

ΝΕΟΤΕΡΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΣ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ: Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΑΙΣΘΗΤΙΚΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΝΙΣΜΟΥ

Γιώργος ΑΡΑΜΠΑΤΖΗΣ

Περίληψη

Η διάκριση νεοτερικότητας και μοντερνισμού στον κινηματογράφο μπορεί να γίνει κατανοητή με τη χρήση του όρου αισθητικός βυζαντινισμός. Αυτός ο τελευταίος εντάσσεται σε μια μετανεοτερική προοπτική, κατά την οποία ο μοντερνισμός θεωρείται μέσα από το πρίσμα ενός ύστερου χρόνου της νεοτερικότητας. Ο αισθητικός βυζαντινισμός εμπνέεται από μια ιδιαίτερη σύγκρουση πάθους και λογικότητας η οποία παρατηρείται σε ένα τμήμα της Γαλλικής λογοτεχνίας του 19ου αιώνα και η οποία εμπνέεται από ίντριγκες και πάθη της βυζαντινής βασιλικής Αυλής. Ως φυσική επιλογή ενός κινηματογραφικού βυζαντινισμού θεωρείται το έργο του Αντρέι Ταρκόφσκι. Εδώ, ωστόσο, θα επικεντρωθούμε σε ταινίες του Βαλεριάν Μπόροβζυκ, του Χανς-Γιούργκεν Σύμπερμπεργκ και του Όρσον Γουέλς. Στον πρώτο διακρίνουμε μια σύμπτωση του πάθους με τον Νόμο, ο δεύτερος μας δίνει την ευκαιρία να διαπιστώσουμε την αδυναμία συνύπαρξης πάθους και πνευματικότητας, ενώ στον τρίτο, το πάθος της ζωής δεν είναι αναγώγιμο σε κανένα ερμηνευτικό σχήμα και ρεαλισμό. Τα τρία έργα επιτρέπουν την αντίληψη των σχέσεων νεοτερικότητας και κινηματογράφου δια του βυζαντινισμού ως έναν τρόπο κριτικής διερώτησης των αναπαραστατικών μηχανισμών και των τρόπων πρόσληψης του κόσμου μας.

Έννοιες κλειδιά: Βυζαντινισμός, κινηματογράφος, νέο-ρεαλισμός, πάθος, Νόμος, συνολικό έργο τέχνης, διπλοτυπία

Εισαγωγή

Παρ' όλο που τα οπτικοακουστικά προϊόντα ή, αλλιώς, η μιντιακή κουλτούρα μάς έχει γίνει από τις πλέον οικείες εκφάνσεις, όχι μόνο του δημόσιου βίου αλλά και της άρθρωσης και δόμησης της ίδιας της αισθαντικότητάς μας, απέχουμε πολύ από το να είμαστε σε θέση να συλλάβουμε το μέγεθος και τα όρια αυτής της εξέλιξης. Θα μπορούσαμε, μάλιστα, να πούμε ότι η σύγχρονη αυτή στροφή έχει διαμορφώσει τεράστια πλήθη χρηστών, ουσιαστικά αγράμματων ως προς τον χαρακτήρα της εντελώς επίκαιρής μας αυτής κουλτούρας. Δεν θα ήταν υπερβολικό να ισχυρισθεί κανείς ότι η εν λόγω ασυμμετρία συνιστά ένα παράδοξο και ένα ρήγμα στο ίδιο το σώμα της νεοτερικότητας, σημαδεύοντας ένα πέρασμα σε ένα «μετά» της νεοτερικότητας, ένα α-μοντερνιστικό ύστερο, ενταγμένο σε μια λογική της α-συνέχειας και σε μια κίνηση αναμνηστική ενός παρελθόντος που πλέον παρίσταται γενικά ως νέο-μεσαιωνισμός. Χωρίς τις εμπάθειες μιας «επιστροφής στον ζόφο», που υπονοείται από μια τέτοια ανάδυση του απωθημένου, κάποιες αναλύσεις του Immanuel Wallerstein σχετικά με τη νέα οικονομία είναι πολύ χρήσιμες για την συνάντησή αυτής της εξέλιξης. Στο παρελθόν, μέσα σε ένα περιβάλλον οξυμένου μοντερνισμού, που έλαβε έκτοτε το όνομα του θετικισμού και του επιστημονισμού, μια τέτοια αναμνηστική ώθηση χαρακτηριζόταν ως βυζαντινισμός. Δεν είναι του παρόντος να αναλύσουμε πλήρως τις πολιτικές και αισθητικές όψεις αυτής της αρνητικο-θετικής διάστασης του μοντερνισμού μας. Αρκεί να πούμε ότι ο εν λόγω βυζαντινισμός είναι αισθητικός και, ενώ δεν διαχωρίζεται απόλυτα από τον πολιτικό βυζαντινισμό, ωστόσο αποκτά άλλες συμπαραδηλώσεις και παρασυνέπειες.

Ειδικότερα, ο βυζαντινισμός συνδέεται, πρώτα απ' όλα με το πολιτικό. Στην ουσία, είναι η προέκταση της προηγούμενης αντίληψης του βυζαντινού πολιτικού ως «καισαροπαπικού», δηλαδή ως αδυναμία διάκρισης μεταξύ της πνευματικής και της κοσμικής σφαίρας – μια διάκριση απολύτως καίρια για την ευρωπαϊκή νεοτερικότητα. Ο βυζαντινισμός υποδηλώνει

μια (πολιτική) οργάνωση που αναλώνεται στον βερμπαλισμό και τη γραφειοκρατία, χωρίς να επιτυγχάνει κάποια ικανή αποτελεσματικότητα ή να αποκρύπτει την ισχυρή κακοβουλία της. Είναι μια περίπτωση επικράτησης του ταπεινού πάθους με επίσημο κάλυμμα επί του ορθολογισμού. Εδώ, όμως, ασχολούμαστε με τον αισθητικό βυζαντινισμό, δηλαδή με ένα πολιτιστικό αρχέτυπο. Υπάρχουν αρκετές εκφάνσεις του αισθητικού βυζαντινισμού αλλά μια καθαρή μορφή του εντοπίζεται στη Γαλλική λογοτεχνία του τέλους του 19ου αιώνα. Τη λογοτεχνική αυτή τάση πρέπει να θεωρήσουμε ως μη-νατουραλιστική. Έμπνευση αποτέλεσε το ιστορικό έργο του Γάλλου βυζαντινολόγου Gustave Schlumberger που περιέγραφε την αντιπαράθεση, ακριβώς, του πάθους με τη λογικότητα στη βυζαντινή βασιλική Αυλή¹.

