά του και κυρίως την ανάγκη του για αυτές. Όπως παρατηρεί και ο Θωμάς Σούμας «το αναπάντεχο, ισχυρό σοκ δημιουργεί μια εικόνα-έμμονη ιδέα στο μυαλό του συζύγου: η γυναίκα του να κάνει σεξ με τον άλλο! Ο κλωνισμός τον οδηγεί σε μια αγχώδη περιπλάνηση».³⁷² Από αυτήν την άποψη το αφήγημα της συγκεκριμένης ταινίας μοιάζει να εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από αίτια και αποτελέσματα.³⁷³ 1^ο αίτιο, η αναπάντεχη αποκάλυψη της Άλιν, με 1^ο αποτέλεσμα, το «αναπάντεχο, ισχυρό σοκ» / 2^ο αίτιο, το ίδιο το ισχυρό σοκ, με 2^ο αποτέλεσμα, την εικόνα-έμμονη ιδέα / 3^ο αίτιο, η εικόνα-έμμονη ιδέα, με 3^ο αποτέλεσμα, την αγχώδη περιπλάνηση του Μπιλ. Καθώς με έναν τρόπο κάνουμε παράλληλη «ανάγνωση» βιβλίου και σεναρίου, για να βρούμε αλλαγές, μετασχηματισμούς, προσθαφαιρέσεις, ας ξεκινήσουμε από την αρχή της λογοτεχνικής αφήγησης. Η λογοτεχνική αφήγηση δεν ξεκινά με κάποιο πρωτότυπο κείμενο του ίδιου του συγγραφέα αλλά με την ανάγνωση από την μικρή κόρη του ιατρού ενός αποσπάσματος από τις «Χίλιες και μία νύχτες», κατά την οποία ανάγνωση η μικρή αποκοιμίζεται, με αποτέλεσμα η υπηρέτρια να πάρει την μικρή και να τη βάλει για ύπνο. Αυτή η σκηνή έχει μεταβληθεί στο σενάριο, καθότι η υπηρέτρια έχει μεταβληθεί σε baby sitter, ενώ η μικρή ζητά την άδεια από τους γονείς της να δει τον Καρυοθραύστη στην τηλεόραση. Εδώ η προσαρμογή κινείται σε πρώτο επίπεδο από το βιβλίο στην τηλεόραση, θέλοντας να επενδύσει στην αλλαγή εποχής αλλά και στο γεγονός πως η ταινία διαδραματίζεται μέσα στα Χριστούγεννα, πράγμα που κάνει την ιστορία του Καρυοθραύστη πιο ταιριαστή στη εποχιακή κατάσταση σε σχέση με τα αραβικά παραμύθια που παραπέμπουν σε έναν κόσμο εξωτικό. Σε δεύτερο επίπεδο, το σενάριο επενδύει πολιτιστικά σε άλλο επίπεδο από αυτό στο οποίο επενδύει το βιβλίο. Με το άκουσμα της λέξης «Καρυοθραύστης» πιθανότατα το πρώτο ερέθισμα που καταχωρείται πολιτισμικά είναι το διάσημο μπαλέτο του Τσαϊκόφσκι, δημιουργώντας και εδώ μια πολιτισμική γέφυρα μεταξύ της Νέας Υόρκης των τελών του 20^{ου} αιώνα με την ευρω-ρωσική κουλτούρα των τελών του 19^{ου} αιώνα (ο Τσαϊκόφσκι συνθέτει το έργο στα 1892), αλλά και με μια εποχή που είναι σύγχρονη του Σνίτζλερ, πράγμα που εν πολλοίς

³⁷² Θ. Σούμας, *op. cit.*, σ. 269.

³⁷³ D. Bordwell, Kr. Thompson, *Εισαγωγή στην Τέχνη του Κινηματογράφου*, MIET, Αθήνα, 2009, σ. 120.

αισθητικά προσπαθεί να πραγματώσει τόσο ο Κιούμπρικ όσο και ο Ράφαελ. Μόνον ο δείκτης της ώρας μένει ίδιος: στις 9 το μικρό κορίτσι πρέπει να πάει για ύπνο τόσο στο βιβλίο όσο και στην ταινία. Μια μικρή υπόμνηση εδώ, τόσο το βιβλίο όσο και η ταινία εκκινούν με τον ύπνο του μικρού κοριτσιού (στο βιβλίο αποκοιμείται διαβάζοντας παραμύθι ευρισκόμενη μεταξύ ύπνου και ξύπνιου για κάποια δευτερόλεπτα της ώρας, ενώ στην ταινία το μόνο πράγμα που διευθετείται στην αρχή της είναι το πότε θα κοιμηθεί η μικρή). Δεν μπορούμε να θεωρήσουμε τυχαία τούτη τη διευθέτηση, καθότι πριν από τον ύπνο της μικρής προηγείται η επαφή της με την λογοτεχνία στο βιβλίο, με το μπαλέτο στην ταινία που ωστόσο και αυτό στηρίζεται στην λογοτεχνία. Ήδη από το ξεκίνημα τόσο ο πρωτότυπος συγγραφέας του βιβλίου όσο και οι σεναριογράφοι συνδέουν την τέχνη με το όνειρο, τα όσα βλέπεις με μάτια ανοιχτά με όσα βλέπεις με μάτια κλειστά στο πλαίσιο μιας αθώας παιδικής ψυχής που δύναται να εγγράψει τον κόσμο στο ξεκίνημα της ζωής της χωρίς την ενήλικη αντίληψη. Πέραν τούτου, ήδη στην πρώτη σελίδα του βιβλίου υπάρχει η φράση που αφορά στους γονείς και λέει «τα χέρια των γονιών αγγίχτηκαν μεταξύ τους... με ένα τρυφερό βλέμμα που δεν απευθυνόταν μόνο στο παιδί, **τα μάτια τους συναντήθηκαν**».³⁷⁴ Στο σενάριο τα βλέμματα των δύο συζύγων δε συναντιούνται σχεδόν ποτέ στην πρώτη σκηνή της ταινίας. Μάλιστα η σύζυγος παραπονιέται στην ταινία πως ο άνδρας της ούτε καν την κοιτάζει. Θα λέγαμε μάλιστα πως όλη αυτή η κινηματογραφική σκηνή μέσα στο σπίτι είναι σκηνή, όπου συνειδητά ο Μπιλ και η Άλις επιδιώκουν να μην κοιτάξει ο ένας τον άλλον στα μάτια, είναι σκηνή στην οποία σκιαγραφείται η απόστασή τους, η ερωτική και προσωπική τους κρίση που ελλοχεύει. Αυτή η επιλογή των σεναριογράφων να κάνουν το ακριβώς αντίθετο από αυτό που περιγράφεται στο βιβλίο, στο ξεκίνημα της ταινίας, αποτελεί ίσως μια από τις κύριες θεματικές του κινηματογραφικού έργου, που διαφοροποιούμενο από το πρωτότυπο βιβλίο αλλάζει ριζικά τη βασική πλοκή. Αυτό συνεχίζεται και στη σκηνή του χορού, για την οποία το πρωτότυπο βιβλίο γράφει «... οι δύο σύζυγοι, ευχαριστημένοι... σαν δύο εραστές ανάμεσα σε άλλα ερωτευμένα ζευγάρια... κουβέντιασαν... φιλικά και ζεστά, σαν να είχαν γνωριστεί μόλις, σε μια χαριτωμένη παρωδία φλερτ, αντίστασης και τελικής αποδοχής».³⁷⁵ Και εδώ οι σεναριογράφοι

³⁷⁴ Αρ. Σνίτζλερ, *Ονειρεμένη Ιστορία*, (μετ. Όμηρος Αβραμίδης), Εμπειρία Εκδοτική, Αθήνα, 1999, σ.

1.
³⁷⁵ _____, *op. cit.*, σ. 6.

επιλέγουν μια άλλη διάσταση αφήγησης, καθώς συνεχίζουν να εκθέτουν στο φακό την αμοιβαία ψυχρότητα και την αδιαφορία του ζεύγους, ως προανάκρουσμα της προϋπάρχουσας κρίσης που θα κορυφωθεί. Η συζήτησή τους μετά τη νύχτα του χορού, διακόπτεται από ένα τηλεφώνημα που τον καλεί να πάει σε έναν ασθενή του που έχει ήδη πεθάνει και πρέπει να βεβαιώσει το θάνατό του, ενώ στο βιβλίο ενημερώνεται προφορικά για το γεγονός πως ένας ασθενής του βρίσκεται σε πολύ κακή κατάσταση.

Ενδιαφέρουσες είναι οι προοπτικές που ανοίγει ο Σνίτζλερ στην αισθητική του Κιούμπρικ. Εν προκειμένω, εισερχόμενος ο γιατρός του βιβλίου στο σπίτι παρατηρεί έναν πίνακα που «έδειχνε έναν αξιωματικό καβάλα στο άλογο, που κατέβαινε καλπάζοντας ένα λόφο», εφηβικός πίνακας ενός ματαιωμένου ζωγράφου.³⁷⁶ Στο ίδιο σπίτι επίσης παρατηρεί μια μέτρια λιθογραφία που αναπαριστούσε έναν αξιωματικό με λευκή στολή με ξίφος τραβηγμένο να εφορμά εναντίον ενός αόρατου εχθρού.³⁷⁷ Το γεγονός αυτό αποτελεί για τον Κιούμπρικ πηγή έμπνευσης, καθώς σε πολλές σκηνές του έργου του «εγκιβωτίζει» στα πλαίσια του κινηματογραφικού του κάδρου μικρότερα κινηματογραφικά ζωγραφικά κάδρα που ανοίγουν μπροστά στα μάτια μας τη δυνατότητα να βλέπουμε όχι μόνο κάτι εικαστικό που λειτουργεί διακοσμητικά στα πλάνα του αλλά και ως οπές που συνθέτουν μια νέα εικόνα που δρα ως διπλοτυπία, ως πλάνο μέσα στο πλάνο, ως εικόνα πάνω και μέσα στην εικόνα με τυχαίες ή λιγότερο τυχαίες παραμέτρους. Όλα τα έργα που χρησιμοποιεί είναι μάλιστα της γυναίκας του Christine Kubrick, τα οποία θα δούμε πώς ενδεχομένως νοσηματοδοτούν παρακάτω την ίδια την πλοκή της ταινίας.

Μια προσαρμογή πολύ συγκεκριμένη, την οποία ξεχωρίζει και ο ίδιος ο Raphael, καθώς πιστεύει πως ενέχει λανθάνοντα αντισημιτισμό αφορά στη συνάντηση του ήρωα στο δρόμο με μέλη αλαμανικής φοιτητικής ένωσης αρρένων, η οποία τον προκαλεί και με σωματική βία (ένας από τους νεαρούς πέφτει πάνω του). Στην ταινία αυτό μετατρέπεται σε μια ομάδα από λευκούς νεαρούς που ένας από αυτούς πέφτει επάνω του και τον αποκαλεί «αδελφή». Στην πρώτη περίπτωση του βιβλίου ο Raphael πιστεύει πως ο ήρωας δέχεται επίθεση λόγω της εβραϊκής του καταγωγής από εθνικιστές Αλαμανούς, η οποίοι όμως δεν προχωρούν σε σαφή

³⁷⁶ _____, *op. cit.*, σ. 18.

³⁷⁷ _____, *op. cit.*, σ. 21.

λεκτική αποτύπωση αυτής της υπόθεσης. Ο Raphael αυτό το στηρίζει στην εβραϊκή καταγωγή του ίδιου του συγγραφέα, στο κλίμα της εποχής αλλά και στην υπόθεση πως «ο ήρωας του Traumnovelle είναι γιατρός που για προφανείς λόγους μοιάζει με το συγγραφέα» θυμίζοντας και την παραδοχή του Σνίτζλερ πως κάποιες από τις ιστορίες του σχετίζονται με την ιστορία της ζωής του.³⁷⁸ Ο ίδιος ο Raphael, στο σενάριο, αυτή τη σκηνή την μετατρέπει σε αψιμαχία του Μπιλ με συμμορία λευκών ανδρών (από κολλεγιόπαιδα άραγε;) μάλλον συντηρητικής ρητορικής, οι οποίοι σε αντίθεση με την ταινία εκφράζονται λεκτικά στο πρόσωπο του Μπιλ εναντίον της ομοφυλοφιλίας. Τόσο στην ταινία όσο και στο βιβλίο ο ήρωας παραμένει σιωπηλός και δεν απαντά στην πρόκληση. Στην ταινία μάλιστα η πρόκληση γίνεται απέναντι στον ανδρισμό του Μπιλ, ολοκληρώνοντας τον οιονεί ευνουχισμό του από τα ίδια τα γεγονότα, εστιάζοντας στην ενδεχόμενη πληγή που έχει δημιουργηθεί από την έλλειψη εμπιστοσύνης που νιώθει για τη σύζυγό του, δημιουργώντας και δικαιολογώντας την ανάγκη του για επιβεβαίωση. Όταν μάλιστα θα βρεθεί στο σπίτι των ιεροτελεστιών, ενώ στο βιβλίο δεν αποκαλύπτεται η ταυτότητά του, στην ταινία ο Μπιλ βγάζει μετά από διαταγή την μάσκα, κάνοντας τον να μοιάζει έτι περαιτέρω με ηττημένο περιηγητή στον κόσμο οργανωμένων μυστικών εταιρειών, των οποίων τα μέλη διατηρούν την ανωνυμία τους, ενώ ο ίδιος έχει αποκαλύψει ποιος είναι. Επίσης, ενώ στο βιβλίο ακόμα και σε αυτήν την ύστατη ώρα ο ήρωας μοιάζει πιο ενεργητικός λέγοντας «Όποιοι κι αν είστε, κύριοι, ο καθένας από σας κάνει μια άλλη ζωή, εκτός από αυτήν εδώ. Εγώ όμως, δεν υποδύομαι κανένα ρόλο κι αν το έχω κάνει μέχρι τώρα από ανάγκη, τώρα παύω να το κάνω»³⁷⁹, ενώ στην αντίστοιχη σκηνή της ταινίας μοιάζει πολύ πιο παθητικός και ανίσχυρος.

Η μεταφορά επίσης του εποχικού χρόνου από το τέλος του χειμώνα, τέλη Φλεβάρη, και τις βιεννέζικες αποκρίες, στο χειμερινό ηλιοστάσιο, πλησίον των Χριστουγέννων, πέρα από την προφανή προτίμηση σε μια σημαντικότερη εορτή των Αμερικάνων, αυτή των Χριστουγέννων, καθότι στις ΗΠΑ η αντίστοιχη γιορτή είναι το Halloween, το οποίο εορτάζεται το φθινόπωρο, την ίδια στιγμή που τα Χριστούγεννα αποτελούν μια μεγαλύτερη θρησκευτική και εμπορική γιορτή, συγχρόνως είναι η αφορμή οι σεναριογράφοι και ο σκηνοθέτης να κινηθούν μεταξύ των αντιθέσεων αλλά και μέσω αυτών. Μέσα στην καρδιά των Χριστουγέννων, στη

³⁷⁸ Fr. Raphael, "Introduction". Στο Ar. Schnitzler, *Dream Story*, Penguin, London, 1999, σσ. xii-xiii.

³⁷⁹ Αρ. Σνίτζλερ, *op. cit.*, σ. 59.

γέννηση του σωτήρα από την παρθένο Μαρία, κρύβονται οι πιο λερωμένες ενοχικές σκέψεις του νου αλλά και των επιθυμιών. Η «καλή» κοινωνία της Νέας Υόρκης εορτάζει τα Χριστούγεννα αλλιώς και για την ακρίβεια διττώς: ευσεβώς κοινωνικά, ασεβώς κρυφά. Σαν οπαδοί αρχαίας πολυθεϊστικής θρησκείας, αρνούμενοι σαρκί το ίδιο το πρόσωπό τους, φορούν τη μάσκα της πανοργιαστικής έκστασης. Την ίδια στιγμή, σαν μυστικοί καλλικάντζαροι που ελλοχεύουν κάτω από τα πόδια μας, αφήνουν τις μυστικές επιθυμίες της σάρκας να παραβιάσουν το άλλο μυστήριο, αυτό του γάμου. Την ίδια στιγμή το χριστουγεννιάτικο άστρο της Βηθλεέμ μπορεί να ιδωθεί ακόμα ευκολότερα σαν αποκρυφιστική πεντάλφα. Η πολυσημία εδώ των συμβόλων ενέχει πολλαπλή ερμηνεία των ίδιων των γεγονότων, την ίδια στιγμή που συνιστούν γεγονός πολύσημο τα ίδια, παράγοντας παράλληλες αφηγηματικές τροχιές.

Η Pezzotta όμως παρατηρεί και κάτι ακόμα. Συχνά οι πρωταγωνιστές του Κιούμπρικ, είναι «παθητικοί περιπατητές των διηγητικών τους κόσμων», «παγιδευμένοι σε έναν ονειρικό κόσμο, εξουσιαζόμενοι από τους αισθητικούς κανόνες του σκηνοθέτη».³⁸⁰ Ο ήρωάς μας στη συγκεκριμένη ταινία, αυτό κάνει, αφήνεται σε μια περιπλάνηση χωρίς αποφασιστικότητα, χωρίς αποφάσεις, με μια πραγματικότητα γύρω του, που του επιτρέπει ή τον προτρέπει να αμφιβάλλει για την ίδια της την αλήθεια, ψάχνοντας τη δική του αλήθεια, πραγματευόμενος τις ίδιες του τις επιθυμίες. Ο Τομ Κρουζ, εδώ, μας θυμίζει κάτι που έχει πει ο Cavell για τον κινηματογράφο, ότι είναι δηλαδή η κινούμενη εικόνα του σκεπτικισμού.³⁸¹ Ο Cavell εξηγεί και εξηγείται: «Η αίσθηση της πραγματικότητας που γίνεται αντικείμενο εκμετάλλευσης από την κωμωδία και τη θρησκεία, ή που εξερευνάται από τη φιλοσοφία και την τραγωδία, ούτε ενδυναμώνεται, ούτε εκφεύγει μέσω του κινηματογράφου· κάποιος θα έλεγε πως εκεί διασκεδάζεται. Η ηθική της κινηματογραφικής εικόνας του σκεπτικισμού δεν είναι ότι η πραγματικότητα είναι ένα όνειρο, ούτε πως η πραγματικότητα περιορίζει τα όνειρά μας... Το να γνωρίζεις πόσο πολύ η πραγματικότητα είναι ανοιχτή στα όνειρά μας είναι σαν να γνωρίζεις πόσο η πραγματικότητα περιορίζεται από τα όνειρα που έχουμε εμείς για αυτήν».³⁸² Η ιδέα μιας ατελεύτητης απορίας για το ποια είναι η πραγματικότητα, πώς αυτή

³⁸⁰ El. Pezzotta, *op. cit.*, σ. 11.

³⁸¹ St. Cavell, *The World Viewed*, *op. cit.*, σ. 188.

³⁸² St. Cavell, *The World Viewed*, *op. cit.*, σ. 189.

οριοθετεί την πραγματικότητά μας, πώς τα όνειρά μας διαμορφώνουν την εικόνα μας για αυτή, δεν θα μπορούσαν να έχουν βρει καλύτερο εκφραστή από αυτήν την ταινία στο πρόσωπο του ήρωά της. Και συγκεκριμένα δε θα μπορούσε η φράση «ο κινηματογράφος ως κινούμενη εικόνα του σκεπτικισμού» να βρει προσφορότερο ήρωα για την ίδια την οπτικοποίηση και δραματοποίηση αυτής της συνθήκης. Ο ίδιος ο Τομ Κρουζ που ενσαρκώνει τον ορθοπεδικό Μπιλ, καθίσταται η ένσαρκη φύση του κινηματογράφου, όπως τη φύση αυτή περιγράφει ο Cavell. Ο Μπιλ μοιάζει να είναι ο ίδιος «η κινούμενη εικόνα του σκεπτικισμού». Ο περιπλανώμενος γιατρός περιπλανιέται σε μια πραγματικότητα που ενέχει και υπέχει συνεχή μυστήρια, ένοχα μυστικά, αποσιωπήσεις, οτιδήποτε θα μπορούσε να του εντείνει το σκεπτικισμό, οτιδήποτε θα μπορούσε να τον κάνει να αμφιβάλλει για τη συνθήκη και την οπτική κάτω από την οποία βλέπει τον κόσμο. Ο Μπιλ περιπλανιέται και πλανάται. Περιπλανιέται για να ανακαλύψει τα όρια της πλάνης του. Ο ήρωας, ο ίδιος σαν κινούμενη εικόνα του σκεπτικισμού, παγιδευμένος μέσα σε έναν ρόλο, που με τη σειρά του είναι παγιδευμένος μέσα στο κινηματογραφικό μέσο, έχει ευάριθμα μυστήρια να λύσει: τι ακριβώς εννοούν τα δύο γυναικεία μοντέλα που θέλουν να τον οδηγήσουν εκεί που το ουράνιο τόξο τελειώνει, τι σημαίνει το Fidelio, ποια είναι η γυναίκα που τον προσεγγίζει στο σπίτι των οργίων, ποιος ο ρόλος του Zingler. Και ενώ το βιβλίο αφήνει λιγότερο νοηματικά κενά, ο Κιούμπρικ επιλέγει να τα διευρύνει είτε με τις αποσιωπήσεις είτε με τα ίδια τα λόγια των ηρώων.³⁸³ Επίσης, ο Μπιλ πλανάται κατά την λύση των όποιων μυστηρίων της ζωής του. Πλανάται από ψευδεπίγραφες ερωτικές υποσχέσεις –ποτέ άλλωστε δεν βρίσκει την ερωτική ευτυχία εκτός του γάμου του–, πλανάται από ανθρώπους πιο ισχυρούς από αυτόν μετατρεπόμενος σε άθυρμά τους άθελά του, πλανάται από τον παλιό του φίλο και συμφοιτητή, πλανάται από την εξομολόγηση της ίδιας της γυναίκας του, πλανάται, τέλος, από την ίδια την αντίληψή του, καθώς τα αισθητήρια όργανά του δεν μοιάζουν να μπορούν να τον οδηγήσουν σε καμιά βέβαιη ερμηνεία των γεγονότων.

Ο κινηματογράφος ως εικόνα του σκεπτικισμού δε βρίσκει μόνο το δημιουργό του στον Κιούμπρικ αλλά κάτι πιο βαθύ από αυτό. Ο Καρτέσιος παρατηρεί πως η κίνηση είναι κάτι που δεν μπορεί να τεθεί σε αμφισβήτηση, εντούτοις το χρώμα και η θερμότητα μπορεί. Συγκεκριμένα επισημαίνει πως «Όσο

³⁸³ El. Pezzotta, *op. cit.*, σσ. 47, 52.

για τις ιδέες των σωματικών πραγμάτων... όσα αντιλαμβάνομαι σαφώς και διακριτώς σε αυτές είναι λιγοστά..., το μέγεθος, ή η έκταση σε μήκος, πλάτος και βάθος... και **η κίνηση ή η μεταβολή** της θέσης αυτής», ενώ συνεχίζει ισχυριζόμενος πως «τα υπόλοιπα... όπως το φως και τα χρώματα, οι ήχοι, οι οσμές, οι γεύσεις, η θερμότητα και το ψύχος... τα σκέφτομαι με τόση σύγχυση και ασάφεια, ώστε αγνοώ και αν είναι αληθινά η ψεύτικα».³⁸⁴ Η εικόνα ενός άνδρα πρωταγωνιστή ανίκανου να ερμηνεύσει τον κόσμο του είναι η πραγματική εικόνα του θεατή του κινηματογράφου ο οποίος είναι βέβαιος μόνο για το γεγονός πως η εικόνα που βλέπει κινείται. Και ενώ ο ίδιος ο κινηματογράφος έχει ξοδέψει πολύ χρόνο, χρήμα, γνώση για να γίνει όσο το δυνατόν πιο αληθοφανής (μέσω των σκηνικών, των οπτικών εφέ, των φίλτρων στις κάμερες), τελικά μοιάζει το πρώτο του χαρακτηριστικό, δηλαδή η δυνατότητα που δίνει στο θεατή να βλέπει μια εικόνα που κινείται, να είναι το πιο ισχυρό κομμάτι της σχέσης του με την πραγματικότητα. Για παράδειγμα, στα *Μάτια Ερμητικά Κλειστά* παρατηρούμε τον αχό της ανάσας του πρωταγωνιστή να αφήνει ένα μικρό «σύννεφο» υγρασίας στο περιβάλλον, πράγμα που μας κάνει να υποθέτουμε πως «εκεί» κάνει κρύο, κάτι όμως που δεν μπορούμε να το προσλάβουμε μέσα από τις αισθήσεις. Είμαστε μόνο σίγουροι πως βλέπουμε μια κινούμενη εικόνα, δεν είμαστε βέβαιοι πως τα πρόσωπα που βλέπουμε στο φιλμ ζουν με κάποιον τρόπο, αν τα αντικείμενα είναι μέρος κάποιου σκηνικού ή κάποιας πραγματικότητας. Αμφιβάλλουμε για τα όρια της δικής μας αντίληψης κυρίως. Η κίνηση όμως της εικόνας είναι το πρώτο και σημαντικότερο στοιχείο που δεν μπορούμε να αμφισβητήσουμε για αυτό που έχουμε μπροστά από το μάτια μας. Το παραπάνω ζήτημα εκκινεί από το τι είναι το «εκεί» και τι το «εδώ» για έναν θεατή. Συγκεκριμένα, μπορούμε να υποθέσουμε πως αν ταυτιστούμε με το θεατή, αντιλαμβανόμαστε το «εδώ» ως τώρα και το «εκεί» ως παρελθόν, το πρώτο ως κάτι το αληθινό, το δεύτερο ως ψευδαίσθηση, το πρώτο ως κάτι το σίγουρο και στέρεο ενώ το δεύτερο ως προϊόν μυθοπλασίας. Όλο όμως το παραπάνω το αντιλαμβανόμαστε μέσα στη λογική μιας ριζικής μεταφοράς κατά την οποία ο κινηματογράφος αντιπαρατίθεται με τη ζωή μας. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, ο πρώτος μοιάζει να είναι μακρινός, νεκρός και ψεύτικος ενώ η ζωή μας κοντινή, ζωντανή και αληθινή. Υπάρχει όμως και η ακριβώς αντίθετη τάση. Ο θεατής να βλέπει τον

³⁸⁴ P. Ντεκάρτ, *Στοχασμοί Περί της Πρώτης Φιλοσοφίας*, (μετάφραση-σχόλια: Ευάγγελος Βανταράκης), Εκκρεμές, Αθήνα, 2003, σ. 108.

κινηματογράφο σαν μέρος της πραγματικής του ζωής, να αντιδρά και να συμπεριφέρεται έναντι αυτού, σαν να μην υπάρχει το «εδώ» και το «εκεί». Σαν αυτό που βλέπει να είναι επέκταση της πραγματικής του ζωής και σαν η πραγματική του ζωή να αλλάζει από τον κινηματογράφο. Σαν να βιώνεται, δηλαδή, ο κινηματογράφος σαν κάτι αδιάσπαστο με την πραγματική του ζωή. Και αυτό μπορεί μέχρι ενός σημείου να αληθεύει, καθώς έχει παρατηρηθεί πως ένα κινηματογραφικό έργο μπορεί να αλλάξει τον τρόπο που κάποιος ντύνεται, διασκεδάζει, διαβάζει, τρώει, αντιλαμβάνεται τα πράγματα. Άρα, είναι πιθανόν η ίδια μας η ζωή να μεταβάλλεται από την κινούμενη εικόνα, καθώς είναι δυνατόν το ίδιο να συμβαίνει και στην καθημερινή μας ζωή. Σε αυτήν την περίπτωση η κινούμενη εικόνα κινεί εμάς.

Από την άλλη πλευρά όμως, αν απομακρύνουμε τον κινηματογράφο από τη ζωή μας, αν πάψουμε να τον αντιπαραβάλλουμε με τη ζωή μας, τότε αντιπαραβάλλοντας, συγκρίνοντας, ερωτώντας για τη ζωή μας μέσα από την ίδια τη ζωή, την κοινωνία, τον εαυτό μας και τους άλλους, τότε υπάρχει το ενδεχόμενο να φτάσουμε σε αμφιβολία τόσο για εμάς όσο και για τους άλλους όσο και για όσα μας περιβάλλουν. Μοιάζει αυτή να είναι η φύση μας, μια φύση αμφιβολίας για την ίδια μας τη φύση. Ο κινηματογράφος, ουσιαστικά, οπτικοποιεί την ίδια μας την αμφιβολία αλλά και τη δυνατότητα να αμφιβάλλουμε. Και κυρίως αυτό που λέει ο Καρτέσιος και μοιάζει να είναι, σκόπιμα ή μη, η κύρια θεματική όλου του συγκεκριμένου έργου του Κιούμπρικ:

«Σε όλα τούτα προσέθεσα δύο αιτίες αμφιβολίας πολύ γενικές. Η πρώτη ήταν ότι δεν υπάρχει τίποτα από όσα αισθάνομαι ξύπνιος που να μην μπορώ καμιά φορά να νομίσω ότι τα αισθάνομαι και ενόσω κοιμάμαι· και καθώς δεν πίστευα ότι όσα μου φαίνεται να αισθάνομαι κοιμισμένος παρεισφρέουν εντός μου από πράγματα που βρίσκονται έξω από μένα, δεν έβλεπα γιατί να το πιστεύω μάλλον για όσα μου φαινόταν να αισθάνομαι ξύπνιος».³⁸⁵

Το παραπάνω αποτελεί και ο βασικό δραματουργικό υλικό της εν λόγω ταινίας. Συνειδητά η ασυνείδητα, ο Μπιλ περνά τα $\frac{3}{4}$ της ταινίας προσπαθώντας να κατανοήσει αν το όνειρο της συζύγου του είναι αληθινό ή όχι, αν επηρεάζει με

³⁸⁵ P. Ντεκάρτ, *op. cit.*, σ. 167.

κάποιον τρόπο την πραγματική τους ζωή, αν ένα όνειρο είναι μόνο ένα όνειρο ή αν το όνειρο μας καλύπτει ή μας αποκαλύπτει. Αν το να επιθυμούμε, να θέλουμε μπορεί να σημαίνει το ίδιο πράγμα τόσο στον ύπνο όσο και στο ξύπνιο μας. Και αν αυτό μας ορίζει, περιορίζει, διευρύνει, λυτρώνει, χειραγωγεί.

Σε αυτό το σημείο το ίδιο μπορούμε να αναρωτηθούμε και για τον ίδιον τον κινηματογράφο, κατά αναλογία. Περνάμε δεκάδες ώρες της ζωής μας μπροστά στις κινούμενες εικόνες της κινηματογραφικής τέχνης αναρωτώμενοι για το ίδιο περιεχόμενο όπως και ο Μπιλ, αν αυτό που βλέπουμε είναι αληθινό ή όχι, αν επηρεάζει με κάποιον τρόπο την πραγματική μας ζωή, αν ο κινηματογράφος είναι μονάχα κινηματογράφος ή αν το σινεμά μας καλύπτει ή μας αποκαλύπτει, μέσα από τη διαπίστωση των αρεσκειών και των απαρεσκειών μας.

Κατά αυτόν τον τρόπο, η συγκεκριμένη ταινία δεν εγκιβωτίζει μόνο το ζήτημα του ονείρου αλλά και της λειτουργίας του ίδιου του κινηματογράφου. Είναι μια ταινία για τη φύση και την ουσία του κινηματογράφου, για τη φύση του σκεπτικισμού στον κινηματογράφο. Ειδικότερα αυτό που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε ως εικόνα, αυτό που θα μπορούσαμε να περιυλλέξουμε ως μια κάποια εικόνα έχει αυτό το στοιχείο: τη δύναμη να μετέρχεται ποικίλα είδη ερμηνειών που δυνάμεθα να τις δώσουμε. Ο Μπιλ αμφιβάλλει για όσα βλέπει, για να αμφιβάλλουμε και εμείς μαζί του για την ίδια του την αμφιβολία, προσπαθώντας με θεμέλιο λίθο αυτήν την κατάσταση να προσεγγίσουμε τον κόσμο μας μέσα από αυτήν την αίσθηση, την αίσθηση μιας αμφιβολίας που είναι προσηλωμένη στην ανεύρεση της αλήθειας, μιας αλήθειας που δε σχετίζεται με τη γνώση αλλά με την επαναγνώριση της σχέσης που έχουμε με αυτήν. Η περιπλάνηση, δηλαδή, του Μπιλ είναι ακριβώς αυτό, δηλαδή η απόδειξη πως η ίδια η κίνησή του μέσα στο χώρο είναι το πιο αληθινό πράγμα που μπορεί να συμβεί και να ληφθεί μέσα από τις αισθήσεις από έναν παρατηρητή, μια κίνηση που δύναται να μοιάζει με την ανασκαφή της αλήθειας, με τον κάματο της ανεύρεσής της. Η κίνησή του στο χώρο είναι η μόνη κίνηση του νου του που γίνεται αποδεκτή, αν θεωρήσουμε πως ο νους του επιτάσσει αυτήν τη σωματική του κίνηση.

Ακολούθως, το επόμενο θύμα του σκεπτικισμού είναι τα ίδια τα λόγια, τα κριτήρια που έχουμε για αυτά τα λόγια, η προσπάθειά μας να έχουμε ενιαία κριτήρια

κατανόησης και αλληλοκατανόησης του προφορικού λόγου.³⁸⁶ Για να γίνω πιο σαφής, θα επισημάνω πως φυσικά το να βλέπει κάποιος ένα όνειρο, ως βίωμα, δεν έχει σχέση με τη γλωσσική επικοινωνία. Από την άλλη πλευρά όμως, το να διηγηθεί ένα όνειρο σε κάποιον άλλον, αναβιβάζει αυτή την πράξη σε γλωσσικό παίγνιο με τον υποτιθέμενο τίτλο εδώ «Διηγούμαι το όνειρό μου στο σύντροφό μου». Θα μπορούσαμε να εξειδικεύσουμε έτι περαιτέρω τον τίτλο του γλωσσικού παιγνίου: «Περιγράφω στο σύντροφό μου μια ερωτική φαντασίωση-όνειρο που δεν αφορά αυτόν αλλά άλλον άνδρα». Το γλωσσικό παίγνιο μετατρέπεται στα χέρια της Άλις σε κάτι πολύ εξεζητημένο, καθώς θα μπορούσε σε γενικές γραμμές να ανήκει στην οικογένεια του παιγνίου που αναφέρεται από τον Wittgenstein με τον τίτλο «Αφηγούμαι ένα περιστατικό»³⁸⁷, μόνο που εδώ το περιστατικό είναι κάτι που περιγράφει μια επιθυμία να συμβεί κάτι, που κατά πάσα πιθανότητα δε συνέβη, ενώ η αφήγηση γίνεται ενώπιον ενός συγκεκριμένου προσώπου το οποίο δεν είναι βέβαιο πως μπορεί να κατανοήσει αυτό που ακούει. Γιατί αυτό που ακούει αφορά σε ένα συναίσθημα ενός άλλου προσώπου, το οποίο ακόμα και αν υποθέσουμε πως το συναίσθημά του και ο τρόπος που το εκφράζει δεν είναι κάτι το ιδιωτικό, όμως μπορεί να ιδωθεί από αυτόν ως κάτι τέτοιο, καθώς η καλά κρυμμένη επιθυμία πίσω από τη μάσκα της σεμνής και πιστής συντρόφου δεν μπορεί παρά να του κλονίσει τη βεβαιότητα, κατά πρώτον, για την ειλικρινή λεκτική επικοινωνία μεταξύ τους, μια λεκτική επικοινωνία ετών. Κατά δεύτερον, αυτό που διακυβεύεται είναι το κανονιστικό πλαίσιο αυτής της επικοινωνίας. Μοιάζει οι δύο πρωταγωνιστές να μην έχουν όχι κοινούς κανόνες στη γλωσσική τους επικοινωνία αλλά κοινούς κανόνες στη σχέση τους, πράγμα που επηρεάζει και τη γλωσσική τους επικοινωνία. Αν θεωρήσουμε πως, για τον Wittgenstein δεν «υπάρχει στον κόσμο μια εξωγλωσσική πραγματικότητα που μπορεί να δικαιολογήσει την ύπαρξη των γλωσσικών κανόνων και να περιγράψει τις δυνατές ερμηνείες γι' αυτούς»³⁸⁸ θα ισχυριστούμε πως στην περίπτωση του συγκεκριμένου ζεύγους, αν όχι η εξωγλωσσική τους πραγματικότητα, αλλά η πρακτική του κοινού τους σχετίζεσθαι δε θέτει κοινούς κανόνες, πράγμα που προβάλλεται και στη γλωσσική τους επικοινωνία. Αυτό δοκιμάζεται πρωτίστως στα

³⁸⁶ St. Cavell, "Psychoanalysis and Cinema: The Melodrama of the Unknown Woman", *Images in Our Souls: Cavell, Psychoanalysis and Cinema*, επιμ. J.H. Smith, W. Kerrigan, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1987, σ. 21.

³⁸⁷ Φ.Ε., § 23.

³⁸⁸ Θ. Σακελλαριάδης, *Από το Tractatus στις Έρευνες-Η Φιλοσοφική διαδρομή του Ludwig Wittgenstein*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2006, σ. 137.

