



ΠΡΟΣ ΜΙΑ ΘΕΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

● Του Βασιλείου Γαϊτάνη

Δρος Θεολογίας - Δρος Φιλοσοφίας
Αναπληρωτή Καθηγητή Πανεπιστημίου Αθηνών

1. Φιλμικές Εκφάνσεις: Η Θεολογία της διαφυγής και της εναγώνιας λύτρωσης. Δύο συμβολικά παραδείγματα: Charlie Chaplin, Carl Th. Dreyer

Α'

1. Προς μια υπέρβαση του κινηματογραφικού τοπίου στον θεολογικό χώρο

Ο κινηματογράφος ουσιαστικά εκφράζει ένα κράμα αναζήτησης των οντολογικών θεμελίων της πραγματικότητας μέσα σ' ένα κόσμο, που σφαλιστός απ' τα καρκινώματα των πληγών του, προσδοκεί μια αποκαλυπτική διαδικασία που θα τον εξανθρωπίσει.¹

¹ Βλ. Andre Bazan, *Τι είναι ο κινηματογράφος*, Αιγόκερω 1988, σ.6

Πάνω σε αυτόν ουσιαστικά εκφράζεται η αέναη πάλη που διεξάγει το ανθρώπινο όν, πασχίζοντας να ξεπεράσει την μοίρα του και ταυτόχρονα να την απεικονίσει αέναα αποδίδοντάς της το φευγαλέο όραμα της αιωνιότητας.²

Όπως και αν εκφραστεί ο κινηματογράφος, είτε α) ως απόπειρα κατάδειξης της οντολογικής συνοχής του σημερινού κόσμου, είτε β) ως ικανότητα να διεισδύει στην αντικειμενική ουσία των όντων, είτε γ) ως απόπειρα αναπαράστασης του κόσμου της αντικειμενικής φόρμας, ουσιαστικά πάντα αναζητά Αυτό - που - δεν - υπάρχει - ακόμα, δηλαδή την ανώτερη εσωτερική ενότητα του υπερβατικού Είναι που απλώς εκφράζεται στις διαφορετικές μορφές της.³

Η παγκόσμια συνάφεια των ΜΜΕ, που απ' τον Mac Luhan και πέρα, έκανε τον κόσμο να μοιάζει σαν ένα «παγκόσμιο χωριό», τώρα αποτελεί κυρίως μια παγκόσμια αγορά! Σ' αυτήν, τα μεγάλα κομτσέρν επιδίδονται σ' έναν έντονα καπιταλιστικό ανταγωνισμό για τις αγορές του κοινού και της διαφήμισης.⁴

Καμιά τέχνη δεν εδραίωσε τόσο την αναπαράσταση του κόσμου όσο η κινηματογραφική και καμιά δεν εμποροποίησε τόσο το θέαμα όσο η φιλμική σχέση της θέασης του κόσμου με τις δυνάμεις παραγωγής.⁵

Ωστόσο, όλη η μεταμοντέρνα «κοινωνία του θεάματος» δεν θα μπορούσε να εδραιωθεί αν δεν βασιζόταν σε μια κατεξοχήν ψυχολογική πρωταρχή: Στην ανάγκη του ανθρώπου για προβολή, για

² Ο.π., σ. 8

³ Ο.π., σ. 12-15. Πρβλ. Ronald Holloway, *Beyond the Image (Approaches to the religious Dimension in the Cinema)*, Film Oikoumene, Geneva 1977, σ. 9-18.

⁴ Βλέπε D. Prokop, *Medien-Macht und Massen-Wirkung (Ein gesichtlicher Überblick)*, Rombach Verlag, Frieberg im Breisgau, 1995, S.92_94. Ο Prokop μάλιστα αναλύοντας τον Adorno θεωρεί ότι υπάρχει μια *Dämonisierung der Kulturindustrie* η οποία χαρακτηρίζει τις παραγωγικές διαδικασίες του θεάματος στον σύγχρονο κόσμο. (σ. 165-167). Η *Powdermaker* προχωρεί ακόμα περισσότερο λέγοντας ότι κατά την δημιουργία μιας ταινίας έχει κανείς την εντύπωση ότι βρίσκεται μπροστά μάλλον στην «καθέλκυση ενός θωρηκτού παρά μπροστά στην γνήσια δημιουργία ενός καλλιτεχνικού εγχειρήματος». (Βλ. *Powdermaker, The Dream Factory*, Little, Brown and Co, Boston 1951.) Γενικά οι αγορές του θεάματος, και κατά συνέπεια και ο κινηματογράφος, είναι πλασμένες έτσι ώστε να χρησιμοποιούν το θέαμα ως την φαντασιακή έκφραση της αποθέωσης του μονοπωλιακού κεφαλαίου. Έτσι εξασφαλίζεται στο μονοπωλιακό κεφάλαιο το μέγιστο κέρδος μόνο με το να ανάγει την κατανάλωση σε

αυτοθέαση του εαυτού του και τελικά στην έσχατη ανάγκη του για μια λυτρωτική διαφυγή!

Δεν έχει τόσο σημασία αν η διαφυγή αυτή οριστεί ως υποκειμενική φαντασίωση, ή ως μια «υπέρτερη ομορφιά πάνω απ' τα φαινόμενα»,⁶ δεν έχει καν σημασία αν ο κινηματογράφος είναι το «πάσιμο της ζωής επ' αυτοφώρω»⁷ τη στιγμή που αυτή επιχειρεί να υπερβεί το κατώφλι της εξιδανίκευσης.

Αυτό που συμβαίνει είναι ότι ο κινηματογράφος αποτελεί «την τέλεια Θεολογία της θεολογικής πτώσης».⁸ **Θεολογία** διότι αναζητά ως τα έσχατα να αναπαραστήσει το «κατ' εικόνα και καθ' ομοίωσιν του κόσμου» (με την μορφή της φιλμικής αναπαράστασης) και τέλεια **θεολογία της πτώσης** γιατί του λείπει η «οντολογία» της αποκάλυψης και άρα στην έσχατη προοπτική του μπορεί να αποκαλύπτει μόνο την τέλεια «υφολογία του ξεπεσμού».

Ο κινηματογράφος, θεολογικά, ως το «απέναντι» της μη-μαρτυρίας, είναι η εξωτερικότητα χωρίς ενσάρκωση, είναι η μεταφορά της μαρτυρίας χωρίς αίμα στον ιδεατό ουρανό, είναι ο ψεύτικος, εικονικός συνειρμός της μη-αγιοπνευματικής ιερουργίας των πραγμάτων.

Δεν είναι μόνο η επικέντρωση του θεάματος στο «οπτικό θέμα», και άρα η πτώση απ' την μη-οπτική θέαση, δεν είναι μόνο η μετάπλαση του λογοκεντρικού στοιχείου σε «εικονικό»,⁹ είναι πάνω απ' όλα η ανασκεύαση μιας ζωής που πρέπει να ειδωθεί απ' τον κόσμο και όχι απ' τον Θεό. Ή

ύψιστο σκοπό του ανθρώπου. (Βλ. Μ. Σεραφετινίδου, *Κοινωνιολογία των Μέσων Μαζικής επικοινωνίας*, σ.56.)