Θα πρέπει να προστεθεί ότι ο εν λόγω βυζαντινισμός, στο μέτρο που η αναμνηστική ώθησή του ενείχε τις αναγκαίες, ανάλογες δυνάμεις, διαδραμάτισε τον ρόλο της μεταβίβασης κάποιων πολύ θεμελιωδών εννομημάτων της ευρωπαϊκής υποκειμενικότητας. Τηρουμένων των αναλογιών, θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για την ανάδυση μιας βυθισμένης νήσου ή για την αρχαιολογία ενός άλλου αρχαϊκού, δηλαδή ενός ιστορικού πρωθύστερου με πολλές όψεις τριβής, αντίστασης και ηδονισμού, τις οποίες είχε πολλαπλώς ανάγκη η προαναφερθείσα ευρωπαϊκή υποκειμενικότητα. Τη χρονική ασυμμετρία και την παράδοση συγχρονία οι οποίες εγκλείονται στις χρήσεις του όρου «βυζαντινισμός» μπορούμε να τις αντιληφθούμε κάπως σε εκείνη τη βιομηχανική-φантаσιακή έκφραση που είναι ο κινηματογράφος. Πράγματι, αυτός ο τελευταίος ενέχει εκείνες τις μοντερνιστικές– αναχρονιστικές διαστάσεις που διαγνώσαμε στις χρήσεις του όρου «βυζαντινισμός». Φυσικά, εδώ, πρέπει να τηρηθούν οι όποιες αναλογίες, η παραβίαση των οποίων θα χαρακτήριζε το εγχείρημά μας ως υπέρμετρο και, τελικά, ως μη-σχετικό. Από την άλλη, βέβαια, η εμμονική αποφυγή της παραδοξότητας και η μη συνείδηση ότι αυτή αποτελεί ουσιώδες στοιχείο της επιστημολογίας της καθημερινής ζωής, μετατρέπει όλες τις κριτικές προσπάθειες σε διανοητικούς ταρτουφισμούς, για να επαναλάβουμε την κατηγορία που, κατά τη Σάρα Κόφμαν, απηύθυνε ο Φρήντριχ Νίτσε στις φιλοσοφικές επεξεργασίες του Ιμμάνουελ Καντ².

Στη συνέχεια, θα παρουσιάσουμε κάποιες ταινίες που παραδειγματίζουν, κατά κάποιον τρόπο, το συγκεκριμένο τρίπτυχο νεοτερικότητας, κινηματογράφου και βυζαντινισμού.

«Γκότο, το νησί του έρωτα»

Το έργο που μοιάζει να προσιδιάζει σε μια τέτοια «κινηματογραφική» αντίληψη του βυζαντινισμού είναι, βέβαια, εκείνο του Αντρέι Ταρκόφσκι. Το εν λόγω έργο είναι πλήρες από σημαίνοντα που αντιστοιχούν κάπως στη γενική έννοια του βυζαντινισμού που δώσαμε μόλις παραπάνω, από «σημειώσεις» δηλαδή του βυζαντινισμού στη φιλική επιφάνεια της κοινής αντίληψης. Ας υπενθυμίσουμε εδώ μερικά από αυτά: οι καταδικαστικές μορφές που εκπηγάζουν από τη μυστηριώδη ύλη του Ωκεανού στο «Σολάρις» του Ρώσου σκηνοθέτη –το θέμα και το υψηλό τέλος του «Αντρέι Ρουμπλιόφ» με τις αριθμολογικές και πολιτισμικο-φυσικές αναπτύξεις– η αγωνιώδης μεταφορά της ευαίσθητης φλόγας του κεριού στη «Νοσταλγία» -και άλλα πολλά παρόμοια. Πράγματι, το όνομα του Ταρκόφσκι μοιάζει να παρουσιάζεται με εύλογο τρόπο στο νου μόλις μιλήσουμε περί «κινηματογραφικού βυζαντινισμού».

Εδώ, όμως, θα προτιμήσουμε μια λιγότερο αυτονόητη αναφορά. Πρόκειται για το φιλμ «Γκότο, το νησί του έρωτα», ταινία του εγκατεστημένου στη Γαλλία Πολωνού Βαλεριάν Μπόροβζυκ, από το 1968. Πρόκειται για το φιλμ που προσέδωσε φήμη στον δημιουργό του, τόση όση χρειαζόταν ώστε να συνεχίσει την καριέρα του στη Δύση. Υπό ποια έννοια μπορούμε να μιλήσουμε για κινηματογραφικό βυζαντινισμό αναφερόμενοι στην εν λόγω ταινία; Υπενθυμίζουμε, απλά, ότι ο εδώ αναφερόμενος βυζαντινισμός είναι μια ευρωπαϊκή υπόθεση. Το «Γκότο» του Μπόροβζυκ, ο οποίος στέκεται ανάμεσα στην μεταπολεμική Ανατολή και Δύση, ενέχει την πραγματέυση ενός χαρακτηριστικού μείγματος

1 Βλ. Γ. Αραμπατζής, *Αισθητικός Βυζαντινισμός* (Καρδαμίτσα, 2018).

2 Βλ. Sarah Kofman, *Nietzsche et la scène philosophique* (10/18, 1979), 311-313.

από ιδεολογική καθοδήγηση και καταναλωτικό ηδονισμό. Η διάκριση αυτή μοιάζει να συνοψίζει την ίδια τη μορφή του κόσμου μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο και να ενέχει τη σύγχυση του αναχρονιστικού με τη νεοτερικότητα, που διαγνώσαμε ήδη στη χρήση του όρου «βυζαντινισμός».

Η υπόθεση είναι σχετικά απλή: σε ένα νησί που κυβερνάται από έναν αυταρχικό ηλικιωμένο βασιλιά, η σύζυγος του τελευταίου, η νέα βασίλισσα, θα ερωτευθεί έναν συνομήλικό της ωραίο αξιωματικό. Ένα θύμα της βασιλικής αυταρχικότητας, ένας διασωθείς χάρη στον σπάνιο οίκτο του βασιλιά, ένας ηλίθιος, θα ερωτευθεί τη βασίλισσα και θα υπάρξει ο καταλύτης της αφηγηματικής ανέλιξης. Αναλαμβάνοντας αυτός τον άχαρο ρόλο ενός υπηρέτη, θα ανελιχθεί, συνωμοτώντας, σε τυραννοκτόνο και ισχυρό άνδρα του λιλιπούτειου βασιλείου. Το πτωχό περιβάλλον της δράσης καταδεικνύει ότι στην παρούσα ταινία δεν υπάρχει καμιά φιλοδοξία τα σημαίνοντα του έργου «αυταρχικός βασιλιάς», «νέα και όμορφη βασίλισσα», «νέος, ωραίος αξιωματικός», «επαναστατημένος υπηρέτης» και άλλα παρόμοια - να επενδυθούν με τον αναπαραστατικό μηχανισμό και τις πλούσιες συμπαραδηλώσεις που συνοδεύουν ένα λαμπρό κινηματογραφικό αφήγημα, δηλαδή ένα θέαμα από αυτά που μας έχει συνηθίσει το Χόλυγουντ.