Μάτια Ερμητικά Κλειστά. Αν η περιγραφή του ονείρου είναι η αρχή του δράματος, το εναρκτήριο λάκτισμα της πλοκής, τότε μήπως αυτό αποτελεί από μόνο του την αρχή μιας παρεξήγησης; Τι κατάλαβε πραγματικά ο Μπιλ από όσα του είπε η Άλις; Το γεγονός πως αυτή του περιέγραψε ένα όνειρό της, αυτό σημαίνει πως πραγματικά του περιέγραψε κάτι το πραγματικό; Η Άλις όμως του μίλησε για κάτι αληθινό και όχι για κάτι πραγματικό. Το αληθινό ενέχει έντονα την οπτική γωνία του ανθρώπου που το αντιλαμβάνεται και το εκφράζει, ενώ το πραγματικό την αντικειμενικότητα ενός γεγονότος που δύσκολα κάποιος θα μπορούσε να αμφισβητήσει επί μέρους αλλά μόνο ριζικά. Αυτό που μοιάζει να διαστρέφει και να ταυτίζει ο Μπιλ είναι το αληθινό από την πλευρά της Άλις με το πραγματικό. Φυσικά, κάτι που μπορεί να είναι αληθινό για κάποιον ενδέχεται να επηρεάσει την ίδια του και την πραγματικότητα. Ενδεχομένως ο Μπιλ μετέρχεται της σκέψης πως αν η γυναίκα του επιθυμεί αληθινά έναν άλλον άνδρα είναι πιθανόν αυτόν τον άλλον άνδρα να τον είχε ήδη στο κρεβάτι της ή το χειρότερο, να τον έχει από εδώ και πέρα. Τούτο όμως είναι μια αυθαίρετη υπόθεση που ο Μπιλ δεν μπορεί με βεβαιότητα να ελέγξει λογικά, παρασυρόμενος από το συναίσθημα της ανασφάλειας, καθώς τα συναισθήματα πολλές φορές ντύνονται με λογικοφανείς παραλογισμούς. Το δεύτερο πράγμα που τον σοκάρει είναι η ίδια η χρονική απόσταση της ύπαρξης του ίδιου του ονείρου και της αποκάλυψής του. Τον σοκάρει η ίδια η έννοια του μυστικού, του απόκρυφου, του για τόσα χρόνια άρρητου «μυστικού». Και εδώ όμως ο Μπιλ και η Άλις δεν μοιράζονται τα ίδια κριτήρια επικοινωνίας. Η Άλις μιλά για κάτι που επιθύμησε κάποτε, μίλησε για κάτι που ονειρεύτηκε κάποτε ως προϊόν αυτής της επιθυμίας, εντάσσοντάς το σε αυτά που είναι δύσκολο να αποκαλυφθούν σε μια έγγαμη σχέση μεταξύ του ανδρόγυνου. Από την άλλη πλευρά, ο Μπιλ ακούει τα λόγια της Άλις ως κάτι που επιθυμεί συνεχώς, ως κάτι που βίωσε αληθινά και όχι μόνο ως όνειρο – διατυπώνοντας μάλιστα τη θέση που μοιάζει με αυτήν του Ντεκάρτ πως ένα όνειρο δεν είναι μόνο ένα όνειρο αλλά μια διαδικασία συνειδητοποιημένης πρόθεσης και επιθυμίας–, τα ακούει επίσης ως μια υπόθεση απιστίας πραγματικής τόσο στο παρελθόν όσο και στο μέλλον, τα ερμηνεύει ως πραγματική προδοσία, καθώς προβάλλει στο νου του τη φαντασίωση της γυναίκας του ως κάτι πραγματικό που έχει ήδη συμβεί στη δική του συνείδηση άρα και στην πραγματικότητα: η γυναίκα του κάνει έρωτα με άλλον άνδρα. Μέσα στην κινηματογραφική εικόνα εγκιβωτίζεται η εμμονή του Μπιλ να «βλέπει» το όνειρο της γυναίκας του μέσα στο μυαλό του,

κάνοντας την προβολή του φόβου του μέσα του σε μορφή εικόνας. Σαν ένα σινεμά του μυαλού του που τον στοιχειώνει και τον οδηγεί σε συγκεκριμένα πρακτικά αποτελέσματα. Σαν ένα παραστρατημένο cogito που διαστρέφει την ίδια την ύπαρξή του. Επιπρόσθετα, ο ερχομός αυτού του σκεπτικισμού, στα γραπτά και στην κινούμενη εικόνα, σαρώνει τα πάντα, το θεό, την εξουσία, καθιστώντας ανασφαλείς και νευρικούς, εδώ και αιώνες, όλους τους άνδρες που καμώνονται πως άρχουν. Αυτή η ανασφάλεια μοιάζει με ένα αίτημα για μια ριζική ανακάλυψη μιας νέας ασφάλειας. Μέσα σε αυτό το κλίμα ο Μπιλ κοιτά κάτω από διαφορετικό φακό τη γυναίκα του αλλά και τις γυναίκες, για να ανακαλύψει ίσως τη Γυναίκα, για να επανιδρύσει τον εαυτόν του και τη γυναίκα μαζί. Ίσως μια όψη του σκεπτικισμού είναι η τάση που δημιουργεί στον ήρωα να εστιάσει στην ομοιότητα και στη διαφορά των δύο φύλων, να βεβαιώσει την εαυτότητα άντρα και γυναίκας. Ο σκεπτικισμός άλλωστε χωρίζει τη σύγχρονη εποχή από την παλιά διεκδικώντας τη συγκρότηση της μοναδικότητας/ιδιαιτερότητας του υποκειμένου ασχέτως φύλου.³⁸⁹ Η συγκρότηση του υποκειμένου, του φυσικού προσώπου που κατέχει και γνωρίζει πως ο ίδιος είναι φυσικό πρόσωπο οδηγεί σε αλλαγή της αντίληψης περί φύλων, καθότι αν όλοι χαίρουν αυτού του χαρακτηριστικού, της μοναδικότητας και ιδιαιτερότητας του κάθε εαυτού, τότε αυτή είναι μια πραγματικότητα που υπερβαίνει τα φύλα και τοποθετεί τις αντιλήψεις περί εαυτού σε ίσο ύψος. Σαν τους καταδύτες που εκκινούν από το ίδιο ύψος βατήρα. Όπως όμως οι καταδύτες έτσι και οι άνθρωποι ενεργούν, ασχέτως του φύλου που φέρουν, μέσα στην ίδια αντίφαση: ενεργώντας, ξεδιπλώνουν τον εαυτόν τους απέναντι στους άλλους, την ίδια στιγμή που και αυτοί και οι άλλοι μοιράζονται εν συγκρίσει το μόνο κοινό χαρακτηριστικό τους: το γεγονός που ο ένας είναι άγνωστος στην άλλη και η μία στον άλλον. Βέβαια εδώ έχουμε να παρατηρήσουμε πως ήδη υπάρχει μια μεταφορική αντίληψη περί του ενός και του άλλου. Ποιος/α είμαι εγώ, ποιος/α είναι η άλλη/ος; Είμαι εγώ εδώ και είναι ο άλλος εκεί, είμαι εγώ με την άλλη μαζί, τοπικά, γεωγραφικά, ψυχοσυναισθηματικά, σεξουαλικά; Η συνεύρεση των δύο είναι χωρισμός, όταν αυτή σταματά, είναι σύμπραξη-συνεργασία, τότε τελειώνει, τότε αρχίζει; Είναι ο γάμος μια μεταφορική

³⁸⁹ «Η μοντέρνα φιλοσοφία συνηθίζεται να θεωρούμε πως ξεκινά με τον Καρτέσιο ο οποίος καθιστά υποκειμενική την ύπαρξη... αναδεικνύοντας τη δύναμη της αμφιβολίας ως κάτι που βάζει σε ακραία αμφισβήτηση την ύπαρξη του κόσμου, του εαυτού μου και των άλλων μέσα σε αυτόν... στην αναγνώριση πως δεν μπορώ να αμφιβάλλω για το γεγονός ότι σκέφτομαι...». S. Cavell, *Cities of Words: Pedagogical Letters on a Register of the Moral Life*, Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University Press, Massachusetts, 2005, σ. 424.

αρχή και το διαζύγιο η μεταφορική λήξη του; Σε τελευταία ανάλυση, ίσως ένα από τα πιο περίπλοκα απλά ζητήματα είναι το πώς υπάρχουμε με την άλλη/ον, χωρίς την άλλη/ον, εξαιρώντας ή εμπερικλείοντας τον άλλον/ην.

Ο άλλος και η άλλη διαφοροποιούνται κατά Cavell: ο άνδρας αμφιβάλλει (κρυφά), η γυναίκα υποφέρει φανερά όντας όμως σοφή εσωτερικά. Η γυναίκα, από την άλλη πλευρά, δεν αμφιβάλλει και αυτό προκαλεί φόβο (στον άνδρα). Ο άνδρας και η γυναίκα δε χάνουν ο ένας την άλλη με τον ίδιο τρόπο: η γυναίκα χάνει το δάσκαλό της, ενώ ο άντρας χάνει την ίδια την απόδειξη πως μπορεί να διδάξει τη γυναίκα.³⁹⁰ Δεν μπορούμε να αξιολογήσουμε ποια από τις δύο απώλειες είναι η πιο ισχυρή για τον έναν και την άλλη. Επομένως, η αμφιβολία, η ανασφάλεια του Μπιλ είναι η δική μας ανασφάλεια του να ερμηνεύουμε τα δύο μεγαλύτερα μυστήρια της ζωής μας: τον εαυτόν μας, τη/τον σύντροφό μας, την καθημερινή ζωή. Προς επίρρωση της παραπάνω αμφιβολίας ο ίδιος ο κινηματογράφος μας οδηγεί σε μια αμφιβολία που «χωρίζει τις σκέψεις μας από τα αντικείμενα».³⁹¹ Στο φόβο μας έναντι της καθημερινότητας, του γάμου, ενός συναισθήματος που εκτυλίσσεται τόσο στο μελόδραμα όσο και στην κωμωδία. Μέσα στο γάμο, μέσα στον κινηματογράφο που στο θεματικό του κέντρο τοποθετείται ο γάμος –τα *Μάτια Ερμητικά Κλειστά* άλλωστε είναι ένα τυπικό παράδειγμα– δοκιμάζεται και η ίδια η ύπαρξη του ανθρώπου: υπάρχει, πώς υπάρχει, με ποιους υπάρχει, για ποιους υπάρχει; Το γεγονός πως υπάρχουμε μπορεί μάλιστα να αποδειχτεί μέσα από την παραπάνω δραστηριότητα. Ο γάμος, λοιπόν, είναι μέσο ανακάλυψης της ύπαρξης του άλλου νοός (other mind), του νοός του άλλου, της σκέψης του.³⁹² Πώς εγώ στοχάζομαι για το πώς αυτός/ή σκέφτεται; Πώς εγώ σκέφτομαι για το γεγονός ότι αυτός/η σκέφτεται; Επίσης, πώς εγώ σκέφτομαι για το τι αυτός/η σκέφτεται. Η αμφιβολία ύπαρξης των άλλων, άλλωστε, «καταστρέφει» κινηματογραφικά πολλούς ήρωες του κινηματογράφου και κοντεύει να «καταστρέψει» και τον Μπιλ.

Ο Μπιλ, ως γνήσιος σκεπτικιστής, έχει ένα συμπαθητικό έλεγχο των όσων σκέφτεται, όμως δεν είναι καθόλου σίγουρος για όσα σκέφτεται η σύζυγός του. Δεν

³⁹⁰ _____, “Psychoanalysis and Cinema: The Melodrama of the Unknown Woman”, *op. cit.*, σσ. 11-43.

³⁹¹ T. Gould, “Stanley Cavell and the Plight of the Ordinary”, *Images in Our Souls: Cavell, Psychoanalysis and Cinema, Images in Our Souls: Cavell, Psychoanalysis and Cinema, op. cit.*, σ. 109.

³⁹² Karen Hanson, “Being Doubtful, Being Assured”, *Images in Our Souls: Cavell, Psychoanalysis and Cinema, Images in Our Souls: Cavell, Psychoanalysis and Cinema, op.cit.*, σ. 187.

είναι επίσης βέβαιος αν όσα βλέπει τα ονειρεύεται ή τα βιώνει –για αυτό άλλωστε σε όλη την υπόθεση είναι απηνής αναζητητής της αλήθειας, βάζοντας μάλιστα σε κίνδυνο και την ίδια τη σωματική του ασφάλεια αλλά και την ασφάλεια της οικογένειάς του. Η αμφιβολία ύπαρξης του μυαλού της συζύγου του εδώ μεταφράζεται σε δυσκολία ελέγχου του μυαλού της από αυτόν, σε αδυναμία αποκρυπτογράφησης των όσων σκέφτεται και επιθυμεί. Άλλωστε, μέχρι σήμερα, αυτή είναι μια από τις πιο αρρωστημένες ανάγκες ενός ανθρώπου, όχι μόνο να θέλει να ελέγχει αλλά και να γνωρίζει το μυαλό του άλλου αλλά και να λειτουργούν δύο μυαλά ως ένα έχοντας πετύχει την παράλληλη λειτουργία τους. Το ερώτημα, ουσιαστικά, της ύπαρξης του μυαλού του άλλου είναι το ερώτημα που απευθύνεται κυρίως στο βέβαιο σύνορο που χωρίζει το ένα πνεύμα από το άλλο, τη λειτουργία του ενός μυαλού από τη λειτουργία του άλλου. Της ύπαρξης ακόμα του ενός σε αντίθεση με τον άλλον. Σε τελευταία ανάλυση, ακόμα και αν ο Μπιλ πιστεύει πως η γυναίκα του δεν τον απάτησε, εντούτοις αυτό αποδεικνύει πως κατέχει μόνο τη βεβαιότητα ύπαρξης του σώματός της και όχι του πνεύματός της.³⁹³ Και αυτή η τελευταία συνθήκη τον εξουθενώνει και τον προκαλεί. Και για αυτό ψάχνει να βρει τη σκέψη της γυναίκας του μέσα στις σκέψεις άλλων γυναικών. Ουσιαστικά αυτό που παντρεύεται ένας άνδρας σε μια γυναίκα είναι το σώμα της, καθότι το μυαλό του μένει μακριά από το μυαλό της. Αυτού του είδους ο σκεπτικισμός αναπτύσσεται εντός πολλών κινηματογραφικών γάμων.

Να υπογραμμίσουμε εδώ πως ο Μπιλ μοιράζεται κάποια στοιχεία του τραγικού ήρωα. Είναι μάλλον ένα ηθικός και ικανός άνθρωπος ο οποίος βιώνει μια άσχημη και άβολη στιγμή στο γάμο του, μια μάλλον άτυχη στιγμή. Τούτη η στιγμή ενεργοποιεί στον Μπιλ την ανάγκη της ελεύθερης αναζήτησης, μιας αναζήτησης ενός ψυχικά κουρελιασμένου ανθρώπου, προδομένου, που ενδέχεται να προκαλεί τη λύπη των θεατών. Και από την άλλη πλευρά, ο προδομένος αυτός άνθρωπος βάζει σε κίνδυνο τη ζωή τη δική του και της οικογένειάς του, πράγμα που προκαλεί το φόβο των θεατών για την τύχη του. Ο Μπιλ οφείλει λοιπόν σαν τραγικός ήρωας να χρησιμοποιήσει τις ηθικές του ποιότητες, για να ανταποκριθεί σε αυτήν την

³⁹³ «Αν η ουσία είναι η σκέψη..., τότε το να γνωρίζω την ύπαρξη του άλλου ανθρώπου, σημαίνει πως πρέπει να γνωρίζω τη σκέψη του άλλου. Αλλά... βλέπω, ακούω, αγγίζω μόνο αυτό που κάποιος θα μπορούσε να ονομάζει ανθρώπινα σώματα. Δε γνωρίζω αν αυτά τα σώματα κινούνται από άλλα πνεύματα, γιατί δεν μπορώ να δω άλλα πνεύματα. Είναι στη φύση του πνεύματος... να είναι αόρατο, ανέγγιχτο». K. Hanson, *op. cit.*, σσ. 187-188.

προσωπική κρίση αλλά και στην κρίση στο γάμο του. Γίνεται παιγνιώδης, αφήνεται ή προσπαθεί να αφεθεί στις απολαύσεις, δοκιμάζει και δοκιμάζεται, προσπαθεί να βρει την αλήθεια. Ακόμα και στις εμπλοκές του που ενέχουν απιστία έναντι της γυναίκας του, δεν ολοκληρώνει ερωτική ή άλλη επαφή, σχεδόν περνά μέσα από τις απολαύσεις παραμένοντας υπεύθυνος και σεβαστικός τόσο απέναντι στη γυναίκα του όσο και απέναντι στις γυναίκες που γνωρίζει. Ενδιαφέρεται και μοιάζει σε γενικές γραμμές υπεύθυνος, συνετός και εχέφρων.³⁹⁴

Όμως υπάρχει μια άλλη ιδιότητα του Μπιλ, η οποία δίνει μια άλλη οπτική στην πλοκή. Ο Μπιλ είναι επιστήμονας και στη νεωτερική και μετανεωτερική εποχή το τελευταίο θύμα του σκεπτικισμού είναι η ίδια η επιστήμη. Κατά τη διάρκεια του φιλμ, το γεγονός ότι είναι γιατρός μοιάζει με μικρή παραφωνία, προβάλλεται ελάχιστα και μάλλον μοιάζει η ιδιότητα αυτή να μην ολοκληρώνει τον ήρωα ως χαρακτήρα. Η επιστήμη του έχει μεταβληθεί σε μια μηχανιστική εργασία, η οποία έχει αποκοπεί από τα πραγματικά ερωτήματα της ζωής του. Η λογική, ο ορθός λόγος της επιστήμης δε δύνανται να δώσουν στον Μπιλ κάποια απάντηση στα ερωτήματά του. Δε δύναται ο ίδιος να διαχειριστεί ορθολογικά τη ζήλια του, το ενδεχόμενο να έχει μοιραστεί τη γυναίκα του με άλλους άρρενες, χωρίς αυτός να το ξέρει. Ή το ακόμα χειρότερο, να μην έχει συμβεί αυτό αλλά εδώ και καιρό η γυναίκα του να έχει αυτήν την επιθυμία. Ο Μπιλ, λοιπόν, δεν απηχεί μόνο την εικόνα του μεσήλικα σε κρίση αλλά και του επιστήμονα σε αδιέξοδο. Από τους υπερήρωες των μέσων του 20^{ου} αιώνα, όπου μέσω αυτών οι καλλιτέχνες αλλά και οι αναγνώστες θαυμάζουν τη δύναμη των επιστημονικών πειραμάτων πάνω στους ανθρώπους, φτάνουμε στα τέλη του 20^{ου} ο θαυμασμός αυτός να μετριάζεται και να περιγράφεται αντιθέτως κινηματογραφικά ως απελπισία του επιστήμονα μπροστά στις ηθικές συνέπειες των πειραμάτων του: ταινίες όπως το *Jurassic Park*³⁹⁵ και το *Αγάπη μου, συρρίκνωσα τα παιδιά*³⁹⁶ αποδίδουν αυτήν ακριβώς την αγωνία. Η επιστήμη και ο επιστήμονας δεν έχουν όλα τα εργαλεία ίασης των ανθρώπινων αδιεξόδων, ενώ η ανεύθυνη χρήση της

³⁹⁴ Βλ. Charles H. Reeves, "The Aristotelian Concept of The Tragic Hero", *The American Journal of Philology*, 73 (1952), σσ. 172-188.

³⁹⁵ *Jurassic Park*, θρίλερ-επιστημονική φαντασία, 1993, σκηνοθεσία: Steven Spielberg, συγγραφείς: Michael Crichton (μυθιστόρημα, σενάριο), David Koepp (σενάριο), παραγωγή: Kathleen Kennedy, Gerald R. Molen.

³⁹⁶ *Honey, I Shrunk the Kids*, κωμωδία, 1989, σκηνοθεσία: Joe Johnston, συγγραφείς: Stuart Gordon, Brian Yuzna, Ed Naha, Tom Schulman, παραγωγή: Penney Finkelman Cox.

επιστήμης μπορεί να οδηγήσει σε νέα αδιέξοδα. Ο Μπιλ, ο γιατρός, δεν μπορεί να γιατρέψει τα δικά του τραύματα. Και για αυτό μένει άφωνος μπροστά στο δράμα του, χωρίς απαντήσεις, σαν ανεξύπνητος.³⁹⁷

Από την άλλη πλευρά, αν θεωρήσουμε πως ένα επιτυχημένο φιλμ ανακαλεί στο θεατή τον τρόπο με τον οποίο αυτός δημιουργεί την μακροπρόθεσμη μνήμη του,³⁹⁸ θα πρέπει να δούμε τα *Μάτια Ερμητικά Κλειστά* ως μια ταινία που σχετίζεται με την μνήμη, το όνειρο αλλά και την έννοια της επαναγνώρισης. Όπως κάθε όνειρο έτσι και κάθε ταινία έχει μια τυχαία ή μια λιγότερο τυχαία πλοκή. Η εκκίνηση μοιάζει ίδια, υπάρχει πάντα ένας «ήρωας» που προσπαθεί να μάθει κάτι που δεν ξέρει, προβάλλοντας έτσι το τυπικό πρόβλημα της γνώσης. Εν πρώτοις, όμως, στα *Μάτια Ερμητικά Κλειστά* τίθεται το πρόβλημα που εκκίνησε τη δυτική παγκόσμια λογοτεχνία και δεν είναι άλλο από το πώς αντιδρά ο σύζυγος έναντι της απιστίας της γυναίκας του. Αυτή είναι μια από τις πιο καίριες θεματικές. Όπως η απιστία της Ελένης οδήγησε στην μετακίνηση ενός στρατού και στη δημιουργία ενός πολέμου, έτσι η ενδεχόμενη απιστία της Άλις κινεί, συγκινεί και επανακκινεί τον Μπιλ προς άγνωστες όμως σε αυτόν κατευθύνσεις. Στην περίπτωση όμως του Μπιλ ο αντίζηλός του βρίσκεται μέσα στο όνειρο της Άλις και έτσι ο αντίπαλος είναι χωρίς σάρκα παρά μόνο σαν μια μακρινή φαντασίωση. Ο Μπιλ δε δύναται να νικήσει ένα φάντασμα, μια υπόρρητη επιθυμία, ένα απωθημένο της Άλις, μια φαντασίωση, γιατί αυτός είναι πρώτα από όλα στο μυαλό της Άλις. Πώς μπορεί, λοιπόν, κάποιος να τα βάλει με τη μνήμη ενός ανθρώπου και να κατανικήσει την ανείπωτη επιθυμία της άλλης; Το όνειρο της γυναίκας του μοιάζει με ένα εγκιβωτισμένο κινηματογραφικό έργο το οποίο προβάλλεται ενώπιον των ματιών του Μπιλ που όπως η τέχνη ως γενική λειτουργία «αντανακλά την επιθυμία μας πίσω σε μας σαν μια ειδική μορφή γνώσης σχετική με τον αντικειμενικό κόσμο, η οποία όμως αποτελεί το διπλότυπο που ενσωματώνει το παρελθόν μαζί με το μέλλον»,³⁹⁹ έτσι και το όνειρο της

³⁹⁷ Εδώ χρησιμοποιώ μια λέξη από την νέα ελληνική λογοτεχνία, έτσι όπως τη χρησιμοποιεί ο Σολωμός στο ποίημα του *Η τρελή Μάνα*. Ο Μπιλ εδώ μοιάζει με κάποιον που δεν μπορεί να ξυπνήσει, σε κατάσταση ενδιάμεση μεταξύ ύπνου και θανάτου. «Δυο αδέρφια δύστυχα / Κοιμούνται κάτω / Τον ανεξύπνητον / Ύπνο θανάτου...».

³⁹⁸ «Ο κινηματογράφος αναδομεί τις πνευματικές διαδικασίες μέσω των οποίων οι ατομικές στιγμές της εμπειρίας ενσωματώνονται σε ευρύτερες μονάδες σταθερού νοήματος... τα γεγονότα μπορούν να απομονωθούν, επιλεγθούν, αναμειχθούν, κατανοηθούν και επανατοποθετηθούν έτσι όπως όταν οι εσωτερικές και οργανωτικές διαδικασίες δομούν τις εμπειρίες μας δημιουργώντας τις μακροπρόθεσμες μνήμες μας». S. R. Palombo, "Hitchcock's Vertigo: The Dream Function in Film", *Images in Our Souls: Cavell, Psychoanalysis and Cinema*, op. cit., σ. 47.

³⁹⁹ S.R. Palombo, op. cit., σ. 59.

γυναίκας του τον κάνει να ανασύρει μια διαδικασία επανάληψης του παρελθόντος του συζυγικού του βίου με άλλη παραλλαγή του αφηγήματός του: τον απάτησε η γυναίκα του, επιθύμησε όντως κάποιον άλλον και τι θα συνέβαινε στη σχέση του, αν αυτό το μάθαινε τη στιγμή που συνέβαινε; Σε αυτό το ερώτημα προσπαθεί να απαντήσει. Εδώ ο σκεπτικισμός προβάλλει και προσβάλλει εντυπώσεις, επιθυμίες και απωθημένες αλήθειες. Κανείς δεν μπορεί να γνωρίζει πώς, ποιος και με ποιους θα ήταν, αν γνώριζε κάτι τότε το οποίο το μαθαίνει ετεροχρονισμένα. Το ζήτημα εδώ εντοπίζεται και στην έννοια του καιρού και στην έννοια του χρόνου.

Κατά αυτόν τον τρόπο ο Μπιλ μοιάζει με τον Άμλετ, ο οποίος βιώνει το χρόνο του ως εξαρθρωμένο. Η αφήγηση του ονείρου της Άλις προς τον Μπιλ μοιάζει να εξαρθρώνει το δικό του χρόνο. Αν θεωρήσουμε πως η φαντασίωση της Άλις αποτελεί μια λειτουργία της φαντασίας, ακόμα και αν ενέχει κάποιο εξωτερικό ερέθισμα (τον ένστολο άνδρα), ακόμα και αν αφορά σε απωθημένη επιθυμία, αν όμως πούμε πως είναι προϊόν αυτής της απλούστερης διαδικασίας –σαν να λέει μια παραβολή ή ένα παραμύθι στον Μπιλ σαν προστατευτική μαμά, για να τιμωρήσει την αδιαφορία του προς το πρόσωπό της και τις επιθυμίες της– θυμίζουμε πως η κατά Kant φαντασία έχει εξόχως χρονική πλευρά. Η φαντασία δίνει στον άνθρωπο τη δυνατότητα να ανακαλέσει το παρελθόν του στο παρόν, να δημιουργήσει μια ενότητα παρελθόντος και παρόντος.⁴⁰⁰ Αν μάλιστα θεωρήσουμε πως η γνώση, σύμφωνα με τον Kant, υπόκειται στο χρόνο, η ρωγή του χρόνου που προκαλεί η φαντασίωση της Άλις τον κάνει να αμφισβητεί πρώτα από όλα τα αυτά που πραγματικά γνωρίζει. Μοιάζει η γνώση του να μην μπορεί να παρακολουθήσει τις ετεροχρονισμένες αποκαλύψεις της Άλις εξαναγκάζοντάς τον να αναθεωρήσει βίαια αυτό που νόμιζε πως γνώριζε για το γάμο του. Η εμμονική επαναφορά του ονείρου της γυναίκας του στο μυαλό του αφορά στο παρελθόν, το οποίο έρχεται να ενωθεί με το παρόν. Και επειδή αυτό που κλονίζεται είναι η ίδια του η γνώση για τα πράγματα, αφιερώνει τον περισσότερο χρόνο της πλοκής της ταινίας στην αναζήτηση της αλήθειας, ακόμα και αν αυτό μπορεί να τον οδηγήσει στον όλεθρο. Το παρόν όμως δεν μένει ανεπηρέαστο, καθότι η υπερβατική δύναμη της φαντασίας (της Άλις)

⁴⁰⁰ «...η υπερβατική φαντασία είναι διαμορφωτής του χρόνου... Αυτήν την απαίτηση την επιστροφής του παρελθόντος στο παρόν... ο Kant την έκανε απολύτως σαφή. Η πράξη της φαντασίας καθιστά δυνατή αυτή την ανάκληση και τη σύνδεσή της με το παρόν... Η ενότητα του παρελθόντος και του παρόντος αποτελείται, στην Καντιανή δήλωση, από δύο στοιχεία της καθαρής σύνθεσης. Η πρώτη είναι διαισθητική ως πράξη φαντασίας, η δεύτερη είναι φανταστική καθαυτή». C.M. Sherover, *Heidegger, Kant and Time*, Indiana University Press, Bloomington, London, 1971, σ. 186-187.

διαμορφώνει το χρόνο (του Μπιλ). Έτσι ο Μπιλ ξαναγεννιέται, δοκιμάζει και δοκιμάζεται, σαν ενήλικο παιδί, με την περιέργεια ενός παιδιού αλλά και με την ευθύνη ενός ενήλικα.

3.5 Στη μάχη των συμβόλων-«Διαβάζοντας» τα σημεία και τα σύμβολα

Προσπαθώντας να ερμηνεύσουμε τη συγκεκριμένη ταινία, είναι δύσκολο να κάνουμε λόγο για τα σημεία, χωρίς να αναφερθούμε στα σύμβολα. Ο Κιούμπρικ παίζει μαζί μας όχι για να μας κρύψει κάτι αλλά για να το δηλώσει ευκρινώς πως μας το κρύβει μπροστά από τα μάτια μας. Τα οπτικά σημεία στα *Μάτια Ερμητικά Κλειστά* χρησιμοποιούνται με τρόπο πολύ κοντινό με αυτό που ο Umberto Eco ονομάζει πολιτισμικό συνειρμό, είτε μέσα από ένα συμβατικό και κωδικοποιημένο σύνδεσμο ανάμεσα στο σήμα και στο συναίσθημα, είτε ως πολιτισμικά ως συμβατικό σημείο για τον αποστολέα.⁴⁰¹ Από την άλλη πλευρά, και η θεωρία του R. Barthes θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί εδώ είτε μέσω του *studium* και του *punctum*,⁴⁰² είτε περισσότερο με την εγγραφή του σημείου 1 (του προφανούς) μέσα σε ένα σημείο 2 που υποβόσκει και με το οποίο συνδέεται, δηλαδή μέσω ενός σημειωτικού συστήματος β' βαθμού.⁴⁰³ Τέλος, θα δούμε όλη την πλοκή της ταινίας, σαν να επρόκειτο για μια αλληγορία-μεταφορά.

⁴⁰¹ «Πολλοί καλλιτέχνες έχουν θεωρητικοποιήσει έντονα το γεγονός ότι μια ορισμένη γραμμή μπορεί να υποδηλώσει... μια αίσθηση δύναμης, μian άλλη αίσθηση αδυναμίας... κ.ο.κ... Ωστόσο τέτοια φαινόμενα μπορούν να εξεταστούν από τη σημειωτική σε δύο περιπτώσεις: α) όταν το ακριβές αποτέλεσμα που δημιουργείται από ένα ερέθισμα καταχωρείται πολιτισμικά, οπότε το ερέθισμα δρα ως συμβατικό σημείο για τον αποστολέα, όχι όμως για τον παραλήπτη, διότι ο πρώτος διαθέτει ένα είδος κώδικα ερεθισμάτων· β) όταν ένα δεδομένο αποτέλεσμα οφείλεται σαφώς σε έναν πολιτισμικό συνειρμό και όταν ένα σήμα δεν υποβάλλει αισθήματα χάριτος εξαιτίας μια φυσικής και καθολικής δομής του νου, αλλά εξαιτίας ενός συμβατικού και κωδικοποιημένου συνδέσμου ανάμεσα στο σήμα και στο συναίσθημα· στη δεύτερη αυτή περίπτωση, έχουμε να κάνουμε με μια σημειακή διαδικασία, η οποία όμως δεν είναι εικονική». Στο Ου. Έκο, *Θεωρία της Σημειωτικής*, (μετ. Έφη Καλλιφατίδη), Γνώση, Αθήνα, σσ. 310-311.

⁴⁰² «... είναι το *studium*, που δε σημαίνει, τουλάχιστον αμέσως *étude* (σπουδή), αλλά την προτίμηση σε κάποιον...: διότι με την παιδεία μου συμμετέχω στα πρόσωπα, στις εκφράσεις, στις χειρονομίες, στο διάκοσμο στις πράξεις... Το *studium* είναι... του άστατου γούστου: μ' αρέσει / δεν μ' αρέσει... Το δεύτερο στοιχείο έρχεται να σπάσει... το *studium*... αυτό είναι που φεύγει από τη σκηνή σαν βέλος κι έρχεται να με διαπεράσει. Υπάρχει στα λατινικά μια λέξη για τούτη την πληγή... Αυτό το δεύτερο στοιχείο... θα τ' ονομάσω επομένως *punctum*... Το *punctum* μιας φωτογραφίας είναι το τυχαίο που, από μόνο του, με κεντά (αλλά και με μελανιάζει με πόνο)». R. Barthes, *Ο φωτεινός θάλαμος*, (μετ. Γιάννης Κρητικός), Γνώση, Αθήνα, σσ. 42-44.

⁴⁰³ «Ένα εξώφυλλο του περιοδικού *Paris-Match* από τα μέσα της δεκαετίας του 1950 είναι το πιο διάσημο παράδειγμα του Μπαρτ. Η φωτογραφία στο εξώφυλλο (=σν1) απεικονίζει... ένα αφρικανό νέγρο στρατιώτη να χαιρετά τη γαλλική σημαία (=σμ1). Σ' ένα δεύτερο επίπεδο όμως τα σημεινόμενα αυτής της εικόνας... είναι πολύ πλουσιότερα: στο δεύτερο αυτό επίπεδο υποδηλώνεται... ότι η Γαλλία

Θα θεωρήσουμε δεδομένο πως τα σύμβολα δεν έχουν στη συγκεκριμένη ταινία μια χρήση περιβάλλοντος ή συμπληρώματος. Τα σύμβολα σε αυτήν την ταινία «διηγούνται» μιαν παράλληλη εξωκειμενική ιστορία.

Το παραπάνω δεδομένο μας οδηγεί στο να δημιουργήσουμε το κάτωθι σχήμα με τρία αφηγηματικά επίπεδα.

Αφηγηματικά στρώματα και υποστρώματα, οι τρεις αφηγηματικές γραμμές της ταινίας:

_____σύμβολα_____

_____σενάριο_____

_____βιβλίο_____

Ουσιαστικά, έχουμε τρεις αφηγηματικές γραμμές. Αυτή που λειτουργεί ως υπόστρωμα αλλά και βάση ή ψίθυρος της τελικής αφήγησης είναι το ίδιο το βιβλίο και η πλοκή, η οποία διατηρείται, παραλλάσσεται, διαστρεβλώνεται, μετασχηματίζεται από τους δύο σεναριογράφους στο δεύτερο επίπεδο αφήγησης στη μορφή του σεναριακού φιλμ. Τα σύμβολα, αντιθέτως, εδώ δεν έχουν μια οπτική χρήση αλλά κυρίως μια αφηγηματική. Θα το εξηγήσουμε όλο αυτό, αναλύοντας το έργο ανά σκηνή. Χωρίζουμε χονδρικά το έργο σε δύο μέρη. Το πρώτο μέρος είναι αυτό που μοιάζει έντονα με κωμειδύλλιο και είναι γεμάτο εξομολογήσεις και ερωτικές εξερευνήσεις, ενδεχόμενες απιστίες και φλερτ με τρίτα πρόσωπα. Το δεύτερο μέρος είναι γεμάτο από ένταση, μυστικά, κρυμμένες αμαρτίες, κυνικότητα, ανηθικότητα, τελετουργίες, αποκρυφισμό, ενδεχόμενη απώλεια ζωής. Στο τέλος του δεύτερου μέρους έχουμε και την «κάθαρση», αλλά αυτή θα αναλυθεί χωριστά. Η χρήση όμως των συμβόλων καθιστά όλο το έργο μια αδιαχώριστη ενότητα. Τα οπτικά σήματα είναι σαν να σου λένε από την αρχή πως αυτό που βλέπεις δεν είναι αυτό που φαίνεται. Τα σύμβολα μπορεί να μη γίνονται κατανοητά από την αρχή,

είναι μια μεγάλη αποικιακή αυτοκρατορία που περιλαμβάνει του νέγρους της Αφρικής κτλ. (σμ2). Για να υπονοηθεί το νέο αυτό νόημα (σμ2) όλο το σημείο Σ1 λειτουργεί τώρα ως σημαίνον του σμ2. Σε πρώτη ανάγνωση λοιπόν..., η εικόνα σημαίνει κυριολεκτικά αυτό που εικονίζει· σε δεύτερη ανάγνωση όμως... η εικόνα έχει... μια σειρά από ιδεολογικές συνεκδοχές». Σπ. Μοσχονάς, *Ιδεολογία και Γλώσσα*, Πατάκης, Αθήνα, 2005, σσ. 90-91.

εντούτοις υποβάλλουν συναισθηματικά και νοητικά το θεατή και σίγουρα δεν είναι εκεί, για να αναγνωσθούν και μόνο, αλλά κυρίως, για να δημιουργήσουν την κατάλληλη ατμόσφαιρα εν όψει της επικείμενης αλλαγής της ίδιας της πλοκής.

Θα ξεκινήσουμε λαμβάνοντας υπόψη τη δεύτερη τριχοτόμηση των σημείων κατά τον Charles Sanders Peirce. Ο Peirce χωρίζει τα σημεία σε εικόνες, δείχτες και σύμβολα.⁴⁰⁴ Για την ευκολία της ανάλυσής μας θα θεωρήσουμε, εν πρώτοις, πως στην πλειονότητά τους έχουμε να κάνουμε με συμβολικά σημεία, τα οποία υπάρχουν δυνάμει συμβολαίου, αποδεχόμενοι πως ένα τέτοιο σημείο δεν έχει κανένα υπαρξιακό δεσμό με το αντικείμενό του αλλά πως είναι συμβατικό και έχει την ισχύ ενός νόμου.⁴⁰⁵

Η λαϊκή μυθολογία του διαδικτύου συνδέει όλη την ταινία με την εκκλησία του Σατανά των ΗΠΑ, εκκινώντας από το γεγονός πως σχεδόν σε κάθε σκηνή υπάρχει το βασικό σύμβολο της συγκεκριμένης «εκκλησίας», που δεν είναι άλλο από το ουράνιο τόξο με τα 7 χρώματα της ίριδας. Αληθεύει πως όλα τα χριστουγεννιάτικα δέντρα που εμφανίζονται στην ταινία έχουν αυτήν τη διακόσμηση (λαμπιόνια χριστουγεννιάτικου δέντρου με τα 7 χρώματα της ίριδας) αλλά και γενικότερα η χρωματική παλέτα αυτής της ταινίας παραπέμπει συνεχώς σε αυτήν την χρωματική-συμβολική εμμονή. Για την οικονομία της λογικής, δεν μπορώ να μιλήσω για καμιά «εκκλησία», το μόνο που μπορώ να πω είναι πως η εμμονή του Κιούμπρικ είναι μια εμμονή να δημιουργήσει ένα περιβάλλον αποκρυφισμού. Τα σύμβολα δεν είναι μόνο οπτικά αλλά σηματοδοτούνται και από λέξεις, προφερόμενες ή γραμμένες. Έτσι, όταν στο χορό φλερτάρεται από δύο μοντέλα ο πρωταγωνιστής, η μία από αυτές του λέει το δυσεξήγητο: «Θες να φτάσουμε μέχρι το τέλος του ουράνιου τόξου;». Εκείνη τη στιγμή, οι σεναριογράφοι έχουν επέμβει στην πλοκή, βάζοντας στη λεκτική χρήση ένα σύμβολο ιεροτελεστικό και θρησκευτικό. Αποδεσμευόμενοι από την αναγκαιότητα να υπηρετήσουμε μέχρι τέλους τα κουτσομπολιά, το ουράνιο τόξο είναι πύλη για πολλές ερμηνείες. Η βασική του χρήση εμφανίζεται στο βιβλίο της Γενέσεως και είναι η υπόσχεση του Θεού πως δεν θα ξαναδοκιμάσει τους πιστούς του με έναν νέο κατακλυσμό. Η αλλαγή εποχής, η κίνηση από την αστάθεια στη σταθερότητα, από το χαμό στη ζωή εμπλέκεται και εδώ. Με μια όμως άλλη διάθεση.

⁴⁰⁴ P. Wollen, *Η σημειολογία στον κινηματογράφο*, (μετ. Πολύκαρπος Πολυκάμπου), Αθήνα, Κάλβος, σ. 89.

⁴⁰⁵ _____, *op. cit.*, σ. 90.

Την απελευθέρωση των ανθρώπων από την ενοχή της επιθυμίας, τη διάβαση από την εποχή των ενοχικών απωθημένων στην εποχή των αποκεκαλυμμένων επιθυμιών, από την εποχή της απιστίας στην εποχή της πίστης, από την εποχή της ανοικειότητας στην εποχή της εμπιστοσύνης. Σε τελευταία ανάλυση, παρουσιάζεται η συμφιλίωση μεταξύ Θεού και Ανθρώπου, η έννοια της ίδιας της συγχώρεσης.⁴⁰⁶ Ένας άλλος ψυχαναλυτής-συγγραφέας, ο Ανδρέας Εμπειρικός, το έχει αποκαλέσει ως επίγεια *Εδέμ με αθώους όφεις*.⁴⁰⁷

Ήδη, το πρώτο «ανίερο» άγγιγμα του πρωταγωνιστή με τρίτα πρόσωπα έχει τη δική του συμβολική σημασία. Μήπως η ελευθεριότητα των σχέσεων μπορεί να οδηγήσει στην ίδια την ελευθερία; Τι είναι το τέλος του ουράνιου τόξου παρά μια εξισορρόπηση της λογικής και των επιθυμιών; Στον ίδιο χορό και χώρο, η σύζυγος δέχεται το φλερτ από έναν ώριμο Ούγγρο. Λίγο πριν το φλερτ, ο Κιούμπρικ κάνει μια εντυπωσιακή στροφή της κάμεράς του κατά 180 μοίρες, από το προφίλ της πρωταγωνίστριας στην πλάτη της, από το φαίνεσθαι στο είναι, από τον μπροστά κόσμο, στον πίσω, τον μυστικό. Πάνω από τις κεφαλές της Κίντμαν και του ηθοποιού που υποδύεται τον Ούγγρο, εγγράφονται διακοσμημένες στον απέναντι τοίχο εύσχημες πεντάλφες, υποδηλώνοντας προς τα πού θα τραβήξει η έρευνα των κρυμμένων. Η πεντάλφα εδώ υποσημειώνει την είσοδο των ηρώων σε έναν κόσμο που οι απόκρυφες επιθυμίες ταυτίζονται με τον ίδιον τον αποκρυφισμό. Σε έναν κόσμο που οι άνθρωποι δεν κάνουν τίποτε άλλο από το να κρύβουν τη σεξουαλικότητά τους πίσω από σύμβολα, ακριβώς για να την αποδεχτούν οι ίδιοι ως ρόλο και όχι ως ουσία. Ο Ούγγρος πίνει επιδεικτικά το κρασί της πρωταγωνίστριας, κοινωνώντας συμβολικά με τα ίδια της τα υγρά. Η πρώτη επικοινωνία είναι εξωλεκτική και ουσιαστικά είναι συμβολικά κοινωνία υγρών, δη δυνάμει ερωτικών, έτσι όπως εξελίσσεται ο διάλογος. Η αναφορά του δυνάμει επιβήτορα στο δυτικό Κάμα Σούτρα, δηλαδή στο έργο του Οβίδιου Ars Amatoria (Η ερωτική τέχνη), η οποία δεν είναι τίποτε άλλο από ένα εγχειρίδιο απιστίας για τις γυναίκες της Ρώμης αλλά και μια ενδελεχής περιγραφή ερωτικών στάσεων σε σχέση με τις πιθανές

⁴⁰⁶ Τζίν Κούπερ, *Λεξικό Παραδοσιακών Συμβόλων: Ο κόσμος των συμβόλων, η ιστορία και η εξέλιξη τους από την προϊστορική εποχή μέχρι τον αιώνα μας*, (μετάφραση Ανδρέας Τσαλίκης), Πύρινος Κόσμος, Αθήνα, 1992, σ. 369.