⁵ Για το θέμα αυτό βλέπε: JONETH GARTH and LINTON ZAMES, *Movies as Mass Communication*, Sage, London 1989. Albert Moran, *Film Policy. International, National and Regional Perspectives*, Routledge, London and New York 1996. Herbert Schiller, *Mass Communication and American Empire*, Beacon Press, Boston 1992. Στα ελληνικά πολύ σημαντική η προσφορά του Νίκου Κολοβού. Βλέπε σχετικά: Νίκος Κολοβός, *Κινηματογράφος: Η τέχνη της βιομηχανίας*, Καστανιώτης, Αθήνα 1999.

⁶ Βλ. I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, παρ. 59. Βαθιά επηρεασμένος απ' την καντιανή έννοια της ομορφιάς, σύμφωνα με την οποία «το ωραίο είναι η ελευθερία κάτω απ' τα φαινόμενα», η ποιητική δημιουργία του Fr. Schiller προσπάθησε να ανάγει την Τέχνη σε ύψος ενός συμβόλου συνειδησιακής ελευθερίας, η οποία απεικονίζει τον εαυτό της στη δομική υπόσταση του συνειδησιακού βιώματος και εδραιώνεται στο κορύφωμα του συνθετικού χώρου της φαντασίας. Βλ. Fr. Schiller, *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, Reclam, Stuttgart 1965, σελ.8.

μάλλον από έναν «απολυτοποιημένο Θεό» εντός του κόσμου. Ίσως σ' όλο τον κινηματογράφο - αν αυτός ειδωθεί ως μια απόλυτη οντολογία - ο άνθρωπος να θέλει εναγώνια **να ειδωθεί απ' τον Θεό**, να αφήσει το χνάρι της δικής του ιερουργικής «καθ'ομοίωσης» στον χώρο του κόσμου. Κατά βάθος ίσως να θέλει να δει τον κόσμο όπως θα τον «έβλεπε» ένας υπερβατικός Θεός, δεν ξέρει όμως τους όρους με τους οποίους πραγματικά θάθελε να τον δει ο Θεός!

Ο κινηματογράφος, μ' άλλα λόγια, δείχνει θεαματικά εκείνο που έχει μεταφέρει στην εξωτερική μεσολάβηση, **δείχνει εκείνο που δεν μπορεί να πλάσει στην ενσάρκωσή του!** Ωστόσο, μέσα σ' αυτήν την ίδια την ξεπεσμένη του ενσάρκωση αναδύει ρωμαλέα την «δέουσα» αγιοπνευματικότητα, **μια θεολογία του δέοντος Είναι**, δηλ. κατά βάθος το πως «θάπρεπε να είναι» η κοσμική θεοπτία μιας θεουργίας!

Η ύψιστη και τέλεια θέαση της «αποκαλυπτικής δόξας», όπως αυτή θα εκφραστεί στην έσχατη μορφή της, έχει τώρα πια εμφανιστεί ξεπεσμένη στην κοσμική της έκφραση, έχει αποκαλύψει από-

λυτα τις πτώσεις της και ο πιο ύψιστος ξεπεσμός είναι φυσικά η ίδια η υφολογική διάστασή της! Ο κινηματογράφος είναι - απ' την άποψη της ίδιας της αυτοσυνειδησής του-μια «δεύτερα παρουσία» που θεάται από τώρα την έσχατη έκπτωση του εαυτού της! Και όσο κι αν ο De Bord θεωρεί το θέαμα σαν ένα «κρυμμένο χρήμα»,¹⁰ το ίδιο το χρήμα δεν θα μπορούσε να βασίσει στο θέαμα το εμπόριό του αν η παγκόσμια ανάγκη των ανθρώπων για «αναπαράσταση της αλήθειας» δεν το εδραίωνε.¹¹

Ο κινηματογράφος αποτελεί ίσως την πιο τέλεια έκφραση αυτής της αλήθειας.

Είναι ο ίδιος η τέλεια και μέγιστη ανάγκη της ανθρώπινης ψυχολογικής δομής **να ξεπεράσει τη φθορά του χρόνου** και την υπέρτατη νίκη του, το θάνατο, αποθανατίζοντας τα αντικείμενα του κόσμου. Αυτή «η **ταρίχευση και διαιώνιση των ναυαγών του ρέοντος είναι**» σως να αποτελεί την μέγιστη απόπειρα της ανθρώπινης ύπαρξης να ανοίξει ένα παράθυρο σ' έναν κόσμο, που σφαιλιστός απ' τα καρκινώματα των πληγών του, προσδοκεί μια αποκαλυπτική διαδικασία που θα τον εξανθρωπίσει, αφήνοντας να διαφα-

Για την ουσιαστική έκφραση μιας οντολογικής δυνατότητας της Τέχνης στο χώρο του ιδεαλισμού βασισμένης στην αλληρική αισθητική της ηθικότητας βλέπε: Γαϊτάνη Βασιλείου, Θεολογική και φιλοσοφική προσέγγιση της ποίησης του Fr. Hölderlin, Αθήνα 1999, σ. 75-99.

⁷ Η θεώρηση του Τζίγκα Βερτόφ στηρίζεται στο οπτικό μοντέλο της επικέντρωσης ενός «σταματήματος της ίδιας της ιστορίας» έτσι ώστε το απρόοπτο και το μοναδικό να εκφραστούν στην πλήρη και πιο αληθινή αντικειμενικότητά τους. Βλέπε σχετικά: Τζ. Βερτόφ, «Άρθρα και μανιφέστα», περιοδικό ΣΙΝΕΜΑ (αφιέρωμα), τεύχος 8, Αθήνα 1980. Βλ. επίσης: Piero Montani, Dziga Vertof, La Nuova Italia, Florenz 1975. Γενικά για τον πρωτοποριακό κινηματογράφο στη Ρωσία πολύ σημαντική η εργασία του Ambrosio. Βλ. I. Ambrosio, Formalismo e avanguardia in Russia, Editori Riuniti, Roma 1968.