Τα πάντα υποφωτίζονται, στην ταινία του Μπόροβζυκ, σε αποχρώσεις της αθλιότητας και της μηδαμινότητας –εκτός, ίσως, από το σώμα το νέας βασίλισσας. Το φιλμ «Γκότο, το νησί του έρωτα» είναι μια «όπερα της πεντάρας» γύρω από την εξουσία, τον έρωτα και την τυραννία. Το φιλμ, σε πρώτη ματιά, μοιάζει να ακολουθεί το παράδειγμα της διαφωτιστικής σύγκρουσης ανάμεσα στην αυθεντικότητα της επιθυμίας και την καταπίεση. Η ίδια η πλοκή φαίνεται ότι υποτάσσεται στη συγκεκριμένη βασική ανέλιξη, που πηγαιίνει από την τυραννία στην απελευθέρωση διαμέσου του έρωτα, μια πλοκή η οποία εμπνέεται από εκείνη την παραδειγματική αφηγηματική μορφή που είναι το μελόδραμα. Πράγματι, το μελόδραμα υποκαθιστά τη μοντερνιστική απώθηση του δράματος, ένα φαινόμενο που έχουν υπογραμμίσει πολλοί σχολιαστές της σύγχρονης θεατρικότητας³. Η διαφορά είναι ότι το μελόδραμα αναπτύσσεται γύρω από τις προσδοκίες ενός κοινού που το ίδιο το είδος έχει προκαταρκτικά διαμορφώσει. Η δίδυμη αυτή διαχείριση: δημιουργία του καθορισμένου κοινού και ανταπόκριση στις προσδοκίες του, είναι απολύτως χαρακτηριστική τόσο της αισθητικής μορφής του μελοδράματος όσο και του εμπορικού-αφηγηματικού κινηματογραφικού θεάματος.

Δεν χρειάζεται να προχωρήσουμε πολύ σε λεπτομέρειες της πλοκής για να δείξουμε ότι το φιλμ επιλέγει έναν διαφορετικό δρόμο. Αντί να εικονογραφήσει τον τιτάνιο αγώνα μεταξύ καθαρής επιθυμίας, αληθινού δηλαδή πυρήνα της ατομικότητας, και της τυραννίας, το έργο θέτει τον Νόμο και την παράβασή του στον ίδιο τον πυρήνα της επιθυμίας. Η γεωμετρική κατάδειξη δυο αντιτιθέμενων δυνάμεων, της επιθυμίας και της καταπίεσής της, αντικαθίσταται από εκείνον τον σχετικισμό ο οποίος γεννιέται από τον αμφιλεγόμενο χαρακτήρα των αισθημάτων και των ενορμήσεων, ο οποίος μάλιστα ωθεί στο ημίφως της υποψίας όλο τον χώρο των επιθυμιών. Η ανθρωπολογία της διαφωτιστικής κατήχησης περί την τυραννία καταλύεται.

Δεν μπορεί κανείς παρά να παρατηρήσει τη συμμετρία που προτάσσει ο Μπόροβζυκ ανάμεσα στη θηριωδία και την ανοησία/πονηριά και η οποία είναι η βασική δομή που διέπει την κατάκτηση της εξουσίας. Ο έρωτας δεν δίνει ποτέ καμιά μάχη στην ταινία και παραμένει διαρκώς υποκείμενος στις κινήσεις της εξουσίας που συντονίζονται από το ανωτέρω δίδυμο θηριωδίας και ανοησίας/πονηριάς. Η κριτική εργασία που επιτελεί ο Μπόροβζυκ στο έργο είναι καθοριστική για την αντίληψη του φαινομένου του βυζαντινισμού. Ας επανέλθουμε στην περιγραφή του: είναι αυτός μια προσβολή του πνεύματος της νέας θετικότητας και αντικείμενο της ριζικής άρνησης από αυτό το τελευταίο. Από αυτή την άποψη, ο βυζαντινισμός είναι ένα σύμπτωμα ή, μάλλον, εντάσσεται σε μια πολιτισμική συμπτωματολογία. Χαρακτηριστική ως προς αυτό το σημείο είναι η ψυχαναλυτική κατάδειξη του ωφελιμιστικού χαρακτήρα ενός

3 Να διευκρινίσουμε, εδώ, ότι η νεοτερικότητα αναφέρεται σε μια ιστορική περίοδο ενώ ο μοντερνισμός σε κάποιες τάσεις της τέχνης και γενικότερα της κουλτούρας, όπως η αντι-δραματικότητα, η ρήξη στα εκφραστικά μέσα, ο αντι-ιδανισμός, η κριτική των αναπαραστατικών μηχανισμών μιας συλλογικότητας και άλλα παρόμοια.

συμπτώματος για εκείνον που υποφέρει από αυτό. Με βάση αυτή τη διαπίστωση, μπορούμε να επιχειρήσουμε μια ανάλογη κριτική του καθεστώτος της ευρωπαϊκής επιθυμίας στους νεότερους χρόνους. Η επιθυμία, εξ άλλου, έχει από καιρό ταυτιστεί με τις μοντερνιστικές αναζητήσεις της νεότερης σκέψης, εγκαταλείποντας την έννοια της ευδαιμονίας η οποία χαρακτήριζε καίρια την αρχαία φιλοσοφία.

«Πάρσιφαλ»

Η ανωτέρω κριτική έχει πολλά να ωφεληθεί από τις επισημάνσεις του Γερμανού σκηνοθέτη Χανς-Γιούργκεν Σύμπερμπεργκ γύρω από τη Γερμανική αισθητική ιδεολογία σε ταινίες όπως «Λούντβιχ, ρέκβιεμ για έναν παρθένο βασιλιά» (1972), «Καρλ Μαίυ» (1974), «Χίτλερ, μια ταινία από τη Γερμανία» (1977) και, κυρίως, «Πάρσιφαλ» (1982). Η τελευταία ταινία είναι μια κινηματογράφιση της ομώνυμης όπερας του Ρίχαρντ Βάγκνερ η οποία, εξ άλλου, αποτέλεσε το αντικείμενο σκληρής κριτικής εκ μέρους του Φρήντριχ Νίτσε. Όσο για τον «Λούντβιχ» του Σύμπερμπεργκ, είναι γνωστό ότι ο Λουδοβίκος της Βαυαρίας, που αποτελεί το θέμα της ταινίας, σχεδίαζε ένα Βυζαντινό παλάτι στο Graswangtal και ότι το κάστρο Neuschwanstein έχει δανειστεί πολλά βυζαντινά διακοσμητικά στοιχεία. Επιπρόσθετα, η μετωπική κινηματογράφιση του Σύμπερμπεργκ, θα μπορούσε να λεχθεί ότι εμπεριέχει μια αντίληψη των πραγμάτων στην οποία συμμετέχει η βυζαντινή εικονογραφία.