⁴⁰⁷ «Και το πουλί επιστρέφει πάλι/Ξαναγυρίζει/Σε δένδρα όπου τυλίσσονται αθώοι όφεις/Ουδείς ποντίφηξ της κολάσεως τους ορίζει/Κανένας δαίμονας δεν τους προστάζει... Και το πουλί στης γης τα δένδρα επιστρέφοντας/Τα κάνει δένδρα της Εδέμ/Και γίνεται πουλί της Παραδείσου...». Α. Εμπειρικός, *Αι Γενεαί Πάσαι ή η σήμερον ως αύριον και ως χθες*, Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα, 1984, σ. 156.

σωματοδομές των δύο εραστών, απηχεί την ίδια την κλασική παιδεία των Raphael αλλά και Σνίτζλερ. Η βίαιη ένωση της πεντάλφας με τη ρωμαϊκή ερωτική λογοτεχνική παράδοση, δεν είναι τυχαία. Ο Κιούμπρικ, στα τέλη του 20ου αιώνα, φτιάχνει μια ταινία επαναδιαπραγμάτευσης του ίδιου του ευρωπαϊκού πολιτισμού μέσα από τα μάτια της Αμερικής. Η Αμερική, στα τέλη του 20ου, επανανοηματοδοτείται από τα σύμβολα και τα κλασικά πρότυπα του ελληνορωμαϊκού πολιτισμού. Αυτό κάνει την τελευταία του ταινία πιο ευρωπαϊκή και πιο «ελληνική» από όλες.

Φυσικά, η πρωταγωνίστρια δεν αφήνεται στις θελήσεις του επιδέξιου Ούγγρου συνομιλητή της, συμβολικά όμως έχουμε εισέλθει στον κόσμο των απόκρυφων, στη διακινδύνευση της ανθρώπινης ύπαρξης, στον πενταλφικό άνθρωπο του Βιτρουβίου, ο οποίος αλχημιστικά αλλά και λογικοφανώς (και αυτή είναι άλλωστε η τραγωδία τηςσχάσης του ίδιου το ανθρώπου, η διαίρεσή του σε λογικό και επιθυμητικό ψυχικό απόθεμα) ψάχνει να βρει την ισορροπία του ανάμεσα στον ουράνιο πατέρα όσο και στην μητέρα γη,⁴⁰⁸ τόσο στο πνεύμα όσο και στο σώμα.⁴⁰⁹ Τόσο από τον έπαινο του νου όσο και από την ενοχή του σώματος, όπως αυτό εξελίχθηκε στην μεταχριστιανική εποχή. Στην εποχή της ενοχής. Το ουράνιο τόξο θα μπορούσε να είναι μια νέα παρηγορητική υπόσχεση του «πατέρα» μας για τα επιθυμητικά σφάλματά μας; Και μήπως ο καρπός της γνώσης υπήρξε ο καρπός της γνώσης της επιθυμίας; Και μήπως αυτή η επιθυμία ενέχει αυτόν τον εγωισμό; Να επιθυμείς έναν άλλον κόσμο από αυτόν που σου έχει παραδώσει ο θεός-πατέρας;

Η πεντάλφα, λοιπόν, δε θα πρέπει να μείνει σε ένα επίπεδο φτηνού αποκρυφισμού. Κατά την άποψή μου, η επανάληψη του συμβόλου αυτού έχει να κάνει με την ίδια την έννοια του ανθρώπου. Ως σύμβολο το οποίο έχει φτιαχτεί με τέτοιο τρόπο, ώστε να αποτυπώνει τη χρυσή τομή (τον αριθμό ϕ), το οποίο στα χέρια του Leonardo Da Vinci μετατρέπεται σε σύμβολο ή μέσο που αποτυπώνει την έννοια της χρυσής τομής πάνω στο ίδιο το ανθρώπινο σώμα και στις αναλογίες του,

⁴⁰⁸ «Κάποιος θα μπορούσε να υποθέσει ότι οι Αιγύπτιοι τιμούν περισσότερο το τρίγωνο, παρομοιάζοντας με αυτό όλο το σύμπαν, όπως και ο Πλάτωνας στην *Πολιτεία* χρησιμοποιεί αυτό το συμβολισμό συντάσσοντας το γαμήλιο διάγραμμα. Εκείνο το τρίγωνο έχει την κατακόρυφη πλευρά τρία, τέσσερα τη βάση και πέντε την υποτεινούσα με ό,τι προέρχεται από αυτά... Γιατί ο αριθμός τρία είναι ο πρώτος περιττός και τέλειος. Το τέσσερα είναι το τετράγωνο από την άρτια πλευρά της δυάδας. Και το πέντε προσιδιάζει άλλοτε στον πατέρα και άλλοτε στην μητέρα, καθώς προέρχεται από πρόσθεση της τριάδας και της δυάδας». Πλούταρχος, *Τις και Όσιρις*, (μετ. Γεώργιος Αθ. Ράπτης), Ζήτρος, Αθήνα, 2003, σ. 249 (§43).

⁴⁰⁹ Τζ. Κούπερ, *op. cit.*, σ. 391.

πράγμα που ο Ιταλός το κάνει ακριβώς, ακολουθώντας τις μαθηματικές αναλογίες του Βιτρούβιου, Λατίνου αρχιτέκτονα, είναι ένα σύμβολο καθαρά ανθρώπινο, καθότι κατασκευάζεται από τον άνθρωπο, ο οποίος άνθρωπος έχει «ανακαλύψει» τη χρυσή τομή στον ίδιο τον εαυτό, στο ίδιο του το σώμα.⁴¹⁰ Η χρήση του από τον Κιούμπρικ είναι μια χρήση υπενθύμισης του ανθρώπινου σώματος, των παθών του, του ανθρώπινου σώματος ως μέσο αλλά και αντικείμενο της τέχνης, του ανθρώπινου σώματος που όσο και τέλειο μπορεί να είναι, είναι τόσο ευάλωτο έναντι των επιθυμιών του. Γιατί η δεύτερη σχέση του ανθρώπου είναι πως όσο και τέλεια αναλογικό είναι το σώμα του οπτικά, άλλο τόσο η συναισθηματική, επιθυμητική αλλά και σεξουαλική του διαχείριση στο σπρώχνει στα όριά του, στον κάματο των σφαλμάτων και της αμαρτίας. Σφάλματα και αμαρτίες που κάνουν τον άνθρωπο να ντρέπεται για το σώμα του. Και η ντροπή είναι ένα αρχέγονο συναίσθημα το οποίο ο άνθρωπος δεν μπορεί εύκολα να καταπνίξει.⁴¹¹ Η τελευταία σχέση είναι αυτή: το σώμα για τον ίδιο τον άνθρωπο είναι ένα σημαντικό δείγμα προσωπικής ταυτότητας για το οποίο δύναται να θαυμάζεται, ενώ την ίδια στιγμή είναι και η αιτία για την ντροπή που αισθάνεται για αυτό. Για να χαρεί ο άνθρωπος το σώμα του χωρίς ενοχές, θα πρέπει να το αποξενώσει από την ίδια την ταυτότητα, το όνομά του και το πρόσωπό του, για να μην αισθανθεί την ντροπή καταστρατήγησης κοινωνικών κανόνων μέσω του σώματός του. Η πεντάλφα ως ανθρώπινο σώμα στην περιοχή της διακινδύνευσης του ίδιου του ανθρώπου μέσα στην περιοχή της ενοχής είναι το ίδιο το θέμα της ταινίας.

Η κατασκευή ενός καλλιτεχνικού έργου με βάση τον ίδιο τον άνθρωπο και τις αναλογίες του σώματός του δεν είναι κάτι πρωτότυπο. Ήδη στο 15^ο αιώνα, σχέδιο εκκλησίας του αρχιτέκτονα Francesco di Giorgio έχει σχεδιαστεί με βάση τις αναλογίες του ανθρώπινου σώματος.⁴¹² Τούτος ο «ανθρωποκεντρισμός» δεν είναι μονάχα μια αισθητική επιλογή αλλά μια φιλοσοφική επιλογή. Ο άνθρωπος δεν μετέχει σε κάποια συντεχνία επαγγελματιών της τέχνης με ανώνυμο τρόπο, κάτω από τη σκέπη της ενορίας, του άρχοντα και του Θεού, όπως συνηθιζόταν στο Μεσαίωνα—για αυτό έχουμε και τα πολυποίκιλα έργα ανωνύμων δημιουργών της περιόδου—

⁴¹⁰ Βλ. Indra Mc Ewen, *Vitruvius : writing the body of architecture*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, 2002.

⁴¹¹ A. Montes-Sanchez, “Shame, recognition and love in Shakespeare’s King Lear”, *Azafra. Rev. Filos.*, 16 (2014), σσ. 73-93.

⁴¹² Aniela Jaffé, “Symbolism in the Visual Arts”, *Men and his Symbols*, επιμ. Carl G. Jung, Anchor Press-Doubleday, New York, 1964, σ. 243.

αλλά επισκοπώντας τον κόσμο μέσω της επιστήμης, της λογικής και της αιτιότητας προβαίνει στην πιο επαναστατική πράξη που στον τομέα της τέχνης δεν είναι άλλη από το γεγονός πως ο καλλιτέχνης υπογράφει τα έργα του. Αν η τέχνη είναι η επέκταση της θείας δημιουργίας, τότε ο καλλιτέχνης θεωρεί τον εαυτό του, στο πλαίσιο της θνητότητάς του, επαγγελλόμενο την επέκταση της θείας δημιουργίας μέσα από το δικό του έργο πάνω στη γη και μέσα από το ίδιο του το σώμα. Στην αναγέννηση ο άνθρωπος επιστρέφει στη γη και στο σώμα του⁴¹³ και το παράδειγμα της εκκλησίας που δύναται να σχεδιαστεί με βάση τις ανθρώπινες σωματικές αναλογίες είναι χαρακτηριστικό, καθότι το ίδιο το ανθρώπινο σώμα γίνεται το μέσο που περιγράφει το θείο.

Η πεντάλφα, λοιπόν, του Κιούμπρικ δεν ομνύει σε έναν δημόδη αποκρυφισμό, γιατί αν συνέβαινε κάτι τέτοιο αυτό θα ήταν αρκετά εμφανές, αλλά στην υπόρρητη πρόθεση του σκηνοθέτη να δημιουργήσει ένα έργο για τον άνθρωπο και το σώμα του, για την ενοχή της σεξουαλικότητας και τη σεξουαλικότητα της ενοχής. Η ενοχή της σεξουαλικότητας εκφράζεται μέσα από το κοινωνικά επιτρεπτό λεκτικό παιχνίδι ή την επίσκεψη στο σπίτι μιας ιερόδουλης, ενώ η σεξουαλικότητα της ενοχής εκφράζεται μέσα από το οργιαστικό έρωτα ο οποίος με τη σειρά του εκφράζεται μέσα από την κατάργηση του προσώπου και της ταυτότητας του εαυτού. Η πεντάλφα είναι εδώ το ίδιο το ανθρώπινο σώμα που μετέρχεται όλων των παραπάνω χρήσεων.

Η επόμενη σκηνή αφορά στην εξομολόγηση για τις ερωτικές επιθυμίες της συζύγου προς τον ιατρό. Εισέρχονται στην κρεβατοκάμαρα σχεδόν γυμνοί, καπνίζουν μαριχουάνα (πράγμα που δεν μπορεί παρά να συνδυαστεί με στοιχείο μέθεξης) και η εξομολόγηση αρχίζει. Το χρώμα που κυριαρχεί στη σκηνή αλλά και σχεδόν σε κάθε επικοινωνία εσωτερικού χώρου του ζευγαριού είναι το μπλε και το κόκκινο. Το μπλε είναι το ψυχρό χρώμα, το χρώμα του πνεύματος και της αποχής από τις επιθυμίες της σάρκας, ενώ το κόκκινο είναι ακριβώς το αντίθετο.⁴¹⁴ Ψυχολογικά αλλά και αισθητικά τα χρώματα αυτά θεωρούνται τα πιο αντιθετικά σε όλη τη χρωματική παλέτα. Φυσικά, ο ίδιος ο συνδυασμός των χρωμάτων προτιμάται από το Χόλυγουντ (άλλωστε συναπαρτίζουν τα χρώματα της αμερικανικής σημαίας), εδώ όμως δηλώνουν αυτή την προβληματική σχέση επικοινωνίας του ζεύγους, πότε

⁴¹³ _____, *op. cit.*, σ. 244.

⁴¹⁴ Τζ. Κούπερ, *op. cit.*, σσ. 578-579.

θερμή, πότε ψυχρή, πότε σχέση ώσης, πότε σχέση άπωσης. Σε αυτήν τη ενδιάμεση κατάσταση, όπου κάποιος βρίσκεται μεταξύ του ύπνου και ξύπνιου, φαίνεται πως ο Snitchler έχει επενδύσει κάτι περισσότερο. Σύμφωνα με μια ανάλυση, στα έργα του αναδιατυπώνεται η *Mittelbewusstsein* του Φρόντ, δηλαδή η ενδιάμεση συνείδηση, καθώς, αν και δεν αρνείται την ύπαρξη του ασυνειδήτου, εντούτοις επισημαίνει τη σημασία της *Mittelbewusstsein*, καθώς σε αυτή εδράζονται τόσο οι μηχανισμοί της συμπεριφοράς όσο και οι απωθημένες μνήμες.⁴¹⁵ Μνήμες που εδώ φανερώνονται αμοιβαίως, την ίδια στιγμή που και οι δύο ήρωες έχουν συνείδηση των όσων φέρνουν στην μνήμη τους. Την ώρα που ο ήρωας ακούει άφωνος τις φαντασιώσεις της γυναίκας του, ακούγεται το τηλέφωνο. Ένας πελάτης του έχει φύγει από τη ζωή, πρέπει να βεβαιώσει τον θάνατό του. Φεύγει. Το ταξί που τον οδηγεί στον προορισμό του περνά πάνω από την λωρίδα του άδειου δρόμου, που έχει μια τεράστια επιγραφή πάνω της: FIRE LANE. Προφανώς, στην Νέα Υόρκη είναι η λωρίδα του δρόμου για τα πυροσβεστικά. Στο έργο μας όμως μπορούμε ελεύθερα να το μεταφράσουμε ως ζώνη πυρός. Οπτικά, από εκεί και πέρα, ο πρωταγωνιστής εισέρχεται εν αγνοία του στα επικίνδυνα εδάφη των παθών. Μέχρι στιγμής, έχουμε δει το θήλυ σε αρκετές εκφάνσεις του, κυρίως στη μορφή της μάνας και της κόρης. Η ζώνη πυρός στην οποία εισέρχεται ταυτίζεται με την είσοδό του στον κρυφό κόσμο της γυναικείας συμπεριφοράς, ως μέσο μάλιστα αναγνώρισης του ίδιου του εαυτού. Η κόρη του αποθανόντος πελάτη του, εκπροσωπεί την ανύπαντρη και άπαιδα μεσήλικα γυναίκα, η οποία του εκμυστηρεύεται τον έρωτά της σε μια σκηνή που είναι λουσμένη από το μπλε φόντο, το χρώμα της ψυχρότητας που επιβεβαιώνει την μη ανταπόκρισή του στον έρωτά της. Αμέσως μετά έρχεται σε επαφή με μια πόρνη, ύστερα με μια Λολίτα ερωτικά ενεργή έφηβη, τις οποίες και δεν αγγίζει. Δεν είναι τυχαίο πως το μαγαζί στο οποίο αγοράζει την μεταμπίεσή του, για να εισέλθει στο μυστικό σπίτι, ονομάζεται Ουράνιο Τόξο. Και τέλος εισερχόμενος στο μυστικό σπίτι γνωρίζει τη γυναίκα ως ιεροτελεστικό εργαλείο, ως προσφερόμενη ερωτική τροφή στους θιασώτες μιας κάποιας άγνωστης θρησκείας (;).⁴¹⁶ Την είσοδο στο σπίτι την δίνει ο φίλος του

⁴¹⁵ D.C.G. Lorenz, *op. cit.*, σ. 15.

⁴¹⁶ Εμμένοντας ο Κιούμπρικ στη συνεργασία του με το σεναριογράφο Fr. Raphael στο ζήτημα του σπιτιού αλλά του κλίματος της κινηματογραφικής μεταφοράς των οργίων και ψάχνοντας μια σεναριακή ιδέα που θα κάλυπτε τις απαιτήσεις του, οδήγησε το σεναριογράφο του να σκαρφιστεί ένα πολύ ρεαλιστικό τέχνασμα. Ο Raphael έστειλε με φαξ ένα δήθεν διαβαθμισμένο έγγραφο του FBI για μια ομάδα οπαδών του δολοφονημένου προέδρου των ΗΠΑ Κένεντυ οι οποίοι είχαν απαρτίσει μια σχέση με το όνομα Free και οποίοι υποτίθεται πως οργάνωναν τέτοιες γιορτές, οι οποίες όμνυαν στον

πιανίστας, ο οποίος του δίνει και τον κωδικό πρόσβασης στο σπίτι: Fidelio. Δεν είναι παρά το όνομα της μόνης όπερας που έγραψε ο Μπετόβεν, μια όπερα που υμνεί δύο αγαθά, την πίστη στις αρχές της ελευθερίας, έτσι όπως αυτές διαμορφώθηκαν στο Διαφωτισμό, την πίστη στον έρωτα, καθώς παρακολουθούμε την προσπάθεια της Λεονόρας, η οποία έχει παρουσιαστεί ως άντρας με το όνομα Fidelio, για να σώξει το σύζυγό της Φλορεστάν από τη φυλακή και το θάνατο αλλά και από τα δίχτυα ενός άδικου δεσποτισμού.⁴¹⁷

Εδώ ο συμβολισμός έχει πάμπολλα συμφραζόμενα. Από τη μια, η θεματολογία του Φιντέλιο ως όπερας και ως πλοκής αγγίζει το διττό συμφραζόμενο του ίδιου του Διαφωτισμού. Από την μια, τη λογική, από την άλλη την ευαισθησία (όπως τιτλοφορείται και το γνωστό έργο της Austen),⁴¹⁸ από την μια τον ορθό λόγο των εγκυκλοπαιδιστών, από την άλλη την ανάγκη όχι μόνο για ελευθερία πολιτική αλλά και για ερωτική (βλ. τα έργα του Ντε Σαντ), από την μια όχι μόνο την αναζήτηση της δικαιοσύνης αλλά και την αναζήτηση του συναισθήματος (ας θυμηθούμε πώς ο πρώτος των διαφωτιστών Ρουσσώ επαναδιαπραγματεύεται το ίδιο το συναισθήμα και το σέβεται όσο και τη νοητική ικανότητα).⁴¹⁹ Η Λεονόρα-Φιντέλιο ομνύει τόσο στην πολιτική απελευθέρωση όσο και στην ερωτική, δηλώνοντας τη γυναικεία της ταυτότητα, επιλέγοντας η ίδια το ταίρι της. Ερωτική ελευθερία και πολιτική είναι ένα και το αυτό. Η Λεονόρα γίνεται Φιντέλιο, για να ξαναγίνει Λεονόρα. Γεννιέται, πεθαίνει, ξαναγεννιέται, για να νικήσει στην πολιτική και στον έρωτα. Υπερβαίνει το φύλο της, είναι η ίδια και τα δύο φύλα. Γίνεται άντρας, για να ελευθερώσει τον άντρα της.

ελεύθερο έρωτα. Όλο αυτό ενισχύει ακόμα περισσότερο την ανάγκη των δημιουργών της ταινίας να δομήσουν την έννοια του μυστικού ακόμα και με δήθεν ρεαλιστικά στοιχεία της σύγχρονης ιστορίας. Ο Κιούμπρικ ξαφνιάστηκε, μέχρι ο Raphael να τον βεβαιώσει πως το έγγραφο που του έστειλε ήταν δική του επιινόηση, η οποία όμως σε κάθε περίπτωση, ακόμα και ως υπόθεση εργασίας γονιμοποίησε ίσως την πιο προκλητική σκηνή της ταινίας και κυρίως αυτή που προβλημάτιζε τον ίδιο το σκηνοθέτη για την ίδια της την αισθητική αλλά και τη συμβολή της στη συνολική πλοκή. Fr. Raphael, *op. cit.*, σσ. 146-148.

⁴¹⁷ B. Fisher, *Fidelio*, Opera Journeys Mini Guide Series, 2002.

⁴¹⁸ J. Austen, *Λογική και Ευαισθησία*, (μετάφραση: Αλεξάνδρα Παπαθανασοπούλου), Σμίλη, Αθήνα, 2001.

⁴¹⁹ «Στο δεύτερο μισό του 18^{ου} αιώνα, παρατηρούμε ιδιαίτερα στο έργο του Ρουσσώ και του Ντιντερό, μια αναγέννηση του λυρισμού, και τη φαντασίας, που επί έναν αιώνα είχε καταδικαστεί σε σιωπή υπό την καταπίεση της ορθολογικής σκέψης», στο Αντώνης Βλαβιανός κ.ά. (συλλογικό έργο), *Ιστορία της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας από τις αρχές του 18^{ου} έως και τον 20^ο αιώνα*, ΕΑΠ, Πάτρα, 2000, σ. 39.

Η επιλογή του ονόματος Fidelio δεν είναι τυχαία. Προέρχεται από τη λατινική λέξη fides, η οποία σημαίνει την πίστη. Ήδη αυτό πέρα από το γεγονός που ενέχει η ίδια η εξέλιξη του έργου, η προσπάθεια δηλαδή του Κιούμπρικ να δώσει μια ψευδοθηρησκευτική εκδοχή στο έργο του, δημιουργεί μια εξίσου αντιθετική και αντιφατική κατάσταση. Η λέξη που σημαίνει «έμπιστος», «πιστός» θα αποτελέσει μια πύλη για τον πρωταγωνιστή που μετά την έλευσή του από αυτήν θα δοκιμαστεί η ίδια του η πίστη στη συζυγική του κλίνη. Κατά την είσοδό του στο μυστικό σπίτι, ο ήρωας πέφτει πάνω σε μια ιεροτελεστία. Έντεκα γυμνές γυναίκες με καλυμμένα τα πρόσωπά τους, καθισμένες σε κύκλο –όλοι άλλωστε εντός του σπιτιού φοράνε περίτεχνες μάσκες που παραπέμπουν άμεσα στο καρναβάλι της Βενετίας, άλλη μια προφανή αναφορά στην ευρωπαϊκή κουλτούρα– σηκώνονται όρθιες και επιλέγουν εραστές, μόνο όταν κάποιος μεταμφιεσμένος ιερέας κτυπήσει τη βέργα του στη γη.

Η διονυσιακή και ελευσίνια αναφορά είναι προφανής. Το μπήξιμο του ξύλου στη γη θυμίζει το άροτρο-φαλλό της πατριαρχικής κοινωνίας, που σπέρνει τη γη, που αναπαράγει το είδος του, και κάνει τις νέες γυναίκες να φυτρώσουν μέσα από τη γη, κόρες του κοσμικού θήλυ, της Γαίας, για να αναπαραχθούν από ξένους φαλλούς. Σημαντικό εδώ να προσθέσουμε πως ο έρωας είναι οργιαστικός –όργιον είναι άλλωστε το ιεροτελεστικό δρώμενο των Ελευσίνιων μυστηρίων και ο οργασμός ετυμολογικό παράγωγό του– δηλαδή δεν είναι μια σχέση δύο ανθρώπων αλλά μια σχέση πολλών ανθρώπων μεταξύ τους που κατά πρώτον έχουν αρνηθεί την ίδια τους την εαυτότητα, την ταυτότητά τους, την ανακοινωσιμότητά τους στο κοινωνικό τους πλαίσιο.⁴²⁰

Η μάσκα, από την άλλη πλευρά, παραπέμπει στην υπόκριση, δηλαδή τα άτομα έχουν αφεθεί να καταληφθούν από μια άλλη προσωπικότητα, κρύβοντας τη δική τους. Αν μιλούσαμε για γνήσια διονυσιακή λατρεία, θα κάναμε λόγο για την ένωσή τους με τον λατρευόμενο θεό. Ο έρωας σε αυτήν την περίπτωση δεν είναι μεταξύ προσώπων αλλά μεταξύ σωμάτων με ανεξιχνίαστη ταυτότητα. Τα σώματα των ανθρώπων γίνονται το κάλυμμα της ανωνυμίας των προσώπων, οι ίδιες οι ερωτικές ανάγκες εξορίζονται στη χώρα της ενοχής, στη χώρα της μη προσωπικότητας, ακριβώς για να ικανοποιούνται αυτές οι ανάγκες δίχως ενοχή. Η απομάκρυνση της γυναίκας-ιερουργικού εργαλείου που θα λυτρώσει τον πρωταγωνιστή για την απρέπειά του να εισέλθει λαθραίως στην ιεροτελεστία,

⁴²⁰ Θ. Σακελλαριάδης, «Φιλοσοφικός Λόγος και Νοητικά Φαινόμενα». *Φιλοσοφείν*, 15 (2017), σ. 325.

απομακρύνεται από έναν άνδρα ο οποίος φορά το κουστούμι των ιατρών που προσπαθούσαν να θεραπεύσουν την πανούκλα, κατά τον μεσαίωνα, και το οποίο κουστούμι τους προστάτευε από το να κολλήσουν την αρρώστια οι ίδιοι. Το ίδιο το κουστούμι παραπέμπει στο συμβολισμό της κοπέλας που υποχρεωτικά απομακρύνεται, ως μιάσματος που δεν πρέπει να μολύνει το υπόλοιπο «εκκλησίασμα» από τον ιατρό, ενώ οπτικά ο τελευταίος μοιάζει με όρθιο δρεπάνι χάρου, το οποίο μοιάζει να μην προμηνύει τίποτε καλό για την ίδια την κοπέλα και τη ζωή της. Τα συμφραζόμενα του Κιούμπρικ μοιάζουν να έχουν πολλαπλασιαστικό χαρακτήρα.

Επιστρέφοντας ο πρωταγωνιστής στην οικία του, κλονισμένος, ανοίγει την πόρτα. Πρώτη φορά, βλέπουμε το νούμερο του διαμερίσματός του: 5A. Ο οξυδερκής θεατής αντιλαμβάνεται πως ο ήρωας βρίσκεται σε απόλυτο κίνδυνο, στο μέσο μιας πεντάλφας-παγίδας. Ο σκηνοθέτης μεταφέρει το σύμβολο της πεντάλφας από το οπτικό σημαίνον στο αριθμογραμματικό του ($\star \rightarrow 5A$), όπως προηγουμένως έχει χρησιμοποιήσει το σύμβολο του ουράνιου τόξου οπτικά, λεκτικά (στον προφορικό λόγο) αλλά και ως γραπτή λέξη.

Ο ήρωάς μας ανασυντάσσοντας τις δυνάμεις του αρχίζει να διερευνά το τι συνέβη την προηγούμενη νύχτα. Σύντομα δέχεται ευθείες απειλές για τον ίδιον και την οικογένειά του. Η υποβόσκουσα ένταση δημιουργεί συνθήκες ψυχολογικού θρίλερ. Στο απόγειο της έντασης, ο Μπιλ πλανάται μόνος του στους δρόμους της Νέας Υόρκης, χαμένος, απορημένος, ανίκανος να κατανοήσει ποια είναι η ίδια η πραγματικότητα. Σαν να αμφιβάλλει για όλους και για όλα. Εκείνη τη στιγμή, υπό τους ήχους του έργου για πιάνο του Georgy Ligeti “Musica Ricercata”, το οποίο κομμάτι περιέχει μόνο δύο νότες (μι δίεση, φα δίεση, σχέση ημιτονίου) έχουμε μια εντυπωσιακή σκηνή. Παρ’ όλη την απλή σύνθεση, το ύφος της μουσικής καθιστά τη σκηνή έτι περαιτέρω αγωνιώδη.

Στις ψηλές τονικά νότες βηματίζει ο ήρωας, στις χαμηλές ο μεγαλόσωμος άντρας που τον ακολουθεί. Η σωματικότητα του δεύτερου θυμίζει ένα όρθιο φέρετρο ή έναν ζωντανό-νεκρό υπερδύναμο ον. Δεν αλλάζει χρόνο βηματισμού, κινείται αργά, σαν απονεκρωμένος ή σαν ρομπότ σε αυτόματη λειτουργία και συγκεκριμένη αποστολή: να εκφοβίσει τον Μπιλ. Όταν ο ήρωας σταματά, σταματά και αυτός, όταν ξεκινά, ξεκινά και αυτός. Ο μεγαλόσωμος άντρας είναι η κινούμενη εικόνα του φόβου, είναι ο ίδιος ο φόβος. Ο Μπιλ κοντοστέκεται μπροστά σε ένα μαγαζί τύπου,

αγοράζει μια εφημερίδα, παρατηρεί τον μεγαλόσωμο άντρα να περνά το δρόμο. Στέκεται μπροστά του μπροστά από μια διασταύρωση. Στο πλάνο, το σήμα της τροχαίας με το χαρακτηριστικό STOP εκφράζει ως γραπτό μήνυμα αυτό για το οποίο έχει προειδοποιηθεί ο ίδιος μια φορά προφορικώς, μια φορά γραπτώς (με επιστολή): σταμάτησε τώρα όλες τις έρευνες. Στην εφημερίδα που κρατάει αχνοφέγγεται μια λέξη: Lucky. Τυχερός λοιπόν, έως τώρα. Εισέρχεται σε ένα μπιστρό-καφέ, στην είσοδο του οποίου η διακόσμηση παραπέμπει στο προσκέφαλο του εωσφόρου, δύο διακριτά κέρατα σε μορφή χριστουγεννιάτικου στολιδιού. Εντός του μπιστρό-καφέ ζητά έναν καπουτσίνο, ενώ ακούγεται μουσική ενός requiem (η αναφορά στην ευρωπαϊκή κουλτούρα και σε αντίστοιχες ονομασίες που την υπενθυμίζουν, συνεχίζεται), ανοίγει την εφημερίδα. Ο τίτλος γράφει: Lucky to be alive. Εντός της εφημερίδας αναγιγνώσκει την μοιραία είδηση: πρώην βασίλισσα ομορφιάς νεκρή από υπερβολική δόση ναρκωτικών. Το εξώφυλλο εξηγείται από το εσώφυλλο, οι μέσα σελίδες αποκαλύπτουν αυτό που κρύβεται από το φαίνεσθαι του εξωφύλλου, φανερώνουν την αιτία της τύχης του.

Αιτία: αυτή λυτρώθηκε για σένα → Αιτιατό: εσύ είσαι τυχερός που ζεις.

Συνοψίζοντας, τα σύμβολα είναι τα εξής: ουράνιο τόξο (χρωματική αναπαράσταση των 7 χρωμάτων, οπτικό σύμβολο, γραπτό σύμβολο, λεκτική αναφορά), πεντάλφα (✠, 5A), fire lane (ζώνη πυρός), STOP (λεκτική αναφορά, γραπτή λέξη σε επιστολή, σύμβολο τροχαίας), μάσκα, χάρος-ιατρός, κοπέλα-μιάσμα, lucky to be alive (εξώφυλλο εφημερίδας). Τα παραπάνω σύμβολα σκιαγραφούν μια ιστορία από μόνη της. Ο ήρωάς μας ξεκινά με την υπόσχεση ενός καλύτερου κόσμου (ουράνιο τόξο), εισέρχεται στον κόσμο της αλχημείας και του απόκρυφου (πεντάλφα), στην ζώνη πυρός (fire lane – κόλαση), στον χώρο της μάσκας και της υπόκρισης, βλέπει με συμβολικό τρόπο τον θάνατο (χάρος-ιατρός), του ζητείται να σταματήσει να κάνει έρευνες (STOP), εξέρχεται αλλά και εισέρχεται από το ίδιο του το σπίτι, το οποίο είναι πενταλφικό (5A), ενώ τελικά θα πρέπει να νιώθει πως είναι τυχερός που ζει (Lucky to be alive). Η αλληλουχία των συμβόλων μάς προσφέρει μια νέα ιστορία ή μια νέα εκδοχή της ιστορίας.

Τέλος, αν ανατρέψουμε την πρώτη μας υπόθεση πως έχουμε να κάνουμε με σύμβολα και να τα δούμε ως σημεία, τότε μπορούμε για κάθε ένα από τα παραπάνω

να έχουμε την ακόλουθη εκδοχή. Η φράση *fire lane* ως σημείο 1 έχει σημαινόμενο 1 την λωρίδα που χρησιμοποιούν τα πυροσβεστικά οχήματα. Εντός όμως του σημαινομένου 1 ενδέχεται να έχουμε ένα σημείο 2 με ενδεχόμενο σημαινόμενο 2 – ειδικά αν λάβουμε υπόψη πως αυτήν την λωρίδα τη διατρέχει το ταξί στο οποίο βρίσκεται μέσα ο Μπιλ– πως ο πρωταγωνιστής εισέρχεται στη ζώνη του πυρός. Τα χρώματα της ίριδας, το ουράνιο τόξο ως σημαινόμενο 1 παραπέμπει σε ένα γήινο κλιματολογικό φαινόμενο, στα πλαίσια όμως ενός αυθαίρετου συμβολαίου δύναται να έχει ως σημαινόμενο 2 το νόημα που αποκτά αυτό στην Παλαιά Διαθήκη. Το 5^A στην πόρτα ενός διαμερίσματος έχει ως σημαινόμενο 1 την λειτουργία μιας πληροφοριακής επιγραφής, ως σημαινόμενο 2 όμως την αποκρυφιστική λειτουργία της εντός της πλοκής. Το αστέρι των Χριστουγέννων, σε πρώτο επίπεδο, έχει ως σημαινόμενο 1 το αστέρι της Βηθλεέμ που χρησιμοποιείται ως διακοσμητικό στοιχείο της συγκεκριμένης εορτής, ως σημαινόμενο 2 όμως τον αριθμό της χρυσής τομής, η οποία παραπέμπει στον άνθρωπο αλλά και στις αναλογίες του σώματός του. Το ταξί ως σημείο έχει ένα πολύ γνωστό σημαινόμενο για το σύγχρονο κόσμο, σε ένα όμως δεύτερο επίπεδο θα μπορούσε να ταυτιστεί με τον ψυχοπομπό που οδηγεί τον Μπιλ σε έναν άλλον κόσμο. Η λέξη *Fidelio* αποτελεί μια λέξη με σημαινόμενο 1 την όπερα του Μπετόβεν, ως σημαινόμενο 2 όμως τον αγώνα για τον έρωτα, την πίστη αλλά και την ίδια την μύηση στην πίστη.

Σε δύο περιπτώσεις, σημεία της γραπτής γλώσσας λειτουργούν σαν λεζάντα-σχόλιο-υπότιτλος για τον ίδιο τον ήρωα, θυμίζοντας έντονα αυτό που έχει υποστηρίξει ο Barthes: «Σήμερα, στο επίπεδο της μαζικής επικοινωνίας, φαίνεται σαφώς ότι το γλωσσικό μήνυμα είναι παρόν σε όλες τις εικόνες: ως τίτλος, ως λεζάντα, ως άρθρο εφημερίδας, ως διάλογος ταινίας...».⁴²¹ Η εφημερίδα με το προφανές σημαινόμενό της ως μέσο καθημερινής πληροφόρησης, εντούτοις λειτουργεί με το πρωτοσέλιδό της ως μέσο σχολιασμού της ίδιας της μοίρας του ήρωα: «Τυχερός που ζεις». Επίσης, η τροχαία πινακίδα (STOP) στο πλαίσιο ενός σημαινομένου 2 δεν αποτυπώνει μια απλή τροχαία εντολή αλλά ένα κέλευσμα προς τον ήρωα να σταματήσει.

Κάποιες από τις παραπάνω σκηνές μπορούν να ιδωθούν μέσα από το διαχωρισμό που κάνει ο Barthes στις αναλύσεις του πάνω στις φωτογραφίες σε

⁴²¹ R. Barthes, *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*, (μετ. Γιώργος Σπανός), Πλέθρον, Αθήνα, 1998, σ. 46.

studium και punctum. Τολμάμε να πούμε πως στη σκηνή, όπου το ταξί φτάνει έξω από το σπίτι των ιεροτελεστιών, το σκίσιμο του χαρτονομίσματος στη μέση από τον Μπιλ αποτελεί ένα punctum. Στη σκηνή στο Sonata Café, punctum ενδεχομένως είναι το γεγονός πως ο Nick Nightingale γράφει τη λέξη Fidelio σε μια ταπεινή χαρτοπετσέτα. Στη σκηνή του χορού στο σπίτι με τις 11 μασκοφόρες γυναίκες, το χτύπημα του ραβδιού στο έδαφος λειτουργεί τόσο ηχητικά όσο και οπτικά ως punctum. Στη σκηνή της εξομολόγησης, τόσο τα βουρκωμένα μάτια της Άλις όσο και σε πρώτο πλάνο η βέρα στο χέρι της αλλά και ο αέρας που φυσά ήσυχα τις κουρτίνες μπορεί να λειτουργήσουν ως punctum.

Αν θα μπορούσαμε να διαχωρίσουμε τις παραπάνω σκηνές κατά Έκο, όσον αφορά στο ακριβές ερέθισμα που προκαλείται από ένα σημείο, τότε μπορούμε να πούμε πως η ταύτιση του οδηγού ταξί με τον ψυχοπομπό αποτελεί ένα μήνυμα συμβατικό για τον αποστολέα αλλά όχι για τον παραλήπτη. Αντιθέτως η μάσκα αλλά και το Fidelio, μόνο στο άκουσμά του και όχι κατά την εικονοποίησή τους, δημιουργούν ένα δεδομένο ερέθισμα που οφείλεται σε ένα συγκεκριμένο πολιτισμικό συνειρμό, που μέρος του κοινού μοιράζεται με τον αποστολέα. Από την άλλη πλευρά, οι επιγραφές STOP, Fire Lane, 5^A στο δεύτερο επίπεδο των σημαινομένων τους είναι συμβατικά για τον αποστολέα και όχι για τον παραλήπτη, ενώ ο πολιτιστικός του συνειρμός είναι αδύναμος. Ακόμα και η χρήση της πεντάλφας με τα δευτερεύοντα σημαινόμενά της είναι μάλλον δύσκολο να μην είναι συμβατικά μόνο για τον αποστολέα, με τον τρόπο που ο αποστολέας, ο Κιούμπρικ, την εμπλέκει με τη γιορτή των Χριστουγέννων.