«Είναι χαρακτηριστικά τα χρονικά, τα σχόλια και οι απολογισμοί που συνοδεύουν τις πρώτες δημόσιες προβολές των κινηματογραφικών ταινιών των αδελφών Lumiere: «Είναι η ίδια η φύση πιασμένη επ' αυτοφώρω», γράφουν οι πρώτοι σχολιαστές με έκδηλο θαυμασμό.» (Βλ. Ειρήνη Στάθη, Θεωρίες του κινηματογράφου, Αιγόκερωσ 2002, σ.24)

⁸ Αν η θεολογία αναζητά το αρχετυπικό πρότυπο της «έσχατης οντολογίας», δηλ. την τριαδολογική αναγωγή, κάθε προσπάθεια αναπαράστασης της ενδότερης σημασίας του μυστηρίου της πλάσης μπορεί κάλλιστα να θεωρηθεί ως Θεολογία. Απ' αυτή την άποψη και ο κινηματογράφος μπορεί να θεωρηθεί ως μια απόπειρα «τέλειας κοσμικής θεολογίας» ως απόπειρα κοσμολογικής ανάπλασης του νοήματος. Ωστόσο η πτώση της οντολογικής έκφρασης του ανθρώπινου στοιχείου (όπως αποδίδεται στις φιλμικές εικόνες) μπορεί να εκφραστεί μόνο στις ξεπεσμένες υφολογικές της εκφράσεις, οι οποίες αποτελούν και ερμηνείες πτώσης απ' την

αρχέγονη οντολογία. Έτσι ο κινηματογράφος είναι μεν μια «θεολογία», (με την έννοια της αναζήτησης της αρχέγονης θέασης), αλλά παράλληλα και -απολύτως χαρακτηριστικά- μια αρνητική θεολογία αποκάλυψης των πτωτικών μορφών του Όντος. Ακόμα όμως και αν είναι έτσι, σε δημιουργούς όπως ο Charlin ή ο Capra επιτελείται η μετουσιωτική κατάκτηση της λύτρωσης, παρότι αυτή δεν έχει πολλές φορές αποκαλυπτικό περιεχόμενο. Μ' αυτή την έννοια ο κινηματογράφος είναι μεν «θεολογία», αλλά μια θεολογία πτώσης απ' την χαρισματική «ταυτότητα» θείου και ανθρώπινου στοιχείου, μια θεολογία που περιγράφει την μαρτυρία και την θλίψη της απόρριψης - είτε της ανεύρεσης της αγάπης- εντός της τραγωδίας της ύπαρξης. (Πρβλ. Ν. Κολοβού, Δοκίμια θεωρίας και κριτικής κινηματογράφου, 116-140)

⁹ Ο Neil Postman διαβλέπει ακριβώς εδώ την μετάπλαση του πολιτισμού από πνευματικό σε τεχνοκρατικό. Στα περίφημα έργα του: NEIL POSTMAN, Amusing Ourselves to Death: Publik Discourse in the Age of Scow Business. New York, Penguin Books, 1973, και NEIL POSTMAN «Technopoly, Neil Postman and Alfred Knopf, 1992», επιχειρεί να καταδείξει την μετάπλαση του πνευματικού πολιτισμού σε τεχνοκρατικό κάτω απ' τους όρους και τις δομές της σύγχρονης μεταμοντέρνας ύπαρξης. Ο Postman θεωρεί ότι η εξουσία του τεχνοπώλιου «υπονόμεισε ολόκληρο το οικοδόμημα της πίστης στα ιερά κείμενα και τελικά εξαφάνισε την πηγή από την οποία οι περισσότεροι άνθρωποι αντλούσαν την ηθική εξουσία» (Βλ. Neil Postman, Τεχνοπώλιο: Η υποταγή του πνευματικού πολιτισμού στην τεχνολογία, Καστανιώτης, Αθήνα 1997, σ.165)

¹⁰ Σύμφωνα με τον De Bord ουσιαστικά το θέαμα δεν είναι τίποτα άλλο παρά «το χρήμα με την μορφή της αφηρημένης αναπαράστασης» (Βλ. GUY DE BORD, La Societa dello spettacolo, σ. 12-36.) Το θέαμα είναι ο «σκοπός του υπάρχο-



νεί «η φευγαλέα παρουσία του αιώνιου μέσα στο ιστορικό».¹²

Ήδη ο Ricciotto Canudo συνέλαβε την «κοσμική θεολογία» του κινηματογράφου μιλώντας για ένα «νέο ναό», όπου θα μπορούσαν να συνυπάρχουν η «ευχαρίστηση του θεάματος και η ευχαρίστηση της αισθητικής λατρείας»¹³. Το θεμελιώδες εδώ εδράζεται στο ότι ο Canudo δεν συλλαμβάνει μόνο την «κοσμική μεσσιανικότητα» του κινηματογράφου, όσο την ίδια την αυτοθέαση του υποκειμένου με την μορφή αντικειμένου. Η «θεολογία» εδώ είναι ότι το υποκείμενο αυτοαποθεώνει το εγώ του πάνω στο πανί ως «αντικειμενικό Θεό», και θέλει το ίδιο να ζει εκεί, να βιώσει εκεί την απολεσθείσα πραγματικότητά του, χωρίς όμως αυτός ο Θεός του να είναι αποκαλυπτικός.¹⁴

Όλοι μας συγκλονιζόμαστε απ' την ιεουργία της περιπλάνησης του Charlie Chaplin, όλοι μας θέλουμε να συμμετάσχουμε στην έκφραση της αγάπης του, κανείς μας όμως δεν είναι ρακένδυτος όπως αυτός!

Εδώ αναδεικνύεται η «θεολογική ουσία» του κινηματογράφου. Ο ίδιος αποτελεί την ανάγκη του ανθρώπου να καταδείξει τον «ουρανό της

ντος τρόπου παραγωγής», είναι η κρυμμένη «οικονομία η αναπτυσσόμενη δι' εαυτήν», ώστε να οδηγήσει σε μιά γενικευμένη «διολίσθηση του Είναι στο φαίνεσθαι». Η απόλυτη απόρριψη της καθαρής οντολογίας παρουσιάζεται ως απατηλός παράδεισος, ως το «κακό όνειρο της αλυσσοδεμένης κοινωνίας, που τελικά δεν εκφράζει παρά την επιθυμία της να κοιμηθεί! Το θέαμα είναι ο φρουρός αυτού του ύπνου». Για την κοινωνία του θεάματος γενικά βλέπε: Mario Perniola, La Societa dei simulacri, Nuova casa editrice L. Cappelli, 1983. N. Stevenson, Understanding Media Cultures, Social Theory and Mass Communication, Sage, Longon 1995. N. Postman, Amousing Ourselves to Death, Publik Discourse in the Age of the Show Business», Penguin Books, New York, 1985.

¹¹ Ο Epstein επιχειρεί να ανακαλύψει την «φωτογενειακή οντολογία» του κινηματογράφου ανασκευάζοντας την αναπαραστατικότητα της πραγματικότητας με έναν μυστηριακά εικονικό τρόπο: «Θα ορίσω ως φωτογενική κάθε πλευρά των πραγμάτων, των όντων και των ψυχών που αναπτύσσει την ηθική τους ποιότητα διαμέσου της κινηματογραφικής αναπαραγωγής» (Βλ. Zean Epstein, Le cinema vu de l' Etna, Les Editions Reunis, Paris 1926. Από: Ειρ. Στάθη, Θεωρίες του κινηματογράφου, σ. 77.) Γενικά για τις θεωρητικές προσεγγίσεις του Zean Epstein βλέπε: J. Epstein, Cinema du diable, Melot, Paris 1947. J. Epstein, Bonzour cinema, Edisions de la Sirene, Paris 1921. J. Epstein, Η νόηση μιας μηχανής, Αιγόκερωσ, Αθήνα 1986.