Ειδικότερα για την όπερα «Πάρσιφαλ», αυτή σήμανε την αφορμή της θεωρητικής ρήξης μεταξύ Νίτσε και Βάγκνερ⁴. Ο πρώτος καταλόγιζε στον δεύτερο μια στροφή στην αφαιρετική πνευματικότητα ως προς το περιεχόμενο του έργου, προς εκείνη δηλαδή την κατεύθυνση στην οποία ο ίδιος αντιτασσόταν με όλη τη δύναμη της φιλοσοφικής σκέψης του. Αντί για τον μεταφυσικισμό του «Πάρσιφαλ», ο Νίτσε προτιμούσε, όπως έλεγε, τον γήινο αισθησιασμό της «Κάρμεν» του Μπιζέ. Η αντίθεση δεν ήταν βέβαια μόνο ζήτημα γούστου. Η διαμάχη πνευματικότητας και αισθαντικότητας βρίσκεται, θα λέγαμε, στο κέντρο της νεωτερικότητάς μας και ο Νίτσε υπήρξε ένας από τους κύριους αντίπαλους του μεταφυσικού πνεύματος. Ήδη, ο Καντ, σε μια σημείωση στην αρχή της *Κριτικής του Ορθού Λόγου*, δήλωνε ότι η Αισθητική πρέπει να απελευθερωθεί από τον μεταφυσικισμό της νεότερης θέσμισής της και να επιστρέψει στην Αρχαιοελληνική ρίζα του όρου, που δεν είναι άλλη από τη λέξη «αίσθησις».

Ποιο ήταν, όμως, αυτό που είχε καταστήσει το έργο του Βάγκνερ επίκαιρο για τη νεωτερικότητα και που ο Νίτσε έβλεπε να έχει μολυνθεί από ένα είδος, θα λέγαμε, πνευματοκρατικού βυζαντινισμού; Ο Βάγκνερ ήταν από τους πρωτοπόρους του μοντερνιστικού πνεύματος στην αισθητική παραγωγή μέσα από τη φιλοδοξία του για τη δημιουργία ενός «συνολικού έργου τέχνης» (*Gesamtkunstwerk*). Η σύνθεση πολλών μορφών τέχνης μέσα στο ίδιο έργο παράγει μια ολότητα η οποία εν πολλοίς προαναγγέλει την τέχνη του 20ού αιώνα, δηλαδή τον κινηματογράφο. Προαναγγέλει επίσης και το σύγχρονο *body politic*, το οποίο μέσα στη θεατρικότητά του αλλά, στην πραγματικότητα, μέσα στο κινηματογραφικό μοντάζ του αποδεικνύεται, επίσης, ένα συνολικό έργο τέχνης. Κάτι τέτοιο υποστηρίζει ο σύγχρονος θεωρητικός της τέχνης και φιλόσοφος Boris Groys.

Το συνολικό έργο τέχνης είναι, άραγε, ένα σημείο, ένα τμήμα μιας γενικής σημειολογίας της κουλτούρας η οποία καθίσταται ευπρόσβλητη από το πνεύμα του βυζαντινισμού; Μια τέτοια υπόθεση ενισχύεται από το γεγονός ότι το συγκεκριμένο πνεύμα υποσημαίνει μια συστηματική κατανάλωση σημείων. Η συνολικότητα είναι, σε αυτή την περίπτωση, εκείνο στο οποίο δεν μπορεί να φιλοδοξεί ο βυζαντινισμός. Όμως, στο μέτρο που η νεωτερικότητα ελκύεται από την αποσπασματικότητα, ως αντίβαρο της βαγκνερικής ολότητας, τότε θα μπορούσαμε να υποθέσουμε έναν εσώτερο βυζαντινισμό που ελλοχεύει στον ίδιο τον πυρήνα του μοντερνισμού. Η στάση αυτή μπορεί να θεμελιωθεί ακόμη περισσότερο στη βάση του ανολοκλήρωτου του ιστορικού λογισμού. Ειδικότερα, για τον κινηματογράφο, εκατό τριάντα χρόνια περίπου μετά από την είσοδό του στον χώρο των τεχνών, φαίνεται ότι

4 Βλ. Friedrich Nietzsche, *Le cas Wagner. Nietzsche contre Wagner* (Garnier/Flammarion, 2023).

μια συνολική ιστορία του κινηματογράφου είναι ήδη αδύνατη. Μοιάζει σαν ο πληθωρισμός του αισθητικού να έχει εξαντλήσει τον ιστορικό ευρητηριασμό μας και, ακόμη περισσότερο, τις φιλοδοξίες μιας φιλοσοφίας της ιστορίας. Πρόκειται για μια διαπίστωση που δεν θα δυσαρεστούσε διόλου τον Νίτσε.

To «Rosebud»

Μια ταινία που πολύ λίγο θα συνδέαμε με τον βυζαντινισμό είναι ο «Πολίτης Καίην» (1941) του Όρσον Γουέλς. Η επιφύλαξη είναι δικαιολογημένη. Στη συνέχεια, θα δείξουμε υπό ποια έννοια την εκλαμβάνουμε ως εκείνον τον συνδυασμό βυζαντινισμού και νεοτερικότητας για τον οποίο μιλήσαμε έως τώρα. Αρχικά, ωστόσο, πρέπει να υπενθυμίσουμε ότι το έργο φημίζεται για την έκφραση ενός σχετικισμού την οποία επιδεικνύει μάλιστα με ισχυρό τρόπο. Ποιος είναι ο Καίην; Η αδυναμία κατανόησης του χαρακτήρα του συμβαδίζει με την τεχνική της συνεκδοχής και της πολλαπλότητας των υφών που χρησιμοποιεί ο Γουέλς. Οι διαδοχικές μαρτυρίες δεν κάνουν παρά να θολώνουν το πορτρέτο του, ενώ υποτίθεται ότι θα το φώτιζαν καταληκτικά. Είναι ένας αδίστακτος επιχειρηματίας; Ένας οραματιστής του δημόσιου λόγου; Ένας λαϊκιστής προπαγανδιστής; Ένας ρομαντικός προτεστάντης; Ένα θανάσιμα πληγωμένο ανθρώπινο ον; Μια προσωπικότητα που είναι ανεπανόρθωτα σηματοδεδιμημένη από την έλλειψη τόσο στο επίπεδο των σχέσεών του με τους άλλους ανθρώπους όσο και σε εκείνο της αυτο-πραγμάτωσης και της συνειδητότητας της ιδιαίτερης μοίρας του; Είναι όλα αυτά και τίποτε. Η ταινία κάνει μια προ-μετανεωτερική ταύτιση της αλήθειας (στην προκειμένη περίπτωση, της αλήθειας για τον Καίην) με το εφέ της αλήθειας, με την αλήθεια, δηλαδή, ιδωμένη ως συμβεβηκός, που η ουσιαστικοποίησή της δεν θα σήμαινε τίποτε άλλο παρά μια πελώρια επίδειξη αφέλειας. Στο σημείο αυτό εγείρεται και η ιδέα του σχετικισμού ως της πλέον βασικής διάστασης της θεματικής και της «φιλοσοφίας» της ταινίας.