Συνοψίζοντας, θα παραθέσουμε ένα κομμάτι του κειμένου του Σνίτζλερ: «... ο Φρίντολιν... είπε στον αμαζά του ν' ακολουθήσει τη νεκροφόρα που βρισκόταν μπροστά τους... Κάτω μακριά... βυθισμένη στην καταχνιά, έβλεπε την πόλη να λαμπυρίζει με χίλια φώτα. Ξαφνικά... η άμαξα έστριψε... κι άρχισαν να κατηφορίζουν... Όχι, δεν μπορώ να γυρίσω... Ο δρόμος μου είναι προς τα εμπρός, ακόμα και αν οδηγεί στο θάνατό μου... “Το πολύ πολύ να χάσω τη ζωή μου... και για μένα, αυτή τη στιγμή, αξίζεις μια τέτοια θυσία”».⁴²² Τα παραπάνω απόσπασμα μας βάζει σε υποψίες πως η όλη αφήγηση, τουλάχιστον του λογοτεχνικού βιβλίου, αφορά σε μια μεταφορική ιστορία που δε σχετίζεται μόνο με το όνειρο αλλά και με

⁴²² Α. Σνίτζλερ, *op. cit.*, σσ. 46-48.

ένα «μυθικό» ταξίδι. Το ταξίδι αυτό μοιάζει να εκκινεί από τον πάνω κόσμο (έβλεπε την πόλη...), τον κόσμο των ζωντανών, προς τον κάτω κόσμο. Το γεγονός μάλιστα πως ο ήρωας είναι έτοιμος ακόμα και να πεθάνει στο όνομα του έρωτα, να θυσιαστεί, όπως λέει χαρακτηριστικά, θυμίζει έντονο το αντίστοιχο ορφικό ταξίδι. Το γεγονός πως η άμαξά του θυμίζει έντονα να οδηγείται ή να καθοδηγείται από τον ψυχοπομπό χάροντα δηλώνεται ρητώς με τη φράση «είπε στον αμαξά του ν' ακολουθήσει τη νεκροφόρα που βρισκόταν μπροστά τους» αλλά και με την πληροφορία «κι άρχισαν να κατηφορίζουν», κάνοντας κατανοητή την ίδια την έννοια της κατάβασης. Στον ορφικό μύθο, ο Ορφέας δεν πρέπει να κοιτάζει κατά πρόσωπο την Ευρυδίκη, για να την πάρει μαζί του στον πάνω κόσμο. Εδώ, λοιπόν, η χρήση της μάσκας στο σπίτι δύναται να εξυπηρετεί αυτήν την αφηγηματική πτυχή. Εξασφαλίζει πως ο ήρωας δε θα δει το πρόσωπο που ποθεί. Σε κάθε περίπτωση όμως, η σύντομη πλοκή που αφορά στο σπίτι έχει την ίδια κατάληξη με εκείνη του Ορφέα. Ο άνδρας χάνει τη γυναίκα που ποθεί, ολοκληρωτικά, καθώς αυτή πεθαίνει. Ο ίδιος ο Ορφέας επιστρέφει στο κόσμο των ζωντανών και ο ήρωας στο κόσμο της καθημερινότητας έχοντας απολέσει και οι δύο τη δυνατότητα να ποθούν.

3.6 Η επαναγνώριση (acknowledgement) στα *Μάτια Ερμητικά Κλειστά* και στο *Βασιλιά Ληρ*

Θα εξετάσουμε, τέλος, το συγκεκριμένο κινηματογραφικό έργο μέσα από την οπτική του ζεύγους. Η οπτική αυτή μας κατευθύνει στον καβελιανό όρο της επαναγνώρισης (acknowledgement). Αυτό το πράττουμε, για να ολοκληρώσουμε, από την μια πλευρά, την ανάλυση της ταινίας. Από την άλλη πλευρά, το πράττουμε, για να επισημάνουμε πως η βασική θεματική της ταινίας δεν είναι η ισχύς της εικόνας της και των συμβόλων της αλλά κυρίως η σχέση του Μπιλ με την Άλις εντός ενός γάμου που μοιάζει να κλυδωνίζεται. Ενός γάμου που οφείλει να ιδωθεί κάτω από μια νέα σκοπιά, ενός γάμου που οφείλει ουσιαστικά να επαναγνωριστεί, για να περάσει από τη συνθήκη αποφυγής της αγάπης σε ένα καθεστώς επαναγνώρισής της. Οπτικά, θα εστιάσουμε στην ίδια την ματιά των πρωταγωνιστών μέσα στο έργο. Και αυτήν την ματιά θα την εξετάσουμε μέσα από την καβελιανή ανάλυση του *Βασιλιά Ληρ*, αναγνωρίζοντας πως και σε αυτό το έργο θεματικό κέντρο είναι τα μάτια, η ματιά και η αγάπη.

Σε τι, λοιπόν, χρησιμεύουν τα μάτια; Για να βλέπουμε ή για να περπατάμε; Για να καταλαβαίνουμε ή για να αμφιβάλλουμε; Για να διαβλέπουμε, για να επιβλέπουμε, για να επικεντρώνουμε, για να αποστρέφουμε ή για να στρέφουμε την προσοχή; Σε τι ακριβώς χρησιμεύουν τα μάτια; Για να ρίχνουν μόνο ματιές; Τα μάτια μας, ουσιαστικά, διχάζονται ανάμεσα στην κατανόηση και στην επινόηση. Τα μάτια μας είναι πόρτα εισόδου και όχι εξόδου. Και κυρίως, τα μάτια κλαίνε, και αυτό είναι μια χρήση που θολώνει την οπτική αλλά εκφράζει το εν πολλοίς κατασυκοφαντημένο συναίσθημα.

Ο Κιούμπρικ, εμφανίζει όλων των ειδών τα μάτια. Τα μάτια της αποστροφής, στην αρχή του έργου, στη σκηνή μέσα στην τουαλέτα, η σύζυγος κάθεται στη γαλλική τουαλέτα, ο σύζυγος είναι γυρισμένος πλάτη. Η πρώτη αποζητά την προσοχή, ο ίδιος επιβεβαιώνει την οπτική αποστροφή του επαινώντας την εμφάνιση της γυναίκας του, χωρίς καν να την κοιτάξει, πράγμα που η Άλις το επισημαίνει στον Μπιλ. Είναι σαφές πως ο σύζυγος βρίσκεται σε καθεστώς σύγχυσης, η στάση του σώματός του και η οπτική αποστροφή από τη γυναίκα του καταργούν τον εκφερόμενο έπαινο, αφού «ούτε καν δεν με έχεις κοιτάξει».

Τα μάτια ή η ματιά του ισχυρού είναι επίσης παρούσα και παρόντα στην ταινία μέσα από το ρόλο του Ζίνγκλερ. Η ματιά του ισχυρού βλέπει τα πράγματα από ύψος, σχεδιάζει την μοίρα του άλλου και εποπτεύει τις ένσαρκες μαριονέτες του. Τα μάτια και η ματιά της πρόκλησης και του φλερτ είναι διάχυτη στο φιλμ. Αναπάντεχα, ματιές λαγνείας διαχέονται παντού. Η ματιά, επιπρόσθετα, πίσω από τη μάσκα είναι ματιά που δεν βλέπεται. Ματιά απειλητική, ματιά κρυφή, κατά το δοκούν διαισθανόμενη και εξόχως υποκειμενική. Έχοντας ανταλλάξει το πρόσωπο με το προσωπίο κοιτάς σαν να είσαι κάποιος άλλος. Και έτσι σε κοιτούν και οι άλλοι, δύσκολη και δύστοκη η αναγνώριση. Ανθρώπων, πεδίου, χώρου.

Το να βλέπω όνειρα, ενώ κοιμάμαι, είναι επίσης τρόπος να βλέπω προς τα μέσα ή από τα μέσα. Τα εικονοποιημένα φλάς μπακ εναλλάσσονται με τις ονειρώδεις εικόνες και κάτι που ονειρεύτηκες επηρεάζει την ίδια την αντίληψή σου για την πραγματική ζωή. Το ενδιαφέρον με τα όνειρα άλλωστε δεν είναι το κατά πόσον είναι υπαρκτά συμβάντα της ζωής ή ενδόμυχες επιθυμίες αλλά κυρίως το γεγονός πως ο άνθρωπος έχει αναπτύξει εγγενώς την ικανότητα να τα βλέπει, χωρίς βιολογικώς να βλέπει. Το γεγονός πως ο άνθρωπος οπτικοποιεί και αναπαράγει αυτό που βλέπει,

χωρίς να βλέπει στην πραγματικότητα, ενδεχομένως αποδεικνύει πόσο φύσει είναι η διαδικασία της θέασης.

Τέλος, τα βουρκωμένα μάτια, όχι τα κλαμένα, είναι εδώ, υποδηλώνοντας την εξόχως συναισθηματική χρήση του βλέμματος. Νιώθω, κλαίω, με βλέπουν, αποκαλύπτομαι, εν τέλει ντρέπομαι. Μέσα από το βλέμμα όμως καθρεφτίζεται και μian άλλη συνθήκη. Μπορώ να πονέσω τον πόνο σου; Πολύ περισσότερο, τι είναι αυτό που σε κάνει να πονάς; Ποιο είναι το όργανο που προκαλεί το τραύμα; Και τι συμβαίνει, όταν είμαστε και οι δυο τραυματισμένοι; Η συγκεκριμένη ταινία εισέρχεται στο πεδίο των σχέσεων ενός ανδρόγυνου εντός γάμου. Αυτό που ονομάζουμε απλοϊκά ρουτίνα, είναι ουσιαστικά ο εκλαϊκευμένος ορισμός της οικειότητας που ρουφά τα πράγματα της καθημερινότητας σε έναν κόσμο συναισθηματικής ανυπαρξίας. Τα πιο κοντινά μας πράγματα συνήθως δεν τα βλέπουμε. Ο γάμος δείχνει να είναι το τέλειο πεδίο οικοδόμησης των σχέσεων που όσο εξοικειώνονται, τόσο χάνουν την αξία τους ενώπιον των ανθρώπων και ενώπιον του βλέμματος των ανθρώπων.

Εκκινώντας αυτήν την προσπάθεια θα παραθέσω δύο κείμενα, το πρώτο είναι του Stanley Cavell και το δεύτερο του Θανάση Λάγιου:

«Η διαίσθησή μου είναι πως ο ερχομός του σκεπτικισμού, όπως προβάλλεται στους Στοχασμούς του Καρτέσιου, υπάρχει ήδη σε πλήρη υπόσταση στο Σαίξπηρ από την εποχή των μεγάλων τραγωδιών, στα πρώτα χρόνια του 17^{ου} αιώνα, σε μια γενιά που προηγήθηκε του Καρτέσιου... Το ζήτημα που τίθεται δεν είναι πια... πώς να οδηγηθεί κάποιος καλύτερα σε έναν αβέβαιο κόσμο· το ζήτημα που υπονοείται είναι το πώς κάποιος μπορεί να ζει σε έναν αποθεμελιωμένο κόσμο. Ο σκεπτικισμός μας είναι η λειτουργία της δικής μας χωρίς όριο επιθυμίας».⁴²³

«Ο εξεγερμένος ακολουθεί την αντίθετη πορεία από τον Hamlet. Δεν υπακούει στο λόγο του φαντάσματος, στο κέλευσμά του και στην ιστορική αποστολή που του αναθέτει... Για τον εξεγερμένο το ερώτημα είναι άλλης

⁴²³ St. Cavell, *Disowning Knowledge In Six Plays of Shakespeare*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987, σ. 3.

τάξης. Ρωτά πώς θα απολαύσει τη ζωή του και όχι αν αξίζει να τη ζήσει...». ⁴²⁴

Σε κάθε περίπτωση η σχέση του Καρτεσιανού Σκεπτικισμού με τις τραγωδίες του Σαίξπηρ έχουν εδώ μια λειτουργία που σχετίζεται με την ίδια την έννοια της επιθυμίας. Το ζήτημα που τίθεται ξανά και ξανά στις ανθρώπινες κοινωνίες και σχέσεις, το οποίο είναι εξόχως ζήτημα λειτουργικό και μετέπειτα φιλοσοφικό, ανθρωπολογικό, κοινωνιολογικό, είναι πώς μπορεί να συνταιριαστεί η προσωπική ευτυχία με τη συλλογική ευτυχία και ακόμα περισσότερο πώς δύναται η ευτυχία του ενός να είναι ευτυχία των δυο. Ο Cavell προσπαθεί να περιγράψει αυτή τη διαδοχή με δύο τεχνικούς όρους: την αποφυγή της αγάπης και της επαναγνώρισης (acknowledgment).

Για τον Cavell, στην έρευνά του για το Βασιλιά Ληρ του Σαίξπηρ, οι ανθρώπινες σχέσεις περνάνε και μέσα από την καθημερινή κυριολεκτική χρήση των ματιών που εκφράζουν συναίσθημα, κλαίνει και αναγνωρίζουν τους άλλους. ⁴²⁵ Στο συγκεκριμένο έργο, οι αναφορές στα ανθρώπινα μάτια είναι πάμπολλες:

Ληρ

Χάσου από τα μάτια μου!

Κεντ

Καλύτερα, άνοιξέ τα, Ληρ, κι άσε να μείνω πάντα το ασπράδι του ματιού σου το πιστό. ⁴²⁶

...

Φράγκος

... αυτή που ως τώρα μόλις ήτανε χαρά των ομματιών σου... ⁴²⁷

...

Κορδέλια

⁴²⁴ Θ. Λάγιος, *Stirner, Nietzsche, Foucault: Ο Θάνατος του Θεού και το Τέλος του Ανθρώπου*, Futura, Αθήνα, 2012, σ. 143.

⁴²⁵ Stanley Cavell, *op. cit.*, σσ. 44-45.

⁴²⁶ Ουίλλιαμ Σαίξπηρ, *Ο Βασιλιάς Ληρ*, (μετ. Βασίλης Ρώτας), Επικαιρότητα, Αθήνα, 2007 (ανατύπωση), σ. 24.

⁴²⁷ _____, *op. cit.*, σ. 27.

... μάτι γεμάτο ζητιανιά.⁴²⁸

...

Κορδέλια

... με μάτια υγρά σας χαιρετά η Κορδέλια...⁴²⁹

...

Γονερίλη

Δεν είναι λίγο ό,τι είδαμε σήμερα.⁴³⁰

...

Εδμόνδος

... μα από τις ματιές που του 'ριξα βρίσκω πως δεν κάνει να του ρίξεις εσύ καμιά...

...

Γλόστερ

Για να ιδώ...⁴³¹

...

Ληρ

Σηκώνεις κιόλας μάτι επάνω μου, σκυλοτόμαρο;⁴³² (43)

...

Ληρ

... Ο Ληρ έτσι βαδίζει, έτσι μιλάει; Πού είναι τα μάτια του;

...

Ληρ

Θα με ιδείς και πάλι με τ' ανάστημα που εσύ θαρρείς πως το παράτησα για πάντα.

Θα το ιδείς, σ' το λέω.

Γονερίλη

Τα είδες, κύριε;⁴³³ (52)

...

Αλμπάνης

⁴²⁸ *Ibid.*

⁴²⁹ _____, *op. cit.*, σ. 29.

⁴³⁰ _____, *op. cit.*, σ. 30.

⁴³¹ _____, *op. cit.*, σ. 32.

⁴³² _____, *op. cit.*, σ. 43.

⁴³³ _____, *op. cit.*, σ. 52.

Πόσο μακριά τα μάτια σου βλέπουνε δεν μπορώ να πω...⁴³⁴

Σταματούμε εδώ τις αναφορές στα μάτια, στα δάκρυα, στην όραση. Παρατηρούμε πως είναι πάμπολλες και η συχνότητά τους μεγάλη, ώστε δεν μοιάζει να είναι τυχαία. Από την άλλη πλευρά, συμπτωματικά ή λιγότερο συμπτωματικά, η ταινία που εξετάζουμε έχει την λέξη «μάτια» στον ίδιο της τον τίτλο, τίτλο που έδωσε στην ταινία ο ίδιος ο Κιούμπρικ παρά την αντίθετη γνώμη του σεναριογράφου του. Θα μελετήσουμε εδώ τον πρώτη σκηνή αλλά και την τελευταία, όπου το βλέμμα εκκινεί και εξηγεί τη δραματουργία.

Ας επισημάνουμε πως είναι διαφορετική η συστολή της Κορδέλιας από την ντροπή του Ληρ. Ο Ληρ ζητά από τις κόρες του, να του επιβεβαιώσουν την αγάπη τους προς αυτόν με λόγια. Η Γονερίλη και η Ρεγάνη συναινούν κληρονομώντας σημαντικό μέρος, μαζί με τους συζύγους τους, του βασιλείου του πατέρα Ληρ με αυτόν τον τρόπο. Η Κορδέλια δεν μπορεί να χωρέσει την αγάπη της σε λόγια από ενδεχόμενη συστολή και σεβασμό. Μάλιστα ταυτίζει τη σιωπή της με την αγάπη («Η Κορδέλια σωπαίνει και αγαπά») και άρα τα λόγια με το ακριβώς αντίθετο. Το κατά πόσον τα λόγια μπορούν να εξαπατήσουν ή το χειρότερο να μην μπορούν να εκφράσουν είτε το θετικό είτε το αρνητικό συναισθηματικό φορτίο είναι ένα θέμα που θέτει εδώ ο Σαίξπηρ. Σε κάθε περίπτωση η σιωπή της Κορδέλιας προκαλεί την οργή του Ληρ, ο οποίος νιώθει ντροπιασμένος σε δημόσια θέα.

Το πόσο τα λόγια μπορούν να κάνουν τους ανθρώπους να εισέλθουν σε καθεστώς διακινδύνευσης της επικοινωνίας τους και των σχέσεών του είναι κάτι το προφανές. Όμως, το ενδιαφέρον με τα λόγια του Ληρ είναι πως αυτά που λέει έχουν σημαντική πρακτική απόληξη για τον ίδιο και για τους άλλους. Τα λόγια του, μάλιστα, συνιστούν έξοχο παράδειγμα εκφωνημάτων που έχουν επιτελεστικότητα, που αποτελούν ενδεχόμενες λεκτικές πράξεις.⁴³⁵ Για παράδειγμα λέει: «Δώσε μου εδώ το χάρτη. – Μάθετε πως μοίρασα στα τρία το κράτος μου... πως την κάθε μια απ' τις κόρες μου προικοδοτώ...».⁴³⁶ Αλήθεια, δεν μοιάζει ανόητος ένας ηλικιωμένος βασιλιάς που κραδαίνοντας ένα χάρτη, τιμαρεύει αγάπη από τις κόρες του παραχωρώντας ως αντάλλαγμα την περιουσία του; Στον ίδιο μονόλογο συμπληρώνει: «... να ιδώ από σας ποια μ' αγαπάει πιο πολύ, ώστε η περίσσια μου ευλογία ν'

⁴³⁴ _____, *op. cit.*, σ. 54.

⁴³⁵ J.L. Austin, *How to Do Things With Words*, Oxford University Press, London, Oxford, New York, 1962, σσ. 4-5

⁴³⁶ Ουίλλιαμ Σαίξπηρ, *op. cit.*, σ. 19.

απλωθεί εκεί που η φύση το απαιτεί με την αξία της».⁴³⁷ Η έννοια της ευλογίας, η πρόθεση να τις ευλογήσει υπόσχεται μια λεκτική πράξη που θα κάνει για αυτές που συντομογραφικά θα μπορούσαμε να την εκφράσουμε ως εξής: «Σας ευλογώ».

Επίσης, τι είδους επιτελεστικότητα έχει η φράση «Μάθετε πως μοίρασα στα τρία το κράτος μου»; Όντως τα μοίρασε ή ανακοινώνει πως πρόκειται να τα μοιράσει ή πως έχει την πρόθεση να τα μοιράσει; Επίσης, είναι ειλικρινής δήλωση; Σίγουρα, η επιτελεστικότητα της φράσης «...και αφού αναθέσω σ' άλλες δυνάμεις πιο νέες, ξαλαφρωμένος, να συρθώ στον τάφο»⁴³⁸ η οποία ισοδυναμεί με το επιτελεστικό ρήμα «παραιτούμαι» είναι προφανής αλλά αποδεικνύεται ανειλικρινής στο σύνολο σχεδόν της πλοκής. Επίσης, η φράση που αφορά στην προίκα, έχει έντονη επιτελεστικότητα («Σας προικοδοτώ»), και είναι δήλωση με σημαντικό δραματουργικό βάρος. Από την άλλη πλευρά, η φράση «... να ιδώ από σας ποια μ' αγαπάει πιο πολύ, ώστε η περίσσια μου ευλογία ν' απλωθεί εκεί που η φύση το απαιτεί με την αξία της» θυμίζει έντονα μια μορφή γλωσσικού παιγνίου για δύο: Πείτε μου πως με αγαπάτε πολύ, για να σας ευλογήσω. Προφανώς οι δύο από τις τρεις κόρες απαντούν συμφεροντολογικά, για να κερδίσουν τη μέγιστη δυνατή προίκα, άρα και την εύνοιά του. Ο ίδιος απαντά διαδοχικώς στη Γονερίλη («Σε όλες αυτές τις χώρες... σε κάνω αφέντρα»)⁴³⁹ και στη Ρεγάνη («Σε σένα και στους κληρονόμους σου για πάντα να ανήκει τούτο το πλούσιο τρίτο μερτικό»)⁴⁴⁰ Και οι δύο δηλώσεις εμπίπτουν στο επιτελεστικό εκφώνημα «Σε ονομάζω/κάνω ιδιοκτήτη αυτής της περιουσίας». Αντίθετα απαντά στην Κορδέλια «...τόρα όλη απαρνιέμαι τη στοργή την πατρική, συγγένεια και δεσμούς από αίμα...»⁴⁴¹ δηλώνοντας τη δυσαρέσκειά του αλλά και την λεκτική πράξη που αποκόπτει τον ίδιον από κάθε συγγενική σχέση του με την Κορδέλια. Το πιο ενδιαφέρον μέρος όλης όμως της λειτουργία του λόγου του Ληρ στο ξεκίνημα του έργου είναι πως έχει πρακτικά αποτελέσματα πάνω στον ίδιον και στους άλλους. Τα λόγια τους και η αποδοχή τους ή μη έχουν συγκριμένο πρακτικό αποτέλεσμα: οι δύο κόρες του προικίζονται ενώ η τρίτη όχι. Οι δύο κόρες του ευλογούνται για το γάμο τους σε αντίθεση με την τρίτη.

⁴³⁷ *Ibid.*

⁴³⁸ *Ibid.*

⁴³⁹ _____, *op. cit.*, σ. 20.

⁴⁴⁰ *Ibid.*

⁴⁴¹ _____, *op. cit.*, σ. 22.

Τα λόγια του Ληρ εδώ στοιχίζουν σε πρακτικό επίπεδο και ίσως αυτή είναι η απόδειξη της οξείας τους επιτελεστικότητας.

Επιπλέον, ο Austin αναφέρεται σε περιπτώσεις όπου τα εκφωνήματα αποτελούν αστοχίες (infelicities) ή παρανοήσεις (misunderstandings) ή λάθη (mistakes) ή είναι ψευδή.⁴⁴² Τόσο η Ρεγάνη όσο και η Γονερίλη εκφράζουν την αγάπη τους προς τον Ληρ. Όμως, γνωρίζουμε μέσα από την ίδια την πλοκή του έργου πως η αγάπη τους για τον πατέρα τους είναι εν πολλοίς υποκριτική. Ο Austin παρατηρεί πως στην περίπτωση της έκφρασης των συναισθημάτων με άστοχο τρόπο «η πράξη εκτελείται... αλλά ουσιαστικά είναι ανειλικρινής».⁴⁴³ Αυτή είναι η περίπτωση της Ρεγάνης και της Γονερίλης. Από την πλευρά του Ληρ η βεβαιότητα που δηλώνεται για τη φυγή του από την εξουσία αποτελεί την έκφραση μιας πρόθεσης (intention) που μοιάζει με το παράδειγμα που αναφέρει ο Austin: «Υπόσχομαι, είπα, όταν δεν έχω την πρόθεση να κάνω ό,τι υπόσχομαι».⁴⁴⁴ Η πρώτη του αντίδραση του Ληρ όμως απέναντι στην Κορδέλια είναι να μη θέλει να την ξαναδει: «Πάρτε την από τα μάτια μου». Η αποφυγή της αγάπης εδώ εκφράζεται μέσα από την αποφυγή του βλέμματος, μέσα από την αποστροφή του από το αγαπημένο πρόσωπο. Αυτό όμως δεν είναι κάτι το αθώο! Πάνω από όλα, η απόφαση του Ληρ να αποστρέψει το βλέμμα του από την αγαπημένη του κόρη, ισοδυναμεί με άρνηση της ύπαρξής της. Μια όμως τέτοια αγάπη και η συνακόλουθη άρνησή της, η οποία θέτει εν αμφιβόλω την ύπαρξη του άλλου, θέτει εν αμφιβόλω την ίδια την ύπαρξη αυτού που αρνείται να δει. Εδώ η άρνηση της αγάπης ουσιαστικά συνιστά άρνηση της ίδιας της γνώσης του άλλου. Όταν το βλέμμα δεν πέφτει στο αγαπημένο πρόσωπο, μοιάζει να αποσύρεται και από τον ίδιον που αποσύρει το βλέμμα του, με αποτέλεσμα να αποφεύγει να αγαπήσει και να αγαπηθεί. Ο Ληρ αρνούμενος την κόρη του, αρνείται κομμάτι του εαυτού του, ο Ληρ δεν είναι πια ο ίδιος, έχει επιλέξει να απολέσει τη δυνατότητα να γνωρίζει τους άλλους και τον εαυτόν του. Ο Ληρ τρελαίνεται. Η σχέση του Μπιλ με την Άλις, από την άλλη πλευρά, στα *Μάτια Ερμητικά Κλειστά*, μοιάζει να ελέγχεται και αυτή από το βλέμμα. Η Άλις στην πρώτη σκηνή απαιτεί τη βλεμματική επαφή του συζύγου της. Αυτός δεν την παρέχει. Η Άλις, αν και δεν το δείχνει, νιώθει αποκομμένη και νιώθει πως ο σύζυγός της δεν τη

⁴⁴² J.L. Austin, *op. cit.*, σ. 39.

⁴⁴³ _____, *op. cit.*, σ. 40.

⁴⁴⁴ *Ibid.*

βλέπει πια, δεν την αναγνωρίζει, δεν την αγαπά. Αυτό προκαλεί στην Άλις ένα υπόρρητο συναίσθημα διεκδίκησης και εκδίκησης. Προχωρά, την ίδια νύχτα, σε αποκαλύψεις που δεν κολακεύουν καθόλου τον Μπιλ: έχει επιθυμήσει άλλον άνδρα. Ο κλωνισμός που έχει προκληθεί από την αδιαφορία του συζύγου της μετατρέπεται σε σεισμό για τον Μπιλ. Ο Μπιλ μόνο τότε αρχίζει να την κοιτά διερευνητικά. Ο Μπιλ βρίσκεται μπροστά σε μια φαντασίωση, την οποία την «κοιτά» συνεχώς, καθώς μοιάζει να προβάλλεται μέσα από το μυαλό στο επίπεδο της συνείδησης. Ο φόβος του Μπιλ θα τον κάνει να χάσει το όριο της ικανότητας να βλέπει, καθώς τα μάτια του τον οδηγούν στο να πλάσει στο μυαλό του έναν νέο τρόπο να «βλέπει» τη γυναίκα του: να τον απατά. Ο κλωνισμός της Άλις από την αδιαφορία του Μπιλ επιστρέφεται στο ακέραιο. Ο Μπιλ γρήγορα όμως, χωρίς να τελειώσει ούτε τη συζήτηση ούτε να χορτάσει το βλέμμα του πάνω στην Άλις, αποστρέφει ξανά την προσοχή του από πάνω της. Πρέπει να φύγει. Οι δουλειές τον καλούν μακριά της. Για πολλές σκηνές του έργου αποστρέφει εντελώς το βλέμμα του από τη γυναίκα του. Το ίδιο κάνει και η κάμερα του Κιούμπρικ, με εξαίρεση δύο πολύ ισχυρές για την πλοκή σκηνές. Με τον ίδιο τρόπο ο Κιούμπρικ «αφανίζει» και το παιδί του ζεύγους. Αν υποθέσουμε πως η κάμερα ταυτίζεται με την πρόθεση του ήρωα ή καλύτερα με την οπτική του, τότε μπορούμε να υποθέσουμε πως η αποφυγή του βλέμματός του Μπιλ προς την Άλις προκάλεσε την αποφυγή της αγάπης της Άλις προς τον Μπιλ, πράγμα που στρέφει τον Μπιλ προς τον εαυτόν του, άρα και την κάμερα πάνω σε αυτόν και στις πράξεις του. Από την άλλη πλευρά, η ανικανότητα της Άλις να εκφράσει το μονογαμικό έρωτά της προς το σύντροφό της, αποδυναμώνει τη σχέση τους. Τη στιγμή που κάνει την όποια αποκάλυψη, ο Μπιλ πέρα από ξάφνιασμα, νιώθει ντροπιασμένος, ένα συναίσθημα που οδηγεί τον Ληρ στην τρέλα. Ο Μπιλ προφανώς και δεν οδηγείται στην τρέλα αλλά σε πάμπολλα απονενομημένα διαβήματα –πολλά από αυτά επικίνδυνα– τα οποία όμως μεγιστοποιούν την ντροπή που βιώνει. Από αυτήν την άποψη, η ομοιότητά του με τον Ληρ είναι μεγάλη. Ο Ληρ εισερχόμενος όλο και πιο βαθιά στην τρέλα έχει συνείδηση του ντροπιάσματός του, της κοινωνικής του απαξίας έναντι των τρίτων. Και οι δύο ήρωες ακολουθούν μια πορεία μοναχικότητας που αντί να άρει την αιτία της ντροπής τους, την μεγιστοποιεί, σαν τον μεθυσμένο που μεθά όλο και πιο πολύ, κάνοντας ακόμα πιο ανόητα και ντροπιαστικά πράγματα για την υπόστασή του. Η ντροπή όμως δεν είναι ένα απλό συναίσθημα και δεν είναι τυχαίο πως αυτή από μόνη

της οδηγεί τον Ληρ και εν μέρει τον Μπιλ στα άκρα. Για τον Cavell «η ντροπή... είναι το πιο πρωτόγονο, το πιο ιδιωτικό από τα συναισθήματα», καθώς σχετίζεται με την ανακάλυψη του ατόμου (individual) αλλά και με την ανακάλυψη της απομόνωσης του ατόμου αλλά και της παρουσίας του στον εαυτόν του αλλά και στους άλλους.⁴⁴⁵

Η ντροπή του Μπιλ κορυφώνεται με την υποχρεωτική αφαίρεση της μάσκας στο σπίτι των οργίων: μπορούν πια να τον αναγνωρίσουν όλοι, όταν αυτός δεν μπορεί να αναγνωρίσει αυτούς που τον αναγνωρίζουν, καθώς οι υπόλοιποι φορούν μάσκα. Ζει έναν εφιάλτη, είναι γνωστός μεταξύ αγνώστων. Η ντροπή όμως επιβεβαιώνεται, όταν αποκαλύπτει στην Άλις ότι είχε συμβεί. Μάλιστα προς επίρρωση της παραπάνω διαπίστωσης το σενάριο αναφέρει: «Μ' ένα τσιγάρο στο χέρι η Άλις κάθεται δακρυσμένη και σιωπηλή, ενώ αναλογίζεται τα όσα της είπε ο Μπιλ. Τον κοιτάζει που κάθεται απέναντί στον καναπέ να μοιάζει **ντροπιασμένος, ταπεινωμένος**, γεμάτος τύψεις».⁴⁴⁶

Στην τελευταία σκηνή, η βλεμματική επαφή έχει αποκατασταθεί, για αυτό το λόγο πιστεύω πως η τελευταία σκηνή είναι αντιστροφή της πρώτης. Και στις δύο σκηνές επίσης παρουσιάζεται το σύνολο της οικογένειας και είναι οι μόνες σκηνές που συμβαίνει αυτό. Με έναν τρόπο, έχουμε ένα σχήμα κύκλου: η ταινία τελειώνει, όπως αρχίζει. Αυτό που συμβαίνει στο τέλος είναι μια διαδικασία επαναγνώρισης του ζεύγους. Αν η έλλειψη βλεμματικής επαφής ισοδυναμεί με την αποφυγή της αγάπης, τότε η διαδικασία της επαναγνώρισης αίρει την αμφιβολία της αποφυγής. Στο προηγούμενο υποκεφάλαιο, αναλύσαμε με ποιον τρόπο ο Cavell αναγνωρίζει στον κινηματογράφο τη δυνατότητα να εκφράσει τον σκεπτικισμό και πως ο Μπιλ ενσαρκώνει μια τέτοια τάση. Εδώ θα δούμε πώς αυτό αντιστρέφεται. Πώς η αμφιβολία για την ύπαρξη του άλλου αίρεται μέσω της επαναγνώρισης. Λέει ο Cavell:

«Γνωρίζοντας το αίτημά σου της επαναγνώρισής (acknowledgment) σου από μένα, μπορεί να μπερδευτώ από το αίτημά σου για κάποια προφορική έκφραση (αυτής) της επαναγνώρισης. Κάθε λέξη μου θα μπορούσε να κάνει την παρουσία μου γνωστή σε σένα. Η εμπειρία είναι κοινή. Γνωρίζω πως

⁴⁴⁵ St. Cavell, *Disowning Knowledge In Six Plays of Shakespeare*, op. cit., σ. 58.

⁴⁴⁶ Στ. Κιούμπρικ, Φρ. Ράφαελ, *Μάτια Ερμητικά Κλειστά*, (μετάφραση Πόλυ Μοσχοπούλου), Εμπειρία Εκδοτική, Αθήνα, 1999, σ. 231.

είμαι εδώ. Γνωρίζεις πως είμαι εδώ. Γνωρίζεις πως γνωρίζω ότι σου χρωστώ την επαναγνώριση. Γιατί αυτό δεν είναι αρκετό; Γιατί καλούμαι να κάνω κάτι, να πω συγκεκριμένα πράγματα που θα καταλήξουν σε μια ρητή αποκάλυψη; Επειδή αυτό που πρόκειται να επαναγνωριστεί είναι κάτι πάντοτε που γίνεται ή δε γίνεται συγκεκριμένα· η ακριβής περίπτωση της άρνησής σου από μένα. Ο συγκεκριμένος πόνος ή η συγκεκριμένη τραχύτητα ή ο εγωισμός ή η αναγκαιότητα ή το μίσος ή η επιθυμία που μας χωρίζει, πρέπει να της δοθεί χώρος να δηλώσει την απόστασή μας, άρα την πιθανότητα της σύνδεσής μας. Αυτό είναι βάλσαμο, αλλά (το βάλσαμο) πρώτα πρέπει να αγγίζει την πληγή».⁴⁴⁷

Με τη σειρά του παρατηρεί ο Stephen Mulhall:

«Για τον Cavell, η σχέση ενός ατόμου με τον πόνο του άλλου χαρακτηρίζεται με το βέλτιστο τρόπο στα πλαίσια της επαναγνώρισης και όχι της γνώσης. Όπως η ενσωμάτωση του δεύτερου όρου στον πρώτο δηλώνει, η επαναγνώριση δεν είναι τίποτε άλλο παρά γνώση αλλά και ένα σημείο καμπής αυτής –ένας τρόπος να δηλωθεί emphatically το γεγονός ότι ο πόνος του άλλου αποτελεί ένα αίτημα που απευθύνεται σε μένα».⁴⁴⁸

Στα *Μάτια Ερμητικά Κλειστά* έχουμε συνήθως αυτό το παράδειγμα. Ό,τι τους έχει χωρίσει, γίνεται αφορμή, για να επαναθεμελιώσουν τη σχέση τους. Η επαναγνώριση του ενός για την ύπαρξη του άλλου, η επαναγνώριση τόσο της σημασίας της πραγματικότητας όσο και του ονείρου πάνω τους αλλά και σε κάθε άτομο χωριστά (Άλις:... «Μόνο όσο μπορεί να είμαι σίγουρη ότι η αλήθεια μιας νύχτας, πόσο μάλλον μιας ολόκληρης ζωής, δεν μπορεί να είναι όλη η αλήθεια, που κρύβει η ζωή» / Μπιλ: Και κανένα όνειρο δεν είναι ποτέ μόνο όνειρο),⁴⁴⁹ η επαναγνώριση της γαμήλιας σχέσης τους (Μπιλ: «Για πάντα»)⁴⁵⁰, η επαναγνώριση της σωματικής επιθυμίας του ενός για τον άλλον (Άλις: «Fuck!»),⁴⁵¹ η επαναγνώριση της αλήθειας της ζωής ή τουλάχιστον η προσπάθεια για επαναδιαπραγμάτευσή της. Η επαναγνώριση μιας νέας αρχής που ταυτίζεται με το ξύπνημα (Άλις: «Χμ... το

⁴⁴⁷ Stanley Cavell, *The World Viewed*, op. cit., σ. 128.

⁴⁴⁸ St. Mulhall (επιμ.), *The Cavell Reader*, op. cit., σσ. 46-47.

⁴⁴⁹ Στ. Κιούμπρικ, Φρ. Ράφαελ, op. cit., σ. 233.

⁴⁵⁰ _____, op. cit., σ. 233.

⁴⁵¹ _____, op. cit., σ. 234.

σπουδαιότερο είναι ότι τώρα είμαστε ξύπνιοι κι ελπίζουμε να μείνουμε για πολύ καιρό».⁴⁵² Ενός κοινού ξυπνήματος που υπόσχεται πως θα παραμείνει στο χρόνο!

Η επίνευση της συνουσίας δεν είναι τίποτε άλλο από την επαναδημιουργία του κοινού τους χώρου, από την αποφυγή-αποστροφή κινούνται προς την επαναγνώριση: «Για τον Cavell αυτές οι βασικές αντιμαχόμενες τάσεις εμπεριέχουν τουλάχιστον την αναζήτηση του ανεξάρτητου εαυτού και την αναζήτηση της κοινότητας, της επικοινωνίας, της αγάπης και του κοινού στοιχείου. Αναζητώντας και τα δύο κάποιος βρίσκεται ανάμεσα στην αποφυγή (των άλλων, του κοινού στοιχείου, του τι έχει κοινό με τους άλλους για κάποιον, ως σάπιο, χυδαίο, περιοριστικό και άδειο) και της επαναγνώρισης (των άλλων, του κοινού, του τι είναι κοινό για κάποιον με τον άλλον, ως κάτι που από μόνο του βοηθά τη σκέψη, την ανάκαμψη, τη συζήτηση και την αποκατάσταση)».⁴⁵³

Ο αντίποδας της σκηνής στην τουαλέτα, λοιπόν, είναι η τελευταία ματιά στην τελευταία σκηνή. Μέσα στο εμπορικό κέντρο, όλη η σκηνή συνομιλίας τους είναι στην πραγματικότητα ένα βαθύ βλέμμα του ενός στην άλλην και το αντίθετο. Για πρώτη φορά, στο τέλος του έργου, το να κοιτάς έχει μετατραπεί στο να βλέπεις και το να βλέπεις στο να κατανοείς. Η αμοιβαία επαναγνώριση της απόγνωσής τους και κυρίως η επανεπιβεβαίωση του έρωτός του, που εξέρχεται αργά, βασανιστικά, λυτρωτικά από τα χείλη τους έχει πρώτα επισφραγιστεί από τα μάτια.