¹² Βλ. Σάββα Μιχαήλ, «Ο Αντρέ Μπαζέν ως αντίφαση», εισαγωγή στο: Αν. Μπαζέν, Τι είναι ο κινηματογράφος. 1. Οντολογία και γλώσσα, Αιγόκερωσ, Αθήνα 1988, σ.12.

¹³ Ο Ricciotto Canudo είναι ο πρώτος που αποκάλεσε τον κι-

νηματογράφο «έβδομη τέχνη», ένα χαρακτηρισμό που, παρά τις εκάστοτε αντιρρήσεις, γίνεται αποδεκτός ακόμα και σήμερα. Κυριότερα κείμενά του είναι: Ricciotto Canudo, «Trionfo del Cinematografo», στο «Nuovo Giornale», Φλωρεντία 25 Νοεμβρίου 1908. Ρ. Κανούδο, «Η γέννηση μιας έκτης τέχνης», περιοδικό Φιλμ, τχ. 22, 1982 (έγινε έβδομη αργότερα με την προσθήκη του χορού στις τέχνες) Ricciotto Canudo, «Il cinema. Settima arte o demiourgia?», στο Riccardo Redi, L' officina delle immagini, Bianco e Nero, Roma 1966, σ. 266-283. Εξαιρετική εργασία σχετικά με την θεωρητική κατόπτευση του Canudo έχει προσφέρει η Ειρήνη Στάθη. Βλέπε: Ειρ. Στάθη, Θεωρίες του κινηματογράφου, Αιγόκερωσ 2002, σ. 123-135.

¹⁴ Ο Eudokimoff έχει συλλάβει τέλεια την τραγωδία της σύγχρονης τέχνης. Η κατάργηση του μελοδραματισμού, του νατουραλιστικού μιμητισμού και της ψεύτικης ηθικής απάλαξης την τέχνη απ' την ψευδεπίγραφη «ιουδαϊκή» μορφή της, ωστόσο μέσα στην έσχατη αποδόμηση οι δημιουργοί δεν είχαν να προτάξουν κανένα «ξαναποκτημένο Cogito» γιατί τους έλειπε η βύθιση στην πρωτοπηγική ενσάρκωση: Ο Paul Eudokimoff γράφει: «Η σύγχρονη τέχνη δεν έχει εμπρός της καμιά δυνατότητα για εξέλιξη, επειδή ουσιαστικά είναι ανακουφιστική κατεδάφιση όλων των φρικτών ασχημοτήτων των αιώνων της παρακμής. Η αφηρημένη τέχνη στο πιο προχωρημένο της σημείο ξαναβρίσκει την ελευθερία παρθένα από κάθε μορφική προκατάληψη. Η εξωτερική μορφή έχει διαλυθεί, αλλά η προσπέλαση στην εσωτερική μορφή αποφράσσεται απ' τον άγγελο με την πύρινη ρομφαία! Δεν θα ανοίγει παρά με το βάπτισμα, δηλαδή με τον θάνατο. Ο καλλιτέχνης δεν θα ξαναβρεί την ιερωσύνη του παρά μόνο ασκώντας μια θεοφαντική ιερωσύνη» (Βλ. Paul Eudokimoff, Η

σάρκωσής του» την ώρα που ο ίδιος είναι ανάξιος -στον τομέα της μαρτυρικής ενανθρώπισης- γι' αυτόν τον ουρανό! Ο μύθος αναπαράγεται αλλά όχι ως οντολογία.

Γι' αυτό το λόγο η πλήρης και έσχατη απόδοση της οντολογίας του κινηματογράφου εκφράστηκε ως «οντολογία στις πτώσεις» της, γιατί μεσολαμβάνει ακριβώς το «εγώ» στην «αποκάλυψη» που αυτός επιχειρούσε και πάντα γινόταν ένα αγκάθι στις πράξεις της αποκαλυπτικής, θυσιαζόμενης αγάπης.¹⁵

Στον κινηματογράφο πράγματι εκδηλώθηκαν όλες οι μορφές αυτές, ακριβώς όπως στην Αποκάλυψη δεν θα θεαθεί μόνο η έσχατη «Δόξα», αλλά



και τα τάγματα των δαιμόνων.

Όλες οι ερμηνείες της ζωής, ρεαλιστική, ιδεαλιστική, φανταστική, σουρρεαλιστική, υπαρξιακή, αποκαλυπτική, απεικονίστηκαν στην τέχνη της κινηματογραφίας, αναπλάθοντας έτσι την πραγματικότητα σε μια «μεσολάβηση» μεγαλύτερη απ' τον ίδιο τον εαυτό της!

«Υποστηρίζεται η άποψη ότι ο



θεατής απ' την ώρα που συσκοτίζεται η αίσθηση προβολής απομονώνεται απ' τον περίγυρό του. Αρχίζει μια αυτόνομη και ανεξάρτητη απ' τους υπόλοιπους σχέση με την ταινία που προβάλλεται. Το σκοτάδι ορθώνει γύρω του ένα ρευστό διαχωρισμό απ' τον άλλο χώρο, ενώ η ίδια η ταινία με την διαδικασία της ταύτισης επιτείνει αυτή την νοητή αποκοπή του. Η άποψη αυτή είναι βάσιμη ως ένα βαθμό. Το ίδιο πραγματική όμως είναι η έξοδος του θεατή από την ατομική του κατοικία και η εκούσια ανάμιξη του στο κοινό μιας δημόσιας κινηματογραφικής προβολής. Η παρουσία του σ' αυτή τη συλλογική θέαση είναι μια θετική πράξη κοινωνικής συμμετοχής σε ένα κατ' εξοχήν κοινωνικό γεγονός»¹⁶

Η δύναμη αυτού του μέσου ήταν τόσο φοβερή, ώστε με τον καιρό η πραγματικότητα να ερμηνεύεται μέσα απ' τον κινηματογράφο, παρά ο κινηματογράφος να ερμηνεύει την πραγματικότητα! Ο Pier Paolo Pasolini πίστευε ότι η διαφορά ανάμεσα στη ζωή και τον κινηματογράφο είναι αμελητέα.

«Η διαφορά, λοιπόν, ανάμεσα στη ζωή και τον κινηματογράφο είναι αμελητέα... **Η ίδια γενική σημειολογία που περιγράφει τη ζωή, μπορεί να περιγράψει και τον κινηματογράφο.** Γι'

αυτό το λόγο, μια πράξη που συμβαίνει στη ζωή, έχει ως σημαινόμενο το νόημά της, ενώ μια πράξη που συμβαίνει στον κινηματογράφο έχει ως σημαινόμενο το σημαινόμενο της ίδιας πράξης, όταν συμβαίνει στη ζωή και άρα δεν κατακτά το νόημά της παρά μόνον έμμεσα. Η διαφορά, λοιπόν, που υπάρχει ανάμεσα στη ζωή και τον κινηματογράφο είναι ότι σε μια ταινία, μια πράξη -ή εικονογραφικό σημείο ή εκφραστικό μέσο ή ένα αναπαραγόμενο ζωντανό σύνταγμα- έχει ως σημαινόμενο το

τικη αναπαράσταση και να την μετατρέψει σε ενσάρκωμένη πραγματικότητα. Θεολογικά είναι ο Πέτρος που θέλει να προχωρήσει στο νερό, αλλά πιστεύει μόνο στον κόσμο του, και γι' αυτό ακριβώς βυθίζεται. Αυτό είναι όλος ο κινηματογράφος. Ο κινηματογράφος κατέχει και παρουσιάζει (από θεολογική σκοπιά) την τέλεια παρουσία του κόσμου ακριβώς στην πτωτική βυθισή του, είναι μια εσφαλμένη ενσάρκωση που δεν μπορεί να σπρώξει σε μια πραγματική! Για τις διαλεκτικές σχέσεις απουσίας-παρουσίας στο σύγχρονο κόσμο βλέπε την εργασία μου: Β. Γαϊτάνη, Η απουσία της παρουσίας, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1994.