68 | Τη σχετικιστική διάσταση επωμίζεται το βασικό σύμβολο του φιλμ, το «Rosebud» (= ο Ροδανθός), το παιδικό έλκηθρο του Καίην, μια παιδική ανάμνηση που οπτικοποιείται ως υλικότητα και που παραδίδεται, στο τέλος της ταινίας, στις φλόγες, εντείνοντας έως το τέλος την αδιαφάνεια της προσωπικότητας του ήρωα για τους συγχρόνους του, ενώ υποθετικά βάζει τον θεατή στην άνετη θέση να έχει καταλάβει κάτι περισσότερο από τους άνδρες και τις γυναίκες που τον περιστοιχίζουν. Είναι, όμως, αυτή η τελευταία διαπίστωση πραγματική; Τι ερμηνευτική υπεροχή προσφέρει, άραγε, η ταύτιση της τελευταίας λέξης που εκφέρει ο ήρωας πριν πεθάνει, «Rosebud», με το παιδικό έλκηθρο που βλέπει ο θεατής να καταστρέφεται φλεγόμενο όπως και τα άλλα άχρηστα –δηλαδή χωρίς χρηματική αξία– προσωπικά αντικείμενα του Καίην και να μεταβάλλεται σε καπνό; Πέρα από τον συνειρμό με το βιβλικό «ματαιότης ματαιοτήτων τα πάντα ματαιότης», με ποιο τρόπο αυτές οι εικόνες, άραγε, υπερβαίνουν τις προηγούμενες υποθέσεις περί του Καίην και πώς ενοποιούν τις πολλαπλές εκδοχές για την προσωπικότητά του; Τίποτε από αυτά δεν συμβαίνει και οι συνεκδοχές δεν χάνουν στο ελάχιστο τη βαρύτητά τους από αυτό το «τέχνασμα αλήθειας» που, όπως ειπώθηκε, θυμίζει μια πρόγευση μετανεωτερικότητας, η οποία εμφανίζεται αναπάντεχα στο κινηματογραφικό αριστούργημα του Γουέλς.

Μια προσέγγιση του αναχρονιστικού στοιχείου που εμπεριέχεται στη νεοτερικότητα (και που εμείς συνδυάσαμε εδώ με τον αισθητικό βυζαντινισμό) βλέπουμε να γίνεται στο βιβλίο του Bruno Latour με τον χαρακτηριστικό τίτλο «Δεν υπήρξαμε ποτέ μοντέρνοι» (1991)⁵. Η εν λόγω μελέτη διερωτάται ως προς το περιεχόμενο της νεοτερικότητας και το σημείο εκκίνησης της διερώτησης είναι, αρχικά, ο επιμερισμός των επιστημών και, κυρίως, ο διαχωρισμός σε θετικές και θεωρητικές επιστήμες υπό την μετα-νεοτερική προοπτική. Η τελευταία παρατήρηση σημαίνει ότι ο Latour αναγνωρίζει στην παρούσα περίοδο μια κρίση του μοντερνισμού και, ειδικότερα, μια κρίση της κριτικής φιλοσοφίας (την οποία βέβαια εγκαινίασε ο Καντ). Εκδηλώνεται, εδώ, μια βαθιά ανησυχία: αν η νεοτερικότητα τίθεται σε αμφιβολία, τι θα απογίνουμε εμείς; Ο Latour εκλαμβάνει το «μετά» της μετα-νεοτερικότητας ως ένα είδος σκεπτικισμού και την ίδια τη μετα-νεοτερικότητα ως σύμπτωμα ενός κρίσιμου

σημείου στην ιστορία της νεωτερικότητας.

Τι σχέση, άραγε, έχει η ανωτέρω ανησυχία με το Γουελσιανό Rosebud; Πέρα από τις συμβολιστικές ερμηνείες και, ανάμεσά τους, κύρια, τις ψυχαναλυτικές, ως προς τη σημασία του παιδικού ελκήθρου του Καίην, ο Latour προτάσσει μια νέα θεωρία του αντικειμένου. Τα αντικείμενα χαρακτηρίζονται κατ' αναλογία προς δυο διαδικασίες, που η νεωτερική κοινή γνώση κρατά απολύτως διακριτές: αυτές είναι η γνώση και η εξουσία. Ειδικότερα, από τη μια πλευρά έχουμε τα αντικείμενα των σκληρών επιστημών, των οποίων ο Latour επισημαίνει τον υβριδικό χαρακτήρα. Παρ' όλο που η φύση είναι το πεδίο της μεθοδολογικής αυστηρότητας των συγκεκριμένων επιστημών, τα αντικείμενά τους είναι παραγωγές ή κατασκευές, σύμφωνα και με τη θέση του Gaston Bachelard ο οποίος απωθεί τόσο τον ρεαλισμό όσο και τον ρασιοναλισμό ως προς τη σύλληψη και πειραματική κατάδειξη των επιστημονικών αντικειμένων. Από την άλλη, έχουμε τον κριτικό λογισμό ο οποίος θέτει τα αντικείμενα στο πλαίσιο τοπικών οντολογιών και ως αληθοποιητικά τεχνάσματα. Ο Latour διακρίνει, στο σημείο αυτό, δυο μαζικές προοπτικές επάνω στο αντικείμενο: η μια είναι αυτή της συλλογικότητας και των υβριδικών κατασκευών και, η άλλη, εκείνη της κοινωνίας και των αντικειμένων της κριτικής. Αυτή η τελευταία προειδοποιεί απέναντι στα αντικείμενα ως μεταφορές της φύσης, ως μεταμφιέσεις της εξουσίας και, όπως είπαμε, ως αληθοποιητικά τεχνάσματα.