Από την άλλη πλευρά, για τον Ληρ, η όποια επαναγνώριση μοιάζει κακοφορμισμένη. Όμως τα μάτια βλέπουν και επαναγνωρίζουν την ικανότητά τους να βλέπουν. Η Κορδέλια βλέποντας τον πατέρα της λέει: «Δεν είμαστε οι πρώτοι που και αν έχουμε τους πιο καλούς σκοπούς τραβάμε τα χειρότερα». Η επιμονή της ξυπνά τον πατέρα από την ντροπή του. Απαντά ο Ληρ: «Έλα να πάμε στα δεσμά μας, οι δυο μας μόνο, σαν πουλάκια στο κλουβί θα κελαηδήσουμε... Έτσι θα ζήσουμε και θα λέμε προσευχές και τραγουδάκια και παλιά παραμυθάκια...».⁴⁵⁴ Παραστρατημένα, ο Ληρ εκφράζει την αγάπη του, επαναγνωρίζοντας την αγάπη της κόρης του. Σε αντίθεση όμως με τα *Μάτια Ερμητικά Κλειστά*, η πρόταση κοινής ζωής αποτελεί επιβεβαίωση μιας επιστροφής στην παιδική ηλικία της κόρης του

⁴⁵² _____, *op. cit.*, σ. 233.

⁴⁵³ R. Eldridge, "Introduction: Between Acknowledgment and Avoidance", *Stanley Cavell*, επιμ. Richard Eldridge, Cambridge University Press, Cambridge 2003, σ. 2.

⁴⁵⁴ Ου. Σαίξπηρ, *op. cit.*, σ. 155.

(παραμυθάκια), πράγμα που δεν μπορεί να συμβεί. Η επαναγνώριση δεν ολοκληρώνεται, γιατί ο Ληρ δεν είναι πια αυτός που ήταν. Η επαναγνώριση που ολοκληρώνεται είναι αυτή του θανάτου: τα μάτια του υπάρχουν, για να δουν το θάνατο της κόρης του. «Τα μάτια μου δεν καλοβλέπουν».⁴⁵⁵ «Το πουλάκι μου το 'πνιξαν. Δεν έχει ζωή! Γιατί ο σκύλος, το άλογο και ο ποντικός να έχουν ζωή μα συ πνοή καθόλου; Δε θα ξαναέρθεις πια, ποτέ, ποτέ, ποτέ, ποτέ... Βλέπετε εδώ; Κοιτάχτε την, κοιτάχτε τα χείλη της, κοιτάχτε εδώ, κοιτάχτε εδώ».⁴⁵⁶ Τα μάτια καλοβλέπουν και όχι μόνο καλοβλέπουν αλλά καλούν και τους άλλους να δουν: Κοιτάχτε εδώ! Ο Ληρ επαναγνωρίζεται με το θάνατο, με την παραδοχή πως η εξουσία των ανθρώπων είναι θνητή, με το γεγονός πως ο ίδιος είναι θνητός. Η επαναγνώριση της ίδιας του της θνητότητας του φέρνει το θάνατο. Τα μάτια που κλείνουν για πάντα· είναι το τελευταίο βλέμμα κάθε βασανισμένου ανθρώπου με μια τελευταία άρρητη παραδοχή: «Είδαμε αρκετά».

Άρα τα μάτια ούτε μόνο γνωρίζουν, ούτε μόνο βλέπουν, ούτε μόνο κλαίνε. Τα μάτια κλείνουν. Η τελευταία τους επαναγνώριση είναι αυτή του θανάτου. Ή όπως μας παραπέμπει ο τίτλος της ταινίας *Eyes Wide Shut* είναι η επαναγνώριση της δυνατότητας να βλέπουν και όταν κλείνουν. Άλλωστε, αυτή ήταν και η μοίρα του ίδιου του Κιούμπρικ. Με το που παρέδωσε το φιλμ, έφυγε αναπάντεχα από τη ζωή, αποδεικνύοντας του λόγου το αληθές.

⁴⁵⁵ _____, *op. cit.*, σ. 168.

⁴⁵⁶ _____, *op. cit.*, σσ. 169-170.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

Η ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ ΤΗΣ ΓΛΩΣΣΑΣ ΩΣ ΘΕΜΕΛΙΑΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΗΣ ΚΑΒΕΛΙΑΝΗΣ ΣΚΕΨΗΣ

4.1 Τα γλωσσικά παίγνια και η γλωσσική μεταφορά στον κινηματογράφο

Αν κάποιος με ρωτούσε τι είναι γλωσσική μεταφορά θα απαντούσα ότι δεν ξέρω, ακριβώς γιατί η μεταφορά είναι βαθιά συνδεδεμένη με την ίδια τη φύση της επικοινωνίας αλλά και με την ίδια τη φύση μας.⁴⁵⁷ Για να αντιστρέψω το ερώτημα, θα ρωτούσα πώς θα φανταζόμασταν οποιαδήποτε λεκτική ή άλλη επικοινωνία χωρίς τη χρήση της μεταφοράς. Ας φανταστούμε ότι ακόμα και η ύπαρξη του αλφαβήτου στις ινδοευρωπαϊκές γλώσσες ίσως είναι μια διαδικασία που εμπίπτει στη λειτουργία της μεταφοράς. Γιατί ο φθόγγος “α” να απεικονίζεται με το αντίστοιχο γράμμα; Ακόμα και αυτή η σύμβαση δεν είναι τίποτα παραπάνω από ένα άλμα στη σκέψη του ανθρώπου: να απεικονίσει αυτό που ακούγεται, να συνενώσει δύο επιφανειακά ασύνδετους τομείς, την εικόνα και τον ήχο. Και αυτό ήδη μου θυμίζει αυτό που λέει ο Turbayne,⁴⁵⁸ δηλαδή ότι οι μεταφορές αποτελούν διασταυρώσεις διαφορετικών συστημάτων σκέψης. Ή ακόμα αυτό που λένε οι Lakoff και Johnson ότι η ουσία της μεταφοράς είναι να κατανοείς και να βιώνεις ένα είδος πράγματος στα πλαίσια ενός άλλου.⁴⁵⁹ (Για την ακρίβεια, στην μεταφορά παρατηρούμε την έννοια ενός πράγματος στα πλαίσια μιας άλλης, πολλές φορές, ανοίκειας νοηματικής αρχιτεκτονικής). Ας φανταστούμε μια επικοινωνία, όπου για παράδειγμα η φράση «μου κόπηκαν τα πόδια», να λαμβάνεται κυριολεκτικά από τον συνομιλητή μας. Δε θα ήταν εντελώς παράλογο τελικά; Μήπως η μεταφορά είναι ο σημαντικότερος παράγοντας ορθής και λειτουργικής επικοινωνίας και όχι μια ιδιαιτερότητα της στιγμής; Μήπως είναι ο κανόνας και όχι η εξαίρεσή του; Κάτω λοιπόν από αυτές τις συνθήκες, αν ρωτούσε κάποιος τι είναι η μεταφορά θα απαντούσα ότι είναι μια

⁴⁵⁷ «Πρωταρχικά, στη βάση της γλωσσικής ένδειξης, έχουμε βρει πως το μεγαλύτερο μέρος του εννοιακού (conceptual) μας συστήματος είναι μεταφορικό στη φύση του». G. Lakoff, M. Johnson, *Metaphors we live by*, The University of Chicago, London, 2003, σ. 5.

⁴⁵⁸ C.M. Turbayne, *The Myth of Metaphor*, (αναθεωρημένη έκδοση), University of South Carolina Press, Columbia, 1971, σσ. 11-21.

⁴⁵⁹ G. Lakoff, M. Johnson, *op.cit.*, σ. 6.

«νόμιμη» ιδιαιτερότητα με δική της νόρμα και με δικούς της, πολλές φορές, άτεγκτους και καταπιεστικούς κανόνες.

Η μεταφορά δεν είναι, λοιπόν, πάντα το όχημα της φαντασίας ή δεν ταυτίζεται πάντα με την απελευθερωτική πνοή. Η μεταφορά μπορεί να είναι και παγίδα, μπορεί να μοιάζει με ένα κινούμενο πλοίο από το οποίο κανείς δε μπορεί να ξεφύγει, παρά μόνο διακινδυνεύοντας την ίδια του την ύπαρξη. Από τον Όμηρο έως τον Ιούλιο Βερν, από την κιβωτό του Νώε και τον Ιωνά έως τον Μεγάλο Ανατολικό του Ανδρέα Εμπειρικού οι συγγραφείς προσπάθησαν όχι μόνο να χρησιμοποιήσουν τη μεταφορά αλλά και να γράψουν την αλληγορία της μέσα από τη μορφή ενός θαλάσσιου ταξιδιού. Από αυτή την άποψη η μεταφορά μπορεί να οριστεί ως κίνηση και συγκεκριμένα ως φορά από ένα σημείο σε ένα άλλο, ως γεφύρωμα αυτού που δε γεφυρώνεται. Το γεφύρωμα όμως αυτό έχει ως αποτέλεσμα αναγκαστικά την αρμονία, την περίφημη ένωση των αντιθέτων. Δεν είναι σύμπτωση άλλωστε πως αυτές οι αρχετυπικές αφηγήσεις κρύβουν την προσπάθεια όχι μόνο κάποιου να κατακτήσει τον κόσμο της φαντασίας αλλά μέσω αυτού και το έτερον ήμισυ. Το επιτυχές πέραςμα από τη μια έννοια στην άλλη αποτελεί και το διαβατήριο της επανένωσης με την ουσία του άλλου, με την επαναγνώριση του εαυτού και του κόσμου που πριν ο ήρωας αγνοούσε ή δεν κατανοούσε. Γιατί άλλωστε η ίδια η μεταφορά μοιάζει να είναι μια διαδικασία συνεχούς αναπαραγωγής, μπολιάσματος του πεπερασμένου σώματος της ανθρώπινης γλώσσας, ενός γάμου που θέτει εν αμφιβόλω την ίδια την νομιμοποίησή του. Μιας σχέσης όμως που παρόλο που εκκινεί ως παρία, εντούτοις καταξιώνεται και ασκεί η ίδια ισχυρή επιρροή στο περιβάλλον της. Η μεταφορά, λοιπόν, μοιάζει να είναι ο νόμος της εξέλιξης της ίδιας της γλώσσας αλλά και της ίδιας της εξέλιξης των ανθρώπων που τη χρησιμοποιούν.

Εδώ παρεμβάλλω αυτό που πάλι υποστηρίζουν οι Lakoff και Jonshon και εν γένει η Conceptual Metaphor Theory (Θεωρία της εννοιολογικής μεταφοράς). Πιο συγκεκριμένα, ο άνθρωπος έχει την τάση, για να κατανοήσει ή να ονοματίσει αφηρημένες έννοιες, να τους αποδίδει συγκεκριμένες και σταθερές εννοιολογικές απολήξεις. Επίσης, οι δύο συγγραφείς αντιλαμβάνονται πως για κάθε μεταφορά δημιουργεί και μια έννοια (concept), η οποία αποτελεί μια μεταφορική έννοια.⁴⁶⁰ Με λίγα λόγια, ο άνθρωπος, από τη φύση του, χρησιμοποιεί την μεταφορά, για να

⁴⁶⁰ _____, *op. cit.*, σ. 7.

καταστήσει το αφηρημένο συγκεκριμένο, το χωρίς όρια ως κάτι το ορισμένο. Για παράδειγμα, η ζωή γίνεται κατανοητή ως ένα ταξίδι, ο χρόνος ως μια χωρική κίνηση,⁴⁶¹ η σκέψη, το πνεύμα ως σώμα κ.ο.κ. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, ας επιστρέψουμε σε αυτό που είπαμε προηγουμένως για την έννοια της μεταφοράς ως παγίδας. Μου έρχονται δυο παραδείγματα, το ένα από τη λογοτεχνία και το άλλο από τον κινηματογράφο. Ένα κάπως αδικημένο διήγημα του Βιζυηνού έχει το όνομα «Μεταξύ Πειραιώς και Νεαπόλεως». Έχουμε να κάνουμε με ένα ταξίδι σε πλοίο, όπου συναντάται ο νέος λογοτέχνης με τον παλιό λογοτέχνη, η Ρομαντική Σχολή των Αθηνών των αρχών του 19^{ου} αιώνα με τη Σχολή της ηθογραφίας. Η βασική ομοιότητά τους είναι ότι και οι δυο λογοτέχνες είναι παγιδευμένοι στην κίνηση του πλοίου, η οποία ταυτίζεται σύμφωνα με τον Μιχάλη Χρυσανθόπουλο με την λογοτεχνική μεταφορά. Σύμφωνα με το Χρυσανθόπουλο, η βασική τους διαφορά είναι ότι ενώ ο νέος λογοτέχνης αφήνεται στην κίνηση της γλωσσικής μεταφοράς, ο παλιός δεν παύει να κινείται αδιάκοπα μέσα στο πλοίο κοιτώντας μόνο την άκρη του τσιγάρου του, εν τοις πράγμασι, ακυρώνοντας την έννοια της ίδιας της μεταφοράς, της ίδιας της κίνησής της μέσω της δικής του κίνησης.⁴⁶² Είτε ο ένας αφήνεται πάντως στη μεταφορά είτε ο άλλος την αρνείται, και οι δυο είναι αποκλεισμένοι σε ένα πλοίο του οποίου το πηδάλιο δεν ελέγχουν. Ίσως γιατί οι δημιουργοί νιώθουν πως ελέγχουν την μεταφορά, παρόλο που μάλλον τους ελέγχει αυτή. Αυτό πρωτίστως σχετίζεται με το γεγονός πως κάτι που συμβαίνει φύσει –εδώ εννοούμε την μεταφορά– δεν μπορούμε να το ελέγξουμε εμείς αλλά κυρίως αυτό ελέγχει εμάς. Για παράδειγμα, το γεγονός πως ο άνθρωπος πεινά είναι κάτι που συμβαίνει φύσει. Ο άνθρωπος μπορεί να «ξεγελάσει» την πείνα του, μπορεί να μειώσει το φαγητό που προσλαμβάνει, ποτέ όμως δε θα μπορέσει να ελέγξει αυτή τη φυσική ανάγκη με τέτοιο τρόπο, ώστε να την ακυρώσει ή κυρίως να την προκαλέσει ο ίδιος, όποτε θελήσει. Έτσι και η μεταφορά, επειδή είναι μια φυσική διαδικασία για την ανθρώπινη σκέψη, οι δημιουργοί καμώνονται πως την ελέγχουν και πως τη χρησιμοποιούν, όμως κυρίως συμβαίνει κάτι το διαφορετικό. Η μεταφορά παγιδεύει η ίδια το δημιουργό. Αυτή τη συνθήκη θα την ονομάσουμε από εδώ και πέρα *μεταφορική παγίδευση*.

⁴⁶¹ _____, *op. cit.*, σ. 46.

⁴⁶² Μ. Χρυσανθόπουλος, *Γεώργιος Βιζυηνός: Μεταξύ Φαντασίας και Μνήμης*, Εστία, Αθήνα, 1994, σσ. 51-70.

Η ιδέα της μεταφορικής παγίδευσης βρίσκει επίσης τον κανόνα της σε μια ελληνική ταινία, τον *Κυνόδοντα*.⁴⁶³ Είναι μια από τις μοναδικές φορές που η μεταφορική μεταλλαγή των εννοιών των λέξεων δεν πραγματώνεται για την κατάκτηση κάποιας νοητικής και αισθητικής απελευθέρωσης αλλά για να διατηρηθούν τα όρια του χώρου και της κίνησης, που δεν απελευθερώνει από τα δεσμά αλλά που χειραγωγεί ανθρώπους τόσο στη σκέψη όσο και στη συνείδηση. Αν στο «Χαμένοι στη μετάφραση» της Κόπολα⁴⁶⁴ οι ήρωες βρίσκονται σε μια διαδικασία επικοινωνιακής άπωσης ή προσέγγισης μέσα σε ένα αλλόγλωσσο περιβάλλον, στον *Κυνόδοντα* κατασκευάζεται ένας ολόκληρος κόσμος με όχημα την υποχρεωτική αλλαγή της σημασίας των λέξεων.

Η πλήρης διάρρηξη της σχέσης σημαινόμενου και σημαίνοντος, δηλαδή μορφής και περιεχομένου, θυμίζει τη λειτουργία της ποιητικής γλώσσας, όπου η χρήση της μεταφοράς πολλές φορές φτάνει στα όρια της. Εν προκειμένω οι γονείς, για να κρατήσουν τα παιδιά τους, όντας άλλωστε αυτά στα τριάντα χρόνια της ζωής τους αποκλεισμένα στο περιβάλλον της οικίας τους και μόνο, μακριά από τον έξω κόσμο αλλά και από την φυσική πορεία της ενηλικίωσης, εφευρίσκουν μια νέα γλώσσα που υποκαθιστά τη συνήθη. Τα παιδιά δε θα δουν ποτέ τη θάλασσα άρα η θάλασσα σημαίνει δερμάτινη πολυθρόνα, τα παιδιά δε θα πάνε ποτέ εκδρομή, άρα η εκδρομή σημαίνει ανθεκτικό υλικό. Τα παιδιά δε θα ανέβουν ποτέ σε αεροπλάνο, έτσι το αεροπλάνο ταυτίζεται με ένα παιδικό παιχνίδι κ.ο.κ. Να σημειώσω εδώ ότι ο Wittgenstein πιστεύει ότι σημείο επαφής της λέξης με τον κόσμο είναι το όνομα. Το όνομα σημαίνει με τη σειρά του το αντικείμενο. Το αντικείμενο είναι η σημασία του.⁴⁶⁵ Η επιλογή της αλλαγής της σημασίας των ονομάτων, με τεχνητές μάλιστα χρήσεις, οδηγεί στην έντεχνη δημιουργία ενός νέου κόσμου. Πέρα από την αλληγορία της καταπιεστικής μεσογειακής οικογένειας, όλο αυτό μπορεί να είναι και μια αναφορά του σεναριογράφου πάνω στα αδιέξοδα της σύγχρονης τέχνης και φιλοσοφίας που μέσω της διαρκούς εναλλαγής των τρόπων έκφρασης και ανάλυσης, μας οδηγεί στον αυτοαποκλεισμό. Αποκλειόμαστε μέσα σε ένα «νοσοκομειακό»

⁴⁶³ *Κυνόδοντας*, δράμα, 2009, σκηνοθεσία: Γιώργος Λάνθιμος, συγγραφείς: Ευθύμης Φιλίππου, Γιώργος Λάνθιμος, παραγωγή: Γιώργος Τσουργιάννης, Γιώργος Λάνθιμος.

⁴⁶⁴ *Χαμένοι στην Μετάφραση*, δράμα, 2003, σκηνοθεσία: Sofia Coppola, συγγραφέας: Sofia Coppola, παραγωγή: Sofia Coppola.

⁴⁶⁵ Για τον Wittgenstein «η λογική σύνταξη της γλώσσας είναι ο μεγάλος καθρέπτης της ουσίας του κόσμου... Σημείο επαφής της λέξης με τον κόσμο είναι το όνομα». Βλ. την εισαγωγή του Παύλου Χριστοδουλίδη στο Ludwig Wittgenstein, *Φιλοσοφικές Έρευνες*, Παπαζήσης, Αθήνα, 1977, σ. 7.

περιβάλλον που έχουμε φτιάξει εμείς για τον εαυτό μας και τους ομοίους μας, ακυρώνοντας την επικοινωνία με τους έξω. Επιπρόσθετα οφείλουμε να παρατηρήσουμε πως αυτή η χρήση της μαγνητοταινίας που λειτουργεί σαν μέθοδος εκμάθησης γλώσσας τη συναντάμε ως δραματουργική βάση στο θεατρικό έργο του Ιονέσκο *Η Φαλακρή Τραγουδίστρια*, την οποία ο συγγραφέας εμπνεύστηκε από μια μέθοδο εκμάθησης αγγλικών, κατά την οποία ο κύριος και η κυρία Σμιθ προχωρούν σε ανούσιους διαλόγους. Στην περίπτωση όμως του Ιονέσκο η προσπάθεια οδηγούσε, μέσω της ίδιας της πλοκής, στη διάλυση του ίδιου του επικοινωνιακού πλαισίου, που θα μπορούσε να αποτελέσει συνεκτικό πλέγμα μεταξύ των ηρώων, ενώ στον Κυνόδοντα η προσπάθεια των γονέων να αλλάξουν τη σημασία των λέξεων και μάλιστα να την μάθουν με συστηματικό τρόπο στα παιδιά τους αποτελεί την αντίθετη ακριβώς προσπάθεια, να δημιουργηθεί, δηλαδή, ένα κατά το πλείστον ασφαλές επικοινωνιακό μέσο που θα κρατήσει τα παιδιά εντός της οικίας και δεσμευμένα από τους γονείς-δασκάλους τους. Από την άλλη πλευρά, η οπτική μεταφορά της πισίνας εντός της αυλής του σπιτιού είναι ίσως μια εικόνα που ως πηγή μας υποβάλλει το μήνυμα ότι τα παιδιά θυμίζουν έμβρυα που κολυμπάνε στον πλακούντα της μητέρας τους και όχι ενήλικες μειωμένης ευφυΐας. Ακόμα και η σκηνή του υποχρεωτικού σεξ του αρσενικού παιδιού με την πληρωμένη γυναίκα και αργότερα με την αδερφή του περιέχει τόση έλλειψη λεκτικής και σωματικής επαφής που ελλοχεύει η μεταφορική υπόμνηση ότι ο έρωτας δεν είναι επικοινωνία αλλά μια σωματική ανάγκη όπως η αφόδευση. Σε ένα περιβάλλον που τόσο ο έρωτας όσο και η μεταφορά καταντούν στρατιωτικές διαταγές, οι άνθρωποι έχουν πράξει το μεγαλύτερο σφάλμα εναντίον του εαυτού τους: έχουν γειώσει τη δυνατότητα να πετούν.

Μία άλλη συνιστώσα του σεναρίου αφορά στον ίδιο τον έρωτα. Η διαχείριση της σεξουαλικότητας γίνεται με σχετικώς φιλελεύθερα κριτήρια. Το ανδρόγυνο έχει ενεργή ερωτική ζωή, στο αγόρι επιτρέπεται η συνουσία, αρκεί αυτή να μην οδηγεί σε δέσμευση με πρόσωπο ή ακόμη χειρότερα σε αποδέσμευση από την ίδια του την οικία. Παρ' όλα αυτά, το αιδούο ονομάζεται πληκτρολόγιο κατά εντολή του ιδιαίτερου οικογενειακού λεξιλογίου. Αν θεωρήσουμε ότι η γλώσσα είναι τα όρια του κόσμου μου, η μεταλλαγή των ονομασιών που αφορούν στη γενετήσια ορμή οδηγεί στην εξής παράδοξη εθελουφλία: να μην μπορείς να ονομάσεις αυτό που κάνεις, να μην μπορείς να το κατηγοριοποιήσεις, ουσιαστικά να μη συνειδητοποιείς την ίδια τη λειτουργία των πράξεών σου. Αν το νόημα μιας έκφρασης είναι η χρήση της, για

τα παιδιά της οικογένειας το σεξ έχει απεκδυθεί από το φυσικότερό του στόχο: την αναπαραγωγή, δηλαδή τη δημιουργία μιας νέας οικογένειας έξω από τα πλαίσια της πατρικής.

Από την άλλη πλευρά, σύμφωνα με άρθρο των Eggertsson και Charles Forceville⁴⁶⁶ γίνεται ειδική μνεία στη μεταφορά που αφορά στην κτηνοποίηση του ανθρώπου ως θύματος σε συγκεκριμένο είδος ταινιών. Στις ταινίες τρόμου το κυνηγούμενο θύμα προσομοιάζει μεταφορικά σε ένα ζώο που κάποιος το κυνηγά είτε για να το σκοτώσει, είτε για να το βασανίσει. Χωρίς ο Κυνόδοντας να είναι ταινία τρόμου –ως ταινία έχει άλλωστε ένα πρόβλημα σαφούς κατηγοριοποίησης και για ευκολία ονομάζεται δυστοπική– εντούτοις σε πολλά σημεία του υπακούει στην υποδήλωση ότι ο άνθρωπος είναι ένα άγριο ζώο. Η εικόνα με το σύνολο της οικογένειας στα τέσσερα να γαβγίζει έναντι του αόρατου εχθρού, της φονικής γάτας εν προκειμένω, είναι σαφής μνεία του Λάνθιμου πάνω στο ζώδες της ανθρώπινης φύσης. Ακόμα και ο κυνόδοντας, το μόνο αιχμηρό δόντι που έχει απομείνει στον άνθρωπο για να υπενθυμίζει μια εποχή κατά την οποία κυνηγούσε ο ίδιος για την επιβίωσή του, σκότωνε και έτρωγε τα θύματά του ωμά, χρησιμοποιώντας την οδοντοστοιχία του ως όπλο, είναι μια μετωνυμία από μόνο του της άγριας φύσης του ανθρώπου. Επίσης, τα παιδιά μπορούν να φύγουν από το σπίτι, μόνο όταν πέσει ο κυνόδοντας κατά τον οικογενειακό μύθο, μόνο όταν θα έχουν τραυματίσει ανεπιστρεπτί το ένστικτο της αυτοσυντήρησης και της ανεξαρτησίας τους, μόνο όταν θα καταλαγιάσουν την όποια επιθετικότητά τους, τη διάθεση για προσωπικό αγώνα και επιβίωση.

Η έννοια του τραύματος στο τέλος του έργου, του γεγονότος κατά το οποίο η μια γυναίκα-κόρη σπάει τον κυνόδοντά της, έχει να κάνει με αυτήν την παραχώρηση, ουσιαστικά με τον αυτοευνουχισμό της προσωπικότητας. Για αυτό, η ηρωίδα πεθαίνει μέσα στο χώρο της πατρικής μετακίνησης στον έξω κόσμο, στο αυτοκίνητο του πατέρα, καθώς εκείνη έχει απολέσει με τον αυτοτραυματισμό της οποιαδήποτε αυτενέργειας, αποδεικνύοντας ότι και κατά τη φυγή της ετεροκαθορίζεται στην ίδια την κίνησή της να ανακαλύψει τον έξω κόσμο, από τον ίδιο της τον πατέρα. Το σημαντικότερο όμως σε αυτήν την περίπτωση είναι πως η ηρωίδα κάνει κάτι εξόχως

⁴⁶⁶ Th. Eggertsson, C.J. Forceville, “Multimodal expressions of the HUMAN VICTIM IS ANIMAL metaphor in horror films”, *Multimodal Metaphor*, επιμ. Charles J. Forceville και Eduardo Urios-Aparisi, Mouton de Gruyter, Berlin, New York, 2009, σσ. 429-449.

συνταρακτικό για την επικοινωνία της με το σύνολο της οικογένειας. Χειρίζεται την μεταφορά της πτώσης του κυνόδοντα ως να ήταν κυριολεξία. Θραύει έτσι το δόντι που μεταφορικά περίμενε να πέσει, σύμφωνα με την οικογενειακή ιστορία, για να βγει εκτός σπιτιού. Αν θεωρήσουμε πως η μεταφορά της πτώσης του κυνόδοντα σχετίζεται με την ενηλικίωση των παιδιών, τότε η άρνηση αυτής της μεταφοράς λειτουργεί παρά φύσει αλλά και θραύει την εξουσία που έχει η γλώσσα πάνω στα πειθήνια τέκνα. Κανένα διδακτικό παραμύθι, καμία καθησυχαστική παραβολή δεν μπορεί να κοιμίσει τα όρια που θέτουν οι άνθρωποι για τον ίδιο τους τον εαυτό και αυτά δεν είναι άλλα από τα όρια που σφυρηλατούν την ίδια τους την ελευθερία.

Είναι σημαντικό εδώ να παρατηρήσουμε το εξής: η μεταφορά, η μεταφορική δηλαδή χρήση των λέξεων δεν αποτελεί εδώ κάποιο είδος χειραφέτησης, αντιθέτως αποτελεί ένα είδος παγίδευσης, ένα μέσο κομορμισμού. Αντίθετα η κυριολεξία καθώς και η πραγματικότητα του έξω από την οικία κόσμου είναι η πραγματική απειλή. Το τέλος μάλιστα της μεταφοράς πανικοβάλλει την οικογένεια, καθώς αυτή φοβάται πως η εποχή της ασφάλειας έφτασε στο τέλος της. Η μεταφορά εδώ αποτελεί την αστυνομία γλωσσικών σημείων τα οποία και υποσημειώνουν τον τρόπο συμπεριφοράς που αυτός είναι θεμιτός εντός του σπιτιού.

Επιπλέον, ο χρόνος στη «φυλακή» πρέπει να περνά ευχάριστα. Και κυρίως δημιουργικά. Βλέποντας κάποιες από τις κατηγορίες των γλωσσικών παιγνίων του Wittgenstein εκπλήσσομαι. Μια από τις κατηγορίες είναι, για παράδειγμα, το «λύνω ένα πρόβλημα πρακτικής αριθμητικής», «παίζω θέατρο», «τραγουδώ στο χορό».⁴⁶⁷ Δεν ξέρω αν ο Λάνθιμος έχει διαβάσει τις Φιλοσοφικές Έρευνες του Wittgenstein ή κάποιο άλλο βιβλίο του συγκεκριμένου φιλοσόφου, αλλά σε όλο το έργο οι πρωταγωνιστές του ενεργούν σύμφωνα με πολλές από τις κατηγορίες των γλωσσικών παιγνίων οι οποίες ανατίθενται ως εργασίες από τους γονείς προς τα παιδιά. Για παράδειγμα, τα παιδιά βρίσκονται σε ένα ανταγωνιστικό περιβάλλον εκμάθησης των λέξεων με υποδείγματα. Στην 7^η παράγραφο των ΦΕ ο Wittgenstein μιλώντας για την πρακτική χρήση της γλώσσας λέει το εξής: «Ο μαθητής επαναλαμβάνει τη λέξη μετά το δάσκαλο». Η μαγνητοφωνημένη εντολή εκμάθησης νέων λέξεων προς τα παιδιά θυμίζει μέθοδο «linguaphone» οικιακής χρήσης, με τους γονείς να συμμετέχουν στο γλωσσικό παίγνιο μέσω της διατύπωσης προσταγών, τα αποτελέσματα των οποίων

⁴⁶⁷ ΦΕ § 23.

προσταγών ακολουθούν και οι ίδιοι αποδεχόμενοι μάλιστα τις νέες σημασίες των λέξεων ακόμα και στην μεταξύ τους επικοινωνία. Σε αυτήν την περίπτωση και οι δύο γονείς μετέχουν σε ένα άλλο γλωσσικό παίγνιο: «Προστάζω και ενεργώ σύμφωνα με την προσταγή».⁴⁶⁸ Η ταινία, άθελά της, αποτελεί ένα παράδειγμα μιας μικρής κοινωνίας η οποία λαμβάνει τις πιο ακραίες συνέπειες της πιστής προσήλωσης των σχέσεων των ανθρώπων σχεδόν αποκλειστικά στα γλωσσικά παίγνια. Μια ζωή η οποία ρυθμίζεται σε τέτοιο μεγάλο βαθμό από τη γλώσσα μοιάζει αφόρητη.

Τέλος, θα πρέπει να επισημάνουμε και εδώ την αγωνία της οικογένειας, ας τη δούμε αυτήν την οικογένεια ως μετωνυμία κάθε κοινωνίας, να σφυρηλατήσει έναν ασφαλή χώρο γλωσσικής επικοινωνίας, με σκοπό να επιτύχει τη συναίνεση, την ομοφωνία, ένα ομαλό σχετίζεσθαι. Όπως έχει διαπιστώσει ο Cavell, αν για τον Αριστοτέλη η δυνατότητα του ανθρώπου να μιλά αποτελεί την αιτία της συγκρότησης της πολιτικής κοινωνίας, για τον αμερικανικό ηθικό περφεκτιονισμό και την υπερβατολογκρατία του Emerson η δυνατότητα αυτή του ανθρώπου ναρκοθετεί την ίδια την ολοκλήρωση της πολιτικής κοινωνίας.⁴⁶⁹ Στις μέρες μας, άλλωστε γνωρίζουμε πως ο λόγος, προφορικός και γραπτός μπορεί να διαιρέσει παρά να ενώσει τους ανθρώπους. Η οικογένεια έχει καταργήσει την όποια προσπάθεια να επιτύχει τη συναίνεση μέσω της συζήτησης. Αντίθετα χρησιμοποιεί την επιβολή που καθιστά το οικοδόμημα ανελαστικό και έτοιμο είτε να συντριβεί είτε να οδηγήσει σε απώλεια μέλους της. Η οικογένεια ευρισκόμενη σε πόλεμο, μεταφορικά, με τον εαυτόν της, κάνει πόλεμο εναντίον των σημειωμένων των λέξεων που χρησιμοποιεί, προστρέχει εναντίον του εσωτερικού εχθρού, καθότι η ίδια μεταφορικά νοσεί και προσπαθεί να σκοτώσει το μέρος της που μαινεται και μαινεί. Όταν δεν επιβάλλεται η τάξη, πεθαίνει ένα κομμάτι της, σε μια απίστευτη μεταφορά ενός ακήρυχτου εμφυλίου πολέμου, μιας σκιαμαχίας εναντίον του άγνωστου εσωτερικού εχθρού που ουσιαστικά αποτελεί και τον καθρέπτη της.

Ο Κυνόδοντας είναι ουσιαστικά η μεταφορά κάθε τύποις και όχι ουσία δημοκρατίας σε κρίση. Μια κρίση που θέτει σε κίνδυνο την ίδια την αναπαραγωγή του κοινωνικού καλουπιού, μια κρίση που δε διασφαλίζει ούτε τους πάνω ούτε τους κάτω θέτοντάς τους σε σχέση εναλλαγής των ρόλων θύματος και θύτη. Η μεταφορά

⁴⁶⁸ *Ibid.*

⁴⁶⁹ Stanley Cavell, *Cities of Words: Pedagogical Letters on a Register of the Moral Life*, Harvard University Press, 2004, σ. 24.

αν και φύσει, εδώ καθίσταται κανόνας, δημιουργώντας συνθήκες αποκλεισμού στο όνομα της διαφοροποίησης και όχι της νόρμας που ισχύει για την κοινωνία που βρίσκεται εκτός της οικίας. Στο όνομα της φαντασίας το πρώτο που θανατώνεται είναι η ίδια η δυνατότητα να φαντάζεσαι έναν κόσμο διαφορετικό από το παιδικό σου δωμάτιο. Ο εγκλωβισμός, με υποχρεωτικό τρόπο, στην παιδική ηλικία δεν επιτρέπει ούτε την εξέλιξη ούτε τον αναστοχασμό του παρελθόντος. Η συνεχής μεταφορά θραύει κάθε έννοια ιστορικότητας και εξέλιξης συν τω χρόνω. Κάθε μέρα είναι η πρώτη μέρα. Η σημασία των λέξεων που συνεχώς αλλάζει, υποσκάπτει τη σχέση των ηρώων με τη γνώση. Και αυτή με τη σειρά της τους καθιστά για πάντα μαθητές, ποτέ δασκάλους, πάντοτε ενδεείς ποτέ πλήρεις. Μήπως όλο αυτό θα μπορούσε να είναι η μεταφορική εικόνα μιας κοινωνίας που ενδεχομένως μπορεί εφιαλτικά να υπάρχει;

4.2 Austin: η επιτελεστικότητα της γλώσσας στον κινηματογράφο

Όταν ο Austin αναφέρεται στην ίδια την λειτουργία της γλώσσας και μάλιστα της προφορικής γλώσσας, διαπιστώνει πως αυτή πέρα από τη δυνατότητα να έχει επιτελεστική λειτουργία «στοιχειώνεται» λανθασμένα από την αντίληψη ότι αυτή έχει ένα εξωτερικό και ένα εσωτερικό στοιχείο. Συγκεκριμένα παρατηρεί:

«Αλήθεια, οι λέξεις πρέπει να εκφέρονται ‘σοβαρά’, για να παίρνονται ‘σοβαρά’;... Αλλά έχουμε την ευκολία να έχουμε την αίσθηση πως το να παίρνονται σοβαρά συνιστά το να εκφέρονται όπως (εκφέρεται) (μονάχα) ένα εξωτερικό και οπτικό σημείο, για ευκολία ή... για πληροφόρηση μιας εσωτερικής και πνευματικής πράξης:... το... εκφώνημα αποτελεί μια περιγραφή, αληθή ή λανθασμένη, ενός συμβάντος μιας εσωτερικής συμπεριφοράς. Η κλασική έκφραση αυτής της ιδέας βρίσκεται στον Ιππόλυτο (στ. 612), όπου ο Ιππόλυτος λέει ‘ ή γλῶσσ’ ὁμωμοχ, ή δὲ φρήν ἄνωμοτός’, π.χ. ‘η γλώσσα μου το ορκίστηκε, αλλά η καρδιά μου (ή ο νους μου ή κάποιος άλλος καλλιτέχνης από τα παρασκήνια δεν το έκανε’».⁴⁷⁰

Είναι αλήθεια πως ο ίδιος ο Austin αρνείται τον παραπάνω διαχωρισμό. Δεν πιστεύει, για παράδειγμα, πως η υπόσχεση δεν είναι τα εκφερόμενα λόγια αλλά τα εκφερόμενα λόγια που περιγράφουν αντίθετα μια πνευματική πράξη.⁴⁷¹ Για αυτόν,

⁴⁷⁰ J.L. Austin, *op. cit.*, σσ. 9-10.

⁴⁷¹ _____, *op. cit.*, σ. 10.

μια υπόσχεση είναι ένα εκφώνημα που είτε γίνεται με καλή πίστη, είτε γίνεται με κακή πίστη. Στην πρώτη περίπτωση, η υπόσχεση είναι αληθής, στη δεύτερη είναι ψευδής. Για αυτόν κανένα εκφώνημα δεν αποτελεί περιγραφή μιας εσωτερικής πνευματικής πράξης.

Ασχέτως, όμως αν ο εκφερόμενος λόγος έχει δύο πλευρές, την εσωτερική και την εξωτερική, στην ταινία *Ο Κυνόδοντας* ο πατέρας και η μητέρα μοιάζουν να επεμβαίνουν στην «εσωτερική» πλευρά του εκφωνήματος. Μάλιστα, μέσα στη σεναριακή πλοκή, αντίθετα με όσα σωστά λέει ο Austin για τις συνθήκες της πραγματικής ζωής, όπου ο εκφερόμενος λόγος θα έπρεπε να μην είναι η εικόνα κάποιας εσωτερικής πνευματικής δράσης, αυτό που καταφέρνουν οι γονείς είναι ουσιαστικά να διαχωρίζουν κάθε λέξη που εκφέρεται σε εσωτερική και εξωτερική πλευρά. Εν προκειμένω, μοιάζει να επεμβαίνουν εκ των προτέρων στην «πνευματική» πλευρά της λέξης. Δηλαδή, εδώ τα τέκνα της οικογένειας δεν μαθαίνουν το νόημα των λέξεων μέσα από τη χρήση τους αλλά το παραλλαγμένο νόημα κυριαρχεί εκ των προτέρων και διαμορφώνει τη χρήση τους, ένα νόημα που είναι τεχνητό και έχει κατασκευαστεί από τους γονείς με νοητικό τρόπο.