¹⁶ Βλ. Ν. Κολοβού, Κοινωνιολογία του κινηματογράφου, σ.

σημανόμενο της ανάλογης πραγματικής πράξης, που επιτελείται από κάποια πρόσωπα στο ίδιο φυσικό και κοινωνικό πλαίσιο, αλλά το νόημά της είναι ήδη ολοκληρωμένο και αποκρυπτογραφημένο σαν να είχε επέλθει ο θάνατος.»¹⁷

Ποτέ στην ιστορία του κόσμου δεν είχε επέλθει μία τέτοια απόλυτη μεσολάβηση, γιατί η λογοτεχνία - που μέχρι τότε εδραίωνε την ταύτιση του υποκειμένου με τον κεντρικό ήρωα - διέφερε κατά πολύ, εφόσον ενείχε τουλάχιστον το στοιχείο της αφαιρετικής εσωτερικότητας του αναγνώστη.

Εκείνο που συνιστά το μεγαλείο του κινηματογράφου, αλλά παράλληλα και την εξαιρετική πολυπλοκότητά του, είναι ότι αποτελεί ένα άθροισμα, μια σύνθεση πολλών άλλων τεχνών. Ο ίδιος ο κινηματογράφος είναι το «μοντάζ» των τεχνών του. Το σενάριο είναι η λογοτεχνία του, η ηθοποιία το θεατρό του, η ηχητική συνοδεία η μουσική συνθεσή του.

Αλλά η βαθύτερη ουσία του, η απεικόνιση του «φαίνεσθαι» όταν αυτό εκληφθεί ως είναι», είναι στο βάθος της ουσίας του η ίδια η πλατωνική «δόξα» της θέασης,¹⁸ μια πλατωνική δόξα όμως που δεν είναι ξεπεσμένη από την απόλυτη ιδέα, αλλά που τώρα έχει απολυτοποιηθεί και ίσως μέσα σ' αυτή την απολυτοποίησή της να αποτελεί και την βασική ουσία της σύγχρονης πραγματικότητας.

«Η πραγματικότητα του θεατή μπροστά σε μια φιλική αναπαράσταση του πραγματικού, ομοίομορφη με τα πράγματα που βλέπει, συνεπάγεται μια ψευδαίσθηση που είναι ιδεολογικά προσδιορισμένη. **Την ψευδαίσθηση ότι η ίδια η πραγματικότητα υπάρχει μέσα και έξω απ' το φιλικό κείμενο, και πιθανόν να μένει αμετάλλακτη.** Ο κινηματογράφος τουλάχιστον, δεν μπορεί παρά μόνο να την αναπαράγει, όχι και να την αλλάζει. Όντας μέσο που ελέγχεται ιδεολογικά απ' την άρχουσα τάξη, δεν μπορεί παρά να αναπαριστάνει πράγματα που είναι σύμφωνα με τις αντιλήψεις και τα συμφέροντα αυτής της τάξης. Μόνο ένας υλιστικός κινηματογράφος έχει την δυνατότητα να αλλάξει αυτήν την λειτουργία. Διαλύοντας την ψευδαισθητική εντύπωση της πραγματικότητας και βοηθώντας τον θεατή να αναγνωρίσει το παγιδευτικό, απατηλό συστημά της

και τη θέση του μέσα σ' αυτήν... Δείχνοντας με πιο προτσές μεταμόρφωσης μια γνώση ή μια αναπαράσταση γίνεται οθονική ύλη και με πιο άλλο προτσές αυτή η φιλική ύλη μεταμορφώνεται σε γνώση και αναπαράσταση στο θεατή.»¹⁹

Σε σημαντικά έργα του κινηματογράφου υπήρξε η δυνατότητα μιας υπέρβασης, ώστε η μυθοπλασία να οδηγείται παράλληλα σε θεολογική υπέρβαση.



Και παρότι σπουδαίες κινηματογραφικές ταινίες δεν μετέβαλαν μόνο το Είναι σε φαίνεσθαι, αλλά σε μια μετουσιωτική ανάκτηση και το φαίνεσθαι σε Είναι (όπως «Τα φώτα της πόλης» του Chaplin, ο «Κλέφτης Ποδηλάτων» του De Sica, ή «Το Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ» του Dreyer), το θέαμα παρέμεινε έκθετο στις περισσότερες εκφάνσεις του στο να είναι πια η αποστέρηση του εσωτερικού. Ο κινηματογράφος, θεολογικά, ως το «απέ-

Ορθοδοξία, σ.415.)

¹⁵ Δεν έχουμε εδώ μια διαλεκτική σχέση απουσίας- παρουσίας, όπως πίστευε ο Lukats στο περίφημο κείμενό του για τον κινηματογράφο (Βλ. G.Lukats, «Gedanken zu einer Aesthetik des Kinos», Frankfurter Zeitung, στις 10 Σεπτεμβρίου 1913), γιατί ο Lukats έβλεπε την «αναξιοότητα» του κινηματογράφου μάλλον στην σχέση του με το θέατρο, με την μορφή αναπαράστασης που είναι πιο κοντινή σε σχέση με τον κινηματογράφο. Αντίθετα ο κινηματογράφος δεν αυτοαναίρεείται τόσο σε σχέση με την μη-δυνατότητα της ζωντανής θεατρικής εμπειρίας που ο ίδιος δεν δύναται να εμπεριέχει, όσο μάλλον απ' την αδυνατότητα του να υπερβεί την μιμη-

98

¹⁷ Βλ. Pier Paolo Pasolini, Ο κινηματογράφος της ποίησης, Αιγόκερως, Αθήνα 1989, σ.68.

¹⁸ Για την πλατωνική «δόξα» βλέπε: Georgios Farantos,

Platons Philosophie der Peragogie, Verlag Königshausen und Neumann, Wützburg 1979, σ. 39, 88-89.

¹⁹ Βλ. Ν.Κολοβού, Δοκίμια θεωρίας και κριτικής κινηματογράφου, σ.123.

ναντι» της μη-μαρτυρίας, είναι πάντα **το απόλυτα μεσολαβούμενο εξωτερικό**, είναι η μεταφορά της μαρτυρίας χωρίς αίμα στον ιδεόπλαστο ουρανό, είναι ο ψεύτικος εικονικός συνειρμός της μη-αγιοπνευματικής ιερουργίας των πραγμάτων.