Η κοινωνική ανθρωπολογία (η εθνολογία παλαιότερα) είναι εκείνη η επιστήμη που έχει την ευχέρεια να αγνοεί την ανωτέρω διάκριση και να προσφέρει ένα, ενιαίο αφήγημα περί των αντικειμένων μέσα από την περιγραφική μεθοδολογία της. Θυμόμαστε, εδώ, ότι στις *Λέξεις και τα πράγματα*, ο Michel Foucault θέτει την κοινωνική ανθρωπολογία, μαζί με την ψυχανάλυση, ως μια επιστήμη-όριο στο πεδίο των επιστημών του ανθρώπου. Για τον Latour, αν η εν λόγω επιστήμη δεν συνιστά ένα όριο, ωστόσο υπερβαίνει την κατηγοριοποίηση που ο ίδιος προηγουμένως υπέδειξε σε αντικείμενα της συλλογικότητας και κοινωνικά αντικείμενα. Άραγε, η νεωτερικότητα θα μπορούσε να δεχθεί μια ανθρωπολογική περιγραφή; Και αν ναι, μπορεί να διατηρηθεί ο χαρακτηρισμός της νεωτερικότητας έως το τέλος, από τη στιγμή που η συγκεκριμένη περιγραφή θα συμπεριελάμβανε τόσο το «πολιτισμένο» όσο και το «άγριο», τόσο την «κουλτούρα» όσο και τη «φύση»; Η θετικότητα της απάντησης στο τελευταίο ερώτημα θα υποσήμαινε ότι το σχέδιο της νεωτερικότητας εισέρχεται σε ένα σκεπτικιστικό στάδιο, αυτό το οποίο χαρακτηρίζεται, ακριβώς, ως μετα-νεωτερικότητα. Η κριτική στάση η οποία κυρίως χρωματίζει τη νεωτερικότητα θα όφειλε, έτσι, να συνυπάρξει με τα υβριδικά αντικείμενα που σχηματίζονται από τη «μετάφραση» της φύσης σε επιστημονικά αντικείμενα. Ο μη-Δυτικός κόσμος περιορίσθηκε ιστορικά από τη σύνθεση υβριδικών και κριτικών αντικειμένων την οποία εξέλαβε ως πρότυπο μίμησης. Η παρούσα εποχή, ωστόσο, μάς θέτει μπροστά στο ερώτημα, κατά πόσο ο συγκεκριμένος διχασμός υπήρξε πράγματι, αν ήταν ποτέ λειτουργικός και μήπως ο επίκαιρος σκεπτικισμός μας έχει μεταθέσει τη νεωτερικότητα στο πεδίο του ιστορικά φαντασματικού;

Το ερώτημα του Latour, με τα συνεπαγόμενα διλήμματα που θέτει, μάς αναγκάζει να επαναπροσδιορίσουμε μια φιλοσοφία της ιστορίας η οποία μας έχει γίνει, με υποσυνείδητο σχεδόν τρόπο, αυτονόητη. Δεν θα εξετάσουμε περαιτέρω τις αναπτύξεις του, στο μέτρο που εκείνο το οποίο ενδιαφέρει στις επιστημάνσεις του είναι, ακριβώς, ο εντοπισμός μιας κρίσιμης περιφέρειας της νεωτερικότητας, την οποία εμείς ήδη διακρίναμε ως «βυζαντινισμό». Στη συνέχεια, θα προσπαθήσουμε να εξειδικεύσουμε τι σημαίνει αυτή η περιφέρεια για τη θεωρία της πρόσληψης (perception) στον κινηματογράφο.

Τα παράθυρα στον κόσμο

Επανερχόμαστε στο ερώτημα που εγκαινίασε το προηγούμενο κεφάλαιο: ποια είναι η θεωρία του αντικειμένου Rosebud στον «Πολίτη Καίην» του Όρσον Ουέλς; Σε τι βοήθησε τις επεξηγηματικές ή κατανοητικές προσπάθειές μας η κατάδειξη ενός περιφερειακού χώρου σηματοδότησης από τον Bruno Latour; Για να οδηγηθούμε σε κάποιες απαντήσεις, θα πρέπει πρώτα να παρουσιάσουμε μια σύντομη γενεαλογία του κινηματογραφικού μοντερνισμού.

Το σημείο εκκίνησης αυτής της γενεαλογίας είναι το τέλος του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου και ο Ιταλικός κινηματογραφικός νέο-ρεαλισμός και, ιδιαίτερα, το έργο του Ρομπέρτο Ροσελίνι. Η νέο-ρεαλιστική σύλληψη του Ροσελίνι, ο οποίος σπάνια εκλαμβάνεται ως δημιουργός της πρωτοπορίας εν γένει, εμπνέεται από φαινομενολογικές τάσεις, τις οποίες αργότερα θα επισημάνει ο Γάλλος κριτικός του κινηματογράφου Αντρέ Μπαζέν⁶. Η συγκεκριμένη κινηματογραφική φαινομενολογία, ως περιγραφή χωρίς αναγωγισμούς, υπερβαίνει την υιοθεσία του κινηματογράφου από τις διάφορες *avant-gardes* των αρχών του 20ού αι. Ξεπερνά, επίσης, τον Γαλλικό κινηματογραφικό ιμπρεσιονισμό, που θεωρούσε ότι οι εντυπώσεις της λήψης θα μας οδηγούσαν στον κόσμο του ονείρου, όπως επίσης τον Γερμανικό εξπρεσιονισμό που έτεινε να διευρύνει τη συνείδηση παραμορφώνοντας τον εξωτερικό κόσμο ως ένα είδος συλλογικής συμπτωματολογίας. Ο ίδιος νέο-ρεαλισμός υπερβαίνει, ακόμη, το τεμάχισμα δια του διανοητικού μοντάζ του S. M. Eisenstein το οποίο συντάσσει την κινηματογραφική αισθητική παραγωγή με ένα προϋπάρχον νόημα.

Ο νέο-ρεαλισμός και οι πρωτοπορίες που τον ακολούθησαν, τη δεκαετία του 1960 και αργότερα, επιμένει ιδιαίτερα στο γεγονός της κινηματογραφικής λήψης. Η αντι-δραματική στάση του μοντερνιστή σκηνοθέτη είναι η επιμονή και η υπομονή ώστε να παρουσιασθεί μπροστά στον φακό του, ο οποίος είναι στραμμένος στη πιο συνήθη πραγματικότητα, η αλήθεια. Χωρίς τεχνάσματα άλλα από την τεχνολογική δυνατότητα που προσφέρει η κινηματογραφική κάμερα, χωρίς εκείνα τα στοιχεία που συνιστούν το μεγάλο κινηματογραφικό θέαμα ή τον επιλεγόμενο εμπορικο-αφηγηματικό κινηματογράφο, ο μοντερνιστής σκηνοθέτης περιορίζει όλα τα νοήματα που αναδύονται εντός του ως αναγωγικοί πειρασμοί, προκειμένου να καταγράψει, μέσα από την ιδιάζουσα φαινομενολογική «εποχή» του, την αλήθεια του κόσμου. Το προσωπικό ύφος του είναι κύρια οι επιστημολογικές, θα λέγαμε, επιλογές του προκειμένου να αποδώσει μια συνεπή εικόνα του κόσμου για την οποία το φιλμ αποδεικνύεται ένα ιδανικό μέσο δυναμικής έκθεσης της προφάνειας του κόσμου, αυτής που η απάλειψή της, με διανοητικά και άλλα παιχνίδια, καθιστά τον κόσμο δυσεξήγητο και δυσεπίγνωστο.