Το σενάριο του Κυνόδοντα επιβεβαιώνει την υπόθεση του Austin πως κάτι τέτοιο είναι αφύσικο. Επιπλέον, η υποχρεωτική αλλαγή του νοήματος των λέξεων υποκαθιστά την όποια φυσική λειτουργία του προφορικού λόγου. Αν, όπως έλεγε ο Σολωμός, διδάσκαλος της δημόδους γλώσσας είναι ο ίδιος ο λαός αλλά και όπως λέει ο Austin «ο λόγος μας είναι ο δεσμός μας»,⁴⁷² τότε σε αυτήν την περίπτωση διακυβεύονται και τα δύο. Από την μια πλευρά, η παιδευτική οικογενειακή λειτουργία δρα εντελώς αντίθετα από την προβλεπόμενη διαδικασία. Αν ο στόχος της διδασχής της γλώσσας από τους ενήλικες γονείς προς τα παιδιά είναι η γνωριμία του παιδιού με τον κόσμο της καθημερινότητας και την κοινωνία, εδώ συμβαίνει το ακριβώς αντίθετο: στόχος είναι μέσα από την ιδιότυπη γλωσσική διδασκαλία ο αποκλεισμός των παιδιών από τον κόσμο και τον κοινωνικό περίγυρο. Ο χειραγωγημένος λόγος παρεμβαίνει στην «πνευματική» υπόσταση της λέξης, ώστε να παραμορφωθεί η χρήση της. Από την άλλη πλευρά, ο συγκεκριμένος διαμορφούμενος λόγος δεν αποτελεί δεσμό ευθύνης αλλά καθιστά τα παιδιά δεσμώτες της γονεϊκής εξουσίας. Αντί για σφυρηλάτηση λόγου

⁴⁷² *Ibid.*

ευθύνης ο οποίος δύναται να δοκιμαστεί ως αληθής ή ψευδής, η οικογένεια επιβάλλει μια γλώσσα με χειραγωγούμενη την ίδια την επιτελεστικότητα της.

Η ίδια η ηχογράφηση των γλωσσικών παραδειγμάτων με τα λανθασμένα σημαινόμενα εκμεταλλεύεται το αγαθό της διδαχής, από την μια πλευρά, διαστρεβλώνοντάς το από την άλλη. Όχι μόνο γιατί αυτό που εκμαθαίνεται είναι κάτι το λανθασμένο αλλά κυρίως επειδή η ίδια η διδαχή έχει μια επιτελεστική δράση, της οποίας όμως τα παιδιά δεν δύνανται να πιστοποιήσουν της αλήθεια της ή την μη αλήθεια της. Αυτό συμβαίνει, γιατί δεν μπορούν να έχουν άλλο μέτρο σύγκρισης πέρα από αυτό που τους παρέχεται. Στον *Κυνόδοντα* ο προφορικός λόγος είναι αυστηρά ελεγχόμενος. Η δομή της μάθησής του είναι τύποις επικοινωνιακή και μετέρχεται γλωσσικών παραδειγμάτων που θα μπορούσαν υπό άλλες συνθήκες να έχουν και προοδευτικά ερείσματα. Σε κάθε περίπτωση, γίνεται χρήση μιας ζωντανής φαντασίας στην μετάπλαση των σημαινομένων των λέξεων, μιας φαντασίας της οποίας το μονοπώλιο έχουν οι γονείς και όχι τα παιδιά. Αποτέλεσμα της παραπάνω παρέμβασης στον προφορικό λόγο είναι το γεγονός πως χειραγωγείται η ίδια η επιτελεστικότητά του. Από όσο μπορούμε να γνωρίζουμε, είναι δύσκολο να βρούμε πολλές ταινίες που να αποδίδουν τη χειραγωγή αυτού του είδους. Είναι σημαντικό να επισημάνουμε πως αν ο προφορικός λόγος, υποθετικά, ενέχει την περιπέτεια τη χρήσης, την πολλαπλότητα των σημασιών και τον αυθορμητισμό της επικοινωνίας, αυτό είναι κάτι που καταργείται εδώ. Οι γονείς γυρεύουν να τυποποιήσουν τη χρήση του προφορικού λόγου στο επίπεδο ενός ιδιότυπου λεξικού, στο επίπεδο της ενικότητας της σημασίας, στο επίπεδο της δέσμευσης και όχι του δεσμού, της δέσμευσης σε έναν εσωτερικό οικογενειακό κόσμο αφύσικο και τελικά παράλογο. Οι γονείς «παίζουν» με τις λέξεις, για να μην «παίζουν» τα παιδιά τους με τη χρήση τους. Οι γονείς τα διαμορφώνουν όλα αυτά μέσα από συστηματικό υλικό μάθησης που έχει οργανωθεί με σοβαρό αλλά όχι υπεύθυνο τρόπο, για να τους παίρνουν στα σοβαρά, για να θεωρούνται σοβαρά τα λόγια τους από τα ίδια τους τα παιδιά.

Τελικά, ο *Κυνόδοντας* αποτελεί ένα από τα άριστα παραδείγματα διακωμώδησης και διαστρέβλωσης της οποίας γλωσσικής διδασκαλίας εντός οικογενειακού πλαισίου. Αποτελεί το παράδειγμα μιας διδασκαλίας που ουσιαστικά αρνείται στους συμμετέχοντες την ευκαιρία της επιτελεστικότητας της

ίδιας της γλώσσας που χρησιμοποιούν, καθώς το περιβάλλον επικοινωνίας είναι εξαρχής περιορισμένο και ελεγχόμενο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ε΄

ΚΡΙΤΙΚΗ ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ CAVELL ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΙΣ ΝΕΕΣ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΕΣ

5.1 Στην εποχή των ολογραμμάτων ή βλέποντας το μέλλον σε όλες του τις διαστάσεις

Η σχέση του κινηματογράφου με τις νέες τεχνολογίες είναι προφανής. Ο κινηματογράφος είναι άλλωστε ο ίδιος η εξέλιξη και η εφαρμογή μια νέας τεχνολογίας, μια δημιουργική επέκταση της χρήσης της φωτογραφίας στο ξεκίνημά του, μια ψηφιακή «πλατφόρμα» εφαρμογής νέων τεχνολογιών σήμερα. Από αυτήν την άποψη, ο κινηματογράφος έχει άμεση σχέση με την αντίληψη ή τις αντιλήψεις περί γνώσης ή περί της εξέλιξης της ίδιας της γνώσης. Ο κινηματογράφος έχει έναν αυτοματισμό λειτουργίας. Θα μπορούσε μέσω αυτής της παρατήρησης να προχωρήσουμε ακόμα περισσότερο και να πούμε πως ο κινηματογράφος λειτουργεί σαν ένα «αυτόματον», σαν ένα ρομπότ σε σχέση με το θεατή του; Θέτουμε το ερώτημα, χωρίς να μπορούμε να το απαντήσουμε με ακρίβεια. Αυτό όμως που μπορούμε να το διαπιστώσουμε με κάποια βεβαιότητα είναι πως, για παράδειγμα, στη φωτογραφία, τόσο στην αναλογική όσο και στην ψηφιακή εποχή της, ο ερασιτέχνης φωτογράφος έχει μια σωματική και καθημερινή σχέση με τη φωτογραφία. Από την άλλη πλευρά, ο κινηματογράφος, τις περισσότερες φορές, λαμβάνεται ως τελικό προϊόν και δεν δημιουργείται από τον καθέναν από εμάς. Αυτό μας απομακρύνει από τη φύση του κινηματογραφικού μέσου και μας απομακρύνει από τον τρόπο παραγωγής του, την ίδια στιγμή που τις περισσότερες φορές, ως τέχνη και κατά την προβολή του, είναι ένα παράθυρο θέασης της ανθρώπινης καθημερινότητας. Το παραπάνω βιώνεται ως μια αντιφατική κατάσταση: από την μια πλευρά, ταυτιζόμαστε με τους ήρωες ή την υπόθεση του έργου, από την άλλη πλευρά, βρισκόμαστε σε απόσταση από το κινηματογραφικό δημιουργείν. Κάτι τέτοιο παρόμοιο έχει ειπωθεί και για το θέατρο: ο θεατής ταυτίζεται με την ήρωα, ενώ την ίδια στιγμή έχει απόσταση από την ίδια την παράσταση. Αυτό αποκαλείται διπλή επίγνωση⁴⁷³ (double awareness) και σχετίζεται γενικότερα με τη σχέση μας

⁴⁷³ J. Hilton, "Theatricality and Technology: Pygmalion and the Myth of the Intelligent Machine", *Dialogue and Technology: Art and Knowledge*, επιμ. Bo Goranzon, Magnus Florin, Springer-Verlag, Berlin, 1991, σσ. 55-72.

απέναντι στην τεχνολογία, στη γνώση, στη σκέψη και στην τεχνητή νοημοσύνη. Κάτι τέτοιο συνήθως νιώθει και ο θεατής του κινηματογράφου. Ταυτίζεται με την πλοκή και τους ήρωες, αποστασιοποιείται από το ίδιο το μέσο, από την ίδια την τεχνική του και την τεχνολογία του. Έχει ειπωθεί πως η ίδια η ηθοποιία έχει στοιχεία ρομποτικής και τεχνητής νοημοσύνης.⁴⁷⁴ Ο ηθοποιός δεν είναι πια ο ίδιος, υποδύεται κάποιον άλλον, λέει λόγια που δεν είναι δικά του, θυμίζει μια μαριονέτα.⁴⁷⁵

Ας μην μείνουμε όμως σε αυτήν την εκδοχή. Αλλά ας μιλήσουμε για τις προοπτικές που μας ανοίγει αυτή η εκδοχή. Η ρομποτοποίηση του κινηματογράφου, η αυτοματοποίησή σου, ακόμα περισσότερο η τρισδιάστατη αναπαράσταση στην οποία δεν μετέχουν καν ηθοποιοί (3D animation), η οποία έχει αντικαταστήσει το χειρόγραφο σχέδιο των cartoons, η δημιουργία ενός «ρεαλιστικού» αποτελέσματος που «συνδέεται» με τον καθημερινό κόσμο του θεατή, μοιάζει να γεφυρώνει την ίδια την τέχνη με τον κόσμο της πραγματικότητας. Συγχρόνως όμως η τεχνολογία αυτής της ίδιας της τέχνης παίρνει τέτοιες αποστάσεις από αυτόν,⁴⁷⁶ ώστε ο θεατής να απομακρύνεται από την ίδια την τεχνική που δημιουργεί αυτήν την ταύτιση.

Προχωρώντας τη σκέψη μας οφείλουμε να κάνουμε την ακόλουθη ερώτηση: αλήθεια πόσοι από τους καθημερινούς ανθρώπους έχουν την τεχνογνωσία να επιδιορθώσουν ένα ψηφιακό ρολόι ή ένα «έξυπνο» κινητό; Πριν από 20 χρόνια αρκετοί από εμάς θα μπορούσαν να επεξεργαστούν τον μηχανισμό ενός παραδοσιακού ρολογιού ή ενός ενσύρματου τηλεφώνου. Και αλήθεια πόσοι από τους τόσους εκατομμύρια χρήστες του διαδικτύου γνωρίζουν γλώσσα προγραμματισμού, πόσοι μπορούν να παρέμβουν στην ίδια την τεχνολογία που χειρίζονται καθημερινώς, πόσοι μπορούν πραγματικά να την καταλάβουν; Η σχέση μας με την ίδια τη νέα τεχνολογία έχει τη δική της διπλή επίγνωση. Βιώνουμε την εξής

⁴⁷⁴ Το ζήτημα των ρομπότ μοιάζει να είναι ζήτημα που τίθεται καλλιτεχνικά στις αρχές του 20^{ου} αιώνα και απασχολεί εξόχως και το Γιάννη Σκαρίμπα στο θεατρικό του έργο «Το Βατερλώ δυο γελοίων, δράμα σε τρεις πράξεις» (1939). Μάλιστα ο Λάμπρος Βαρελάς, στο επίμετρο της έκδοσης, επισημαίνει: «... ο χώρος των μηχανικών ανθρώπων, των ρομπότ, των αυτομάτων και των αυτοματικών κινημανθρώπων. Και εδώ η παράδοση είναι μακρά και ποικίλη, από την αυτόματη κούκλα *Ολυμπία* του Χόφμαν (1816) μέχρι τις *Roupees électriques* (1909) του Μαρινέτι, τα ρομπότ του Κάρελ Τσάπεκ (1920), τις ταινίες του Τσάπλιν και τα «αντιμηχανικά» δημοσιεύματα στον μεσοπολεμικό τύπο». Βλ. Γιάννης Σκαρίμπας, *Βατερλώ δυο γελοίων: δράμα σε τρεις πράξεις*, Αθήνα, Νεφέλη, 2017, Αθήνα, σσ. 255-264.

⁴⁷⁵ J. Hilton, *op. cit.*, σσ. 73-84.

⁴⁷⁶ Για την τεχνοεπιστήμη της εποχής μας σε σχέση με την ερμηνευτική φαινομενολογία του Μάρτιν Χάιντεγκερ δες στο Γκ. Μαγγίνη, *Για μια ερμηνευτική του τεχνικού κόσμου: από τον Χάιντεγκερ στη σύγχρονη τεχνοεπιστήμη*, Πατάκης, Αθήνα, 2010.

αντίφαση: έχουμε έρθει σε επαφή στην καθημερινότητά μας με τις εφαρμογές της τεχνολογίας όσο ποτέ άλλοτε, την ίδια στιγμή που έχουμε απομακρυνθεί όσο ποτέ άλλοτε από την παραγωγή της άρα από τη «φύση» της. Μοιάζει, στην εποχή μας, να ταιριάζουν τα λόγια του Λεβ Σεστώφ πως «η επιστήμη δε σαγήνευσε τα πνεύματα με τις γνώσεις της, αλλά με τα υλικά αγαθά».⁴⁷⁷

Από την άλλη πλευρά, η έννοια της τεχνητής νοημοσύνης αποκτά με τον καιρό όλο και πιο μεταφορική έννοια, όλο και πιο φιλοσοφική έννοια. Μπορεί ο άνθρωπος προς στιγμή, όταν, για παράδειγμα, έφτιαξε έναν υπολογιστή που παίζει σκάκι, να ένιωσε πως έχασε το μονοπώλιο της μάθησης και της διάνοιας, όμως μέχρι σήμερα ο ίδιος ο άνθρωπος δεν έχει απαντήσει πειστικά για το πώς ο ίδιος μαθαίνει, πόσω μάλλον για το κατά πόσον μπορεί ο ίδιος ο άνθρωπος να διδάξει ένα ανδροειδές για τα όσα ξέρει, ούτε πώς ένα ανδροειδές μπορεί να διδάξει κάποιον άλλον ή να μάθει κάτι άλλο από κάποιον άλλον. Ούτε, τελικά, ο άνθρωπος έχει τη δυνατότητα αποτίμησης της αγαθότητάς του και της ηθικής του με βάση έναν κανόνα ή ένα κανονιστικό πλαίσιο ή μια μεγάλη γενική θεωρία γνώσης που να μην ενέχει καθόλου την διαίσθηση και την έμπνευση.⁴⁷⁸ Ούτε να αποτιμά κάθε πρακτική δραστηριότητά του με βάση κάποια θεωρία. Τα ζητήματα που επαναφέρονται είναι εξόχως ηθικά και παιδαγωγικά και όταν προσπαθείς να γίνεις «γονιός»-δημιουργός ενός όντος με τεχνητή νοημοσύνη, αυτά εξόχως πρέπει να τα έχεις απαντήσει για τον εαυτόν σου. Η τεχνητή νοημοσύνη, ως κυριολεξία, εντέλλεται να πεθάνει λόγω παιδαγωγικών και ηθικών προβλημάτων που γεννά. Πολύ περισσότερο μοιάζει η ίδια η τεχνολογία να ερευνά, τα τελευταία χρόνια, το μεγαλύτερο ίσως άγνωστο για τον ίδιο τον άνθρωπο, τον ανθρώπινο εγκέφαλο. Από αυτήν την άποψη, ο τρόπος έρευνας ουσιαστικά μας οδηγεί στο να μάθει ο άνθρωπος πώς μαθαίνει. Θα μπορούσε να πει κάποιος ότι με αυτόν τον τρόπο ο άνθρωπος στρέφεται προς τον εαυτόν του, θέτει το ζήτημα της γνώσης, θέτει το ζήτημα για το πώς μαθαίνει, θέτει το ζήτημα της αυτογνωσίας του, ένα από τα πρώτα αιτήματα της ίδιας της φιλοσοφίας, ένα ξεχασμένο αίτημα σύμφωνα με τον Cavell από τη σύγχρονη φιλοσοφία. Μια κατεύθυνση στην οποία κατά τον Cavell οφείλει να στραφεί η φιλοσοφία είναι η σχέση της με την ίδια τη θεραπεία, η σχέση της με την

⁴⁷⁷ Λεβ Σεστώφ, *op. cit.*, σ. 53.

⁴⁷⁸ H. Dreyfus, *What Computers can't do: A Critique of Artificial Reason*, Harper & Row, New York, 1972, σσ. xv-xxvii.

εξομολόγηση, η σχέση της με το διαλογισμό, ένα διευρυμένο αίτημα για το πού μπορεί να φτάσει η ανθρώπινη γνώση, μέσω αυτού που οι επίγονοι του Cavell ονομάζουν φιλοσοφικό διαλογισμό (philosophical meditation).⁴⁷⁹ Μια ανθρώπινη γνώση που αφορά σε αυτό που ο Cavell ονομάζει ως σκέψη του κινηματογραφικών έργων σε σχέση με τη φιλοσοφία του κινηματογράφου αλλά και με τη φιλοσοφία *per se*:

«(η σκέψη των κινηματογραφικών έργων)... είναι ανοιχτή και δεκτική στην εμπειρία της ταινίας, ώστε να διερευνήσουμε τρόπους σκέψης που διαφορετικά θα παρέμεναν ασαφείς, ξεχασμένες ή άγνωστες σε εμάς. Με αυτόν τον τρόπο, η φιλοσοφική φωνή του κινηματογράφου, συνήθως διακριτική και αόριστη, φωτίζει την αποκάλυψη του γνωστού ως άγνωστου, του συνηθισμένου ως έκτακτου. Η φιλοσοφία, από αυτή την άποψη, δεν είναι απλά ένα επεξηγηματικό θεωρητικό εγχείρημα επεξηγηματική αλλά δίνει φωνή σε τρόπους σκέψης που επιδιώκουν να μεταμορφώσουν τη δική μας κατανόηση... για τον Cavell υπάρχει μια τρίτη διάσταση της φιλοσοφίας... που καθιερώνει το πώς εμείς θα έπρεπε να δρούμε».⁴⁸⁰

Όμως, η κινούμενη εικόνα αλλάζει και μας αλλάζει και κινείται πιο γρήγορα και από τα αιτήματα του Stanley Cavell. Την τελευταία δεκαετία βιώνουμε έναν έκδηλο έως και βίαιο «εκδημοκρατισμό» στη χρήση του βίντεο όσο και την αντίρροπη τάση της τεχνολογικής επιτήδευσης της κινούμενης εικόνας. Την ίδια στιγμή που απομακρυνόμαστε από την τεχνική, την ίδια στιγμή η λιγότερο ή περισσότερο ευφυής χρήση του βίντεο ανθίζει. Μέσω των μέσων κοινωνικών δικτύωσης άνθρωποι, παιδιά, ενήλικες, ηλικιωμένοι, μεσήλικες, που κάποιες φορές, γίνονται διάσημοι παρεμβαίνουν με δικά τους βίντεο, χωρίς πολλές φορές να έχουν αξιώσεις τέχνης. Άλλοι έχουν δημοσιογραφικά ενδιαφέροντα, άλλοι είναι σκανδαλοθήρες, άλλοι κάνουν φάρσες, άλλοι αποτυπώνουν καθημερινές στιγμές, άλλοι δικά τους επιτεύγματα ή επιτεύγματα άλλων, άλλοι την κινηματογραφική τους δουλειά, άλλοι την ταινία τεκμηρίωσής τους, άλλη της περφόρμανς τους, άλλοι την

⁴⁷⁹ Hent de Vries, "From "Ghost in the Machine" to "Spiritual Automaton": Philosophical Meditation in Wittgenstein, Cavell, and Levinas", *International Journal for Philosophy of Religion*, 60 (2006): Self and Other: Essays in Continental Philosophy of Religion, σσ. 77-97.

⁴⁸⁰ R. Sinnerbrink, "Cavellian Meditations: How to Do Things with Film and Philosophy", *Film-Philosophy* 18 (2014): Special Section on Stanley Cavell, σ. 67.

μουσική τους και άλλοι πολλά έργα τέχνης άλλων –ειδικά στη μουσική και σε ποικίλα της είδη– με αποτέλεσμα το βίντεο να είναι ένας τρόπος πια να ακούς μουσική όχι μόνο με την ακοή. Με έκπληξή μου, ανάμεσα σε άλλα, ανακάλυψα πως ένα από τα πιο επιτυχημένα βίντεο γνωστής πλατφόρμας είναι ένας πατέρας που μαζί με τα παιδιά του ξετυλίζουν παιδικά δώρα. Επίσης, τεράστια θέαση κερδίζουν τα αθλητικά γεγονότα όλων των ειδών, οι αναζητήσεις αποκρυφιστικού περιεχομένου, οι θεωρίες συνωμοσίας, οι ψεύτικες ειδήσεις κ.τ.λ. Το βίντεο γίνεται όχημα έκφρασης του μέσου ανθρώπου, ο οποίος άνθρωπος θέτει ζητήματα από την καθημερινότητά του, ζητήματα που πολύ δύσκολα θα έθιγε η τέχνη, είτε η «υψηλή» τέχνη είτε η λιγότερο «υψηλή», καθώς η χρήση του βίντεο έχει πια ανοιχθεί στον αθέατο κόσμο της καθημερινότητας. Ένας κόσμος που συχνά η τέχνη δεν τίμησε και τώρα οι χρήστες μοιάζουν να συζητούν και να μοιράζονται... Μια καθημερινότητα όχι όπως την είδε κάπως εξωραϊσμένη ο Cavell αλλά μια καθημερινότητα που φανερώνει και πολλές γκρίζες περιοχές για την ανθρώπινη συμπεριφορά. Μια καθημερινότητα όμως που χρησιμοποιεί πολύ το σχόλιο και τη συζήτηση –και σε αυτό ο Cavell θα είναι σύμφωνος– με ασαφή όμως ιεράρχηση του τι είναι σημαντικό και του τι όχι.

Από την άλλη πλευρά, στον κινηματογράφο πια σήμερα και γενικότερα σε κάθε πτυχή πια της κινούμενης εικόνας μπορούμε να συναντήσουμε αξιοπρόσεκτη επιτήδευση η οποία οφείλεται στην ίδια την εφαρμογή της υψηλής τεχνολογίας. Στο όνομα μάλιστα της προσομοίωσης της εικόνας με την πραγματικότητα τίθεται σε διακινδύνευση η ίδια η έννοια της ύπαρξης. Θα αναφερθώ στο εξής πρώτο παράδειγμα που αφορά στην ολογραμματική απεικόνιση. Το ποπ συγκρότημα Gorillaz, του οποίου τα μέλη είναι ουσιαστικά avatars, δηλαδή είναι προσωπικότητες σχεδιασμένες σαν ήρωες κόμικς, συμμετείχε, το 2010 στα βραβεία για τα μουσικά βίντεο κλιπ που δίνει το MTV. Αυτό που επιλέχθηκε ήταν εντυπωσιακό. Τα avatars παρουσιάστηκαν σε μορφή ολογράμματος, οι πραγματικοί καλλιτέχνες που βρίσκονται πίσω από αυτούς ήταν άφαντοι, ειδικά ο βασικός συνθέτης και τραγουδιστής, ενώ στο συγκεκριμένο τραγούδι «Feel Good Inc.» συμμετέχει και το συγκρότημα *De La Soul*. Οι τελευταίοι βγήκαν και τραγούδησαν κανονικά στη σκηνή πλάι στα ολογράμματα. Η επανάσταση έγκειται εκεί, οι *De La Soul* ήταν παρόντες με σάρκα και οστά, όταν οι Gorillaz δεν ήταν εκεί και συγχρόνως ήταν,

παρόντες και απόντες μαζί!⁴⁸¹ Στο 21^ο αιώνα μοιάζει να μην μιλάμε μόνο για τα φαντάσματα αλλά να μιλάμε και με τα φαντάσματα.

Σε άλλο παράδειγμα, 5 χρόνια μετά το θάνατο του Michael Jackson, το 2014, παρουσιάζεται στα βραβεία μουσικής Billboard ο Michael Jackson⁴⁸² σε ολόγραμμα με το τραγούδι *Slave To The Rhythm*. Το ενδιαφέρον και σε αυτήν την παρουσίαση είναι πως άλλοι από τους συμμετέχοντες στη σκηνή ανήκουν στην ολογραμματική παρουσίαση ενώ άλλοι όχι. Κάποιοι είναι παρόντες και κάποιοι παρόντες-απόντες. Το ζήτημα που τίθεται εδώ όμως υπερβαίνει και την έννοια του θανάτου έτσι όπως την ξέραμε. Μέχρι τώρα ήμασταν βέβαιοι πως μετά θάνατον κανέναν δεν μπορούσαμε να τον δούμε στις τρεις του διαστάσεις. Η επανεμφάνιση ενός νεκρού με αυτόν τον τρόπο θυμίζει εμπειρικά ανάσταση και θυμίζει έναν αναστημένο άνθρωπο με την κυριολεξία της λέξης: είναι όρθιος, κινείται στο χώρο, μοιάζει να έχει όγκο και βάθος ως προς την παρουσία του τουλάχιστον σε οπτικό επίπεδο. Θα μπορούσε στο μέλλον να συνομιλούμε έτσι με όσους έχουν φύγει και με ποιον τρόπο αυτό θα μπορούσε να αλλάξει τον τρόπο με τον οποίο θα μνημονεύουμε τους νεκρούς μας, με ποιον τρόπο θα μπορούσε να αλλάξει την αντίληψη που έχουμε για τη γνώση του ίδιου του θανάτου;

Τελευταίο παράδειγμα από τα Oscar του 2014. Καλούν στο βήμα έναν πρώην παρουσιαστή των βραβείων, τον Billy Crystal κάνοντας ήδη μια ανάκληση σε προηγούμενα πρόσφατα έτη, όπου ο ηθοποιός παρουσίαζε τη βραδιά. Αυτός με τη σειρά του αναφέρεται στον παλιό μεταπολεμικό παρουσιαστή των βραβείων Bob Hope. Η σκηνή γίνεται ασπρόμαυρη, προφανώς για να αποδώσει μεταφορικά ένα οπτικό ταξίδι που πηγαίνει πίσω στο χρόνο, και εμφανίζεται σε ολόγραμμα ο μακαρίτης Bob Hope να παρουσιάζει τα βραβεία Oscar.⁴⁸³ Μάλιστα μοιάζει να γνέφει προς τον Billy Crystal λέγοντας «Σε ευχαριστώ, Ντέιβιντ» και ο Billy Crystal του ανταποδίδει το χαιρετισμό νεύοντας με το χέρι του προς τον Bob. Κάπου εδώ σταματάει ο τρόπος που βλέπουμε το χρόνο. Ο Bob Hope κάπου από τη δεκαετία του 1950 ευχαριστεί κάποιον, ο οποίος ανταποδίδει το χαιρετισμό, στα 2014. Το εφέ του Αγγελόπουλου με τον καταστρεφόμενο χρόνο, η απορία του Derrida κατά πόσον κάποιος σε μια βιντεοκλήση είναι παρών ή απών ή και τα δύο μαζί, η

⁴⁸¹ <https://www.youtube.com/watch?v=BdAXIj5QViw>

⁴⁸² <https://www.youtube.com/watch?v=jDRTghGZ7XU>

⁴⁸³ <https://www.youtube.com/watch?v=nY97SAp9YT8>

μελλοντικότητα του έγχρωμου φιλμ κατά Cavell έρχονται και επικάθονται πάνω στην ίδια την επιτήδευση του κινηματογραφικού μέσου. Τι τα συνδέει όλα αυτά; Η ανάμνηση της απώλειας, η συγκίνηση για την επαναφορά της παρουσίας τους εδώ και τώρα, μπροστά μας, σε ανθρώπινο όγκο και σε πραγματικό χώρο.

Το μέλλον είναι εδώ. Είναι θέμα χρόνου να προχωρήσουμε στον ολογραμματικό κινηματογράφο. Από το στατικό βίντεο των χρηστών του διαδικτύου που θυμίζει τόσο συχνά τη στατική κάμερα των πρώτων ταινιών της ανθρωπότητας έως τη βίωση του κινηματογραφικού θεάματος σε τρεις διαστάσεις εκκινούμε μια εποχή, η οποία ενδέχεται να φέρει την ανατροπή στα εξής επίπεδα: στην έννοια της παρουσίας και της απουσίας, στην έννοια του ορίου του θανάτου, στη διαχείριση της απώλειας, στη δημιουργία ενός κινηματογράφου που θα δίνει την αίσθηση του θεάτρου –θα έχουμε άραγε τη θεατροποίηση του κινηματογράφου;– στο διαχωρισμό της χρήσης της κινηματογραφημένης εικόνας από τον απλό κόσμο από έναν πολύ επιτηδευμένο τεχνολογικά ολογραμματικό κινηματογράφο. Σε μια εποχή που τα πάντα μοιάζουν να έχουν συμβεί, η εποχή των ολογραμμάτων θα είναι αυτό που θα εντυπωσιάσει πάλι το κοινό, όχι γιατί η τεχνογνωσία τους είναι κάτι το περίπλοκο και μόνο αλλά γιατί με έναν τρόπο θα προκαλέσουν την ανθρωποποίηση των εικονικών ολογραμματικών «ρομπότ» σταματώντας την μηχανοποίηση των ανθρώπων. Και αν ο Barthes έλεγε πως η φωτογραφία μικραίνει οπτικά την ανθρώπινη παρουσία,⁴⁸⁴ ενώ ο Cavell έλεγε πως ο κινηματογράφος γιγαντώνει την ανθρώπινη παρουσία,⁴⁸⁵ ίσως σε λίγο καιρό έχουμε έναν κινηματογράφο που θα αποτυπώνει την ανθρώπινη παρουσία έτσι όπως μοιάζει να είναι. Μια τέχνη που επιστρέφει στα ανθρώπινα μέτρα. Ένα μέσο που ίσως κάνει ξανά τον άνθρωπο να αγαπήσει τον άνθρωπο ανακαλύπτοντάς τον εκ νέου ενώπιον του βλέμματός μας, ενός βλέμματος που μπορεί να αναγνωρίσει το βάθος της ύπαρξής μας τόσο μεταφορικά όσο και κυριολεκτικά.

⁴⁸⁴ «Από το αντικείμενο ως την απεικόνισή του, υπάρχει ασφαλώς μια σμίκρυνση: διάστασης, προοπτικής και χρώματος». Roland Barthes, *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*, *op. cit.*, σ. 26.

⁴⁸⁵ «... ένα από τα πράγματα που μπορούσες να πεις για τον κινηματογράφο είναι ο γιγαντισμός των εικόνων, που σε κάνουν να φαίνεσαι μικροσκοπικός, που σε κάνουν να φέρεσαι σαν μωρό, που σε αφήνουν άφωνο». Harry Kreisler, *A philosopher goes to the movies, Conversation with Stanley Cavell*, 2002 (<http://globetrotter.berkeley.edu/people2/Cavell/cavell-con6.html>).

Συμπεράσματα

Στα παρόντα συμπεράσματα προσπαθούμε να απαντήσουμε στα προγραμματικά ερωτήματα που τέθηκαν στην αρχή της διατριβής. Σε γενικές γραμμές, το ανωτέρω κείμενο έρχεται να απαντήσει στο κατά πόσον μπορούμε να αναφερόμαστε στον κινηματογράφο ή να σιωπούμε ενώπιον της τέχνης του. Ως εκ τούτου οι προηγούμενες σελίδες θα μπορούσαν να είναι λευκές ή θα μπορούσε ο γράφων να τις σβήσει μετά τη συγγραφή τους. Αυτό θα μπορούσε να συμβεί, γιατί το βασικό ερώτημα για το πώς εκφέρουμε και κυρίως γιατί εκφέρουμε κρίσεις περί τέχνης δεν αφορά σε κάποιο νοητικό παίγνιο/άσκηση η οποία συντελεί στην εξυπηρέτηση του ορθού λόγου ή του ακριβώς αντίθετου, ούτε αναγκαστικά στη δημιουργία κανόνων περί τέχνης, καθώς τις περισσότερες φορές οι κανόνες στην τέχνη προϋπάρχουν των αναλύσεων αυτής.

Η κρίση μας περί τέχνης, με φιλοσοφική προσέγγιση ή μη, κυρίως προβάλλει όχι μόνο την άποψή μας περί αυτής αλλά αποκαλύπτει ουσιαστικά την αντίληψή μας για τον εαυτό μας και τον κόσμο μας. Και ίσως αυτή είναι η πιο σημαντική χρήση και το πιο σημαντικό αποτέλεσμα: να γνωρίσουμε τον εαυτόν μας, να γνωρίσουμε τους άλλους, να γνωρίσουμε τον κόσμο μας. Ειδικότερα, ο κινηματογράφος θέτει πρωτίστως τη σχέση του ίδιου καλλιτεχνικού μέσου με την πραγματικότητα. Αυτό και μόνο θέτει το ζήτημα σε άλλη βάση: αν θεωρήσουμε πως έχουμε μια τέχνη μέσω της οποίας μπορούμε να δούμε την ζωή μας, τότε αυτό που αυτή η τέχνη διαρκώς αναδομεί είναι την αντίληψή μας για την ίδια την πραγματικότητα. Σε αυτό το σημείο εισέρχεται η φιλοσοφία, καθώς σύμφωνα με τον Cavell ο κινηματογράφος είναι η κινούμενη εικόνα του σκεπτικισμού. Ο ίδιος ο κινηματογράφος καθρεφτίζει αλλά και εικονοποιεί την ίδια μας την απορία για το αν υπάρχει ο κόσμος μας.

Η φιλοσοφία του κινηματογράφου λοιπόν θέτει το ζήτημα της σχέσης μας με τον κόσμο αλλά και κατά πόσον ο κινηματογράφος θέτει φιλοσοφικά αιτήματα. Το ενδιαφέρον με τον Cavell και τους επιγόνους του είναι πως αυτό το διερευνούν ξεκινώντας κυρίως από τον αμερικανικό κινηματογράφο. Ταινίες όπως το *Matrix*, το *Fight Club*, το *Memento* αλλά και το *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* θεωρούνται πως έχουν πλούσια φιλοσοφική διάσταση και έχουν ερευνηθεί ποικιλοτρόπως από τους φιλοσόφους του κινηματογράφου. Επίσης, ταινίες όπως το *Alien*, το *Blade Runner* αλλά και το *Total Recall* έχουν και αυτές διερευνηθεί ως

ταινίες που μπορούν να έχουν πλούσια φιλοσοφική ερμηνεία. Οι παραπάνω όμως ταινίες, στην πλειονότητά τους θέτουν το ζήτημα της σχέσης του ανθρώπου της καθημερινής ζωής με την ίδια του την πραγματικότητα, πράγμα που αποτελεί και αυτή βασική θεματική της φιλοσοφίας του Cavell. Όταν όμως ο Cavell γράφει μονογραφίες για τον κινηματογράφο εντοπίζει την προσοχή του σε κάτι άλλο: στο γεγονός πως ο κινηματογράφος θέτει το ζήτημα της σχέσης ενός/μιας με τον άλλον/ην, της γνώσης που μπορεί να έχει ένα πρόσωπο για ένα άλλο πρόσωπο. Συγκεκριμένα, για τον Cavell τόσο η κωμωδία της γαμήλιας επανασύζευξης όσο και το μελόδραμα της άγνωστης γυναίκας θέτουν στο κέντρο τους το ζήτημα της γνώσης. Αυτό που θέτει ο κινηματογράφος είναι το κατά πόσον ο άντρας μπορεί να γνωρίσει τη γυναίκα και το αντίθετο στα πλαίσια μιας συντροφικής σχέσης. Αυτή η διαδικασία γνώσης ή αποφυγής της γνώσης καθίσταται ως ένα, κατά την άποψή μου, από τα σημαντικότερα και διαχρονικότερα δραματουργικά, θεματικά και αφηγηματικά εργαλεία. Η γνώση όμως αυτή δεν αφορά δύο άγνωστους. Αυτό που δοκιμάζεται είναι η πραγματική προσέγγιση ή απόκλιση δύο ανθρώπων ως στοιχείο που διαμορφώνει κινηματογραφικά είδη. Για παράδειγμα, είναι γνωστό πως στον μοντέρνο καιρό οι κωμωδίες τελειώνουν με γάμο, ενώ τα μελοδράματα με χωρισμό και σύγκρουση, τα πρώτα έχουν καλό τέλος, τα δεύτερα το ακριβώς αντίθετο. Όμως, αυτό που τίθεται σε διακινδύνευση τόσο στο ένα είδος όσο και στο άλλο είναι η ίδια η συντροφική σχέση. Μάλιστα μοιάζει πως η απειλή του χωρισμού, στις κωμωδίες της γαμήλιας επανασύζευξης, αποτελεί το όχημα για την επαναθεμελίωση της σχέσης.

Ουσιαστικά, η ίδια η επαναθεμελίωση συνιστά το πέρασμα από τη γνώση, στην κρίση και μετά στην επαναγνώριση (acknowledgment). Η επαναγνώριση δεν είναι η γνώση κάποιου ανθρώπου για πρώτη φορά ούτε ταυτίζεται με την αναγνώριση κάποιου που έχει λείψει για πολύ καιρό, αναγνώριση που συνήθως διαχειρίζεται το έπος και η τραγωδία, αλλά κάτι παραπάνω από αυτό. Η απειλή της απομάκρυνσης του ενός από τον άλλον συνιστά το έναυσμα για το ζευγάρι να διαχειριστεί όσα το «χωρίζουν», να αφεθεί ο ένας στα χέρια του άλλου, να κερδηθεί η αναγκαία αμοιβαιότητα, να καμφθεί ο φόβος του ενός για τον άλλον. Η επαναγνώριση δεν λειτουργεί σαν αμνησία και σαν νέο ξεκίνημα, αντίθετα αποτελεί το βάλαμο που αγγίζει πρώτα την πληγή που έχει προκαλέσει το χάσμα στη σχέση. Η θέληση του ανθρώπου να μη θέλει να γνωρίσει τον άλλον, να αποφύγει να

γνωρίσει και να γνωριστεί, δημιουργεί την αναγκαία απόσταση η οποία είτε θα φέρει την επαναγνώριση είτε την τελική ρήξη. Το πρώτο συμβαίνει στην κωμωδία της γαμήλιας επανασύζευξης, το δεύτερο στο μελόδραμα της άγνωστης γυναίκας κατά τον Cavell.

Τα παραπάνω, όμως, θέτουν το ζήτημα κατά πόσον ο άνθρωπος μπορεί να δομήσει την έννοια της κοινότητας ακόμα και μεταξύ δύο ανθρώπων, κατά πόσον ο άνθρωπος μπορεί να ζήσει αρμονικά με τον άλλον άνθρωπο. Αυτό που συγκρούεται για κάθε άνθρωπο αλλά και αναμετράται σε προσωπικό και κοινωνικό επίπεδο, πράγμα που ο κινηματογράφος αλλά και το θέατρο μοιάζει να υπεραναλύει, είναι από την μια πλευρά η περιφρούρηση της ατομικότητας έναντι των άλλων, ενώ από την άλλη η δυνατότητά μας να απαρτίσουμε κοινότητα με τον άλλον/ην. Από την μια πλευρά ο άνθρωπος δομείται ατομικά, από την άλλη πλευρά κοινωνικά, από την μια πλευρά περιχαράκωνεται στην ιδιαιτερότητά του, από την άλλη πλευρά αποδέχεται την ύπαρξη κοινότητας με τον άλλον.