Ουσιαστικά το θέαμα είναι η αφαιρετική εικόνα μετατρέπόμενη σε υλική δύναμη.

«Το θέαμα δεν δύναται να κατανοηθεί ως κατάχρηση του κόσμου της όρασης, ως το προϊόν των τεχνικών μαζικής διάδοσης των εικόνων. Είναι μάλλον ένα κοσμοειδωλό που έχει καταστεί πραγματικό, εκφραζόμενο υλικά»²⁰. Είναι μια θεώρηση του κόσμου που έχει αντικειμενοποιηθεί.

Η εικόνα, επομένως, στο θέαμα δεν είναι απλά και μόνο μια αφαίρεση, είτε μια «υπνωτιστική λειτουργία», είναι τώρα πια το δεδομένο πεδίο μάχης όπου εξαντλείται το «εμπόριο» του παραγωγού. Η ύλη της εικόνας είναι η διαφήμιση και ύλη της διαφήμισης η ζωή του εμπορίου.

Η αφηρημένη εικόνα είναι πια υλική δύναμη, είναι η «χρήση» του ίδιου του εμπορεύματος.

Ο Dedord παρατηρεί ότι εντός του θεάματος ένα τμήμα του κόσμου αναπαρίσταται «ενώπιον του ίδιου του κόσμου» και είναι «ανώτερο» από αυτόν. Η αλλοτρίωση του θεατή από το αντικείμενο της παρατήρησής τους εκφράζεται ως εξής: **Όσο περισσότερο παρατηρεί, τόσο λιγότερο ζει**. Όσο περισσότερο αποδέχεται τον εαυτό του εντός των κυρίαρχων εικόνων της ανάγκης, τόσο λιγότερο κατανοεί την δική του ύπαρξη και την δική του επιθυμία. Η εξωτερικότητα του θεάματος είναι πια η αφαίρεση όχι του ίδιου, αλλά κάποιου άλλου που αναπαριστά αυτήν την αφαίρεση.²¹ Αυτή είναι η αρχή του **«φетиχισμού του εμπορεύματος»**, όπου ο αισθητός κόσμος υποκαθίσταται από μια επιλογή εικόνων που υφίσταται υπεράνω αυτού και ταυτοχρόνως κατορθώνει να αναγνωριστεί ως η κατ' εξοχήν πραγματικότητα. **Το θέαμα έχει διαβεί το κατώφλι της ίδιας του της αφθονίας συνενώνοντας την γη σε μια παγκόσμια αγορά.**²²

Δεν είναι μόνο η επικέντρωση του θεάματος

στο «οπτικό θέμα», και άρα η πτώση απ' την μη-οπτική θέαση των ανώτερων αφηρημένων εννοιών, δεν είναι μόνο η μετάπλαση του λογοκεντρικού στοιχείου σε «εικονικό»²³, είναι πάνω απ' όλα η ανασκεύαση μιας ζωής που πρέπει να ειδωθεί απ' τον κόσμο και όχι απ' τον Θεό. Ή μάλλον από έναν «απολυτοποιημένο Θεό» εντός του κόσμου. Ο κινηματογράφος δεν είναι τόσο ο απόλυτος κόσμος, όσο ο απόλυτος θεός της μεσολάβησης. Ίσως σ' όλο το τοπίο του κινηματογράφου -αν αυτός ειδωθεί ως μια απόλυτη έκφραση απόδοσης μιας οντολογίας- ο άνθρωπος να θέλει εναγώνια **να ειδωθεί απ' τον Θεό**, να αφήσει το χνάρι της δικής του ιερουργικής «καθ' ομοίωσης» πάνω σε ένα εκφραστικό μέσο. Κατά βάθος ίσως να θέλει να δει τον κόσμο, όπως θα τον «έβλεπε» ένας υπερβατικός Θεός, με άλλα λόγια, όπως μια ανώτερη υπερβατικότητα θα ήθελε να θεαθεί τον κόσμο. Αυτό είναι το «δέον είναι» του κινηματογράφου.

Ο κινηματογράφος, μ' άλλα λόγια, δείχνει θεαματικά εκείνο που ο ίδιος έχει απόλυτα μεταφέρει στην εξωτερική αντανάκλαση του κόσμου, δείχνει εκείνο που δεν μπορεί να πλάσει στην ενσάρκωσή του στον χώρο της πραγματικότητας. Γι' αυτό του αρκεί να απεικονίζει αλλά όχι να μεταπλάθει! Δείχνει τέλεια την δομή είτε την πτώση των αξιών, αλλά δεν μπορεί να οδηγήσει σε λύτρωση. Ωστόσο, μέσα σ' αυτήν την ίδια την μη-δυνατότητα εμπράγματος λύτρωσης αναδύει σε μερικές περιπτώσεις, έστω και απεγνωσμένα, την «δέουσα» αγιοπνευματικότητα, μια θεολογία αυτού του δέοντος. Είναι, δηλ. κατά βάθος μια θεώρηση το πώς «θα έπρεπε να είναι» η κοσμική θεοπτία μιας θεουργίας με την μορφή μιας κατεξοχήν κοσμικής τέχνης!

Στην ταινία π.χ. «Αφήνοντας το Λας Βέγκας» η θυσία της κοπέλλας είναι εξοχή στο μεγαλείο της, δεν κατακρίνει, δεν δικάζει αλλά δεν μπορεί και να λυτρώσει τον πονεμένο αλκοολικό. Δεν μπορεί να επαναφέρει την μετουσιωτική ανάκτηση. Εκείνος νοιώθει την υπέρτατη αγάπη της, αλλά με δυτικό τρόπο και όχι ορθόδοξο, την κατανοεί αλλά δεν μπορεί να μεταστραφεί στην λύτρωση

Neil Postman and Alfred Knopf, 1992", επιχειρεί να καταδείξει την μετάπλαση του πνευματικού πολιτισμού σε τεχνοκρατικό κάτω απ' τους όρους και τις δομές της σύγχρονης μεταμοντέρνας ύπαρξης. Ο Postman θεωρεί ότι η εξουσία του τεχνολογίου «υπονόμευσε ολόκληρο το οικοδόμημα της πίστης στα ιερά κείμενα και τελικά εξαφάνισε την πηγή από την οποία οι περισσότεροι άνθρωποι αντλούσαν την ηθική εξουσία» (Βλ. Neil Postman, Τεχνολογία, σ.165)

από αυτήν. Πόση τεράστια διαφορά με την Σόνια στο «Εγκλημα και Τιμωρία» όπου προτρέπει τον Raskolnikoff στο μαρτύριό του, στην ίδια την παραδείσια μεταστροφή της αγίας χαράς μέσα από το μαρτύριο του κατέργου.