Αυτή είναι μια πραγματικά μοντερνιστική αντίληψη του πυρήνα της σκηνοθετικής εργασίας στον κινηματογράφο. Ο σκηνοθέτης δεν είναι εκείνο το υποκείμενο που θέτει τα αντικείμενα και τους ανθρώπους σε μια τάξη (*metteur en scène*), προκειμένου να αναδείξει ένα δραματικό ή άλλο νόημα. Ο σκηνοθέτης, αυτός που οικειοποιείται το σύνολο του κινηματογραφικού έργου (*un film de...*), αναπτύσσει, με το ύφος και τις ιδέες του, μια συνοπτική εικόνα του κόσμου μέσα από την πιο κοινή και απλή υλικότητα η οποία προσφέρεται ως είδος φαινομενολογικής δωρεάς στον φακό του. Η αισθητική αυτή ιδέα θριάμβευσε και έδωσε στον ευρωπαϊκό κινηματογράφο και σε όσες κινηματογραφίες εμπνέονταν από αυτόν έναν ιδιαίτερο δυναμισμό και πρωτοκαθεδρία στην αξιολογική ιεράρχηση των φιλικών αισθητικών προϊόντων. Δυστυχώς, μετά το Γερμανικό νέο κύμα (Φασμπίντερ, Βέντερς, Χέρτσογκ), η επιρροή αυτής της αισθητικής υποχώρησε μπροστά στην επιστροφή των κινηματογραφικών δραματικοτήτων και νέων ψηφιακών εντυπωσιασμών.

Η συγκεκριμένη μοντερνιστική ματιά, που εκκίνησε από τον Ιταλικό νέο-ρεαλισμό, χαρακτηρίζεται, συχνά, ως «παράθυρο στον κόσμο» (βλ., για παράδειγμα, την εισαγωγή της ταινίας «Περιφρόνηση» του Ζαν-Λυκ Γκοντάρ, από το 1963). Το αρχικό ερώτημά μας, ύστερα από την προηγούμενη παρουσίαση, διαμορφώνεται ως εξής: τι θέση, τι υπόσταση ενέχει το γουελσιανό *Rosebud*, ιδωμένο μέσα από το «παράθυρο στον κόσμο»; Το ερώτημα μας επιστρέφει εν μέρει στην εγγενή (*indigenus*) θεωρία του κινηματογράφου (στον Αντρέ Μπαζέν, για παράδειγμα) αποφεύγοντας ερμηνευτικά πλέγματα που είναι αναντίστοιχα προς το κινηματογραφικό μέσον. Η ιδέα του υβριδικού και κριτικού αντικειμένου αποδεικνύεται χρήσιμη εδώ, καθώς μεταθέτει την επεξηγηματική πλέον προσπάθειά μας σ' εκείνη την περιφέρεια του νεοτερικού που ονομάσαμε «βυζαντινισμό».

Σημειώσαμε με ποιο τρόπο το *Rosebud* χαρακτηρίζεται από μια θεμελιώδη αμφισημία ως επεξηγηματική Αρχή. Βέβαια, συνδέει την προσωπικότητα του Καϊήν με μια πρωταρχική έλλειψη η οποία ανάγεται στην παιδική ηλικία και στην βία, σχεδόν, προσαγωγή του στο

καθεστώς της λογικότητας από το οποίο θα προσπαθήσει μια ζωή να διαφύγει χάρη στο υπερμέγεθος της προσωπικότητάς του. Είναι, ωστόσο, αυτή η αντίληψη αρκετή για να συνοψίσει τη μοίρα και τις περιπέτειες του Καίην; Σε καμιά περίπτωση. Κανένα στοιχείο της αφήγησης, καμιά πέτρα του τεράστιου ψηφιδωτού, που είναι η ταινία, δεν ανάγεται περιοριστικά σε αυτή την Αρχή. Αυτό το διατυπώνει πολύ ορθά ο δημοσιογράφος, που έχει αναλάβει την έρευνα για τη ζωή του Καίην. Ομιλεί αυτός, στο τέλος, για τον Ροδανθό ως ένα κομμάτι του παζλ που λείπει, αρνούμενος ότι η ταυτοποίησή του θα ήταν καταληκτική ώστε να τελειώνουμε, μια και καλή, με την περίπτωση του Καίην. Αμέσως μετά τα λόγια του δημοσιογράφου, ακολουθεί η αποκάλυψη της ταυτότητας και της υλικότητας του Ροδανθού.

Η ταυτότητα αυτή χαρακτηρίζεται καίρια από τον κινηματογραφικό τρόπο της διπλοτυπίας. Διπλοτυπία (dissolve) στον κινηματογράφο είναι η ταυτόχρονη προβολή μιας εικόνας επάνω σε μιαν άλλη. Η τεχνική αυτή εμφανίσθηκε δυναμικά, στις απαρχές, στον βωβό Σουηδικό νατουραλιστικό κινηματογράφο (βλ. το φιλμ «Η άμαξα φάντασμα» του Βίκτορ Σιέστρομ, 1921) και δηλώνει τη φασματική ή φαντασματική ύπαρξη. Στην σκηνή, όπου βλέπουμε τον ετοιμοθάνατο Καίην, πριν ακριβώς από το τέλος του να προφέρει τη λέξη «Rosebud», την τελευταία του, η εικόνα της παιδικής διαφανούς μπάλας με το χιόνι προβάλλεται σε διπλοτυπία με ένα χιόνι που «πασπαλίζει» όλη την οθόνη. Συνειρμικά, ο θεατής παραπέμπεται στη σκηνή με το χιονισμένο τοπίο και το παιδικό έλκηθρο του μικρού Καίην. Δεν είναι, όμως, ακόμη η ώρα να αποκαλυφθεί η ταυτότητα του Ροδανθού. Στο τέλος, το έλκηθρο ρίχνεται στη φωτιά που καταστρέφει τα άχρηστα και άνευ αξίας αναμνηστικά του Καίην. Το γενικό πλάνο σβήνει σε διπλοτυπία με ένα πλάνο που αναδύεται, ένα κοντινό του έλκηθρου και το όνομά του (Rosebud) να αναδεικνύεται μέσα από τις φλόγες (fade in, fade out). Τόσο λεκτικά όσο και εικονικά, το παιχνίδι υπακούει στο καθεστώς της διπλοτυπίας.