Η βάση του παραπάνω είναι διφυής και αφορά στην αμφιβολία ύπαρξης των άλλων νοών (other minds), αλλά και στην αντίληψη πως ο πόνος αλλά και το συναίσθημα αποτελούν τμήμα του ιδιωτικού ατομικού χώρου: «Κανείς δεν μπορεί να καταλάβει τον πόνο μου, κανείς δεν μπορεί να καταλάβει τι και πώς νιώθω». Αν θεωρήσουμε τα συναισθήματά μας ως ακοινώνητη προσωπική μας περιουσία, τότε αμφιβάλλουμε κατά πόσον άλλος άνθρωπος, άλλος νους μπορεί να πονέσει ή να αισθανθεί το συναίσθημα μας. Τότε γινόμαστε βέβαιοι για το γεγονός πως δεν μπορούμε να γνωρίσουμε τον άλλον, γιατί ο άλλος δεν μπορεί να μας γνωρίσει. Η αδυναμία να γνωρίσουμε τον άλλον θεμελιώνεται στη βεβαιότητά μας πως δεν μπορούμε να γνωριστούμε από τον άλλον. Η αδυναμία να γνωριστούν δύο, συνεκδοχικά σημαίνει την αδυναμία να απαρτιστεί ακόμα και πολιτική κοινωνία. Και αν σκεφτούμε πως αποφάνσεις όπως «κανείς δεν καταλαβαίνει τον πόνο μου»,⁴⁸⁶ όπως το διατυπώνει ο Wittgenstein είναι κυρίως γλωσσικές αποφάνσεις, τότε κατανοούμε πως τα λόγια, η δυνατότητα να έχουμε λόγο, να συζητάμε, να σχετιζόμαστε, ενώ από την μια πλευρά είναι προϋπόθεση να ενωθούμε σε κοινότητα και κοινωνία, την ίδια στιγμή αποτελεί και την αιτία διακινδύνευσης της ίδιας της δυνατότητάς μας να σχετιζόμαστε.

⁴⁸⁶ ΦΕ § 253.

Αντίθετα, η επαναγνώριση είναι η αντίστροφη διαδικασία που ενδέχεται να λάβει χώρα μετά τη συνειδητοποίηση όσων μας χωρίζουν με τον άλλον. Είναι η υπέρβαση της αντίληψης πως κανείς δεν μπορεί να πονέσει τον πόνο μου, είναι η αντίληψη που καθιστά τα λόγια, τον εκφερόμενο λόγο μέσο όχι για διαίρεση αλλά για σύζευξη, δυνατότητα που μπορεί να σφυρηλατήσει η συζήτηση, μια συζήτηση που επαναγνωρίζει τον έναν με τον άλλον, που μπορεί να μας κάνει αισιόδοξους για το γεγονός ότι δύο άνθρωποι μπορούν να συστήσουν αυτήν την μικρή δυαδική κοινότητα, μια επίτευξη που παρόλο που γίνεται στο μικρότερο δυνατό επίπεδο, εντούτοις μπορεί να μας κάνει αισιόδοξους και για την μεγάλη εικόνα, στο πλαίσιο της κοινωνίας:

«Η οντολογία της δυαδικότητας, που εξακολουθεί να ονομάζεται "οικογένεια" αποτελεί τη στοιχειώδη μορφή πληρότητας του όντος... Η αμοιβαία συμπλήρωση ως αλληλοπεριχώρηση προκύπτει από την πιο μικρή "παρέα" ή από την πιο μικρή «κοινότητα οικειότητας», όπου χτίζεται –μια ολόκληρη ζωή– ο ελάχιστος τρόπος για να μαθαίνουμε και να ελπίζουμε».⁴⁸⁷

Ο κινηματογράφος, λοιπόν, αφιερώνει ένα συντριπτικό κομμάτι του στις ανθρώπινες σχέσεις οι οποίες αφαιρετικά αντιμετωπίζουν, τις περισσότερες φορές, το παραπάνω δίλημμα. Ο Cavell λοιπόν με την επαναγνώριση ουσιαστικά, πέρα από την κυρίως φιλοσοφική πλευρά της, θεμελιώνει έναν κανόνα αφηγηματικό και δραματουργικό που μπορούμε να τον χρησιμοποιήσουμε όχι μόνο στον κινηματογράφο της Αμερικής αλλά και στο θέατρο και στην λογοτεχνία. Όμως η επαναγνώριση και το αντίθετό της στον κινηματογράφο είναι ουσιαστικά μια μελέτη πάνω στις σχέσεις, που όταν αποτυπώνονται σε αυτό το μέσο αποτελούν μια ανασύσταση και αναστοχασμό της ίδιας της πραγματικότητας: μέσα από τον κινηματογράφο ο άνθρωπος παρατηρεί τον άνθρωπο και κυρίως τον κόσμο αυτόν της καθημερινότητας που σύμφωνα με τον Wittgenstein καθίσταται αόρατος στην πραγματική ζωή. Ο κινηματογράφος λοιπόν έρχεται να φωτίσει το υψηλό του καθημερινού βίου (*sublime in the everyday*).

Φυσικά η έννοια της επαναγνώρισης εδράζεται και στην καρτεσιανή αμφιβολία για την ύπαρξη του κόσμου μας και για την ύπαρξη των άλλων νοών,

⁴⁸⁷ Παναγιώτης Νούτσος, *Οντολογία της Ιστορίας*, Νήσος, Αθήνα, 2011, σ. 143.

όπως ανέφερα και πιο πάνω στο κείμενο. Από αυτήν την άποψη ο κινηματογράφος σύμφωνα με τον Cavell συνιστά την απουσία της πραγματικότητας, μιας πραγματικότητας που υπήρξε αλλά όταν την βλέπουμε, αυτή λείπει. Δηλαδή, κατά την κινηματογράφιση, το σκηνικό, οι ηθοποιοί και όλο το περιβάλλον υπήρξε. Όμως σε πραγματικό χρόνο, όταν ο θεατής κοιτά την εικόνα, η πραγματικότητα που υπήρξε δεν υπάρχει, γιατί η εμπειρία της θέασης αφορά κάτι το περασμένο. Ενώ λοιπόν, ο κινηματογράφος μας επανασυνδέει με την καθημερινότητα, την ίδια στιγμή εικονοποιεί την ίδια την αμφιβολία μας πως ο κόσμος μας υπάρχει, καθώς κατά την προβολή του, ο προβαλλόμενος κόσμος δεν είναι πια εκεί. Η απουσία της πραγματικότητας μας οδηγεί κατευθείαν σε ένα δεύτερο ορισμό του κινηματογράφου που εδράζεται στον Derrida και αποτελεί την υπόθεση πως ο κινηματογράφος είναι μια τέχνη φαντασμάτων. Ενώ για τον Cavell ο κινηματογράφος μας συνδέει με την απουσία της ίδιας της πραγματικότητας, την ίδια στιγμή που την αναδεικνύει, από την άλλη πλευρά ο Derrida μοιάζει να θεωρεί τον κινηματογράφο τέχνη των φαντασμάτων, φαντασμάτων που πιστεύω πως έρχονται τόσο από το παρελθόν όσο και από το μέλλον. Από αυτήν την άποψη ο κινηματογράφος στοιχειώνεται από το παρελθόν αλλά και από το μέλλον, από τις ιδέες όσο και από τα βιώματα, από τις επαναστάσεις όσο και από τους κομφορμισμούς, από τη δυνατότητά του να λειτουργεί σαν πιστή φωτογραφική μηχανή αλλά και από τη δυνατότητά του να υπενθυμίζει ό,τι λείπει αλλά και ό,τι πρόκειται να έρθει. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός πως ο Derrida βιώνει μέσα από τον κινηματογράφο τόσο την επαναφορά ενώπιόν του προσώπων που έχουν φύγει από τη ζωή (μιας φίλης του ηθοποιού, για παράδειγμα), όσο και πραγμάτων που λείπουν πια (στις φωτογραφίες της Αθήνας λείπουν οι πλανόδιοι μουσικοί), αλλά και πραγμάτων που μέλλονται να έρθουν, πραγμάτων που έρχονται από το μέλλον, φαντασμάτων που επέρχονται. Ο Cavell, από την πλευρά του, επίσης βλέπει στο έγχρωμο φιλμ τη δυνατότητα που ο κινηματογράφος να διαθέτει εγγύς μελλοντικότητα (immediate future), πέρα από το να γίνεται πειστικό στα μάτια του θεατή, μια μελλοντικότητα που σχετίζεται μάλλον περισσότερο με την ίδια του τη φύση παρά με την τεχνολογική του εξέλιξη.

Ταινίες που ασχολούνται με την ίδια τη φύση του κινηματογράφου, με την έννοια της απουσίας και του φαντάσματος είναι το Βλέμμα του Οδυσσέα και το No Budget Story, του Αγγελόπουλου και του Χαραλαμπίδη αντίστοιχα. Στην ταινία του Αγγελόπουλου θεματικό κέντρο της ταινίας είναι η προσπάθεια του ήρωα να βρει και

να προβάλει μια χαμένη ταινία των αδελφών Μανάκη –την πρώτη των Βαλκανίων– η οποία όμως ποτέ δεν έρχεται στο φως. Στην ταινία του Χαραλαμπίδη, ο βασικός ήρωας μάχεται να δημιουργήσει την πρώτη του ταινία η οποία ποτέ δεν προβάλλεται με τη σειρά της. Και στις δύο ταινίες προβάλλεται εγκιβωτισμένο ένα κινηματογραφικό κάδρο με παράσιτα, μια κενή οθόνη. Αυτή η κενή οθόνη και στις δύο ταινίες διερευνά και οπτικοποιεί την ίδια τη βεβαιότητα του κινηματογράφου να κινηματογραφεί την απουσία, την αδυναμία της ίδιας της παρουσίας με ακραίο τρόπο. Όλα φαίνεται να εκκινούν από μια κενή σελίδα και όλα εκεί καταλήγουν.

Επιπλέον, ο κινηματογράφος σχετίζεται τόσο με την απροσδιοριστία όσο και με τις πάμπολλες θεωρίες ρεαλισμών. Η εικαστική και κινηματογραφική τέχνη ως απροσδιόριστη, ως εντέχνως ή τυχαία απροσδιόριστη, συνδέεται με την απροσδιοριστία της μετάφρασης του Quine κατά παράδοξο τρόπο, καθώς είναι ενδιαφέρουσα η οπτική πως ένα από το πιο απροσδιόριστα πράγματα είναι η ίδια η καλλιτεχνική πατρότητα ενός έργου (copyright). Η τελευταία απροσδιοριστία ξεπερνά την απροσδιοριστία της ίδιας της καλλιτεχνικής φόρμας όσο και την απροσδιοριστία του γλωσσικού μέσου και εδράζεται στην ίδια την απροσδιοριστία του πώς δομούμε ένα έργο. Από τα επιφαινόμενα και φαινόμενα, κινούμαστε έτσι πάλι στον ίδιο τον εκάστοτε νου που μπορεί να συνθέσει ένα έργο τέχνης. Η σχέση του δημιουργού με το καλλιτέχνημά μου είναι θεμελιώδης για το πώς προσεγγίζουμε την ίδια την τέχνη. Αν θεωρήσουμε πως η σχέση αυτή βιώνει αμφισβήτηση, τότε πρέπει να επαναπροσδιορίσουμε τη σχέση μας με το δημιουργό. Δηλαδή, αν ένας δημιουργός είναι δύσκολο να μας πείσει πως ένα έργο είναι δικό του –γιατί περί αυτού μιλάμε– ή ακόμα χειρότερα, ακόμα και αν μπορούμε να δεχτούμε πως είναι δικό του, ουσιαστικά δεν το βλέπουμε από την πλευρά του δημιουργού του αλλά από την πλευρά του θεατή και μόνο, τότε αποδυναμώνεται η σχέση που αντιλαμβανόμαστε πως μπορεί να έχει ο δημιουργός με το έργο του. Αυτό έχει επέλθει και ιστορικά με το θάνατο του συγγραφέα όπως το έχει περιγράψει ο Roland Barthes,⁴⁸⁸ όταν υπογραμμίζει πως το κείμενο είναι ανοιχτό στις ερμηνείες που μπορεί να του δώσει ο εκάστοτε αναγνώστης του, ερμηνείες που δεν μπορεί να ελέγξει ο ίδιος ο δημιουργός του, πράγμα που επεκτείνει στην έρευνά του ο ίδιος ο Derrida.

⁴⁸⁸ R. Barthes, *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*, Πλέθρον, Αθήνα, 1988, σσ. 137-143.

Ίσως, στην μοντέρνα και μεταμοντέρνα εποχή, η απροσδιοριστία να σχετίζεται με αυτό, πως το έργο είναι ανοιχτό στην ερμηνεία του κοινού, εξειδικευμένου ή μη, «πεπαιδευμένου» ή μη. Ειδικά για την ερμηνεία και την ιστορία του κινηματογράφου που έχει μια πλατιά απεύθυνση, σε μια εποχή ηλεκτρονικής κοινωνικής δικτύωσης με παγκόσμιες προεκτάσεις, την ερμηνεία του κινηματογραφικού μέσου σπανίως την σηματοδοτούν οι δημιουργοί του αλλά το πλατύ κοινό με τις απόψεις του, ακόμα και με τις αναλύσεις του. Είναι ενδεικτικό πως κάποιος στο *youtube* μπορεί να δει τις αναλύσεις πολλών ταινιών από ανθρώπους της διπλανής πόρτας. Στην μοντέρνα και μεταμοντέρνα εποχή καθίσταται απροσδιόριστη τόσο η σχέση δημιουργών και ταινίας, όσο και η διαφοροποίηση ειδικού και μη ειδικού κοινού που εκφέρει κρίση.

Ακόμα πιο απαιτητική και δύσκολη συζήτηση μπορεί να γίνει, αν αναζητήσουμε τον κινηματογράφο μέσα από την έννοια του ρεαλισμού. Ο ρεαλισμός συχνά αποτυπώνει μια σχέση του κινηματογράφου με την πραγματικότητα. Όμως, ο κινηματογράφος δεν μπορεί να σχετίζεται αυστηρά με τον ρεαλισμό, καθώς ο ρεαλισμός είναι το απότοκο μιας προσπάθειας να πείσει το θεατή πως κάτι που δεν είναι πραγματικό είναι πραγματικό, ουσιαστικά δηλαδή, κατά βάση, ο ρεαλισμός είναι μια πολύ προσεκτική μυθοπλασία που μιμείται την πραγματικότητα. Ο κινηματογράφος όμως, αν τον δούμε τη στιγμή που γεννιέται, είναι μια στατική κάμερα που φωτογραφίζει μια εικόνα σε κίνηση, δηλαδή δεν μιμείται, δεν αναπαριστά αλλά δύναται να **προβάλλει** την πραγματικότητα. Αυτό καθιστά τη σχέση με τον ρεαλισμό προβληματική. Φυσικά και αν ανατρέξουμε στην ιστορία του κινηματογράφου, ειδικά ενός κινηματογράφου με πάμπολλα εφέ και ηλεκτρονικές οπτικές παρεμβάσεις, ενός κινηματογράφου εγγύτερου στην καθημερινή μας ζωή ή ενός κινηματογράφου επιστημονικής φαντασίας που εντέλλεται να διαφοροποιείται από την καθημερινή μας ζωή, μπορούμε να βρούμε επίπεδα ρεαλισμών ή καλύτερα σχέσεων του κινηματογράφου με την πραγματική ζωή, που άλλες φορές συγκλίνουν και άλλες φορές αποκλίνουν. Το μέγεθος της σύγκλισης ή της απόκλισης μεταξύ πραγματικής ζωής και κινηματογράφου ουσιαστικά περιγράφει τη σχέση των περισσότερων κινηματογραφικών έργων με την πραγματικότητα. Όμως αυτό που μπορούμε να πούμε είναι πως ο κινηματογράφος ακόμα και έτσι, κατά βάση, αποτελεί μέσο προβολής της πραγματικότητας, ακόμα και μιας πραγματικότητας που μπορεί να υπάρξει μέσα σε ένα στούντιο με έντεχνο τρόπο. Ακόμα όμως και τότε ο

κινηματογράφος δε δύναται να μας εξαπατήσει, καθώς προβάλλει ακόμα και αυτήν την έντεχνη εικόνα που όμως υπήρξε ως πραγματικότητα κατά το γύρισμα μιας σκηνής. Ο κινηματογράφος λοιπόν, σε γενικές γραμμές, δεν είναι ρεαλιστικός αλλά πραγματικός. Δεν εννοούμε βέβαια πως ό,τι συμβαίνει στον κινηματογράφο είναι πραγματικό με την έννοια πως αποτελεί συνέχεια της καθημερινής εμπειρίας μας που σχετίζεται με την καθημερινή ζωή. Αυτό που εννοούμε είναι πως ο κινηματογράφος, σε γενικές γραμμές, αρέσκεται να αποτελεί μέσο προβολής της καθημερινής ζωής, να προέρχεται από την καθημερινή ζωή, να είναι μια πειστική προβολή αυτής.

Η σχέση του με την πραγματικότητα ουσιαστικά δημιουργεί τα είδη (genres) των κινηματογραφικών ταινιών. Όταν οπτικοποιεί τους φόβους μας, τότε μπορεί να έχουμε μια ταινία τρόμου, όταν αναφέρεται σε σύγχρονα προβλήματα, τότε μπορεί να έχουμε ένα ντοκιμαντέρ, όταν εκφράζει την ανάγκη μας για ανακαλύψεις του αγνώστου, τότε μπορεί να έχουμε ταινίες επιστημονικής φαντασίας, όταν εκφράζει την ανάγκη μας να ταυτιστούμε με ιστορικές στιγμές, τότε μπορεί να έχουμε πολεμικές ταινίες, γουέστερν κ.ά. Ουσιαστικά στον κινηματογράφο αναμετράται η σχέση μας με την πραγματικότητα και οι ανάγκες που προκύπτουν μέσα από τη σχέση μας μαζί της. Η πραγματικότητα και οι ανάγκες των ανθρώπων μοιάζουν να σφυρηλατούν το περιεχόμενο της κινηματογραφικής οθόνης.

Ήδη όμως αυτό που η κινηματογραφική οθόνη δείχνει, επισημαίνει ταυτόχρονα αυτό που λείπει. Δηλαδή, ένα κινηματογραφικό έργο είναι και αποτέλεσμα αφαιρέσεων. Συγκεκριμένα, το μοντάζ δεν είναι τίποτε άλλο από αυτό που αφαιρεί και επιλέγει σκηνές που έχουν γυριστεί. Το γεγονός αυτό αποτελεί ήδη μια διαδικασία που καθιστά τον κινηματογράφο να έχει ένα εμφανές μέρος, την τελική ταινία που προκύπτει ενώπιόν μας, και ένα αφανές μέρος, το μέρος της ταινίας που έχει αφαιρεθεί. Είναι όμως σημαντικό να καταλάβουμε πως η ταινία μπόρεσε να γυριστεί ως ένα αδιαίρετο κομμάτι, του οποίου κομματιού τόσο τα τελικά εμφανή μέρη όσο και τα αποκλειόμενα συνυπήρξαν, για να μπορέσει να υπάρξει η ταινία. Είναι λοιπόν στη φύση του κινηματογράφου ένα κομμάτι της ταινίας άρα και ένα κομμάτι του συλλογικού γίνεσθαι του κινηματογράφου να οδηγείται στην λήθη, στην αφάνεια, να παραμένει μυστικό στους πολλούς. Η ίδια η διαχείριση του μυστικού σχετίζεται και με όσα μια ταινία μπορεί να υπονοήσει, να αποσιωπήσει και να τα καταστήσει μυστικά λόγω της αυτολογοκρισίας, της λογοκρισίας ή της ηθικής και αισθητικής του δημιουργού της. Ερωτικές στιγμές που αποσιωπούνται, τμήματα

της αφήγησης που κρύβονται, άλλα τόσα που διττώς υπονοούνται, αποτελούν μια διαχείριση της έννοιας του μυστικού.

Η καλλιέργεια όμως της αίσθησης του μυστικού δεν μένει στην ίδια τη φύση του κινηματογράφου ή στην επιλογή, τυχαία ή λιγότερο τυχαία, των δημιουργών του, αλλά είναι κυρίως διαδικασία που μπορεί να χρησιμοποιηθεί συνειδητά. Η χρήση συμβόλων, οπτικών σημείων με διττή ερμηνεία βρίσκει τον κανόνα της στα Μάτια Ερμητικά Κλειστά του Κιούμπρικ, ταινία που ούτως ή άλλως ανιχνεύει την ενοχή, τη φαντασίωση και τη σεξουαλικότητα των ανθρώπων. Τα αφηγηματικά κενά, οι υπόνοιες και όλα τα είδη των μυστικών συντρίβονται από την ακροτελεύτια σκηνή της ταινίας: η μόνη απάντηση σε όλα τα μυστικά είναι από την μια η σιωπή («ας μην πούμε για πάντα») και από την άλλη, η ίδια η επίκληση της συνουσίας ως λύσης των όποιων μυστηρίων της μονογαμικής σχέσης. Το μυστικό εδώ συντρίβεται πάνω στην ίδια την ανάγκη του ανθρώπινου σώματος να αγαπηθεί.

Τέλος, ας μην ξεχνούμε πως στον ομιλούμενο κινηματογράφο πέρα από την εικόνα, σημαίνουσα θέση έχει και η ίδια η ομιλία. Μια ομιλία η οποία είναι εξόχως σημαντική κατά Cavell, καθώς αποτελεί την προβολή της καθημερινής γλώσσας μέσα από τον κινηματογράφο, μιας γλώσσας όμως που μπορεί να λειτουργήσει προβαλλόμενη όχι ως μέσο και τόπος συνεννόησης αλλά και ως μέσο χειραγώγησης και απομάκρυνσης των ανθρώπων. Από αυτήν την άποψη, η χρήση της γλώσσας μέσα στον κινηματογράφο δύναται να προβάλλει και τον τρόπο που αυτή μπορεί να μας χειραγωγήσει. Το πόσο τα λόγια των ανθρώπων δύνανται να τους χωρίζουν παρά να τους ενώνουν το παρατηρούμε στην ταινία *American History X*, η οποία εξόχως ανιχνεύει την ακραία ρητορική και το πώς αυτή μπορεί να φτάσει τους ανθρώπους στην πλήρη διαίρεσή τους. Επίσης, η δυνατότητα της γλώσσας να ενέχει μεταφορική χρήση, στον Κυνόδοντα, δεν αποτελεί όχημα απελευθέρωσης της φαντασίας αλλά ακριβώς το αντίθετο. Από τη στιγμή που επαφίεται μόνο στους γονείς της ταινίας να αλλάζουν τη σημασία των λέξεων κατά το δοκούν, έχει αφαιρεθεί το δικαίωμα στα παιδιά να στοχάζονται και να φαντάζονται. Τα παιδιά βρίσκονται σε ένα καθεστώς μεταφορικής παγίδευσης. Ακόμα περισσότερο που η ζωή τους διανθίζεται από έμπρακτα γλωσσικά παίγνια («τραγουδώ και χορεύω στη γιορτή», «γράφω μια ιστορία και την αφηγούμαι» κτλ.), τα οποία συνιστούν και το χρονοδιάγραμμά της. Η γλώσσα του κινηματογράφου λοιπόν, όσο και η εικόνα, δύναται να σαηνεύσει, να αποπλανήσει, να εξαπατήσει, να χειραγωγήσει. Σε κάθε περίπτωση, ο

κινηματογράφος μπορεί να μας προβάλλει την περιχαράκωση που μπορεί να προκαλέσουν στον άνθρωπο συγκεκριμένες χρήσεις της γλώσσας αλλά και την επιτελεστικότητα αυτής. Δηλαδή, το γεγονός πως πράγματα που λέγονται στο φιλμ έχουν έμπρακτα αποτελέσματα στις ζωές των ηρώων: μια υπόσχεση, συναίνεση ή μια υπακοή κάποιας εντολής.

Ο κινηματογράφος γίνεται λοιπόν το πεδίο όπου η ανθρώπινη επικοινωνία αποτυχαίνει και πετυχαίνει, όπου το γλωσσικό μέσο αποτελεί ενοποιητικό στοιχείο των ανθρώπων ή στοιχείο που χωρίζει τους ανθρώπους. Το γεγονός πως ο Cavell μάλιστα δίνει σημασία στο γλωσσικό μέσο, πρέπει να θεωρηθεί τομή για τον τρόπο που οφείλουμε να αντιλαμβανόμαστε το σύγχρονο κινηματογράφο. Οφείλουμε όμως να επισημάνουμε πως για τον Cavell αυτό είναι κάτι το φυσικό, καθώς εκκινεί από τη φιλοσοφία της καθημερινής γλώσσας. Οπότε ο κινηματογράφος για αυτόν είναι μια έμπρακτη εφαρμογή που θα μπορούσε ο άνθρωπος όχι μόνο να βλέπει τον άνθρωπο αλλά που ο άνθρωπος μπορεί να ακούει τον άνθρωπο να μιλά. Αυτή η εμπειρία πέρα από τη διδακτική της πλευρά, ουσιαστικά είναι ένα πεδίο έρευνας της επιτυχίας αλλά και της αποτυχίας της ίδιας της γλωσσικής επικοινωνίας, έτσι όπως αυτή φανερώνεται μέσα από τον ίδιο τον κινηματογράφο.

Από αυτήν την άποψη, ο ερχομός του ομιλούντος κινηματογράφου, ο οποίος μάλιστα ήρθε και σχετικά νωρίς στην ιστορία του κινηματογράφου, δημιουργεί συνθήκες επαναγνώρισης των θεατών με την ίδια τους την μιλή, με την ίδια τους τη γλώσσα, η οποία αποτελεί μερικό σύνολο της δυνατότητας να κατακτούν τη γνώση. Η γλώσσα, πολλές φορές, εκφράζει τη γνώση μας για τα πράγματα και τους ανθρώπους, ή η γνώση μας εκφράζεται μέσα από τη γλώσσα. Από αυτήν την άποψη, ο κινηματογράφος αποτελεί ένα πεδίο με εξόχως διευρυμένη λεκτική και εξωλεκτική επικοινωνία που δύναται να ερευνάται.

Η άλλη πλευρά του κινηματογράφου είναι η τεχνολογική. Ο κινηματογράφος άλλωστε χρησιμοποίησε εργαλεία που τα πήρε από τα επιστημονικά εργαστήρια (για παράδειγμα η εστίαση/μεγέθυνση που μπορεί να κάνει μια κάμερα θυμίζει τον τρόπο που λειτουργεί το εργαστηριακό μικροσκόπιο). Αυτά τα μέσα ουσιαστικά του προσέδωσαν τόσο αληθοφάνεια όσο και το να βρίσκεται στην αιχμή της επικαιρότητας αλλά και να έχει δημιουργηθεί γύρω από αυτόν μια ευμεγέθης βιομηχανία η οποία στηρίζεται στην τεχνολογία αλλά και στην εξέλιξή της. Αυτή η σύνδεση του κινηματογράφου με την τεχνολογική εξέλιξη δεν είναι μόνο

αυταπόδεικτη αλλά παρουσιάζεται και ως θεματική του ίδιου του κινηματογράφου. Ταινίες με θέμα την τεχνητή νοημοσύνη, ταινίες που ασχολούνται με επιστημονικά πειράματα ή με επιστημονικές υποθέσεις, άλλες που έχουν ως θέμα τους τη ζωή ενός επιστήμονα είναι πολλές. Στο σύνολό τους οι ταινίες αυτές κινούνται από το θαυμασμό τους προς την επιστήμη και τις ανακαλύψεις της, από την μια πλευρά, έως και στο φόβο του ανθρώπου –ειδικά όσο πιο πολύ πλησιάζουμε στην εποχή μας– πως επιστήμη και οι εφαρμογές της δύνανται να ασκήσουν παράλογο έλεγχο πάνω στην ανθρώπινη ζωή, από την άλλη.

Ειδικότερα για την τεχνητή νοημοσύνη η έννοια του ρομπότ (αυτόματον), κατά καιρούς έχει ταυτιστεί τόσο με το θέατρο όσο και με τον κινηματογράφο, καθώς προβάλλεται η άποψη πως ο ηθοποιός έχει ταυτιστεί με κάποιον άλλον άνθρωπο, λειτουργώντας σαν προγραμματισμένο ρομπότ από σκηνοθέτη και συγγραφέα και πως ο θεατής βιώνει τη διπλή συνειδητοποίηση πως την ίδια στιγμή που μπορεί να ταυτίζεται με έναν ήρωα, την ίδια στιγμή αντιλαμβάνεται πως ό,τι συμβαίνει μπροστά του δεν είναι αλήθεια. Δε θα μιλήσουμε περισσότερο για την τεχνητή νοημοσύνη, θα επισημάνουμε όμως πως όσο περνούν τα χρόνια και μέσα από τον τρόπο που παρουσιάζει ο κινηματογράφος την επιστήμη, διαφαίνεται πως από το θαυμασμό για την επιστήμη προχωρούμε στο φόβο έναντι των επιστημονικών εφαρμογών.

Η σημαντικότερη όμως εφαρμογή που δύναται να αλλάξει τον τρόπο που βλέπουμε κινηματογράφο είναι μια εφαρμογή που αφορά στον ολογραμματικό⁴⁸⁹ ενδεχομένως κινηματογράφο. Ήδη, σε κάποιες πλευρές του, το ολογραμματικό θέαμα έχει παρουσιαστεί σε αρκετές σκηνές και ίσως καθιστά την εξέλιξη ακόμα εντυπωσιακότερη. Η εντυπωσιακή πλευρά του ολογραμματικού κινηματογράφου δεν αφορά μόνο στην αληθοφάνειά του όσο στην αλλαγή που θα επιφέρει στον τρόπο που βλέπουμε και αντιλαμβανόμαστε την πραγματικότητα. Μιλούμε ουσιαστικά για τη θεατροποίηση του κινηματογράφου. Ενός κινηματογράφου που αφού στις μεγάλες αίθουσες γιγάντωσε τις ανθρώπινες μορφές, ενδέχεται τώρα να τις φέρει στις τρεις διαστάσεις τους σε πραγματικό χώρο που αληθοφανώς μπορεί να καταλάβει το ανθρώπινο σώμα. Ίσως μιλάμε για μια τέχνη που επιστρέφει στα ανθρώπινα μέτρα. Ένα μέσο που ίσως κάνει ξανά τον άνθρωπο να αγαπήσει τον άνθρωπο που

⁴⁸⁹ Για τις τεχνικές του ολογράμματος βλ. το M.J. Richardson and J.D. Wiltshire, *The Hologram: Principles and Techniques*, John Wiley and Sons, 2018.

ανακαλύπτεται ενώπιον του βλέμματός μας, ενός βλέμματος που μπορεί να αναγνωρίσει το βάθος της ύπαρξής μας τόσο μεταφορικά όσο και κυριολεκτικά.

Τέλος, θα θέλαμε να επισημάνουμε και κάτι άλλο. Η φιλοσοφία του κινηματογράφου δεν πιστεύουμε πως περιορίζεται ασφυκτικά στην ίδια. Αν κάποιος διατρέξει με προσοχή την παρούσα διδακτορική διατριβή, το έργο του Cavell αλλά και άλλων φιλοσόφων του κινηματογράφου θα παρατηρήσει πως το συγκεκριμένο πεδίο έχει να μας διδάξει πολλά τόσο σε σχέση με την τέχνη όσο και σε σχέση με τη φιλοσοφία: 1) η έννοια της επαναγνώρισης του Cavell μπορεί να χρησιμοποιηθεί τόσο στο θέατρο όσο και στον κινηματογράφο αλλά και σε κάθε δυνατή σεναριακή ή και λογοτεχνική πλοκή, 2) η επιρροή που μπορεί να έχει η φιλοσοφική σκέψη στις τέχνες είναι αρκετά διευρυμένο πεδίο που θα ήταν καλό να αναζητηθεί και να αναζητείται και στο χώρο της ελληνικής τέχνης με εφιαλτήριο τη φιλοσοφία του κινηματογράφου, 3) οφείλουμε να μιλήσουμε για την ισχύ της εικόνας, πόσω μάλλον της κινηματογραφικής εικόνας, όχι μόνο στα πλαίσια του εντυπωσιασμού και της αληθοφάνειάς της αλλά για το πώς αυτή μπορεί πια να προβάλλει φιλοσοφικές ιδέες ή καταστάσεις που ενδέχεται να έχουν φιλοσοφικές προεκτάσεις –σε αυτήν την περίπτωση ωφελείται η ίδια η φιλοσοφία, καθώς αυτό για το οποίο μιλάς και επιχειρηματολογείς, μπορείς απλά και να το δείξεις και κυρίως να το δεις και εσύ ως τρίτος, 4) η έννοια της αποκάλυψης του κόσμου της καθημερινότητας μέσα από τον κινηματογράφο μπορεί να εξυπηρετήσει αλλά και να θεμελιώσει επιστημονικά πολλά είδη τεχνών που συμβαίνουν σε επίπεδο γειτονιάς και κοινότητας και εμπλέκουν ένα καλλιτεχνικό δρώμενο/εγχείρημα με τους ανθρώπους της διπλανής πόρτας (community projects)⁴⁹⁰, 5) η ίδια η αποκάλυψη/ανακάλυψη της καθημερινότητας μέσα από τον κινηματογράφο όπως το αποτυπώνει ο Cavell αποτελεί μια ευκαιρία επανασύστασης της σχέσης του ατόμου με τον εαυτόν του, με τους άλλους, με τον κόσμο του, με τον εκφερόμενο λόγο του, 6) όλα τα παραπάνω ενδέχεται να αποκαλύψουν στον ίδιο τον άνθρωπο που κρίνει και δημιουργεί, άγνωστες πτυχές του εαυτού του και των άλλων, 7) ο κινηματογράφος μας θέτει, τελικά, ενώπιον των πράξεών μας. Η ζωή μας, άλλωστε, μοιάζει με ένα σενάριο του οποίου η πλοκή διαμορφώνεται από τις ίδιες μας τις πράξεις. Ο κινηματογράφος δοκιμάζει αυτές τις επιλογές μας στο έπακρο.

⁴⁹⁰ <https://www.urbandigproject.org/copy-of-projects-2>

Βιβλιογραφία

Allen, Richard, Smith, Murray (επιμ.), *Film Theory and Philosophy*, Oxford University Press, New York, 1997.

Allen, Graham , *Roland Barthes*, Routledge, London, 2003.

Altieri, Charles, “Wittgenstein on consciousness and language: a challenge to Derridean literary theory”, *Wittgenstein, Theory and the Arts*, επιμ. Richard Allen, Malcolm Turvey, Routledge, London, New York, 2001.

Anastassiou, Costas, Shai, Adam, "Signals, Systems and Psyche", *Micro-, Meso- and Macro-dynamics of the Brain*, επιμ. György Buzsáki, Yves Christen, Verlag, Springer, 2016.

Angelopoulos, Theodoros, “Synthesis in Cinema”, *Scroope: Cambridge Architecture Journal*, 18 (2006).

Appelbaum, David, *Jacques Derrida's Ghost: A Conjunction*, State University of New York Press, Albany, New York, 2009.

Austen, Jane, *Λογική και Ευαισθησία*, (μετάφραση: Αλεξάνδρα Παπαθανασοπούλου), Σμίλη, Αθήνα, 2001.

Austin, John, Langshaw, *How to Do Things With Words*, Oxford University Press, London, Oxford, New York, 1962.

Barthes, Roland, *Image-Music-Text*, Hill and Wang, New York, 1977.

_____, *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*, (μετ. Γιώργος Σπανός), Πλέθρον, Αθήνα, 1998.

_____, *Ο φωτεινός θάλαμος*, (μετ. Γιάννης Κρητικός), Γνώση, Αθήνα, 2008.

Bauer Nancy, “Cogito Ergo Film: Plato, Descartes and *Fight Club*”, *Film as Philosophy: Essays in Cinema After Wittgenstein and Cavell*, επιμελητές Rupert Read, John Goodenough, Macmillan, New York, 2005, σσ. 39-56.

Bergson, Henri, *Matter And Memory*, (translation by Nancy Margaret Paul, W. Scott Palmer), George Allen And Unwin Ltd, The Macmillan Co., London, New York, 1911 (Reprint of the English Edition, full facsimile).

Beugnet, Martine, *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2007.

Bordwell, David, Thompson, Kristrin, *Film Art: An Introduction*, McGraw-Hill, New York, 1993.

_____, *Εισαγωγή στην Τέχνη του Κινηματογράφου*, MIET, Αθήνα, 2009. (μετάφραση: Κατερίνα Κοκκινίδη).

_____, *Ιστορία του Κινηματογράφου: μια εισαγωγή*, Αθήνα, Πατάκης, 2011.

Bruce Bennett, Marc Furstenau, Adrian Mackenzie (επιμ.), *Cinema and Technology: Cultures, Theories, Practises*, Macmillan, New York, 2008.

Brunette, Peter, Wills, David, *Screen/Play: Derrida and Film Theory*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1989.

_____, (επιμ.), *Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture*, Cambridge University Press, 1993.

Bruns, Gerald, *Tragic Thought At The End of Philosophy: Language, Literature and Ethical Theory*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1999.

Burke, Seán, *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2008.

Butler, Rex, “Stanley Cavell”, *Film, Theory and Philosophy: The Key Thinkers*, επιμ. Felicity Colman, Durham, Acumen, Durham, 2009.

Carney, Ray, *The Films Of John Cassavetes: Pragmatism, Modernism and the Movies*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994.

Carter, Philip, *Test your EQ*, Kogan Page, London, Philadelphia, 2009.

Cartmell, Deborah (επιμ.), *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*, Blackwell Publishing, West Sussex, 2012.

Cavell, Stanley, *The World Viewed*, Harvard University Press, 1971.

_____, *Must we mean what we say? A Book of Essays*, Cambridge University Press, Cambridge, 1976.

_____, *Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*, Oxford University Press, Oxford, 1979.

_____, *Pursuits Of Happiness: The Hollywood Comedy Of Remarriage*, Harvard Film Studies, 1981.

_____, *Themes out of School: Effects and Causes*, North Point Press, San Francisco, 1984.

_____, “Psychoanalysis and Cinema: The Melodrama of the Unknown Woman”, *Images in Our Souls: Cavell, Psychoanalysis and Cinema*, επιμελητές Joseph H.

Smith, William Kerrigan, Baltimore, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1987, σσ. 11-43.

_____, *Disowning Knowledge in Seven Plays of Shakespeare*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987.

_____, *The Senses of Walden: An Expanded Edition*, University of Chicago Press, Chicago, 1992.

_____, “Derrida’s Austin and the Stake of Positivism”. Στο Cavell, Stanley, *A Pitch of Philosophy: Autobiographical Exercises*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1994.

_____, *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, The University of Chicago Press, Chicago, 1996.

_____, *Emerson’s Transcendental Studies*, Stanford University Press, Stanford, 2003.

_____, *Cities of Words: Pedagogical Letters on a Register of the Moral Life*, The Belknap Press of Harvard University Press, Massachusetts, 2005.

_____, *Philosophy: The Day After Tomorrow*, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 2005.

_____, *Little Did I know: Excerpts from Memory*, Stanford University Press, Stanford, 2010.

Cazeaux, Clive, *Metaphor and Continental Philosophy: From Kant to Derrida*, New York, Routledge, 2007.

Dagmar, C. G. Lorenz, *A companion to the works of Arthur Schnitzler*, New York, Camden House, 2003.

Deamer, D., *Deleuze, Japanese Cinema and the Atom Bomb: The Spectre of Impossibility*, Bloomsbury Academic, London, Oxford, 2016.

Deborah Cartmell (επιμ.), *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*, Blackwell Publishing, 2012.

Deleuze, Gilles, *Κινηματογράφος I. Η εικόνα-κίνηση*, (μετάφραση Μιχάλης Μάτσας, επίμετρο Γιάννης Πρελορέντζος), Αθήνα, Νήσος, 2009.

_____, *Κινηματογράφος II. Η χρονοεικόνα*, (μετ. Μιχάλης Μάτσας), Αθήνα, Νήσος, 2010.

Derrida, Jacques, *Limited Inc*, (μετάφραση στα αγγλικά: Samuel Weber), Evanston, Northwestern University Press, 1988.

_____, & Stiegler, Bernard, *Echographies of Television: Filmed Interviews*, (μετάφραση στα αγγλικά Jennifer Bajorek), Cambridge, Polity, 2002.

_____, *Copy, Archive, Signature, A Conversation on Photography*, Stanford, Stanford University Press, Stanford, 2010.

_____, *Athens Still Remains: The Photographs of Jean-François Bonhomme*, (μετάφραση Pascale-Anne Brault, Michael Naas), New York, Fordham University Press, 2010.