Ουσιαστικά ο κινηματογράφος είναι μια αισθητική όπου το μοντέλο άλλοτε κατ' ουσία εκφράζει τον ψυχολογικό πόθο της υποκατάστασης του εσωτερικού κόσμου, και άλλοτε την εξιδανίκευση του μοντέλου της πραγματικότητας, ώστε μέσω της υπέρβασής της να συμβολίζει πνευματικά γεγονότα. Τη σύνθεση των δύο αυτών τάσεων πραγματοποιούν τα έργα των μεγάλων της κινηματογραφικής τέχνης.

Όπως γράφει ο έξοχος κριτικός και θεωρητικός Μπαζέν

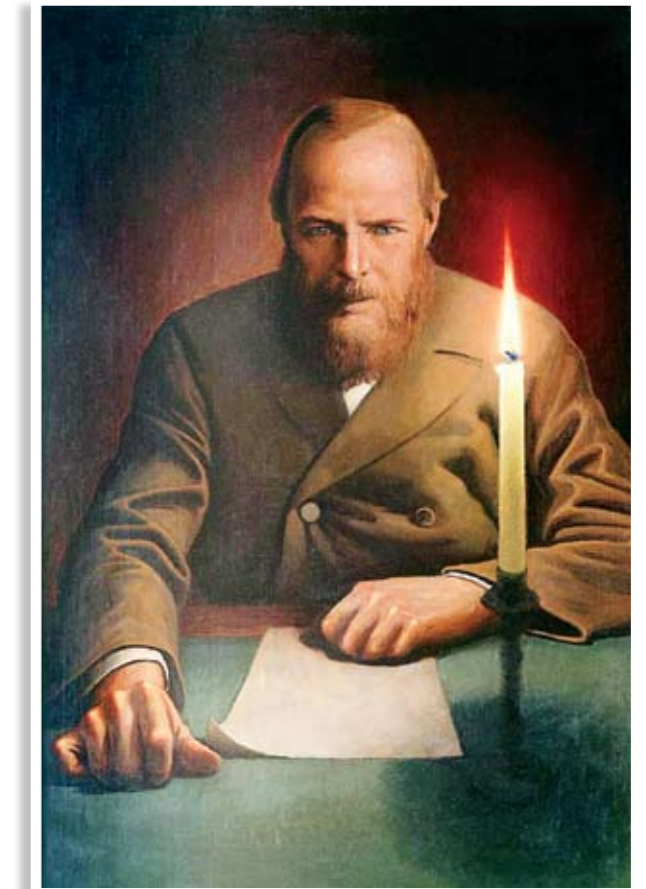
«Ο κινηματογράφος εμφανίζεται, ως η ως προς το χρόνο τελείωση της φωτογραφικής αντικειμενικότητας. Το φιλμ δεν περιορίζεται πια στο να μας συντηρήσει το περιβλημένο απ' τη χρονική του στιγμή αντικείμενο, όπως το μέσα στο ήλεκτρο, άθικτο από παράσιτα σώμα, ηλικίας χιλιετηρίδων. Είναι η εφεύρεση που απελευθέρωσε την τέχνη του μπαρόκ, απ' τη σπασμωδική της καταληψία. Για πρώτη φορά η εικόνα των πραγμάτων κατορθώνει να είναι και η εικόνα της διάρκειάς τους και η μούμια της αλλαγής τους».²⁴

Η ιστορική πραγματικότητα του θεάματος είναι ο κοινότοπος δρόμος για την κατανόηση της διαχρονικής πορείας του κινηματογράφου, ως τέχνης και ως βιομηχανίας, αλλά και παράλληλα ως μια κατάδειξη της ίδιας της μεσολαβημένης πραγματικότητας.

Μια αποσπασματική θεώρηση δύο κινηματογραφικών δημιουργών²⁵ του Charlie Chaplin και του Carl Theodor Dreyer με κριτικές παρατηρήσεις, θα επιχειρήσουμε εδώ, αναδεικνύοντας στο τέλος του κειμένου μας την «θεολογική υπέρβαση».

Θεολογικές στιγμές υπήρξαν φυσικά ασυνείδητα είτε συνειδητά σε μεγάλες στιγμές του κινηματογράφου, αλλά παράλληλα υπήρξαν στιγμές που αποθεώθηκε απ' αυτόν (και εντός αυτού) η ψυχική αλλοτρίωση, η καλύτερα -θεολογικά μιλώντας- η εσφαλμένη αγιοπνευματική διάκριση στις πρωτικές της εκφράσεις.²⁶

Οι πατέρες της Ορθόδοξης Ανατολικής Εκκλησίας, οι οποίοι βρίσκονται απείρως μακριά απ' το απονεκρωμένο δόγμα της δυτικής προτεσταντικής μη-μυστηριακής θεολογίας, καθώς και ο Ντοστογιέφσκι, διαβεβαιώνουν ότι το «δαιμονικό πνεύμα» δεν έχει τίποτα από μόνο του.



²⁴ Βλ. Andre Bazan, *Τι είναι ο κινηματογράφος*, Αιγόκερως 1988, σ.22

²⁵ Ως πηγές για την ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου και ως οδηγητικοί μίθοι στο μικρό αυτό κείμενό μας χρησιμοποιήθηκαν οι εκδόσεις: SADOUL(G.), *Histoire generale du cinema*, I, Denoel, Paris 1948. (ελληνική έκδοση: Εκδόσεις Φέξη, Αθήνα 1974). CURCIO (Εγκ.), *Il mondo del Cinematografo*, Armando Curcio Editore, 1968. (ελληνική έκδοση: Ο κόσμος του κινηματογράφου. Εκδόσεις Χάρη Ζολινδάκη, Αθήνα 1969.) Το υπέροχο αυτό έργο σε επιμέλεια των Vincenzo Baldieri, Guglielmo Mangili, Michele

Giampietro, Giorgio Vergano και Giuseppe Sibilla, *περιέχει σημαντικότερες πληροφορίες για την ιστορία, την εξέλιξη και τις κοινωνικές επιδράσεις του κινηματογράφου*. RONDOLINO(G.), *Storia del cinema*, Τόμοι I, II, III, La Casa Utet, Torino 1988. MARIOTTI (F.), *Cinecitta. Tra Cronaca e Storia 1937-1989*, Roma 1990. RINDER(K.), *Ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου*, Αιγόκερως, Αθήνα 2000. KATZ (E.), *The Film Encyclopedia*, Harper Publishers, 1994. LIZZANI(K.), *Il cinema Italiano*, Vol. I, II, 1985. NOWELL- SMITH GEOFFREY(ed.), *The Oxford History of World Cinema. The Definitive History of Cinema*

Στηρίζεται ολόκληρο στο πνεύμα της αγάπης αντεστραμμένα σε αρνητικές μορφές, στηρίζεται και αναδύεται όταν το πνεύμα της αγάπης εκφραστεί στις πτώσεις και αλλοιώσεις του. Δέχεται ψευδεπίγραφα την αγάπη και την μεταπλάθει σε πάθος, οικειοποιείται το Άγιο Πνεύμα αρνητικά και το μετατρέπει σε υφολογικό συνειρμό, δέχεται δήθεν τον Θεό και τον μεταστρέφει σε ανύπαρκτο λειτουργικό μυστήριο, δηλ. σε έναν φαντασιακό ρεμβασμό ανθρώπων.