Η διπλοτυπία, ωστόσο, υποδηλώνει ένα υβριδικό καθεστώς της εικόνας, παραπέμποντας είτε στον συνειρμό είτε στην κατάδειξη μιας λεπτομέρειας (το όνομα «Rosebud» μέσα από τις φλόγες). Εξ άλλου, στην ταινία, ο συγκεκριμένος υβριδισμός αποτελεί μέρος της επιστημολογίας της, δηλαδή της ρητορικής που αρθρώνεται γύρω από τη θεματολογία της («Ποιος είναι ο Καίην; Τι είναι ο Καίην;»). Ταυτόχρονα, η εν λόγω ανάπτυξη συμβαδίζει με κριτικές αιχμές (το Big Money στις ΗΠΑ, η δημοσιογραφία του εντυπωσιασμού, η κοινωνική μοναξιά, η απομάκρυνση των φύλων, η αισθητική του υπερμεγέθους, και άλλα παρόμοια). Η συνύπαρξη του υβριδισμού των αντικειμένων και της κριτικής, κατά τον Latour, και συνακόλουθα η διάκρισή τους, αποτελούν σημεία της περιπέτειας της νεωτερικότητας. Η συνείδηση της ύπαρξης και της ανέλιξης των δυο αυτών σφαιρών, ωστόσο, τις τοποθετεί στο ιστορικό παρελθόν, μεταφέροντας και εμάς τους ίδιους σε ένα «μετά» της νεωτερικότητας, μια χρονική περίοδο που δεν αποκόπτει εντελώς τους δεσμούς της με το μεγαλειώδες σχέδιο του μοντερνισμού, αν και δεν αναγνωρίζει πλήρως τον εαυτό της σε αυτό.

Η διπλοτυπία, έτσι, αποβαίνει σημείο σύνταξης του κινηματογραφικού έργου του Γουέλς, που υπερβαίνει προκαταρκτικά τον μοντερνισμό του κινηματογράφου ως «παράθυρο στον κόσμο». Πράγματι, ο Γουέλς είχε σοβαρές αντιρρήσεις για τον νέο-ρεαλισμό και τους επιγόνους του, π.χ. το έργο του Μικελάντζελο Αντονιόνι, όπως κάνει και ο ίδιος φανερό στο τελευταίο αριστούργημά του «Η άλλη πλευρά του ανέμου» (The Other Side of the Wind, 2018), που ολοκληρώθηκε μετά τον θάνατο του σκηνοθέτη τού «Πολίτη Καίην». Η αισθητική του «παράθυρου στον κόσμο» αποτέλεσε, για την Ευρώπη, ένα ιδιαίζον μείγμα συναίνεσης και ρήξης. Ευνοούσε την αισθητική συναίνεση της συλλογικότητας μετά από τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, προτάσσοντας ένα κίνημα που θα εγκαθιστούσε μια αυτόχθονα αξιολογία ενάντια στον σχετικισμό και τον μηδενισμό. Ταυτόχρονα, προωθούσε μια ρήξη με αυτό που ήταν αντιληπτό ως αισθητική των μαζών και που ενδεχομένως να οδηγούσε σε νέες περιπέτειες την ευρωπαϊκή υποκειμενικότητα. Ο Γουέλς, με πολύ αμερικάνικο τρόπο, γενικά, αμφισβητεί το όλο εγχείρημα, τόσο στην αισθητική του όσο και στις πραγματιστικές προεκτάσεις του στον χώρο της συλλογικότητας. Ο «Πολίτης Καίην», τελικώς, αναδύει μια αίσθηση του Υψηλού, που αποκρούει τις ρεαλιστικές επιδιώξεις.

Η άλλη παράδοση

Το σώμα της φιλοσοφίας διασχίζουν διαφορετικές παραδόσεις. Υπάρχουν εγκατεστημένοι φιλοσοφικοί κανόνες, με πιο γνωστό εκείνον του Γαλλικού εκλεκτικισμού ο οποίος αρθρώνεται γύρω από τα κεντρικά ονόματα του Πλάτωνα, του Αριστοτέλη, του Καρτέσιου και του Καντ. Τι γίνεται με τις ενδιάμεσες φιλοσοφίες που έχουν τεράστια ιστορική σημασία αλλά δεν εγγράφονται στον κανόνα, αυτές τις φιλοσοφίες που ο Alexandre Kojève αποκαλεί «παραθετικές»; Ποια η θέση των Μονταίν(ι), Πασκάλ στο στοχαστικό σώμα της δυτικής παράδοσης; Ποια η θέση του Θεόδωρου Μετοχίτη ή του Christian Wolff ο οποίος τόσο επηρέασε την προ-κριτική περίοδο του Καντ; Όλα αυτά είναι ερωτήματα που αναμένουν μια μεταρρύθμιση της φιλοσοφικής παιδείας, τη στιγμή που μια γενική ιστορία του φιλοσοφικού στοχασμού είναι ολοένα και πιο δύσκολο να επιτευχθεί, στο μέτρο που οι συστηματικές επιμέρους αναλύσεις ολοένα και πολλαπλασιάζονται. Αντί για τη μέριμνα περί των κανόνων, καλό θα ήταν να στοχασθούμε γενικώς το βάρος των φιλοσοφικών ρήξεων και συνεχειών.

Στο σημείο αυτό, μετά τις διαδοχικές «στροφές» της φιλοσοφίας (γλωσσολογική, χωρική, εικονιστική), ο κινηματογράφος αποτελεί ένα προνομιακό πεδίο αναθεώρησης των τρόπων πρόσληψής μας. Σε γενικές γραμμές, η σχέση φιλοσοφίας και κινηματογράφου εγγράφεται είτε στην αναπαράσταση φιλοσοφικών θεμάτων σε συγκεκριμένες ταινίες είτε στη μελέτη για τις φιλοσοφικές κλίσεις ορισμένων σκηνοθετών που εκδηλώνουν παρόμοιες τάσεις στον χειρισμό των θεμάτων τους (Μπέργκμαν, Μπρεσσόν, κ.ά.). Ωστόσο, ο κινηματογράφος δίνει την ευκαιρία στον στοχασμό να διερωτηθεί για τον ίδιο τον αναπαραστατικό μηχανισμό και για την ιστορικότητα της πρόσληψης (perception). Η ανάλυση που προηγήθηκε εντάσσεται σε αυτή την τελευταία ερευνητική προσπάθεια.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αραμπατζής, Γεώργιος, *Αισθητικός Βυζαντινισμός*. Καρδαμίτσα, 2018.

Bazin, André, *Τι είναι ο κινηματογράφος*. Αιγόκερως, 2020.

Kofman Sarah, *Nietzsche et la scène philosophique*. 10/18, 1979.

Latour, Bruno, *We have never been Modern*. Harvard University Press, 1993.

Nietzsche Friedrich, *Le cas Wagner. Nietzsche contre Wagner*. Garnier/Flammarion, 2023.