_____, *Copy, Archive, Signature: A Conversation on Photography*, (Edited with an Introduction by Gerhard Richter, Translated by Jeff Fort), Stanford, Stanford University Press, 2010.

Deamer, David, *Deleuze, Japanese Cinema, and the Atom Bomb: The Spectre of Impossibility*, Bloomsbury Academic, London, Oxford, 2016.

Dodds, Eric, *Οι Έλληνες και το Παράλογο* (μετάφραση: Γιώργης Γιατρομανωλάκης), Ινστιτούτο του Βιβλίου - Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα, (Β΄ έκδοση αναθεωρημένη), 1996.

Dreyfus, Hubert, *What Computers can't do: A Critique of Artificial Reason*, Harper & Row, New York, 1972.

Dudley, Andrew, (επιμ., μετάφραση), *André Bazin's New Media*, University of California Press, Oakland, 2014.

Eagleton, Terry, *After Theory*, Basic Books, New York, 2003.

Eggertsson, G.T., Forceville, Charles, "Multimodal expressions of the HUMAN VICTIM IS ANIMAL metaphor in horror films", *Multimodal Metaphor*, επιμελητές Charles J. Forceville, Eduardo Urios-Aparisi, Mouton de Gruyter, Berlin, New York, 2009, σσ. 429-449.

Eldridge, Richard, "Introduction: Between Acknowledgment and Avoidance", *Stanley Cavell*, επιμ. Eldridge, Richard, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.

_____, & Rhei, Bernard, *Stanley Cavell and Literary Studies: Consequences of Skepticism*, Continuum, New York, 2011.

Farah, Martha, *Visual Agnosia*, MA, MIT Press, Cambridge, 2004.

Feyerabend, Paul, "Art as a product of nature, as a work of art", *Science, Mind and Art*, επιμ. Gavroglu Kostas, Stachel John, Wartofsky Marx, Kluwer Academic Publishers, Netherlands, 1995, σ. 1.

Field, Syd, *Το σενάριο: Η τέχνη και η τεχνική*, Κάλβος, Αθήνα, 1986.

- Fisher, Burton, *Fidelio*, Opera Journeys Mini Guide Series, 2002.
- Flaxman, Gregory (επιμ.), *The Brain Is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000.
- Florin, Magnus, “Humans and Automatons”, *Dialogue and Technology: Art and Knowledge*, επιμ. Bo Goranzon και Magnus Florin, Springer-Verlag, Berlin, 1991, σσ. 73-84.
- Frackowiak, Richard, K.J. Friston, C. Frith, R. Dolan, C.J. Price, S. Zeki, J. Ashburner και W.D. Penny (επιμ.), *Human Brain Function*, Elsevier Academic Press, San Diego, 2003.
- Fredericksen, Don, «Hugo Münsterberg», *Film Theory and Philosophy*, επιμ. Richard Allen και Murray Smith, Oxford University Press, Oxford, 1997, σσ. 425-427.
- Frigg, Roman, «Fiction and Scientific Representation», *Beyond Mimesis and Convention: representation in Art and Science*, επιμ. Frigg, Roman, Hunter, Matthew, Boston Studies in the Philosophy of Science 262 (2010).
- Frome, Jonathan, “Noel Carroll”, *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, επιμ. Paisley Livingston, Carl Plantinga, Routledge, New York, 2009.
- Fukuyama, Francis, *The End of History and The Last Man*, Free Press, New York, 1992.
- Gagarin Michael, “Probability and Persuasion: Plato and Early Greek Rhetoric”, *Persuasion: Greek Rhetoric in Action*, επιμ. Ian Worthington, Routledge, London, New York, 1994, σσ. 46-68.
- Gamboni, Dario, *Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, Reaktion Books, London, 2002.
- Glymour Clark, “Realism and The Nature of Theories”, *Introduction To The Philosophy Of Science*, επιμ. Merrilee H. Salmon (κ.ά.), Hackett Publishing Company, Indianapolis/Cambridge, 1999.
- Goodenough, John, “Introduction I: A Philosopher Goes to the Cinema”, *Film as Philosophy: Essays in Cinema After Wittgenstein and Cavell*, επιμ. Rupert Read, John Goodenough, Macmillan, New York, 2005.
- Gould, Timothy, “Stanley Cavell and the Plight of the Ordinary”, *Images in Our Souls: Cavell, Psychoanalysis and Cinema*, επιμ. Joseph H. Smith, William Kerrigan, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1987.
- Grant, Damian, (μετάφραση: Ιουλιέττα Ράλλη, Καίτη Χατζηδήμου), *Ρεαλισμός: Η Γλώσσα της Κριτικής*, Ερμής, Αθήνα, 1972.

- Hansen Karen, “Being Doubted, Being Assured”, *Images in Our Souls: Cavell, Psychoanalysis and Cinema*, επιμ. Joseph H. Smith, William Kerrigan, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1987.
- Herrick, James, *The History and Theory of Rhetoric*, (4^η έκδοση), Pearson Education, Boston, 2008.
- Hill, Geoffrey, *Illuminating Shadows: The Mythic Power of Film*, Shambhala Publications, Boston, 1992.
- Hilton Julian, “Theatricality and Technology: Pygmalion and the Myth of the Intelligent Machine”, *Dialogue and Technology: Art and Knowledge*, επιμ. Bo Goranzon και Magnus Florin, Springer-Verlag, Berlin, 1991, σσ. 55-72.
- Florin, Magnus, “Humans and Automatons”, *Dialogue and Technology: Art and Knowledge*, επιμ. Bo Goranzon και Magnus Florin, Springer-Verlag, Berlin, 1991, σσ. 73-84.
- Hirschmann, Kris, *Impressionism*, Reference Point Press, San Diego, 2014.
- Hoopes, James, *Peirce on Signs: Writings on Semiotic/by Charles Sanders Peirce*, The University of North Carolina Press, 1991.
- Hope Herzog, Hillary, «“Medizin ist eine Weltanschauung”: On Schnitzler’s Medical Writings», *A companion to the works of Arthur Schnitzler*, επιμ. Dagmar, C. G., Lorenz, Camden House, 2003.
- Horton, Andrew, *The Films of Theo Angelopoulos: A Cinema of Contemplation*, Princeton University Press, New Jersey, 1997.
- _____, *No Budget Story-Φτηνά Τσιγάρα*, Εκδόσεις Μαράθια, Αθήνα, 2005.
- Howson, Colin, *Hume’s Problem: Induction and The Justification of Belief*, Oxford University Press, 2003.
- Husain, Martha, *Ontology and the Art of Tragedy: An Approach to Aristotle’s Poetics*, State University of New York Press, New York, 2002.
- Jaffé, A., “Symbolism in the Visual Arts”, *Men and his Symbols*, επιμ. Carl G. Jung και Marie-Luise von Franz, Dell Pub. Co, New York, 1964.
- Jameson, Fredric, *Signatures of the Visible*, Routledge, London, 1992.
- Joseph H. Smith και William Kerrigan (επιμ.), *Images in Our Souls, Cavell, Psychoanalysis and Cinema*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1987.

Kania, Andrew, “Realism”, *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, επιμ. Paisley Livingston και Carl R. Plantinga, Routledge, London, 2009, σσ. 237-248.

Kent Sarah, *Σύνθεση*, (απόδοση στα ελληνικά, Μαριάννα Τζιαντζή), Δελιθανάσης-Ερευνητές, Αθήνα, 1995.

Krakauer, Siegfried, *Θεωρία του κινηματογράφου: η απελευθέρωση της φυσικής πραγματικότητας*, (μετάφραση Δ. Κούρτοβικ), Κάλβος, Αθήνα, 1983.

Lakoff, George και Johnson, Mark, *Metaphors we live by*, The University of Chicago, Chicago, 2003.

Leeuwen Van, Neil, “Imagination is Where the Action is”, *The Journal of Philosophy*, CVIII (2011), σσ. 55-77.

Lesky, Albin, *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, (μετάφρ. Α. Τσοπανάκη, 5^η έκδοση), Εκδόσεις Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη, 1990.

Létoublon, Françoise, “Theo Angelopoulos in the Underworld”, *Homer in the Twentieth Century*, επιμ. Barbara Graziosi και Emily Greenwood, Oxford University Press, Oxford, New York, 2007, σσ. 210-227.

Lindberg, David, *Οι Απαρχές της Δυτικής Επιστήμης*, (μετάφραση: Ηλίας Μαρκολέφας), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Ε.Μ.Π., Αθήνα, 1997.

Livingston, Paisley, “Cinematic Authorship”, *Film Theory and Philosophy*, επιμ. Richard Allen και Murray Smith, Oxford University Press, Oxford, 1997, σσ. 132-148.

_____, “Theses on Cinema as Philosophy”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64 (2006).

_____, & Plantinga, Carl (επιμ.), *The Routledge Companion to philosophy and film*, Routledge, London, 2009.

Loentz, Elizabeth, “The Problem and Challenge of Jewishness in the City of Schnitzler and Anna O.”, *A companion to the works of Arthur Schnitzler*, επιμ. Dagmar, C. G., Lorenz, Camden House, 2003.

Mansfield, Elizabeth, *Too Beautiful to Picture: Zeuxis, Myth and Mimesis*, University of Minnesota Press, Minnesota, London 2007.

Margulis, Elizabeth, Hellmuth, *On repeat: How music plays the music*, Oxford University Press, New York, 2014.

Martine Beugnet, *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2007.

Mc Ewen, Indra, Kagis, *Vitruvius : writing the body of architecture*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2002.

Meskin, Aaron, “Authorship”, *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, επιμ. Paisley Livingston και Carl R. Plantinga, Routledge, London, 2009.

Mulhall, Stephen, *On Film*, Routledge, London, New York, 2001

_____, *Stanley Cavell: Philosophy's Recounting of the Ordinary*, Oxford University Press, Oxford, 2006 (επανεκδοση).

Mullarkey John, *Refractions of Reality: Philosophy and the Moving Image*, Palgrave Macmillan, London, 2009.

_____, “Cilles Deleuze”, *Film, Theory and Philosophy: The Key Thinkers*, επιμ. Felicity Colman, Acumen, Durham, 2009.

Ortega Y Gasset, Jose, *Αισθητικό Τρίπτυχο*, (μετάφραση Αλίκη Βασώνη), Printa, Αθήνα, 2011.

Palombo, Stanley, “Hitchcock’s Vertigo: The Dream Function in Film”, *Images in Our Souls: Cavell, Psychoanalysis and Cinema*, επιμ. Joseph H. Smith και William Kerrigan, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1987.

Parke, Herbert, *Ελληνικά Μαντεία*, (μετάφραση Αντώνη Βοσκού), Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1979.

Pasolini, Pier, Paolo, *Tetis* (άρθρο του Παζολίνι που γράφτηκε στα 1973), *Pier Paolo Pasolini: contemporary perspectives*, επιμ. I. Rumble και Patrick Allen, University of Toronto Press, Toronto, 1994.

Pepperell, Robert, “Indeterminism and Realism in Cinema and Art”, *Realismus nach den europäischen Avantgarden: Ästhetik, Poetologie und Kognition in Film und Literatur der Nachkriegszeit*, επιμ. Claudia Öhlschläger, Lucia Perrone Capano και Vittoria Borsò, Verlag, Beilefeld, 2012, σσ. 245-260.

Pezzotta, Elisa, *Stanley Kubrick: Adapting the Sublime*, University Press of Mississippi, Jackson, 2013.

Piault, Marc, Henri, *Ανθρωπολογία και κινηματογράφος: πέρασμα στην εικόνα, πέρασμα από την εικόνα*, (μετάφραση: Πελαγία Μαρκέτου, επιστημονική επιμέλεια: Χρήστος Δερμεντζόπουλος), Μεταίχμιο, Αθήνα, 2008.

Potolsky Matthew, *Mimesis*, Routledge, New York, 2006.

Quine, Willard Van Orman, *Word and Object (New Edition)*, Massachusetts, Massachusetts Institute of Technology, Massachusetts, 2013.

- Raphael, Frederic, McLeish, Kenneth (μετάφραση), *The serpent son: Oresteia*, Aeschylus, New York, Cambridge University Press, 1979.
- _____, *A Double Life*, Catbird Press, North Haven, 1993.
- _____ & McLeish, Kenneth (μετάφραση), Euripides, *Bacchae*, Nick Hern Books, London, 1998.
- _____, εισαγωγή στην αγγλική μετάφραση της νουβέλας: Schnitzler, Arthur, *Dream Story*, Penguin Books, 1999, σσ. v-vi.
- _____, *Eyes Wide Open: A Memoir of Stanley Kubrick*, Ballantine Books, New York, 1999.
- _____ & McLeish, Kenneth (μετάφραση), Euripides, *Medea*, Nick Hern Books, London, 2000.
- Read, Rupert, Goodenough, John (επιμ.), *Film as Philosophy: Essays in Cinema After Wittgenstein and Cavell*, Macmillan, New York, 2005.
- Richardson, M. J., Wiltshire J.D., *The Hologram: Principles and Techniques*, John Wiley and Sons, 2018.
- Stam, Robert, Burgoyne, Robert, Flitterman-Lewis, Sandy (επιμ.), *Νέες Προσεγγίσεις στη Σημειωτική του Κινηματογράφου*, (μετάφραση: Ειρήνη Σταματοπούλου, επιστ. επιμέλεια: Χρήστος Δεμερντζόπουλος), Μεταίχμιο, Αθήνα, 2009.
- Roberts, Tyler T., *Contesting spirit: Nietzsche, affirmation, religion*, Princeton University Press, New Jersey, 1998.
- Rothman, William, Keane Marian, *Reading Cavell's The World Viewed: A Philosophical Perspective on Film*, Wayne State University Press, Detroit, 2000.
- _____, "The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film", *Stanley Cavell*, επιμ. Richard Eldridge, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.
- Salmon, Merrilee, Earman J., Clymour Cl. κ.ά. (επιμ.), *Εισαγωγή στη Φιλοσοφία της Επιστήμης*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2007.
- Schlick, Moritz, *General Theory of Knowledge*, (μετάφραση στα αγγλικά από τον Albert E. Blumberg), Springer-Verlag, Wien, New York, 1974.
- Searle, John, "Does the Real World Exist?", *Realism/antirealism and epistemology*, επιμ. Christopher B. Kulp, Rowman & Littlefield Publishers, Inc., Maryland, 1997.
- Sherover Charles, *Heidegger, Kant and Time*, Indiana University Press, Bloomington, London, 1971.

Stam, Robert, Burgoyne, Robert, Flitterman-Lewis, Sandy (επιμ.), *Νέες Προσεγγίσεις στη Σημειωτική του Κινηματογράφου*, (μετάφραση: Ειρήνη Σταματοπούλου, επιστ. επιμέλεια: Χρήστος Δεμερντζόπουλος), Μεταίχμιο, Αθήνα, 2009.

Suber, Peter, «Εισαγωγή στον αρχαίο Σκεπτικισμό», *Οι Σκεπτικοί: αναγνωστικό της αρχαίας σκεπτικής φιλοσοφίας-εισαγωγή στον κλασικό σκεπτικισμό*, επιμ. Γιάννης Αβραμίδης και Peter Suber, Θύραθεν Εκδόσεις, Θεσσαλονίκη, 2003.

Treece, Henry, *Electra*, The Bodley Head, 1963.

Turbayne, Colin Murray, *The Myth of Metaphor*, (αναθεωρημένη έκδοση), University of South Carolina Press, Columbia, 1971.

Turvey, Malcolm, *Doubting Vision: Film and the Revelationist Tradition*, Oxford University Press, Oxford, 2008.

Viefhues-Bailey, Ludger, *Beyond The Philosophers Fear: A Cavellian Reading of Gender, Origin and Religion in Modern Scepticism (Intersections: Continental and Analytic Philosophy)*, Ashgate, 2007.

Vryonis, Speros, "Byzantine Society and Civilization", *The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261*, επιμ. Helen C. Evans και William D. Wixom, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1997.

Weitz, Moritz, «The Role of Theory in Aesthetics», *Philosophy Looks at the Arts: Contemporary Readings in Aesthetics*, επιμ. Joseph Margolis, Temple University Press, Philadelphia, 1978.

Wieczorek, Marek, "The Ridiculous, Sublime Art Of Slavoj Zizek," / εισαγωγή στο Zizek, Slavoj, *The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway*, University of Washington Press, Washington, 2000.

Wilson, George, *Seeing Fictions In Film: The Epistemology Of Movies*, Oxford University Press, Oxford, 2011.

Wittgenstein, Ludwig, *Φιλοσοφικές Έρευνες*, Παπαζήσης, Αθήνα, 1977.

_____, *Tractatus Logico Philosophicus*, (μετ. Θανάσης Κιτσόπουλος), Παπαζήσης, Αθήνα, 1978.

_____, *Culture and Value*, University of Chicago Press, Chicago, 1984.

_____, *Περί Τέχνης και Αισθητικής: Επιλογές από το Corpus και τις σημειώσεις μαθητών και φίλων του Wittgenstein*, (πρόλογος, εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια, επιμέλεια Κωστή Μ. Κωβαίου), Εκδόσεις Χρ. Ανδρέου, Λευκωσία, 2002.

_____, *Φιλοσοφικές Έρευνες*, Παπαζήσης, Αθήνα, 1977.

Wollen, Peter, *Η σημειολογία του κινηματογράφου* (μετ. Πολύκαρπος Πολυκάρπου), Κάλβος, Αθήνα, 1981.

Ανδρεαδάκης, Ορέστης, «Φεστιβάλ Καννών», *Κινηματογράφος '95. Ετήσιος οδηγός. Κινηματογράφος-Βίντεο-Τηλεόραση-Βιβλία-Δίσκοι*, επιμ. Δημήτρης Κολιοδήμος, Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου, Αθήνα, 1995.

Αριστοτέλης, *Ποιητική* (πηγή: *Αριστοτέλης Ποιητική*, εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια Δημητρίου Λυπουρλή, γεν. επιμ. έκδ. Μαρίνα Λυπουρλή, Ζήτρος, Θεσσαλονίκη 2008).

Αρχιμανδρίτης Γιώργος, *Θόδωρος Αγγελόπουλος: Με γυμνή φωνή*, Πατάκης, Αθήνα, 2013.

Αυγελής, Νικόλαος, *Εισαγωγή στη Φιλοσοφία της Επιστήμης*, Εκδοτικός Οίκος Αντ. Σταμούλη, Θεσσαλονίκη, 2010.

Βλαβιανού, Αντ. κ.ά. (συλλογικό έργο), *Ιστορία της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας από τις αρχές του 18^{ου} έως και τον 20^ο αιώνα*, ΕΑΠ, Πάτρα, 2000.

Δερμεντζόπουλος, Χρήστος, *Η επινόηση του τόπου: νοσταλγία και μνήμη στην πολιτική κουζίνα*, Ορportuna, Αθήνα, 2015.

Δημηρούλης, Δημήτρης, «Η αποδόμηση του Derrida», *Η πολιτική και ηθική σκέψη του Jacques Derrida*, επιμ. Γεράσιμος Κακολύρης, Πλέθρον, Αθήνα, 2016.

Έκο, Ουμπέρτο, *Θεωρία της Σημειωτικής*, (μετάφραση: Έφη Καλλιφατίδη), Γνώση, Αθήνα, 1988.

Εμπειρικός, Ανδρέας, *Αι Γενεαί Πάσαι ή η σήμερον ως αύριον και ως χθες*, Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα, 1984.

Κακολύρης, Γεράσιμος, *Ο Ζακ Ντεριντά και η αποδομητική ανάγνωση*, Εκκρεμές, Αθήνα, 2004.

Καντ, Ιμμάνουελ, *Κριτική του Καθαρού Λόγου*, (εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια Αναστάσιου Γιανναρά), Τόμος Α', Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 1979.

_____, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, (μετ. Κώστας Ανδρουλικάκης), Ιδεόγραμμα, Αθήνα, 2002

Κιντή, Βάσω, *Kuhn & Wittgenstein: Φιλοσοφική Έρευνα της Δομής των Επιστημονικών Επαναστάσεων*, Σμίλη, Αθήνα, 1995.

Κιούμπρικ, Στάνλεϊ, Ράφαελ Φρέντερικ, *Μάτια Ερμητικά Κλειστά*, (μετάφραση Πόλυ Μοσχοπούλου), Εμπειρία Εκδοτική, Αθήνα, 1999.

Κούπερ, Τζ., *Λεξικό Παραδοσιακών Συμβόλων*, (μετάφραση Ανδρέας Τσαλίκης), Πύρινος Κόσμος, Αθήνα, 1992.

Κωβαίος, Κωστής, *Όσα Κυοφορούνται στη Γλώσσα: Δοκιμές στη Φιλοσοφία του Wittgenstein*, Καρδαμίτσας, Αθήνα, 1996.

Λάγιος Θανάσης, *Stirner, Nietzsche, Foucault: Ο Θάνατος του Θεού και το Τέλος του Ανθρώπου*, Futura, Αθήνα, 2012.

Λάζου Άννα, Πατιός Γεώργιος (επιμ.), *Τέχνη, Φιλοσοφία, Θεραπεία*, τόμος Α΄, Αρναούτης, Αθήνα, 2016.

Λάζου, Άννα, «Αντί επιλόγου: Η διδασκαλία της φιλοσοφίας μέσω της τέχνης. Παραδείγματα», *Τέχνη, Φιλοσοφία, Θεραπεία*, επιμ. Άννα Λάζου και Γεώργιος Πατιός, Αρναούτης, Αθήνα, 2016.

Λιγνάδης, Τάσος, *Θεατρολογικά Ι*, Εκδόσεις Μπούρας, Αθήνα, 1990.

Μαγγίνη, Γκόλφω, *Για μια ερμηνευτική του τεχνικού κόσμου: από τον Χάιντεγκερ στη σύγχρονη τεχνοεπιστήμη*, Πατάκης, Αθήνα, 2010.

Μαγγίνη, Γκόλφω, *Κίνησις, Βίος, Καιρός, Τέχνη, Πόλις: Φαινομενολογικές Προσεγγίσεις* (Martin Heidegger, Hannah Arendt, Jan Patocka, Michel Henry), Πατάκης, Αθήνα, 2017.

Μερλώ-Ποντύ, Μωρίς, *Η αμφιβολία του Σεζάν: Το μάτι και το πνεύμα*, (μετ. Αλέκα Μουρίκη), Νεφέλη, Αθήνα, 1991.

Μηλιός, Γιάννης, *Εκπαίδευση και εξουσία*, Θεωρία, Αθήνα, 1986.

Μοσχονάς, Σπύρος, *Ιδεολογία και Γλώσσα*, Πατάκης, Αθήνα, 2005.

Μπακογιαννόπουλος, Γιάννης, «Υπονόμευση και απροσδιοριστία», *Οι δέκα καλύτερες του ελληνικού σινεμά είναι... ένδεκα, 30 χρόνια πανελλήνια ένωση κριτικών κινηματογράφου*, ΠΕΚΚ, Αθήνα, 2007.

Μπερξόν, Ερίκ, *Η δημιουργική Εξέλιξη*, (μετάφραση: Κωστής Παπαγιώργης, Γιάννης Πρελορέντζος), Πόλις, Αθήνα, 2005.

Νούτσος, Παναγιώτης, *Οντολογία της Ιστορίας*, Νήσος, Αθήνα, 2011.

Ντεκάρτ, Ρενέ, *Στοχασμοί Περί της Πρώτης Φιλοσοφίας*, (μετάφραση-σχόλια: Ευάγγελος Βανταράκης), Εκκρεμές, Αθήνα, 2003.

Ντεριντά Ζακ, *Τα Φαντάσματα του Μαρξ: Το Κράτος του Χρέους, Η Διεργασία Του Πένθους και η Νέα Διεθνής*, (μετ. Κωστής Παπαγιώργης), Εκκρεμές, Αθήνα, 1995.

Πατιός, Γεώργιος, «Θέατρο και Φιλοσοφία: Τέχνη και Φιλοσοφική Επιχειρηματολογία», *Τέχνη, Φιλοσοφία, Θεραπεία*, τόμος Α΄, επιμ. Άννα Λάζου και Γεώργιος Πατιός, Αρναούτης, Αθήνα, 2016.

Πλάτων, *Αλκιβιάδης*.

Πλούταρχος, *Ισις και Όσιρις*, (μετ. Γεώργιος Αθ. Ράπτης), Ζήτηρος, 2003.

Πρώμος, Κωνσταντίνος, *Στα όρια της αισθητικής: ο ρόλος της τέχνης στα κείμενα του Martin Heidegger και του Jacques Derrida*, Κριτική, Αθήνα, 2003.

Σαίξπηρ, Ουίλλιαμ, *Ο Βασιλιάς Αηρ*, (μετ. Βασίλης Ρώτας), Επικαιρότητα, Αθήνα, 2007.

Σακελλαριάδης, Θανάσης, *Από το Tractatus στις Έρευνες: η φιλοσοφική διαδρομή του L. Wittgenstein*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2006.

Σεστόφ, Λεβ, *Στους αντίποδες του Ορθολογισμού: Απόπειρα για μια αδογμάτιστη Σκέψη*, Printa, Αθήνα, 2005.

Σίλλερ, Φρειδερίκος, *Δον Κάρλος*, (μετάφραση Βασίλη Ρώτα), Επικαιρότητα, Αθήνα, 2008.

Σκαρίμπας, Γιάννης, *Βατερλώ δυο γελοίων: δράμα σε τρεις πράξεις*, Νεφέλη, Αθήνα, 2017.

Σνίτζλερ, Άρτουρ, *Ονειρεμένη Ιστορία*, (μετ. Όμηρος Αβραμίδης), Εμπειρία Εκδοτική, Αθήνα, 1999.

Σούμας, Θεόδωρος, *Κινηματογράφος και Έρωτας*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2005.

Σπαθάρας, Δήμος, Τζαλλήλα, Λένια (επιλογή-επιμέλεια), *Πειθώ: Δεκατρία μελετήματα για την αρχαία ρητορική*, Σμίλη, Αθήνα, 2003.

Στάθη, Ειρήνη, *Θεωρίες του Κινηματογράφου: Η διαμόρφωση του κινηματογραφικού θεωρητικού λόγου στην Ευρώπη (1895-1927)*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2002.

Στάθη, Ειρήνη, «Ένα κινηματογράφος της ποίησης και της Ιστορίας», *Θεόδωρος Αγγελόπουλος: 53^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης*, επιμ. Ειρήνη Στάθη, Εκδόσεις Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2012.

Τζέιμσον, Φρέντικ, «Το παρελθόν ως Ιστορία, το μέλλον ως φόρμα», *Θεόδωρος Αγγελόπουλος: 53^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης*, επιμ. Ειρήνη Στάθη, Εκδόσεις Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2012.

Υφαντής, Γιάννης, *Οι μυστικοί της Ανατολής: Σούφι, Ινδοί, Τάο, Ζεν*, Πατάκης, Αθήνα, 2000.

Φαραντάκης, Πέτρος, *Μετά την Ηθική*, Andy's Publishers (παραγωγή), Αθήνα, 2010.

Χρυσανθόπουλος, Μιχάλης, *Γεώργιος Βιζυηνός: Μεταξύ Φαντασίας και Μνήμης*, Εστία, Αθήνα, 1994.

Αρθρογραφία

- Bellour Raymond, "Deleuze: The Thinking of The Brain", *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*, 1(2010).
- Botz-Bornstein, Thorsten, «Realism, Dream, and 'Strangeness' in Andrei Tarkovsky». *Film-Philosophy*, 8 (2004).
- Bruell, Christopher, "On Plato's Political Philosophy", *Review of Politics* 56 (1994).
- Buckland, Warren, "Problem Formation in the Analytic Philosophy of Film", *Film-Philosophy Journal*, 5 (2001), σσ. 8-14.
- Cazeaux, Clive, "Art and knowledge in Kant's aesthetics", *Working Papers in Art and Design*, 2 (2002).
- Cooper, Anna, "America's Representative Men: Moral Perfectionism, Masculinity and Psychoanalysis in Good Will Hunting", *Film-Philosophy*, 19 (2015), σσ. 270-288.
- Dahl, Espen, "On Acknowledgement and Cavell's Unacknowledged Theological Voice", *The Heythrop Journal*, 51 (2010), σσ. 931-945.
- Davies, David, "Can Film be a Philosophical Medium?", *Postgraduate Journal Of Aesthetics*, 5 (2008), σσ. 1-20.
- Dromm, Keith, "The Facts Before Our Eyes: Wittgenstein and the Film Noir Investigator", *Film-Philosophy*, 17.1 (2013).
- Eagleton, Terry, "Pork Chops and Pineapples", *London Review of Books*, 25 (2003).
- Emmet, K., "Forms of life", *Philosophical Investigations*, 13 (1990).
- Gaut, Berys, "Analytic philosophy of Film: History, Issues, Prospects", *Analytic Philosophy*, 38 (1997).
- Hent de Vries, "From "Ghost in the Machine" to "Spiritual Automaton": Philosophical Meditation in Wittgenstein, Cavell, and Levinas", *International Journal for Philosophy of Religion*, 60 (2006), σσ. 77-97.
- Hall, Edith, "Lawcourt Dramas: the Power of Performance in Greek Forensic Oratory", *BICS* 40 (1995), σσ. 39-58.

Hopkins, Robert, "How to be a Pessimist about Aesthetic Testimony", *The Journal of Philosophy*, 108 (2011), σσ. 138-157.

Jarvie, Ian, "Is Analytic Philosophy the Cure of Film Theory?", *The Philosophy of The Social Sciences*, 2 (1999).

Lackey, Douglas, "Reflections on Cavell's Ontology of Film", *Journal Of Aesthetics And Art Criticism*, 32 (1973).

Leeuwen, Neil, "Imagination is Where the Action is", *The Journal of Philosophy*, CVIII (2011), σσ. 55-77.

Livingston, Paisley, "Theses on Cinema as Philosophy", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64 (2006).

Macarthur, David, "Cavell on Skepticism and the Importance of Not-Knowing", *Conversations: The Journal of Cavellian Studies*, 2 (2014).

Macarthur, David, "What Goes without Seeing: Marriage, Sex and the Ordinary in *The Awful Truth*", *Film-Philosophy* 18 (2014): Special Section on Stanley Cavell.

McClelland, Tom, "The Philosophy Of Film and Film Of Philosophy", *Cinema*, 2 (2009).

Moi, Toril "They practice their trades in different worlds", *New Literary History*, 40 (2009), σσ. 801-824.

Montes-Sanchez, Alba, "Shame, recognition and love in Shakespeare's King Lear", *Azafra. Rev. Filos.*, 16 (2014), σσ. 73-93.

Platinga Carl, "Film Theory and Aesthetics: Notes on a Schism", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51:3 (1993).

Quine, Willard Van Orman, "Indeterminacy Of Translation Again", *The Journal Of Philosophy*, 84 (1987).

Reeves, Charles, "The Aristotelian Concept of the Tragic Hero", *The American Journal of Philology*, 73 (1952), σσ. 172-188.

Rodowick, D.N., "An Elegy For Theory", *October*, 122 (2007).

Rothman William, "Cavell's Philosophy and What Film Studies Calls 'Theory': Must the Field of Film Studies Speak in One Voice?", *Philosophy and Film*, 2 (1994).

Santos, Marcelo, Moreira, "Cinema and Pragmatism: a Reflection on the Signic Genesis in Cinematographic Art", *Signs*, 3 (2009).

- Shaw, Daniel, "On Being Philosophical and Being John Malkovich", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64 (2006), σσ. 111-118.
- Sinnerbrink, Robert, "Cavellian Meditations: How to Do Things with Film and Philosophy", *Film-Philosophy* 18 (2014): Special Section on Stanley Cavell, σσ. 50-67.
- Slugan, Mario, "Some Reflections on Bazin's and Cavell's Ontologies of Film", *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, 5 (2013).
- Slugan, Mario, "Responses to Balkanism in Emir Kusturica's *Život je čudo/Life is a Miracle* 2004", *Studies in Eastern European Cinema*, 2:1 (2011), σσ. 37-48.
- Smith, Murray, "Film Art, Argument and Ambiguity", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64 (2006).
- Smith, Murray, "Film Theory meets analytic philosophy, or film studies and l' affaire sokal", *Cinema, Journal of Philosophy and the moving image*, 1(2010).
- Sorfa David, "What is Film-Philosophy?" *Film-Philosophy*, 20 (2016).
- Trifonova, Temenuga, "Film and Skepticism: Stanley Cavell on the Ontology of Film", *Ontologia del Cinema* (46), 2011.
- Todorova, Maria, "The Balkans: From Discovery to Invention", *Slavic Review*, 53:2 (2017), σσ. 453-482.
- Αναπολιτάνος, Διονύσιος, «Το αντικείμενο της Φιλοσοφίας», *Νεύσις*, 20 (2011-2012).
- Δερμεντζόπουλος, Χρήστος, «Η 'ρεαλιστική' οπτική του σουρεαλιστικού κινηματογράφου», *Ουτοπία*, 70 (2006).
- Κιντή, Βάσω, «Το τραύμα του ανορθολογισμού στην επιστημονική εξέλιξη και οι δυνατότητες επούλωσής του», *Νεύσις*, 20 (2011-2012), σσ. 189-205.
- Σακελλαριάδης, Θανάσης, «Κανονιστικότητα και μορφές ζωής. Ο ύστερος Wittgenstein». Ανακοίνωση στο συνέδριο που οργάνωσε ο τομέας Φιλοσοφίας του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης με θέμα «Φιλοσοφία των Επιστημών», Μάιος, 2006.
- Σακελλαριάδης, Θανάσης, «Γλώσσα και μορφές ζωής: Αποτίμηση του ύστερου βιτγκεσταϊνικού έργου». Ιωάννινα, τόμος ΚΘ', 2000.

Φιλμογραφία

All of me, κωμωδία, 1984, σκηνοθεσία: Carl Reiner, συγγραφείς: Edwin Davis (μυθιστόρημα), Henry Olek (προσαρμογή), Phil Alden Robinson (σενάριο), παραγωγή: Stephen J. Friedman.

Blade Runner, επιστημονική φαντασία, 1982, σκηνοθεσία: Ridley Scott, συγγραφείς: Philip K. Dick (μυθιστόρημα), Hampton Fancher (σενάριο), David Webb Peoples (σενάριο), παραγωγή: Charles de Lauzirika, Michael Deeley.

D'ailleurs, Derrida, ντοκιμαντέρ, 1999, σκηνοθεσία: Safaa Fathy, παραγωγή: Diane Thin.

Derrida, ντοκιμαντέρ, 2002, σκηνοθεσία: Kirby Dick, Amy Ziering.

Chost Dance, δράμα, 1983, σκηνοθεσία: Ken McMullen, συγγραφέας: Ken McMullen, παραγωγή: Ken McMullen.

Honey, I Shrunk the Kids, κωμωδία, 1989, σκηνοθεσία: Joe Johnston, συγγραφείς: Stuart Gordon, Brian Yuzna, Ed Naha, Tom Schulman, παραγωγή: Penney Finkelman Cox.

It Happened One Night, κωμωδία, 1934, σκηνοθεσία: Frank Capra, συγγραφείς: Robert Riskin (σενάριο), Samuel Hopkins Adams (πρωτότυπη ιστορία), παραγωγή: Frank Capra.

Jurassic Park, θρίλερ-επιστημονική φαντασία, 1993, σκηνοθεσία: Steven Spielberg, συγγραφείς: Michael Crichton (μυθιστόρημα, σενάριο), David Koepp (σενάριο), παραγωγή: Kathleen Kennedy, Gerald R. Molen.

Microcosmos: Le peuple de l'herbe, ντοκιμαντέρ, 1996, σκηνοθεσία: Claude Nuridsany, Marie Pérennou, συγγραφείς: Claude Nuridsany, Marie Pérennou, παραγωγή: Christophe Barratier.

No budget story, κωμωδία, 1997, σκηνοθεσία: Ρένος Χαραλαμπίδης, συγγραφέας: Ρένος Χαραλαμπίδης, παραγωγή: Ρένος Χαραλαμπίδης, Νίκος Βεργέτης.

Underground, δράμα, 1995, σκηνοθεσία: Εμίρ Κουστουρίτσα, συγγραφείς: Dusan Kovacevic, Emir Kusturica, παραγωγή: Karl Baumgartner, Maksa Catovic, Pierre Spengler.

Wittgenstein, κινηματογραφική βιογραφία, 1993, σκηνοθεσία: Derek Jarman, συγγραφείς: Ken Butler, Terry Eagleton, Derek Jarman, παραγωγή: Tariq Ali.

Κυνόδοντας, δράμα, 2009, σκηνοθεσία: Γιώργος Λάνθιμος, συγγραφείς: Ευθύμης Φιλίππου, Γιώργος Λάνθιμος, παραγωγή: Γιώργος Τσουργιάννης, Γιώργος Λάνθιμος.

Μάτια Ερμητικά Κλειστά, δράμα, 1999, σκηνοθεσία: Στάνλεϊ Κιούμπρικ, συγγραφείς: Arthur Schnitzler (μυθιστόρημα), Στάνλεϊ Κιούμπρικ (σενάριο), Φρεντερίκ Ράφαελ (σενάριο), παραγωγή: Στάνλεϊ Κιούμπρικ.

Το Βλέμμα του Οδυσσέα, δράμα, 1995, σκηνοθεσία: Θεόδωρος Αγγελόπουλος, συγγραφείς: Θεόδωρος Αγγελόπουλος, Tonino Guerra, Πέτρος Μάρκαρης, Giorgio Silvagni, Kaii Tsitseli (μεταφράσεις διαλόγων), Όμηρος, παραγωγή: Θεόδωρος Αγγελόπουλος, Éric Heumann, Dragan Ivanovic, Herbert G. Kloiber, Saimir Kumburo, Piro Milkani, Ivan Milovanovic, Amedeo Pagani, Lucian Pricop, Giorgio Silvagni / Paradis Films.

Τοπίο στην ομίχλη, δράμα, 1988, σκηνοθεσία: Θεόδωρος Αγγελόπουλος, συγγραφείς: Θεόδωρος Αγγελόπουλος, Θανάσης Βαλτινός, Tonino Guerra, παραγωγή: Θεόδωρος Αγγελόπουλος, Éric Heumann, Amedeo Pagani, Stéphane Sorlat.

Χαμένοι στην Μετάφραση, δράμα, 2003, σκηνοθεσία: Sofia Coppola, συγγραφέας: Sofia Coppola, παραγωγή: Sofia Coppola.

Ηλεκτρονικές Πηγές

Harry Kreisler, *A philosopher goes to the movies, Conversation with Stanley Cavell*, 2002 (<http://globetrotter.berkeley.edu/people2/Cavell/cavell-con6.html>).

<https://stephenfollows.com/highest-grossing-movie-adaptations/>

<https://www.youtube.com/watch?v=BdAXIj5QViw>

<https://www.youtube.com/watch?v=jDRTghGZ7XU>

<https://www.youtube.com/watch?v=nY97SAp9YT8>

Stanford Encyclopedia of Philosophy, *Philosophy of Film*, <http://plato.stanford.edu/entries/film/> .

<https://www.urbandigproject.org/copy-of-projects-2>

Abstract

This paper attempts to access cinema through the philosophical perspective, both trying to detect its eventual philosophical or non-philosophical implications, as well as making use of the analytical tools of the field of film philosophy. The paper attempts to propose a concrete method of film analysis, an analysis based on Stanley Cavell, and secondarily on Wittgenstein, Austin, Quine and Derrida. First, the paper attempts to define cinema philosophically using the thought of Cavell and Derrida. Furthermore the paper tries to find the relationship between cinematic, philosophical and artistic indeterminacy as well as the relationship between epistemological and film realism. It also analyses Kubrick's *Eyes Wide Shut* using the concept of Cavell's acknowledgement and examines the function of Wittgenstein language games in cinema, especially in *Dogtooth* of Yorgos Lanthimos. Finally, the paper refers to the changes that happen and will happen to the cinema due to the new technologies.