Ίσως με όμοιο τρόπο κι ο κινηματογράφος να εξέφρασε κι αυτός αναποδογυρισμένα και αλλοιωμένα αυτή την πρώτη απόλυτη πρωταρχή. Ίσως, όποτε αποτόλμησε να εκφραστεί με μελοδραματικές, είτε στρουκτουραλιστικές, είτε υπερρεαλιστικές, είτε υπαρξιακές ερμηνείες να αναζήτησε κι αυτός εκείνο το πρωταρχικό «αγιο-πνευματικό απόλυτο», μόνο που στις περισσότερες περιπτώσεις το αποκάλυψε πονεμένα και κυνικά ως μια πτωτική κατεδάφιση.

Αλλά ακριβώς αυτή η πτωτική κατεδάφιση ήταν και αποκάλυψη της «αλήθειας της πραγματικότητας του κόσμου», αποκάλυψη της πεπερασμένης του ένδειας, εφόσον μέσα σ' αυτόν η ίδια η ζωή ανακάλυπτε απόλυτα και ξεκάθαρα τον εαυτό της.²⁷

Άραγε μήπως σε μεγάλες κινηματογραφικές στιγμές δεν φαίνεται αντεστραμμένη αυτή η απόλυτη αναζήτηση, δεν φαίνεται η θλιμμένη ένδεια του θεάματος που όμως αναζητεί την αρχέγονη θεωργία;

Μήπως ο δαιμονικός ερωτισμός του **Erich von Stroheim** δεν αναζητά το απόλυτο της μηξεπεσμένης αγάπης η οποία **ακριβώς** ως αποκαλυπτικά απόλυτη εκφράζεται και ως απόλυτη στις πτώσεις της;²⁸

Μήπως οι περιπλανήσεις του ρακένδυτου, περιπλανώμενου **Charlie Chaplin** δεν εκφράζουν την ίδια την *ιερουργία της ενσάρκωσης του θεϊκού ως αγαπητική κοινωνία μιας πρωτοπληγικής αγνότητας* στην αρένα της φτωχικής, ταπεινής και καταφρονεμένης μαρτυρίας του;

Μήπως η ίδια η περιπλάνηση του **Ματζιοράνι** στο «Il ladro di Bicikletta» (Ο Κλέφτης των ποδηλάτων) του **Vittorio De Sica** δεν είναι άραγε ο αισθητικός «αποθεωτικός πίνακας της περιπλάνησης του καταφρονεμένου Χριστού» στο σύγχρονο κόσμο;

Μήπως ο **Zean Reno** στην ταινία «**Leon**» δεν είναι -βοηθώντας το κοριτσάκι στην δική του χαωτική περιπλάνηση - ένας απόλυτος λυτρωτικός πατέρας (σε υπέρβαση της караμαζωφικής σημασίας) που όλη η ανθρώπινη ύπαρξη εναγώνια αναζητεί μέσα στην χαμένη υιοθεσία του κόσμου;

Όλα καταλήγουν, είτε το θέλουμε, είτε όχι, σε μια είτε θετική, είτε αρνητικά αντεστραμμένη Θεολογία που όμως αναζητεί την οντολογικά θετική επαναθεμελίωσή της!

Ίσως, έτσι, η κινηματογραφική μεσολάβηση να μην είναι πια το «πρωτύστερο» θεμελιώδες εμπόριο της καταστροφικής «νέας τάξης», (κάτι δηλαδή που κυνικά προηγείται της ίδιας της -μαρξιστικά και όχι μόνο- εποικοδομικής «πνευματικής» εδραίωσης), παρά η συμφιλίωση μιας μεταρσιωτικής ενότητας εμπειρικού και υπερ-εμπειρικού, συνειρμικού και αγιοπνευματικού, η εναγώνια αναζήτηση που κατανοείται μόνο στο φως της πνευματικότητας της αρχοντικής, ιωάννειας -και γι' αυτό πάντα- ορθόδοξης αγάπης!

Με διαφορετικούς τρόπους σε δύο μεγάλους σκηνοθέτες, τον Charlie Chaplin και τον Theodor Dreyer επιχειρήθηκε να θεμελιωθεί μια «θεολογία» του κινηματογράφου. ■

Worldwide, Oxford University Press, 1997. Ως λεξικό σκηνοθετών του παγκόσμιου κινηματογράφου χρησιμοποιήθηκε η έξοχη εργασία του ΣΤΑΘΗ ΒΑΛΟΥΚΟΥ στην Δ' Έκδοσή της στις εκδόσεις «Αιγόκερως»: ΒΑΛΟΥΚΟΣ(Στ.), Λεξικό σκηνοθετών του παγκόσμιου κινηματογράφου, Αιγόκερως, Αθήνα 1999. Χρησιμοποιήθηκαν επίσης η περιοδική έκδοση ΣΙΝΕΜΑ (100 χρόνια κινηματογράφου) των εκδόσεων ΠΗ-ΓΑΣΟΣ σε επιμέλεια Ηλία Φραγκούλη καθώς και η έκδοση «Το βιβλίο του Σινεμά», Καστανιώτης, Αθήνα 2001. (Βλ. «The Movie Book», Phaidon Press Limited, London 1999.)

²⁶ Όπως ο Πλάτωνας ως ανώτατη μορφή έκφρασης αρνήθηκε τον ίδιο τον κλασικό άνθρωπο και ζήτησε μια επιστροφή σε μια στάση απέναντι στον κόσμο μέσα στην οποία όχι πια ο άνθρωπος αλλά ο Θεός είναι το μέτρο όλων των πραγμάτων, έτσι και ο κινηματογράφος αναζητά την ανώτατη αιτία θεολογικής υψής πίσω απ' τα φαινόμενα, την εκφράζει όμως

με όλες τις φαινομενικά πτωτικές μορφές της. (Βλ. Κώστα Παπαϊωάννου, Μάζα και Ιστορία, Εναλλακτικές Εκδόσεις, Αθήνα 2003, σ. 71-72).

²⁷ Πρβλ. Ronald Holloway, *Beyond the Image (Approaches to the religious Dimension in the Cinema)*, σ. 102.

²⁸ «Ο φακός του Στροχάιμ πολύ συχνά στρέφεται προς τη βρώμικη και ποταπή ζωή. Οι εικόνες του σκηνοθέτη αγκαλιάζουν (σε κοντινά ή γκρό πλάνα) την πιο ωμή και χυδαία πραγματικότητα. Δίχως υποκρισίες, σκύβει προσεκτικός πάνω από τους πόθους των ηρώων του, ακολουθεί την τροχιά τους χωρίς να φοβάται ούτε τη διαστροφή, ούτε την απέχθεια. Ο νατουραλισμός αυτός γκρεμίζει τους φραγμούς του καθωσπρεπισμού και της ηθικής συμβατικότητας» (Βλ. Θ.Σούμας, *Ερωτας, Ψυχολογία και Αισθητική στο Χολλυγουντιανό σινεμά*, Αιγόκερως 1992, σ.14.)